FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARINA DELLA VALLE

**A tradução do verso livre em inglês por tradutores
brasileiros: um panorama de ideias**

VERSÃO CORRIGIDA

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'John Milton', with a long horizontal flourish extending to the right.

Prof. Dr. John Milton
(Orientador)

São Paulo

2016

MARINA DELLA VALLE

**A tradução do verso livre em inglês por tradutores
brasileiros: um panorama de ideias**

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Letras

Área de concentração: Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês

Orientador: Prof. Dr. John Milton

Coorientadora: Profa. Dra. Maite Conde,
University of Cambridge

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

DELLA VALLE, Marina. **A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

APROVADO EM

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Henriques Britto

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Lavinia Porto Silveiras

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Dirceu Villa

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para Lygia, que teve tantas horas roubadas.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a John Milton, meu orientador, o primeiro que enxergou a tradutora em mim, pela paciência, pelo interesse, pela dedicação a este projeto e, principalmente, pela amizade generosa ao longo de mais de uma década; a Maite Conde, minha coorientadora nesta tese, que gentilmente se dispôs a me receber no Department of Spanish and Portuguese da Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, durante nove meses, para pesquisas essenciais ao resultado deste trabalho; à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro durante o doutorado, incluindo o período sanduíche na University of Cambridge; ao programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês e ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa; aos membros do Department of Spanish and Portuguese, Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, pela acolhida calorosa, em especial a Coral Neale, que tanto me ajudou; a minha filha, Lygia, que teve a vida revirada por este projeto; a minha mãe, Muni, e aos meus irmãos, Martim e Franco, pela ajuda sempre pronta e generosa durante o doutorado e ao longo da vida; a Diana Alterats Ferreira, pela acolhida na Inglaterra e, principalmente, pela amizade sem limites; às “Cavaleiras” Telma Franco Diniz, Bronislawa Mello e Ivani Shewchenko, pelo apoio, pela amizade e pela imensa paciência com a “caçulinha” do grupo; a Alípio Correia de Franca Neto, amigo e mestre, assim como aos outros tradutores que se dispuseram a responder ao questionário de pesquisa e generosamente sanaram minhas dúvidas ao longo do desenvolvimento deste projeto: Adriano Migliavacca, Adriano Scandolara, Bruno Gambarotto, Claudio Willer, Dirceu Villa, Lawrence Flores Pereira, Sérgio Alcides, Paulo Henriques Britto e Virna Teixeira; a Silvio Cioffi, pela generosidade com que apoiou minha vida acadêmica; a Maria Sílvia Betti, que tornou meu estágio do PAE uma experiência extremamente proveitosa e prazerosa; e a Julia, Arthur e Elicia Flutter, família que acolheu a minha com muito carinho durante nossa estada em Cambridge.

RESUMO

DELLA VALLE, Marina. **A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias**. 2016. 333 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Esta tese oferece um panorama de ideias sobre a tradução do verso livre em inglês para o português com base em uma pesquisa feita com dez tradutores brasileiros, por meio de um questionário com 13 perguntas abordando diferentes aspectos do tema. A pesquisa contextualiza as respostas com um perfil detalhado de cada um dos tradutores que participaram dela e uma análise contrastiva do grupo em conjunto, com base nos conceitos de *habitus* e campo, desenvolvidos pelo sociólogo Pierre Bourdieu, aplicados à área da tradução. A tese conclui que a visão dos entrevistados reflete aspectos do conceito de verso livre, que engloba uma série de estilos poéticos, e enumera os pontos mais relevantes no conjunto das respostas, como a divisão dos poemas em versos livres em categorias, a necessidade de identificar o princípio de organização do poema e considerações a respeito da tradução do ritmo.

Palavras-chave: Tradução Poética. Verso Livre. Sociologia da Tradução. *Habitus*. Campo.

ABSTRACT

DELLA VALLE, Marina. **The translation of free verse in English by Brazilian translators: an overview of ideas.** 2016. 333 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

This thesis makes an overview of ideas on the translation of free verse from English into Portuguese based on a survey with ten Brazilian translators, who answered a questionnaire with 13 questions about different aspects of the subject. The study contextualizes the answers with a detailed profile of each participant, based on the concepts of field and *habitus*, developed by sociologist Pierre Bourdieu, applied to translation. It concludes that the answers reflect aspects of the concept of free verse and identifies the most important points, like the division of free verse poems into categories, the need to identify the organization principle of the poem, and considerations on translation of rhythm.

Keywords: Poetry translation. Free verse. Sociology of Translation. *Habitus*. Field.

INTRODUÇÃO.....	10
1 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	15
1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1.2 OBJETIVOS.....	16
1.3 QUESTÕES METODOLÓGICAS.....	17
1.3.1 SOCIOLOGIA DA TRADUÇÃO.....	25
1.3.2 OS CONCEITOS DE BOURDIEU NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	28
1.3.3 O <i>HABITUS</i> DO TRADUTOR.....	37
1.4 A ELABORAÇÃO DOS PERFIS.....	41
1.4.1 APRESENTANDO OS TRADUTORES – ANÁLISE DOS PERFIS.....	45
1.4.2 UM RETRATO DINÂMICO.....	58
1.5 O VERSO LIVRE.....	63
1.6 A ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO.....	72
2 QUESTIONÁRIOS.....	75
2.1 ANÁLISE GERAL.....	71
2.1.1 GENERALIZAÇÕES VERSUS PARTICULARIDADES DE CADA POEMA.....	76
2.1.2 MAS HÁ MODELOS?.....	78
2.1.3 VERSO LIVRE: DIFICULDADES E LIBERDADES.....	80
2.1.4 VERSO LIVRE: HEGEMONIA?.....	83
2.1.5 ABORDAGENS.....	85
2.1.6 QUESTIONAMENTO DA LIBERDADE.....	87
2.1.7 OUVIR O POEMA.....	89
2.1.8 ESCOLHA CONCEITUAL OU RÍTMICA.....	90
2.1.9 INTENÇÕES, MÉTODO E RITMO.....	92
2.1.10 PROCEDIMENTOS PESSOAIS.....	96
2.1.11 ESTILOS DE RESPOSTA	98
2.2 ANÁLISE INDIVIDUAL DE QUESTÕES.....	100

2.2.1 QUESTÕES 1 E 2.....	100
2.2.1.1 Temperamento	103
2.2.1.2 Análises diversas	103
2.2.1.3 O termo “verso livre”	105
2.2.2 QUESTÃO 3.....	107
2.2.3 QUESTÃO 4.....	111
2.2.4 QUESTÃO 5.....	105
2.2.5 QUESTÃO 6.....	118
2.2.6 QUESTÃO 7.....	120
2.2.7 QUESTÃO 8.....	122
2.2.8 QUESTÃO 9.....	125
2.2.9 QUESTÃO 10.....	127
2.2.10 QUESTÃO 11.....	129
2.2.11 QUESTÕES 12 E 13.....	134
2.2.12 AUTORES CITADOS PELOS ENTREVISTADOS.....	140
CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS	164
APÊNDICE A	175
APÊNDICE B	235

INTRODUÇÃO

Veículo preferencial da poesia contemporânea brasileira, o verso livre não tem sua importância refletida nos estudos disponíveis no Brasil. Não é por falta de aviso. Já em 1948, no prefácio à edição em livro de *Versificação portuguesa*, de Manuel Said Ali, Manuel Bandeira convida o autor a estudar “o verso livre moderno”, indicando a leitura do ensaio “En busca del verso puro”, do dominicano Pedro Henríquez Ureña (ALI 1999, p. 13). Em seu *Teoria do verso*, de 1974, Rogério Chociay se pronuncia a respeito da noção de “encerramento do ciclo do verso”, afirmando que “todo um estudo sobre a técnica do verso moderno está pedindo para ser feito” (p. 200). Em 1993, Chociay volta à carga em *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*, no qual afirma que a prática do verso livre “parece ter levado críticos a menosprezar o estudo não apenas do verso tradicional, que os modernistas na fase heroica do movimento questionaram, mas do próprio versilibrismo” (1993b, p. 14), deixando de elaborar “uma teoria que possa explicar as calidoscópicas formas que este veio assumir” desde 1922. No mesmo ano, ele mesmo produz um estudo sobre as considerações a respeito do verso livre feitas por Manuel Bandeira e por Mário de Andrade, incluindo as que fazem parte da correspondência entre os dois poetas (CHOCIAY, 1993a).

Da mesma maneira, a bibliografia disponível sobre a tradução do verso livre no Brasil é reduzida; enquanto há uma boa quantidade de estudos sobre a tradução de modelos métricos consagrados, não existiam até 2010, data de início das pesquisas embrionárias que deram origem a esta tese, textos exclusivos sobre o tema. Posteriormente, Paulo Henrique Britto publicou ensaios (2011, 2014) sobre as diferentes maneiras como o verso livre foi praticado em inglês, estabelecendo classificações gerais e correspondências com a poesia brasileira. A presente tese foi desenvolvida na tentativa de atenuar essa lacuna nos Estudos da Tradução, ampliando as discussões sobre a tradução do verso livre em inglês no Brasil. Com base

nas respostas a um questionário, este trabalho busca traçar um panorama de como a tradução do verso livre em inglês é vista por tradutores com alguma experiência no assunto. Uma relação de 13 questões abordando diferentes aspectos do tema foi respondida por dez tradutores brasileiros que já publicaram, em meio impresso ou eletrônico, ao menos uma tradução de obra poética em inglês composta em versos livres.

A utilização de questionários trouxe a necessidade de incorporar os perfis desses dez entrevistados ao estudo, como uma maneira de contextualizar as respostas que formam a base do material analisado. São declarações influenciadas pelo entendimento de questões mais amplas, como a própria tradução poética, por sua vez produto de experiências e interesses diferentes. A elaboração de perfis de produção intelectual foi ancorada nos conceitos de *habitus* e campo, desenvolvidas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, aplicadas ao campo da tradução, com base principalmente nos estudos de Rakefet Sela-Sheffy (2005, 2006, 2011), Jean-Marc Gouanvic (1997, 2005, 2010), Reine Meylaerts (2008) e Daniel Simeoni (1998, 2007). Adotando a visão de um *habitus* tradutório múltiplo, uma vez que os tradutores de poesia na maioria das vezes exercem ocupações paralelas, os perfis foram desenvolvidos a partir do levantamento das atividades desenvolvidas por cada entrevistado, incluindo atuação acadêmica, como docente e pesquisador, a bibliografia como tradutor e autor, colaborações com sites e revistas especializados e com veículos da grande mídia, organização de eventos e premiações. O objetivo foi criar perfis detalhados, que pudessem incluir atividades distintas e informações necessárias para identificar interesses específicos, mas que permitissem parâmetros de comparações entre eles. Além dos perfis completos, que podem ser encontrados no Anexo B, com uma bibliografia mais detalhada, foram organizados perfis resumidos dos entrevistados, inclusos no capítulo 1, apresentando suas carreiras, principais características e distinções, autores traduzidos e publicação autoral. Essas informações são comparadas de modo a localizá-los no cenário da tradução de poesia e em relação uns aos outros.

A tese também debate questões derivadas do próprio conceito de verso livre e como ele foi entendido – e confundiu – ao longo dos anos, abordando tanto o contexto anglófono como o brasileiro. Termo amplo, que

engloba, como bem colocou Chociay, uma série de “formas calidoscópicas”, que muito diferem entre si, o verso livre elude delimitações rígidas e complica classificações. Isso se reflete nas respostas aos questionários, que registram abordagens variadas que vão da bagagem sociocultural do verso livre a classificações dos principais modos como ele foi praticado. Apesar dessa pluralidade de visões, é possível identificar pontos que se destacam na análise do conjunto de respostas, como a discussão em torno da “liberdade” que o termo verso livre enseja; a resistência a generalizar práticas tradutórias; o tratamento ao aspecto métrico, ainda que irregular; a interpretação e tradução do ritmo e a necessidade de um ouvido cultivado para identificá-lo.

Paulo Henriques Britto respondeu ao questionário no momento em que preparava seu primeiro ensaio sobre o tema, o que obviamente se reflete em suas considerações. Como veremos em mais detalhes, ele identifica três tipos principais de verso livre em inglês e seus correspondentes em português: o “*vers libre*” de T.S.Eliot, o “verso livre clássico” de Walt Whitman e o “novo verso livre” de William Carlos Williams, que, no Brasil, foram praticados, respectivamente, por Jorge de Lima, Manuel Bandeira e poetas contemporâneos como Cláudia Roquette-Pinto. Outros entrevistados, porém, elaboraram em suas respostas uma espécie de separação básica entre dois grandes grupos, de acordo com o tipo de escolha que motivou o uso do verso livre no poema, “rítmica” ou “conceitual”, para citar os termos usados por Sérgio Alcides (que coloca o “primeiro Eliot”, “a crise da forma”, no segundo grupo). Em linhas muito gerais, no primeiro caso o poema é organizado em torno do ritmo, enquanto, no segundo, este passa a ter menos importância, pois o poema é composto com base na busca de outros efeitos mais específicos. Prevalece o entendimento de que, no caso do uso de versos livres, como a organização do poema não se dá por meio das formas métricas fixas, o tradutor precisa identificar os principais elementos que guiaram o processo de composição e os efeitos pretendidos pelo autor.

ORGANIZAÇÃO DO TEXTO

O primeiro capítulo tem início com a apresentação da pesquisa, seus principais objetivos e os parâmetros para a seleção dos entrevistados.

O item 1.3 se refere a questões derivadas do uso de questionários e conclui que, uma vez que o principal objeto de análise são declarações dadas por um determinado grupo de tradutores, a contextualização necessária passa por uma análise de seus perfis. A proposta metodológica segue a linha da Sociologia da Tradução, com a utilização de conceitos desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Há uma apresentação inicial dos conceitos de *habitus* e campo e uma análise das possibilidades e dificuldades geradas por sua utilização na área de Estudos da Tradução.

O item 1.4 fala sobre o desenvolvimento de perfis de produção intelectual que possam refletir o *habitus* plural do tradutor poético, que costuma exercer outras atividades paralelas, em especial nas áreas editorial e acadêmica. Há uma apresentação resumida do perfil de cada um dos entrevistados, com detalhamento de suas áreas de atuação, e uma análise comparativa do grupo, identificando pontos comuns e as principais disparidades.

O item 1.5 fala sobre questões inerentes ao conceito de verso livre, como a amplitude do termo, que designa diferentes tipos de verso praticados em diferentes épocas, as maneiras diversas como ele foi explicado e entendido e a escassez de literatura específica sobre o assunto em português. Por fim, o item 1.6 fala sobre a elaboração do questionário, apresentando as perguntas selecionadas.

O segundo capítulo analisa os resultados da pesquisa, iniciando com um apanhado dos tópicos que se destacam no conjunto das respostas, seguido das análises individuais de cada questão, detalhando os principais pontos em comum entre as declarações, assim como as disparidades. Há ainda um levantamento dos autores citados espontaneamente pelos

entrevistados ao longo das respostas, sem incluir as duas últimas questões, que pedem diretamente a nomeação de traduções em versos livres que o entrevistado considera bem-sucedidas, tanto próprias como de outros tradutores. A intenção é averiguar quais são os autores que informam o grupo de entrevistados e ajudaram a moldar suas opiniões sobre poesia e tradução poética. A íntegra das respostas aos questionários, assim como os perfis completos dos entrevistados, estão nos Anexos A e B, ao final do volume.

A conclusão da tese analisa os principais resultados obtidos com a pesquisa e aponta caminhos para futuras investigações, como a tradução do ritmo em poemas em versos livres do inglês para o português e possibilidades de estudos na linha dos Estudos Sociológicos da Tradução com a utilização dos conceitos de Bourdieu.

1 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente pesquisa teve seu início embrionário durante o desenvolvimento de uma proposta de dissertação dentro do programa de mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês: traduções comentadas de vinte poemas do livro *Crow*¹, do inglês Ted Hughes. Diante de poemas majoritariamente em versos livres, um tanto diferentes entre si, alguns com versos curtos, abruptos, carregados de aliterações, outros mais cadenciados, com uso de recursos como o refrão, surgiram algumas questões. Como traduzir um poema composto em versos livres? Qual o peso do metro em uma obra que não segue uma forma fixa? O número de sílabas ou de acentos de cada verso deve ser mantido na tradução? Ou, pelo fato de o poema ter sido composto em versos irregulares, os versos da tradução podem ser irregulares *per se*? Rimas em posições irregulares podem ser deslocadas, compensadas em outros pontos do poema?

À época, uma pesquisa inicial mostrou que há pouca literatura sobre o assunto, apesar da fartura de material sobre a tradução de poemas em formas fixas. Não faltam textos, por exemplo, sobre as possibilidades acentuais em um decassílabo, ou sobre as possíveis correspondências métricas do iâmbico pentâmetro em português. Mas, com exceção de observações pontuais em comentários sobre uma tradução específica, não encontramos textos sobre a tradução de poemas em versos livres. Buscando tomar decisões informadas nas escolhas tradutórias que se apresentavam, a solução encontrada foi listar uma série de questões sobre o assunto e enviar a tradutores que já tivessem trabalhado com tradução de poemas em versos

¹ HUGHES, Ted. *Crow: from the life and songs of the crow*. Londres: Faber and Faber, 1970.

livres em inglês para o português. Diante desse cenário, o projeto de dissertação se transformou na presente pesquisa, com a mudança de regime para doutorado direto em 2012.

Antes disso, Paulo Henriques Britto – um dos tradutores que receberam o questionário inicial e um dos entrevistados para a presente pesquisa – publicou, em 2011, o ensaio “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, relacionando pela primeira vez práticas poéticas nas literaturas anglófona e brasileira, apontando similaridades e propondo diferentes categorizações. Ele voltou ao tema em 2014, com o artigo “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”, contribuindo enormemente para a mitigação dessa lacuna na literatura disponível sobre o assunto no Brasil e com a elaboração da presente pesquisa (ambos os textos são discutidos no capítulo 3).

A seleção de tradutores para o envio dos questionários foi baseada em dois quesitos: (i) estar em atividade no Brasil atualmente e (ii) ter publicado traduções de poemas em versos livres do inglês para o português em jornais, revistas, periódicos acadêmicos ou meio eletrônico. Foram contatados vinte e dois tradutores, dos quais dez concordaram em participar da pesquisa: Adriano Migliavacca, Adriano Scandolara, Alípio Correia de Franca Neto, Bruno Gambarotto, Cláudio Willer, Lawrence Flores Pereira, Dirceu Villa, Paulo Henriques Britto, Sérgio Alcides e Virna Teixeira. Todos receberam o mesmo questionário, com 13 questões referentes ao tema, por meio eletrônico.

1.2 OBJETIVOS

Os objetivos desta pesquisa são:

- 1) Traçar um panorama de como tradutores brasileiros entendem diferentes aspectos da tradução do verso livre do inglês para o português;

- 2) Identificar pontos coincidentes nas considerações feitas pelos entrevistados, buscando possíveis linhas semelhantes de pensamento;
- 3) Colaborar para o estudo da tradução do verso livre do inglês para o português no Brasil.

1.3 QUESTÕES METODOLÓGICAS

Como vimos acima, além de registrar a visão dos tradutores entrevistados sobre questões relacionadas à tradução do verso livre em inglês, um dos objetivos da presente pesquisa é identificar pontos coincidentes nas respostas, buscando traçar linhas de pensamento comuns sobre o assunto. No arcabouço teórico dos Estudos de Tradução, ao considerarmos uma regularidade de estratégias tradutórias, o primeiro estudo teórico a ser considerado é o conceito de normas desenvolvido por Gideon Toury em seu *Descriptive translation studies and beyond*.

Partindo de estudos de sociologia e psicologia e do trabalho de Dirk de Geest (1992), Toury propõe o conceito de norma como a tradução de “general values or ideas shared by a community” (1995, p. 55) em relação ao que é correto ou incorreto, ou, utilizando os termos do autor, “adequado” ou “inadequado” em um determinado âmbito de comportamento relacionado a casos específicos em que exista a possibilidade de ações diferentes que não sejam de natureza randômica. Identificadas, tais regularidades se tornam fonte para o estudo de normas. Em termos de força (1995, p. 54), o autor adota uma escala de intensidade que vai da maior, regras (“rules”), à menor potência, idiosincrasias (“idiosyncrasies”). Entre esses dois extremos está “a vast middle-ground occupied by intersubjective factors commonly designated as norms”. A potência de diferentes normas também varia de

acordo com um eixo temporal, no qual podem ganhar ou perder importância. Enquanto ideias e valores compartilhados por um determinado grupo ou sociedade, as normas exercem restrições ao comportamento humano em situações que poderiam abarcar uma conduta diferente, desde que a seleção não seja aleatória (1995, p. 55).

Theo Hermans também discute a intensidade das normas, mas usa os termos forte/fraca e positiva/negativa (1996, p. 31). Segundo seu raciocínio, normas são entidades sociais e psicológicas, uma vez que a tradução envolve uma rede social de agendas, “each with certain preconceptions and interests” (1996, p. 26), facilitando e guiando as decisões tomadas. Elas podem ser entendidas como versões mais fortes e prescritivas das convenções sociais, e, como elas, tiram sua legitimidade de um conhecimento compartilhado, expectativas e aceitações mútuas e de serem em grande parte internalizadas no nível individual (1996, p. 29). Hermans considera normas como prescritivas, com capacidade de afetar o comportamento dos agentes que tomam decisões. Diferentemente das convenções, as normas têm uma natureza obrigatória (“binding”), trazem algum tipo de sanção (1996, p. 31) e podem derivar do costume e/ou serem expedidas por uma “instância autorizadora”. Isso não significa, no entanto, que normas não possam ser quebradas: “They do not preclude erratic or idiosyncratic behaviour”.

Normas são constituídas pelo sentido intersubjetivo do que é “correto”, a noção do que é “adequado” (1996, p. 34). Enquanto sua força prescritiva vai do permissivo ao obrigatório, elas se afastam das convenções e se aproximam de regras (“rules”) e instruções, em geral explicitamente formuladas e, em muitos casos, institucionalizadas. Quando a concordância com determinada regra se dá apenas por causa da pressão que exerce, ela se aproxima dos decretos (“decree”), que têm natureza regulamentar. Entre esses dois polos – convenções sociais e decretos – há toda uma gradação de regras e normas.

Hermans, no entanto, não vê diferença no uso do termo sistema, como na teoria de sistemas, ou campo, conforme a definição do sociólogo francês Pierre

Bourdieu – o ponto crucial, segundo ele, é que as normas são profundamente entranhadas “na vida social e cultural de uma comunidade”. E completa:

They involve different and often competing positions and possibilities, they point up various interests and stakes being pursued, defended, coveted, claimed – and the individual's desires and strategies to further this or her own ends, whether as a result of rational choices and practical reasoning or of decisions grounded in entrenched norms and rules. In large, complexly structured and stratified societies, a multiplicity of different, overlapping and often conflicting norms coexist. (HERMANS, 1996, p. 37)

Aqui, Hermans aponta para a necessidade de examinar tanto os interesses e as restrições internalizadas pelos agentes como a importância do sistema ou campo em que eles se inserem, ideia desenvolvida com mais minúcia na linha de Sociologia da Tradução, como veremos adiante.

O maior obstáculo ao uso da teoria das normas na presente pesquisa é o fato de ela ter sido conduzida por meio de questionários. Dessa maneira, o material principal a ser examinado é composto de respostas elaboradas livremente pelos tradutores entrevistados sobre a tradução do verso livre. Isso não significa que tal discurso será seguido quando o entrevistado se deparar com a mesma questão ao traduzir um poema de fato. Essa distinção entre discurso e ato, essencial na presente pesquisa, aponta para a dificuldade da utilização da teoria de Toury, que se refere aos percalços da investigação de normas com base em declarações de tradutores e outros agentes, concluindo que formulações verbais refletem que as normas são conhecidas, assim como sua importância, mas também trazem interesses distintos, “particularly a desire to control behaviour – i.e., to dictate norms rather than merely account for them” (1995, p. 55).

Toury separa as principais fontes para a reconstrução de normas de tradução em textuais e as extratextuais. Enquanto as primeiras, as traduções em si, podem ser tomadas como produtos primários de um comportamento regulado por normas, as segundas – enunciados críticos ou semiteóricos, declarações feitas por tradutores e outros agentes envolvidos com a atividade, etc. – são apenas subprodutos (“by-products”) da existência e da

ação delas (2000, p. 207) e devem ser tratados com muita prudência e critério, pois tendem a ser parciais, uma vez que são feitos por pessoas sem isenção de interesses:

There may therefore be gaps, even contradictions, between explicit arguments and demands, on the one hand, and actual behaviour and its results, on the other, due either to subjectivity or naivete, or even lack of sufficient knowledge on the part of those who produced the formulations. On occasion, deliberate desire to mislead and deceive may also be involved. Even with respect to the translators themselves, intentions do not necessarily concur with any declaration of intent (which is often put down post factum anyway, when the act has already been completed); and the way those intentions are realized may well constitute a further, third category still. (TOURY 2000, p. 207)

Essas dificuldades, na visão de Toury, não significam que tais formulações não devam ser entendidas como uma fonte legítima para a análise de normas efetivas; embora não possam ser aceitas sem desconfiança ou critérios, elas devem ser vistas como pré-sistemáticas e apresentadas dentro de um escopo preciso. Sua utilização torna necessária uma explicação clara do *status* de cada declaração, refletindo a “constelação cultural” em que ela foi feita, assim como seus propósitos. Tal elucidação necessita de contextualização e deve conter comparações entre as formulações colhidas, assim como com os padrões revelados por comportamentos reais e as normas mostradas por eles.

Rafeket Sela-Sheffy aponta para as questões metodológicas envolvidas na análise de métodos qualitativos, como entrevistas, questionários e estudos biográficos, especialmente para o fato de que as respostas a pesquisas não podem ser vistas como uma descrição real da vida e das atitudes dos entrevistados. Citando Pierre Bourdieu, ela afirma que as pessoas darão apenas respostas que elas acreditam serem corretas e “respeitáveis” (2011, p. 4) dentro de seus contextos culturais, motivadas pela necessidade de “manter a dignidade”. Outro aspecto do uso de questionários é que eles refletem a visão de mundo do pesquisador que os elaborou, ou seja, muitas vezes os entrevistados são solicitados a abordar questões para as quais não têm “respostas prontas” (“*ready made answers*”)

dentro de seu próprio substrato cultural (Ibidem, p. 5), levando a resultados que podem se mostrar obscuros, de difícil compreensão. Uma vez consideradas tais dificuldades, ela conclui que pesquisas seguem sendo uma ferramenta importante que podem revelar padrões de comportamento aceitos dos entrevistados em relação a suas profissões.

Assim, foi necessário encontrar meios de incorporar nesta pesquisa o elemento humano, as identidades dos tradutores que responderam aos questionários. Não se trata apenas de contextualizar as respostas, localizar o discurso. Perfis diferentes terão opiniões distintas, baseadas em experiências tradutórias e a maneira como cada entrevistado interpreta a tradução de poesia, entre outros fatores. Ana Cristina Cesar ilustra bem esse ponto no artigo “Bastidores da tradução”, ao comparar duas coletâneas de traduções de poesia, uma feita por Manuel Bandeira, *Poemas traduzidos*, outra por Augusto de Campos, *Verso, reverso e controverso*. Reproduzo parte do parágrafo inicial em que ela compara os dois poetas e tradutores e as antologias em questão listando semelhanças e expõe os questionamentos de seu artigo:

As duas antologias contêm poemas de poetas de várias nacionalidades e idiomas; os tradutores são dois renomados poetas brasileiros, cuja tradução expressa a longa experiência que têm na prática da tradução poética. Manuel Bandeira é considerado um de nossos principais poetas modernistas, além de ter exercido a atividade de crítico literário, resenhista, biógrafo e professor. Augusto de Campos é um de nossos poetas concretistas, ligados a vários projetos culturais no campo da música popular e artes visuais, exercendo, igualmente, atividade como crítico e professor. Ambos podem ser considerados militantes na área cultural, especialmente Augusto de Campos, que relacionou seu trabalho com um projeto político específico no decorrer da década de 50. No que concerne a tradução, qual é, na realidade, o significado dessa militância cultural? O que essas duas práticas diversas de tradução (que implicam uma escolha constante: quem, o quê e como traduzir) revelam a respeito de uma atitude geral relacionada com os problemas da tradução de poesia? O que pensam esses dois escritores sobre o ato de traduzir? Mais ainda – sobre a tradução de determinados textos num contexto social definido? (CESAR 1999, p. 399)

Para sua análise, Cesar parte da apresentação dos poetas tradutores, das antologias e dos poemas selecionados por cada um deles.

A antologia de Bandeira, que engloba 57 poetas, não é bilíngue e tampouco traz notas, prefácio ou referências – de acordo com Cesar, ela “parece nos convidar a esquecer qualquer problema porventura existentes nos textos originais ausentes, entregando-nos ao *plaisir de lire*”. Como não há “uma unidade aparente”, uma voz ou um autor predominante, “estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira” (1999, p. 400), pois é “sua habilidade profissional de poeta que dá unidade à coletânea”, que se expressa “na escolha dos temas”, identificados por Cesar como “morte, sofrimento, fim de um amor, melancolia do amor, fugacidade da vida, a noite e seus presságios, a beleza, a sensualidade da mulher”. É a “necessidade de ‘expressão’, com temas definidos que atravessam sua própria obra, e as traduções” que ditam “a seleção e a técnica de tradução” presentes na antologia de Bandeira, na qual “existe, em todos os momentos, uma celebração bastante evidente da subjetividade” (1999, p. 400). O leitor familiarizado com a poesia de Bandeira, afirma Cesar, identifica na antologia seus “temas fundamentais”, mas não “sua condição específica de poeta modernista” ou um “enfoque modernista em relação a temas românticos”: “É possível apontar motivações típicas de Bandeira, que marcam infindavelmente sua presença na tradução. O que não aparece é a figura de Bandeira, como poeta modernista” (1999, p. 400).

Buscando os originais, Cesar nota que um soneto de e. e. cummings é “desmodernizado” por Bandeira, que inicia cada verso com maiúsculas, “corrige” a pontuação e faz uma tradução que traz “os adjetivos suavizados e um vocabulário mais rebuscado, mais afinado com a tradição poética romântica” (1999, p. 401). O resultado é um soneto com o mesmo tema, “mas e. e. cummings e tudo o que ele representa desaparecem inteiramente”. Com relação a Christina Rossetti, que tem dois poemas traduzidos na antologia, Cesar nota que “a experiência poética” da autora “está mais próxima das opções de Manuel Bandeira como tradutor”, e propõe os seguintes questionamentos:

O que poderia, porém, ter ditado tal discrepância entre poeta e tradutor? Talvez sua fixação em determinados temas? Ou uma relação particular com o ato da tradução, que pode ser considerado um desafio técnico, no qual a subjetividade pode

se expressar livremente, sem a obrigação de ser “moderna”? Talvez pudéssemos até mesmo fazer a seguinte indagação: não seria a modernidade, a esta altura, uma espécie de fardo para uma pessoa tão intensamente subjetivista como Manuel Bandeira? (CESAR 1999, p. 401)

Por fim, a autora, considerando que “a individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo nesse livro”, afirma que o resultado “parece indicar uma prática de tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito” (1999, p. 401).

Já a antologia de Augusto de Campos, de acordo com Cesar, “indica imediatamente sua intenção: guiar o leitor” (1999, p. 401). Além de incluir um prefácio, Campos organizou os poemas traduzidos em seções diferentes, com “introduções críticas que, às vezes, personificam a arrogância literária de Pound”, além de incluir os originais lado a lado com as traduções, “como que convidando o leitor a comparar e refletir sobre as comparações” (1999, p. 401). Os pontos em comum entre autores e poemas selecionados por Campos se baseiam em sua preferência por poetas “que lutaram por um estandarte e lemas radicais: invenção e rigor” (1999, p. 404), cujas características são identificadas por Cesar em quatro tópicos: i) “Irreverência temática, em conflito aberto com as formas dominantes de poesia que tratam de assuntos inócuos, aclamados pela sociedade”; ii) “Tecnologia poética ou artesanato formal rigoroso”, privilegiando a poesia “que trabalha com o instrumento verbal, pondo de lado aquela que pretende expressar emoções relacionadas com um determinado assunto ou com as obsessões de um ser” (1999, p. 404); iii) “Significado intencionalmente ‘obscuro’ ou ‘difícil’”; e iv) “Um tipo de poesia mais intelectual, em oposição à de tipo emocional” (1999, p. 405).

Tal seleção, avalia Cesar, “não tem caráter arbitrário, nem tampouco foi ditada por um tipo de leitura enfática, por analogias de subjetividades”; Campos “continua sendo um militante”, e seus “princípios, sua orientação ideológica” (1999, p. 402-3) é expressa na escolha dos poemas e poetas que fazem parte de sua antologia:

O tradutor Augusto de Campos se refere constantemente às posições tradicionais do *establishment* literário. Considera que sua função é opor-se ao *establishment* através da tradução e publicação de poetas que produziram poesia “revolucionária”, ou, pelo menos, poesia orientada para uma revolução da linguagem. Está também consciente do impacto de seu trabalho na cultura brasileira e, por isso, frequentemente enfatiza a importância de se traduzir determinado poeta como reação a um contexto literário definido. Reflete sobre sua prática em termos do efeito crítico *contemporâneo* que causará. (CESAR 1999, p. 403)

Cesar conclui que, no que concerne a política da tradução, as antologias de Bandeira e Campos “se situam em campos opostos” (1999, p. 405). A autora relembra que Bandeira “se interessou bastante pelos poetas concretos” e escreveu sobre o grupo de poetas concretistas e poemas concretos no fim da década de 1950, mas “não leva em consideração nem a agressividade política dos manifestos concretos, nem sua reivindicação de *status* literário revolucionário, sua coerência teórica e seriedade” (1999, p. 406). Por fim, conclui que:

Ele [Augusto de Campos] está altamente interessado na defesa de um determinado tipo de militância poética e, às vezes, pode parecer didático demais ou excessivamente exigente, embora seja, em geral, um tradutor de categoria. O leitor logo descobre seus objetivos e estabelece seus limites. Por outro lado, a personalidade de Bandeira é mais fluida e ambígua, e, de certa forma, mais atraente. A oposição entre os dois tradutores é a que existe entre a arte abstrata e a figurativa. Em sua teoria e prática da tradução, Augusto de Campos parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais (no mais alto sentido da palavra, como diria David Hockney) e as associações tiradas do texto (a não ser que o tema manifeste uma “reação” contra uma atitude de “dominação”, como já foi dito no item 1). Suas traduções agradam do ponto de vista técnico; porém, a natureza dos poemas escolhidos (ou então os comentários críticos) nos leva a evitar o envolvimento com o texto, os sentimentos, a entrega – objetos obscuros provindos do desejo. Manuel Bandeira, pelo contrário, se entrega a esse envolvimento, sem qualquer reticência, mesmo que o resultado não se revele tão arguto e habilidoso, na tradução. Suas traduções são de tal nível, que permitem esse envolvimento e não nos apercebemos de qualquer imperfeição no poema. (CESAR 1999, p.409)

Ao traçar e comparar os perfis de Bandeira e Campos não apenas como tradutores, mas como autores, ensaístas e “militantes culturais”, Cesar mostra como esse contexto influencia a prática tradutória de cada um deles,

e como essa influência se materializa no resultado das traduções, da apresentação de cada coletânea e da escolha dos poetas traduzidos às estratégias tradutórias utilizadas. Se a análise dos perfis dos tradutores pode ser extremamente produtiva para entender aspectos de sua prática, como nos mostra Cesar, no caso de uma pesquisa em que o principal objeto de análise é o discurso dos tradutores, traçar um perfil elaborado de cada entrevistado é indispensável, sob pena de alienar o discurso de seu emissor, de sua origem, e do que o condiciona. No caso da presente pesquisa, a questão é: como esse perfil deve ser delineado, e que informações devem ser incluídas nele? Como organizar tais informações – os perfis dos entrevistados, a identidade do tradutor por trás das declarações – de modo que elas possam ser analisadas tanto em conjunto como individualmente de maneira objetiva? Que ferramentas teóricas podem auxiliar nesta tarefa?

1.3.1 SOCIOLOGIA DA TRADUÇÃO

A necessidade de desenvolver perfis dos entrevistados para contextualizar suas respostas nos leva aos fundamentos da área da Sociologia da Tradução, em especial os baseados nas ideias do sociólogo Pierre Bourdieu de *habitus* e campo, que renderam um número robusto de estudos nas últimas duas décadas. Entre as obras mais relevantes para esta pesquisa, destaco as de Pascale Casanova (2004, 2010), Jean-Marc Gouanvic (2005, 2010), Moira Inghilleri (2005), Reine Meylaerts (2008), Rakefet Sela-Sheffy (2005, 2006, 2011) e Daniel Simeoni (1998, 2007), assim como as edições temáticas editadas por Michaela Wolf e Alexandra Fukari (2007) e por Rakefet Sela-Sheffy e Miriam Shlesinger (2011).

Já em 1998, três anos após a publicação de *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Daniel Simeoni propunha a introdução do conceito de

habitus nos Estudos Descritivos da Tradução, argumentando que a descrição do processo de aquisição da competência como tradutor feita por Toury, um processo de “naturalização”, “socialization as concern translating” (1998, p. 14), é de fato a internalização de normas, mas algo conturbado, que envolve campos díspares e diferentes níveis de capital social. Já Moira Inghilleri considera que introdução da noção de *habitus* no aparato teórico dos Estudos de Tradução fornece às investigações baseadas nas teorias descritivas e de polissistemas conceitos mais poderosos do que o de normas para “descrever as restrições socioculturais” na tradução e seus resultados (2005, p. 125).

Antes de examinarmos as questões mais específicas relacionadas a esta pesquisa, convém apresentar brevemente os conceitos em questão.

Segundo a conceitualização de Bourdieu, o *habitus* é um sistema de disposições, transponível, durável, estruturado e estruturante, adquirido na infância e subsequentemente desenvolvido (1990, p. 52). Este primeiro sistema adquirido das práticas familiares (*habitus* primário) se transforma ao longo da vida do indivíduo (*habitus* secundário etc.) de acordo com sua passagem por diferentes instituições e círculos (BROOKER 2003, p. 118). Ele é produzido pelas condições relacionadas a uma “classe particular de existência” (BOURDIEU 1990, p. 53), e gera e organiza práticas e concepções, sem ser necessariamente produto de ações conscientes, como obediência a regras. Estruturante e estruturado, o *habitus* é formado pelas disposições adquiridas em família, pela posição social e econômica, pela educação e também pela ideologia e por gostos individuais, além de ser moldado por um grupo comum de predisposições historicamente produzidas de um grupo social ou étnico em particular (BROOKER 2003, p. 119). É incorporado à vida do indivíduo, e sua configuração é aberta a variações, de acordo com as experiências ao longo da vida, como a aquisição de habilidades e aptidões.

A noção de campo (“*field*”) é atrelada aos pontos anteriores – uma rede de relacionamentos dentro da qual indivíduos exercem seus *habitus* e investem seu capital cultural (BROOKER 2003, p. 102). Cada rede é formada por indivíduos, instituições e influências, com lógica e estruturas

próprias. O campo é estruturado por disputas de poder, ou seja, pela disputa pela apropriação de determinados tipos de capital.

De acordo com a definição de Bourdieu, o mundo social é construído sobre princípios de diferenciação ou distribuição do conjunto de propriedades ativas dentro deste universo, capazes de transmitir poder e força aos agentes que as detêm (1985, p. 723). Ele também pode ser descrito como um “campo de forças” (1985, p. 724), um conjunto de relações de poder objetivas impostas a quem entra no campo e que se sobrepõe a indivíduos e interações diretas entre eles. Existem inúmeros campos, que interagem entre si, são hierárquicos e podem ser autônomos ou relacionados. Cada um tem sua própria lógica e estrutura, e o tipo de capital em jogo depende de sua natureza. É um sistema de relações objetivas entre posições definidas “em sua existência e nas determinações que impõem sobre seus ocupantes, agentes ou instituições, por suas situações presentes e potenciais” (BOURDIEU; WACQUANT 1992, p. 97). É em relação ao campo no qual essa disputa de poder ocorre que é possível entender as estratégias que a regem. A posição de um indivíduo dentro de um campo depende de fatores como seu *habitus*, capital (cultural, social, econômico) e sua habilidade de se adaptar às regras específicas de cada campo de modo a conseguir se apropriar de benefícios específicos relacionados a ele. Pode-se pensar, por exemplo, nas diferentes exigências dos campos da advocacia e do ensino universitário, por exemplo. O aspirante a advogado terá de se enquadrar nas exigências da profissão desde o vestuário – usando ternos – até o domínio de jargões de sua área específica na produção de documentos e as maneiras adequadas de se dirigir a um juiz. Um professor universitário raramente precisará usar ternos para se adaptar ao ambiente de trabalho, mas terá de dominar o estilo de escrita acadêmica, com a inclusão de referências, por exemplo, a preparação do conteúdo da disciplina ministrada e de cada aula e as maneiras de lidar com diferentes tipos de aluno.

Utilizando os conceitos de Bourdieu na elaboração desta pesquisa, quanto melhor pudermos traçar o *habitus* de cada um dos entrevistados, melhor poderemos entender suas posições dentro do campo e em relação uns aos outros. Assim, a delimitação de perfis mais detalhados, que reflitam

seus *habitus*, seria instrumental não só para a contextualização das respostas de cada um, mas para uma análise comparativa geral. Vejamos como esses conceitos foram estudados mais especificamente dentro da área de Estudos da Tradução.

1.3.2 OS CONCEITOS DE BOURDIEU NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

As questões enfrentadas pelos autores que se debruçaram sobre a aplicação dos conceitos de *habitus* e campo dentro dos Estudos da Tradução são inerentes à prática tradutória, uma mediação entre duas línguas/culturas. Como delimitar o campo de produção de um tradutor, ou mesmo seu *habitus*? Os tradutores brasileiros formam um campo legítimo, ainda que a profissão englobe trabalhos (e produtos) distintos como a tradução técnica, legendagem de filmes e seriados de TV e a tradução literária? Quais as coincidências e diferenças entre os *habitus* dos agentes de tradução em atuação no campo? Que quais maneiras esses agentes disputam e adquirem capital cultural?

Vamos tratar primeiramente da questão do campo. De acordo com Sela-Sheffy, a identificação dos tradutores enquanto um grupo cai entre “profissão” e “arte” – mas as duas instâncias apresentam problemas. No primeiro caso, as ambiguidades da definição do campo são, de acordo com a autora, característica de um grupo semiprofissional, com definições soltas, que atua em campos cujas bordas se confundem. A tradução, enquanto profissão, tem formação fraca, sem a exigência de treinamento específico; dificilmente é organizada; os padrões de carreira tendem a ser informais, com trabalho temporário ou em tempo parcial. O aprendizado se dá por experiência (SELA-SHEFFY 2005, p.10).

Com base em sua pesquisa feita com questionários sobre a imagem pública dos tradutores, Sela-Sheffy conclui que a tradução também não é totalmente reconhecida como um “mercado de arte” (“*art trade*”), e sim vista como uma “ocupação intelectual sem glamour”, “secundária em relação ao autor” (2005, p. 10), com status equivalente ao de professor, diretor de escola, bibliotecário e revisor de textos. Apesar de traçarem uma distinção entre a tradução literária e a “técnica”, atribuindo à primeira “sensibilidade artística” e “criatividade”, ainda assim confirmam a visão dos tradutores como uma das ocupações marginais envolvidas na produção de textos.

Esse status ambivalente obscurece a estrutura do campo de ação dos tradutores. Segundo Sela-Sheffy, isso se dá especialmente no caso dos tradutores literários, que são vistos como agentes secundários no campo da literatura – e sua organização em uma configuração social diferente é muitas vezes questionada. A dinâmica de um campo, diz ela, existe na medida em que é “sentida na prática e realizada por aqueles que jogam o ‘jogo’ tradutório”, e são definidas pelo capital a ser disputado. Na visão de Sela-Sheffy, a ligação dos tradutores literários com o campo literário é “óbvia” (2005, p. 11). É comum que eles também ocupem outras posições nele, como editores, críticos, escritores, poetas, acadêmicos – atividades que, é claro, também fazem parte da construção de seu capital simbólico e influenciam sua posição no campo em questão. Apesar dessa ambivalência, a autora ressalta que esses agentes também desenvolvem as habilidades específicas que possibilitam que eles façam parte do campo da tradução. Dentro do entendimento de campo como um espaço de disputas por posições, movidas por determinados tipos de gratificações, Sela-Sheffy conclui que os tradutores, incluindo os literários, de Israel – e provavelmente em outros lugares – formam um campo distinto de ação, por sua vez dividido em grupos diferentes. A conclusão é não há necessidade de determinar o quanto tradutores literários são parte do campo da literatura, ou se formam um campo separado – as duas perspectivas são corretas.

Gouanvic vê as traduções literárias inseridas no campo específico a que seu gênero ou particularidade pertence, na cultura de chegada, ao lado de obras originais – ficção policial, científica, infanto-juvenil. A distribuição

dos textos entre tais campos se dá de acordo com atributos específicos que fazem parte da própria delimitação desses espaços, e suas características, na análise do autor, são relacionadas a todo o processo de tradução, “da pré à pós-produção” (2010, p. 123), e aos agentes envolvidos nele – tradutores, editores, agentes literários, críticos etc. Tais campos específicos são o espaço em que ocorre a disputa pelo poder entre os agentes, peleja que também impõe a este mesmo campo a noção do que é legítimo produzir (GOUANVIC 2010, p. 124) dentro dele, ou mesmo entender como parte dele. A tradução, ao transpor textos além das barreiras linguísticas e culturais, é baseada nessas mesmas noções. Tratando-se da importação de um bem simbólico, também é determinada por questões relacionadas a “obras importadas e a legitimidade global da cultura/língua de chegada”.

Na visão de Gouanvic, a incumbência final de um tradutor é o conceito de *illusio*, definido por Bourdieu como “the adherence to the game as a game, the acceptance of the fundamental premise that the game, literary or scientific, is worth being played, being taken seriously” (BOURDIEU 1996; p. 333-4). A tradução ideal então seria aquela que reproduz a capacidade de provocar a adesão do leitor à obra original. Cada texto tem sua *illusio*, estreitamente relacionada ao campo a que pertence, e existe no desempenho de agentes que possuem *habitus* e capital social relevantes a este mesmo campo (GOUANVIC 2005, p. 163). É dentro deste campo que se desenvolve o *habitus* do tradutor, baseado, segundo Gouanvic, “on the technical acquisition of method and style proper to a specific literary field (or, according to circumstance, general literary field), but it is also based in a relational way on the social space of producers” (2010, p. 124).

Um exemplo dado por Gouanvic é o nicho da literatura da ficção científica e suas peculiaridades – temas comuns às obras como tecnologias inexistentes ou planetas habitados por formas de vida alienígena. Uma das características distintivas do gênero é, como coloca Gouanvic, usando o termo cunhado por Marc Angenot (1978, apud GOUANVIC, 2010, p. 127), “fiction words”, “the type and model whose entire meaning is to be conjectured by the reader”. São essas palavras que criam a *illusio* do texto, e que devem ser traduzidas de uma maneira que leve o leitor a aderir à ficção,

criando uma narrativa tão convincente quanto a original na língua de chegada. O autor busca em *The caves of steel*, de Isaac Asimov (Doubleday, 1954), exemplos de “fiction words”: “Spacers”, “Subetherics”, “Textron”, “Ketatofiber”. Gouanvic pondera que não é a tradução dessas palavras em si a dificuldade da transposição de um texto de ficção científica, mas sim a capacidade de criar uma retórica tão convincente quanto a do original:

The translator's task is to deliver the novel's rhetoric, and to do so with a similar plausibility to that of the original: the fictionalizing of hypothetical science and technology, representation of human and extraterrestrial groups, and the effects of science on society. If the translator does not carefully perform his or her task, the translated text will not contain the same *illusio* potential as the original. (GOUANVIC 2010, 127)

Caso o tradutor falhe em transpor essa retórica particular do original, em reproduzir seu *illusio*, corre o risco de alienar o leitor. Da mesma maneira, um tradutor poético precisa dominar as particularidades do gênero para produzir uma tradução que convença como uma obra poética.

O ensaio “Translation and the shape of things to come – the emergence of American science fiction in post-war France”, publicado em 1997, em que Gouanvic examina a importação de ficção científica norte-americana à França e a instituição do gênero naquele país, delineia de modo claro a ação dos agentes em busca de consagração na cultura de chegada e dos elementos estruturais presentes no campo. Gouanvic argumenta que o grande número de traduções de ficção científica norte-americana na França na década de 1950 só foi possível com a importação simultânea de “estruturas institucionais”, em especial revistas especializadas no tema e séries de livros (que, no caso dos EUA, emergiram no final da década de 1920), a “naturalization of the American subcultural model”, processo que desembocou na criação de um campo autônomo francês (1997, p. 125). Esse sucesso se deu, de acordo com o autor, porque havia, na França, categorias sociais homólogas à classe média americana “tecnófila” dos anos 1920; e porque grandes partes da sociedade francesa do pós-guerra

apresentavam “more or less a conscious adherence to the American way of life as a social model”.

Gouanvic faz um preâmbulo antes de examinar o caso específico da ficção científica analisando a importação de textos. De acordo com ele, nos termos dos modelos de Bourdieu, as traduções entram na lógica do mercado cultural. No caso das economias ocidentais liberais (que variam, segundo Gouanvic, do ultraliberalismo ao liberalismo pincelado pela intervenção estatal), o que regula a produção e o consumo de bens culturais “is the law of the marketplace, free enterprise and ‘laissez-faire’”:

Working under pressure of free competition, publishers ‘seek to impose’ a new producer and a new product, vectors of a new system of taste, capable of bringing about a reorganization of the hierarchies of taste which are in effect in a particular marketplace. Under these conditions, the translated text is subjected to the same logic processes as the untranslated indigenous work. (GOUANVIC, 1997, p. 127)

A decisão de traduzir um determinado texto de um autor em particular pode se dar de duas maneiras. A primeira é em relação ao lucro antecipado pelos editores. Nesse caso, autores e trabalhos valorizados em sua cultura de origem, que receberam prêmios ou alcançaram as listas de best-sellers, são priorizados. Por outro lado, há editoras que se pautam não apenas pelo lucro, mas por uma “lógica do descobrimento” (“logic of discovery”), como por “a special interest in a given literary form or cultural activity and by the intellectual satisfaction of discovering new and interesting examples of that form of activity” (1997, p.127).

Dessa maneira, de acordo com Gouanvic, as obras em tradução são negociadas de diferentes maneiras na cultura de chegada. Ele destaca dois polos: no caso de um autor ou trabalho consagrado em sua cultura original, ou quando este último em si apresenta um nível alto de prestígio, a origem estrangeira da obra é destacada, e os autores e editores podem mesmo lançar mão de traduções fictícias

(“pseudotranslations”) para capitalizar em cima desse prestígio; em outros casos, a origem estrangeira do autor pode ser mascarada com a nacionalização de seu nome/sobrenome ou até a substituição pelo nome do tradutor, que ganha status de autor.

A ficção científica, diz Gouanvic, é uma forma marginalizada, com status institucional de “paraliteratura”. Nos EUA, a formação do gênero se baseou em três autores proeminentes: Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – o caso deste último, aponta Gouanvic, à primeira vista parece um tanto paradoxal: considerado menor no campo da alta literatura norte-americana, ele é simultaneamente apresentado como um modelo-chave da ficção científica, o que poderia se dever ao fato de que Poe ocupava uma posição bastante favorável na cultura francesa, “thanks to his translator Baudelaire, and which was transmitted in the scientific novel through the mediation of Jules Verne” (1997, p. 132).

Nos anos 1920, nos EUA (e na França), estavam em atividade editores especializados em literatura popular, com revistas baratas que misturavam aventura, ciência e tecnologia. Em 1926, Hugo Gernsback, editor de revistas para engenheiros, que na época desfrutavam de importância nesse nicho, lançou *Amazing Stories*, dedicada à “scientifiction”, termo depois suplantado por “science fiction”, em 1929. Isso deu início a um processo de “reclassification and regrouping of material that had, until then, remained widely dispersed” (1997, p. 130), transformando a ficção científica em um fenômeno.

Enquanto gênero literário, a ficção científica, de acordo com Gouanvic, é intrinsecamente ligada às suas particularidades:

To speak of science fiction in terms of literary genre then is henceforth to refer to a specific field, to its socio-institutional models, to the subculture of science fiction and its tastes, its rites, its jargon, to its maniacal behavior as much as to its admirable achievements. (GOUANVIC 1997, p. 132)

Ele identifica no modo de institucionalização do texto de ficção científica dois mercados coexistentes, mas muitas vezes conflitantes: o profissional e o dos fãs. Há diferenças entre os agentes e seus modos de ação em cada um deles. No que diz respeito à produção, por exemplo, o mercado profissional emprega autores especializados no gênero ou não, com a possível adoção de pseudônimos e rótulos generalizantes; no caso dos fãs, são autores “lúdicos”, com ou sem pretensões literárias, às vezes cooptados pelo mercado profissional. Neste último, as traduções são feitas por tradutores da casa ou profissionais (freelancers ou de agências), enquanto no mercado dos fãs, ela é quase não existente. No âmbito da publicação, o mercado profissional apresenta séries especializadas de livros, raramente não especializadas, e revistas. No caso dos fãs, predominam os periódicos, fanzines com ficção, crítica e ilustrações, com temática geral ou especializada, “newszines” (com notícias do grupo de fãs) e “personalzines” (centrados no editor-fã). Uma das diferenças mais curiosas está na esfera dos agentes de consagração: enquanto o mercado dos fãs promove convenções (que podem ser mais gerais, sobre ficção científica, ou especializadas, como o caso dos “trekkers”, fãs do seriado *Star Trek*, no Brasil batizado de *Jornada nas Estrelas*) e premiações, estas não existem no mercado profissional, mas seus agentes participam das que são promovidas pelos fãs, por motivos comerciais (1997, p. 133). Gouanvic escreve antes do fenômeno conhecido como “fansubbing”, a tradução de filmes e seriados por fãs, que se encarregam de preparar legendas na língua de chegada, em geral em um trabalho em grupo, para cópias distribuídas pela internet.

A instituição da ficção científica como gênero literário autônomo na França parte da atividade de três agentes que atuaram simultaneamente como editores, tradutores e críticos: Boris Vian, Raymond Queneau e Michel Pilotin. Os três foram autores de artigos sobre o gênero – Pilotin sob o pseudônimo de Stephen Spriel. Este último coeditou a série de livros “Rayon fantastique”, publicada pela Gallimard e pela Hachette (1997, p. 134). Ao observar as escolhas dos textos traduzidos por Vian, Gouanvic conclui que essas escolhas não se justificam “by any economic

necessity, but rather by strategies of recognition and justification of the genre” (1997, p. 136).

A análise das publicações por diferentes editoras feitas por Gouanvic demonstra nuances no tratamento do gênero. A série “Rayon fantastique”, lançada em 1951 pelas editoras Hachette e Gallimard, de acordo com o autor, nada tinha de fantástico, sendo que 95% das publicações eram livros de ficção científica “with a truly scientific dimension”. A escolha do rótulo “fantástico” vem do fato de que a Gallimard, editora bem estabelecida no campo da alta literatura, “seemed initially reluctant to associate itself with this literature” (1997, p. 139).

Já a série “Anticipation”, lançada também em 1951, pela Fleuve Noir, tem um título que se refere à tradição de novelas populares, em vez de alta literatura, como no caso da “Rayon fantastique” (1997, p. 140). Por sua vez, o título “Anticipation” tinha pouca conexão com os temas dos livros, que eram principalmente “space and extraterrestrial adventures, with little or no effort to ‘anticipate’ a future state of society or even the conquest of space”. De acordo com Gouanvic, a série representava “a face vergonhosa” (“the shameful face”) do gênero, ao ponto de a revista *Fiction* – periódico especializado lançado em 1953, parte da importação de “estruturas institucionais” pelo campo da ficção científica francês à qual Gouanvic se refere – não ter publicado uma crítica a respeito de seus títulos.

Em contrapartida, a série “Présence du futur”, lançada pela Denöel em 1954, é descrita pelo autor como “the only truly intellectual and cultured series”. Apesar de se beneficiar do interesse geral em ficção científica, a Denöel publicou apenas certos tipos de autores, “poetic and nostalgic writers like Ray Bradbury [...], authors of fantastic like Lovecraft [...] and mainstream French authors – authors of general literature rather than science fiction” (1997, p. 140).

Gouanvic não se estende sobre o papel dos críticos no caso da ficção científica, mas afirma que o gênero foi “quickly ghettoized into an autonomous subcultural field in France, just as it had been in the United States”. As condenações de intelectuais e jornalistas, segundo o autor, tiveram pouco impacto na implantação do gênero na França, a não ser o de

reassegurar seus entusiastas de que era necessário estabelecer a ficção científica como um campo autônomo (1997, p. 147).

Apesar de ser um exemplo bastante peculiar, o estudo de Gouanvic sobre a instituição do gênero de ficção científica na França é bastante didático ao delimitar as ações dos agentes e as especificações de seus *habitus* – especialmente o entusiasmo e o fato de exercerem papéis diferentes paralelamente, como tradutores, editores e críticos – e as características do gênero dentro do campo literário francês, assim como as das instituições estruturais que o formam.

Dentro das análises vistas até agora, nos parece possível considerar nosso grupo de entrevistados como atores inseridos dentro do campo literário geral brasileiro, no campo específico da poesia, ao lado de autores, editores, poetas, críticos e outros agentes envolvidos na produção poética, muitas vezes desempenhando paralelamente outros papéis neste mesmo campo. Em sua tese de doutorado, *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*, de 2012, Marlova Aseff faz um levantamento dos tradutores de poesia que tiveram volumes de tradução publicados durante o período – 314, dos quais 145 são poetas. O mesmo levantamento (que inclui seis dos dez tradutores entrevistados para esta tese) mostra que, entre os 314 tradutores, 116 também são professores, 34 são ensaístas, 27, jornalistas, 14, editores, e 38, escritores – além de três classificados como romancistas, três como contistas, um como cronista, dois como ficcionistas, dois como roteiristas e um como autor de livros infantis. Muitos exercem várias atividades ao mesmo tempo, o que nos leva à questão do *habitus* do tradutor.

1.3.3 O *HABITUS* DO TRADUTOR

As reflexões em torno do conceito de campo dentro dos Estudos da Tradução apontam para as mesmas questões no entendimento e nas delimitações de um *habitus* tradutório. Se as bordas entre os campos são confusas, como vimos acima, o *habitus* do tradutor é o resultado de um processo de socialização bastante pessoal, partindo já do *habitus* primário, adquirido na infância, até habilidades bastante específicas e o resultado de preferências pessoais, como o gosto por um gênero específico – e, como coloca Gouanvic (2005, p. 163), intimidade com uma *illusio* também específica, que precisa ser reproduzida na cultura de chegada. Sendo produto da importação de um bem cultural, o ato de traduzir se dá como mediação entre campos diferentes (a cultura/língua de chegada e a de saída, em seu aspecto mais amplo), nas quais o mesmo agente se insere com diferentes competências, que se desenvolveram também de maneira diferente. O contato com a cultura-fonte, por exemplo, pode ter ocorrido desde a infância, em uma família bilíngue, em vivência no exterior ou por meio de estudos e consumo de bens culturais pertencentes a ela – em geral, vários elementos essenciais entrelaçados de maneira muito mais confusa do que uma simples enumeração sugere. Considerando cada uma dessas experiências acumuladas em duas culturas diferentes como *habitus* também diferentes, é preciso, por consequência, levar em conta um espaço em que se dá a mediação entre esses dois campos, tanto no sentido mais geral (língua/história/cultura) como no caso de um *habitus* mais especializado, como os que se inserem no campo literário restrito da ficção científica, analisado por Gouanvic. De acordo com ele, o *habitus* do tradutor não pode ser interpretado sem considerar seu relacionamento com a segunda cultura:

[...] it's always the *habitus* of a translator that influences the way translation is practised, and this *habitus* cannot be interpreted separately from its rapport with the foreign culture, which is endowed with a greater or lesser aura of legitimacy that is

transmitted through translation and tends to dictate a new orientation in the receiving culture, a new social future. (GOUANVIC, 2005, p. 164)

Reine Meylaerts propõe o conceito de *habitus* intercultural para englobar as singularidades da formação e do trabalho do tradutor, que, como agente intercultural, é o “produto complexo” (MEYLAERTS 2008, p. 94) de vários processos de socialização, sendo a interação de diferentes tipos de *habitus* que resulta em suas atitudes, percepções e práticas. Um *habitus* intercultural e dinâmico, argumenta ele, torna-se um conceito-chave para entender diferentes relacionamentos interculturais, mostrando como os agentes interiorizam estruturas normativas tanto da cultura de saída como da de chegada, assim como seus cruzamentos e pontos de contato. Um indivíduo não poderia ser reduzido a uma profissão – e, no caso em que os campos profissionais não são diferenciados, ou essa diferenciação não é acentuada, é a história individual que provavelmente dará conta da maior parte do *habitus* do tradutor. Essa interpretação conceitual parte da necessidade de entender o tradutor além de seu espectro profissional, como um indivíduo socializado. Tradutores, aponta Meylaerts, raramente são apenas tradutores – muitas vezes são simultaneamente escritores, editores, críticos, acadêmicos, filósofos, padres etc. Ele conclui:

In all these cases, insight is needed into these actors' *various* and *variable* internalization of broader social, cultural, political and linguistic structures, of both the institutional and discursive kind. This helps us grasp the actors' actual position-takings, their possible role in the dynamics of constraints on positions, and the evolution of their translational choices at the micro-structural and macro-structural levels. (MEYLAERTS 2008, p. 95)

Segundo Sela-Sheffy, Simeoni acerta ao assinalar que *habitus* não se trata apenas de expertise profissional, mas sim de “a whole model of a person” (2005, p. 14), propondo uma distinção entre *habitus* social (“generalizado”) e profissional (“especializado”). A interpretação de ‘*habitus* do campo’ dada por Bourdieu poderia limitá-lo às habilidades específicas e preferências envolvidas no ato tradutório. Essa visão, argumenta Sela-

Sheffy, é um subaproveitamento de um conceito complexo, que assim se reduziria ao nível mais óbvio das ações dos tradutores. A proficiência em tradução é determinada por elementos sociais mais amplos, assim como a mesma proficiência não é o único fator que faz de um agente um tradutor reconhecido. Os discursos dos tradutores e os de outras pessoas sobre eles demonstram que ser um tradutor gera expectativas sobre personalidades e estilos de vida, um reconhecimento do que um ator deve ou não fazer para ser um profissional reconhecido. Uma análise desse tipo, portanto, requer um estudo minucioso sobre parâmetros de estilos de vida e trajetórias.

Para Sela-Sheffy, o argumento de Simeoni – o *habitus* do tradutor é marcado pela submissão a regras, o que deriva das condições e da percepção da função ao longo de séculos – engloba um dos problemas do conceito de Bourdieu, sua interpretação como ação determinista. Colocando submissão como um “componente universal do *habitus* do tradutor”, argumenta Sela-Sheffy, não há espaço para entender “escolha” e “variabilidade” em suas ações (2005, p. 3). Essa ideia de *habitus* rígido, conclui, não pode ser integrado de fato à noção dinâmica de campo.

De acordo com Sela-Sheffy, a conformidade a normas não exclui divergência. Ambas são estratégias adotadas dentro do campo, que é movido por competição pelo capital simbólico. Os atores podem mudar seus cursos de ações, deixando a divergência (nas palavras de Bourdieu, “heterodoxia”) em prol da conformidade (“ortodoxia”) ou vice-versa, motivados por mudanças de posição dentro do campo em que ele está inserido, ou mesmo pela passagem do tempo. A ortodoxia tende a ser mais adotada entre os veteranos dotados de capital simbólico quando sua posição é ameaçada, enquanto a heterodoxia é mais usada pelos que chegam ao campo, que precisam adquirir capital (2005, p. 5). No entanto, caso a inovação tome o centro da cena, um ator em posição periférica pode usar a ortodoxia como uma forma de se destacar, por exemplo. Para Sela-Sheffy, seria mais produtivo deixar de lado a noção de “tirania das normas” em prol de uma “influência de certas normas” (“sway of certain norms”), ou modelos:

That is, of certain models, in the work of translators. While the former implies that compliance with the domestic repertoire is a determinant of translators' competence, the latter raises the question of when, why and to what extent this tendency governs translators' activity, and what other options are available for translators under different circumstances. (SELA-SHEFFY 2005, p. 7)

Em seus estudos sobre o *habitus* dos tradutores israelenses, Sela-Sheffy identifica uma diferenciação entre os tradutores literários e os demais. Os primeiros se distinguem em especial na maneira de construir seu próprio prestígio, o que é feito principalmente, argumenta, “on artistic-like glory”(2006, p. 250), processo similar aos modelos adotados nos campos da literatura e da arte (Ibid., p. 247). A manutenção do status da profissão é obtida pela promoção pessoal de alguns tradutores aclamados, que dão origem a um “sistema de estrelas” (“star system”) baseado em distinções pessoais, como prêmios, exposição na mídia etc. Tal sistema, afirma Sela-Sheffy, parece ganhar espaço especialmente entre os tradutores literários por causa das limitações financeiras e condições difíceis de trabalho que eles enfrentam, sendo a fama pessoal a maneira de conseguir mudar de status. Além disso, tal sistema pode ser alcançado por meio do contato com o campo literário (Ibid, p. 246). Alguns deles fizeram da tradução sua carreira principal, enquanto outros ganharam sua reputação em outras áreas, notadamente como poetas, críticos, editores e acadêmicos. Todos tendem a glorificar a tradução como “vocação”, e seus discursos deixam de fora discussões sobre tópicos como pagamento e condições de trabalho, concentrando-se em questões como sua missão cultural. Com isso, afirma Sela-Sheffy, tentam distinguir-se de seus pares construindo um perfil de intelectual, que desejam capitalizar como um grupo privilegiado, com “sua aura artística própria” (Ibid., p. 247).

1.4 A ELABORAÇÃO DOS PERFIS

A elaboração dos perfis dos entrevistados para esta tese foi, portanto, guiada pela necessidade de capturar o *habitus* tradutório de cada um deles da melhor maneira possível. E, como vimos, os tradutores tendem a exercer outras atividades, paralelamente à tradução. O primeiro passo foi partir de um currículo de publicações não só de traduções, mas de qualquer natureza intelectual, incluindo artigos acadêmicos, produção jornalística relevante, obras literárias autorais, textos e traduções em sites literários etc. A partir da organização dessa bibliografia, a intenção foi esboçar um perfil de produção intelectual mais abrangente, incluindo atividades que não sejam relacionadas ao campo da tradução ou mesmo ao campo literário. Além disso, há uma descrição da formação superior de cada um, com os títulos de tese, um apanhado das línguas que domina (e de quais traduziu) e um “currículo profissional” – cargos ocupados em universidades, editoras, carreiras desenvolvidas em outras áreas.

O levantamento da produção intelectual dos entrevistados revelou as principais estruturas envolvidas na disputa de capital entre eles, ou “agentes de consagração”, como denomina Bourdieu (1993), como instituições de ensino, museus ou mesmo organizações não institucionalizadas, como círculos literários ou críticos ou “pequenos grupos” em torno de um autor já famoso ou associados a uma editora ou a uma revista literária ou artística (p. 121), formando diferentes instâncias no processo de legitimação. Analisando a relação de um entrevistado com esses agentes de consagração é possível inferir como ele se posiciona dentro do campo e em relação aos outros. Elaborado a partir da identificação desses agentes no levantamento inicial de informações, o perfil foi organizado em torno de três âmbitos: acadêmico, editorial e outras experiências, incluindo neste último carreiras profissionais em áreas diferentes ou trabalhos em órgãos públicos não relacionados ao ensino superior.

O âmbito acadêmico traz um detalhamento da formação superior, englobando dissertações e teses defendidas; atuação como professor e/ou pesquisador em instituições brasileiras e estrangeiras, incluindo as independentes de universidades, como a Casa das Rosas ou a Casa Guilherme de Almeida, no caso da tradução, ou a Casa do Saber, no caso da literatura; publicações de artigos em periódicos especializados e de livros e capítulos de livros dentro da área relevante; e atuação como editor ou membro de comissão editorial em periódicos e revistas acadêmicas.

Dentro da área editorial, o perfil inclui cargos em editoras, jornais e revistas, incluindo eletrônicas, e publicações de traduções e livros de autoria própria, assim como a organização de edições e elaboração de prefácios e de material de apoio. Em alguns casos, há a indicação de autores recorrentes, com o número de obras traduzidas. Também foram incluídos trabalhos publicados em sites dedicados à literatura e publicações literárias sem ligação com instituições de ensino, como a *Ácaro* e a *Zunái*, e outras atividades relacionadas a esses veículos, como edição de sites e revistas. O perfil engloba ainda publicações de artigos, resenhas e críticas em jornais e revistas, assim como indicações óbvias de prestígio, como prêmios e distinções.

A intenção não é providenciar uma bibliografia extensiva de cada um dos tradutores, mas sim alcançar uma visão equilibrada dos temas que permearam sua produção intelectual. Assim, quando a lista de publicações é demasiado extensa para uma leitura compreensiva imediata, foram escolhidas as principais publicações como exemplos.

As experiências profissionais em outras áreas incluem as carreiras que os tradutores desenvolvem fora dos âmbitos acadêmico e editorial – entre nossos entrevistados temos Virna Teixeira, por exemplo, que atua como neurologista em hospitais e em clínica própria, ao mesmo tempo em que desenvolve carreira como poeta e tradutora de poesia –, assim como participação em projetos culturais públicos ou privados e carreiras em órgãos estatais como secretarias de cultura nos âmbitos municipal, estadual e federal. Também foram registradas atividades como a organização e a

participação de eventos, como saraus e festivais, e o recebimento de incentivos como bolsas e programas de residência em instituições brasileiras e internacionais.

As informações utilizadas nos perfis foram obtidas em currículos da plataforma Lattes², sites pessoais, bibliografia e informações em livros (traduções e de autoria própria) e sites de editoras e posteriormente cruzadas. Eventuais dúvidas foram sanadas por meio de consultas pessoais. O modelo final de perfil de produção intelectual utilizado nesta pesquisa tem 24 itens, além das fontes das informações:

MODELO FINAL DE PERFIL

- 1) Nome
- 2) Data e local de nascimento
- 3) Local de residência
- 4) Línguas que domina
- 5) Línguas que já traduziu
- 6) Formação universitária
- 7) Principal área de trabalho
- 8) Atividades acadêmicas
 - a) Docência
 - b) Publicações
 - c) Cursos curtos/oficinas
- 9) Cursos fora de universidades

² Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/>>. Acesso em 7.jan.2016.

- 10) Traduções
- 11) Adaptações
- 12) Produção autoral
- 13) Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias
- 14) Tipos de tradução
- 15) Principais autores traduzidos
 - a) autores recorrentes
 - b) principais editoras
- 16) Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino
- 17) Outros tipos de atividades editoriais
- 18) Outras atividades artísticas/culturais
- 19) Organização de eventos
- 20) Prêmios e distinções
 - a) Tradução
 - b) Obra autoral
- 21) Bolsas, auxílios e fellowships (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)
- 22) Sites pessoais
- 23) Atuação em órgãos públicos
- 24) Títulos e cargos em organizações

1.4.1 APRESENTANDO OS TRADUTORES – ANÁLISE DOS PERFIS

Quem são, então, os dez tradutores que responderam aos questionários da pesquisa que embasa esta tese? Uma análise comparativa dos perfis nos auxilia a entender o grupo de entrevistados em conjunto, assim como a posição de cada um dentro do campo literário e como eles se posicionam em relação uns aos outros³. A média das idades dos entrevistados é 47,1 anos. O mais jovem é Adriano Scandolara, com 27 anos; o mais velho, Claudio Willer, com 75. O grupo inclui apenas uma mulher, Virna Teixeira – resultado compatível com levantamentos a respeito de tradução de poesia que apontam uma predominância de homens na área. Em seu artigo “Translated Poetry in Brazil 1965-2004”, de 2004, John Milton identifica 23 tradutoras de poesia, contra 124 tradutores (p. 180). Dos 314 tradutores presentes no levantamento de Aseff (2012), 66 são mulheres.

A maioria dos entrevistados – quatro – nasceu em São Paulo, sendo outros dois nativos do Rio de Janeiro e outros três da região Sul: Adriano Migliavacca é de Porto Alegre (RS), Lawrence Flores Pereira é de Santa Maria (RS) e Adriano Scandolara é de Curitiba (PR). A única nascida na região Nordeste é Teixeira, de Fortaleza (CE). Oito seguem vivendo nas cidades onde nasceram; Teixeira mora em Londres desde 2014; Sérgio Alcides, natural do Rio, vive em Belo Horizonte. O único entrevistado a morar fora de uma capital é Flores Pereira, que vive em Santa Maria (RS), cidade de pouco mais de 260 mil habitantes.

No que diz respeito à formação acadêmica, a única integrante do grupo com graduação fora da área de humanas é Teixeira, formada em Medicina pela Universidade Estadual do Ceará, com residência médica e especialização pela Universidade de São Paulo e mestrado também em Medicina pela Universidade de Edimburgo, na Escócia. Após interromper o

³ As referências bibliográficas completas relativas aos entrevistados estão em seus respectivos perfis, no Apêndice B, a partir da pág. 236.

doutorado em Linguística, na Universidade de São Paulo, atualmente cursa o programa de Master of Science em Medical Humanities no King's College, em Londres. Dos entrevistados graduados na área de humanas, sete cursaram Letras; Sérgio Alcides é graduado em Comunicação Social pela PUC-Rio, com mestrado em História da Cultura Social, na mesma instituição de ensino, e doutorado em História Social pela USP, realizando depois pós-doutorado na área de Literatura Brasileira, na USP e na Universidade Yale, nos EUA. Claudio Willer é bacharel em Ciências Sociais e Políticas pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e graduado em Psicologia pela USP, instituição na qual também realizou doutorado em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa e pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Além de Teixeira e de Paulo Henriques Britto, que recebeu um título de Notório Saber da PUC-Rio em 2002, os outros entrevistados que não obtiveram grau de doutor são os dois mais jovens, Adriano Scandolara (27 anos) e Adriano Migliavacca (36 anos). Três fizeram pós-doutorado: Sérgio Alcides (USP/Yale), Claudio Willer (USP) e Lawrence Flores Pereira (Universidade de Massachusetts, EUA). Alípio Correia de Franca Neto está desenvolvendo o seu pós-doutorado, iniciado em 2013, na USP. Atualmente, três são professores universitários: Alcides (Universidade Federal de Minas Gerais), Flores Pereira (Universidade Federal de Santa Maria) e Britto (PUC-Rio). Willer já deu aulas como assistente educacional no Instituto de Psicologia da USP entre 1965 e 1972, além de ministrar um curso, como professor convidado, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, também da USP, em 2010.

Todos os entrevistados já publicaram traduções de outros gêneros literários além de poesia. Dois deles fizeram adaptações: Dirceu Villa (*Ilíada*, de Homero, pela editora Scala, em 2005) e Alcides (*Vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne, também pela editora Scala, 2004). Além de Franca Neto, que tem três volumes no prelo, dois de poesia e um de drama em versos, apenas Migliavacca e Scandolara não têm livros de poesia publicados, um retrato condizente com o levantamento feito por Aseff (2012),

que registra 145 poetas entre os 314 tradutores de poesia com traduções publicadas entre 1960 e 2009.

Três entrevistados receberam prêmios ou distinções por traduções. Alcides teve três de seus trabalhos selecionados como “altamente recomendáveis” na categoria tradução – jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil: *O que é a verdade?*, de Ted Hughes (Companhia das Letras, 2005); *O caçador de sonhos e outros contos*, também de Hughes (Companhia das Letras, 2003); e *Funkstórias*, de Vivien French (Companhia das Letras, 2005). A tradução de *Vênus e Adônis*, de Shakespeare, por Franca Neto (Leya, 2013), ficou com o primeiro lugar da categoria tradução de obra de ficção inglês-português do Prêmio Jabuti, em parceria com o British Council. Ele teve mais duas traduções selecionadas pelo Jabuti: *A balada do velho marinheiro*, de S.T. Coleridge (Ateliê Editorial, 2005), alcançou segundo lugar na edição de 2006 do prêmio; e *Pomas, um tostão cada*, de James Joyce (Iluminuras, 2001) ficou em terceiro lugar na edição de 2002. Paulo Henriques Britto recebeu o Prêmio Paulo Rónai, da Fundação Biblioteca Nacional, em 1995, pela tradução de *A mecânica das águas*, de E.L. Doctorow (Companhia das Letras, 2005). Em 2013, sua tradução de *Grandes esperanças*, de Charles Dickens (Companhia das Letras, 2012), ficou em segundo lugar na categoria tradução do Prêmio Jabuti. Considerando também sua obra autoral, Britto é o mais premiado entre os entrevistados. Também no Jabuti, obteve o segundo lugar na categoria contos e crônicas, na edição de 2005 (com *Paraísos artificiais*), e terceiro lugar na categoria poesia, na edição de 2008 (com *Tarde*). Recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira em 2004, pela obra *Macau*, que também venceu o Prêmio Alceu Amoroso de Lima do mesmo ano. Britto recebeu o prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional, em duas ocasiões (categoria poesia): 1997, por *Trovar claro*, e 2007, por *Tarde*. Em 2013, foi agraciado com o Prêmio Mário de Andrade (ensaio literário), da Fundação Biblioteca Nacional, por *A tradução literária*.

Britto e Franca Neto são os tradutores mais prolíficos do grupo. O verbete de Britto na Wikipedia⁴ afirma que ele já traduziu mais de cem livros, informação que constava em seu site pessoal⁵, atualmente fora do ar. Seu currículo na plataforma Lattes⁶ indica 39 artigos em periódicos e 32 capítulos em livros. O site pessoal de Franca Neto informa que ele tem “mais de cem títulos publicados entre traduções e textos originais”.⁷ O entrevistado com menos traduções publicadas é Adriano Migliavacca, com três livros. O único entre os dez tradutores a ter trabalhado diretamente em órgãos governamentais é Willer, que teve passagens pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (entre 1994 e 2001, foi assessor cultural, coordenador de formação cultural, responsável por serviços técnicos especializados, assessor do secretário e trabalhou na direção e administração do gabinete), pelo Ministério da Cultura (de 1986 a 1986, como representante do ministro em São Paulo) e pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (de 1984 a 1985, secretário da Comissão de Cultura). Também ocupou diferentes cargos, como conselheiro, presidente, secretário e diretor de políticas culturais em instituições como a União Brasileira de Escritores, a Fundação Padre Anchieta e o Instituto Brasileiro de Gestão Cultural. Dos dez entrevistados, sete traduziram um ou mais idiomas além do inglês. Villa é quem traduziu mais idiomas: inglês, italiano, francês e provençal. Em seguida, com três idiomas, vem Flores Pereira (francês, alemão e grego). Os dois outros idiomas mais traduzidos dentro do grupo são francês (quatro tradutores) e espanhol (três).

Segue um perfil resumido de cada um dos entrevistados (os perfis completos, incluindo citações bibliográficas, estão no Apêndice B, a partir da pág. 235):

⁴ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Henriques_Britto>. Acesso em 8.fev.2016.

⁵ Endereço: <www.phbritto.org>. Fora do ar na data de acesso, 8.fev.2016.

⁶ Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4701673J9>> . Acesso em 8.fev.2016.

⁷ Disponível em <<https://alipiocorreia.wordpress.com>> . Acesso em 8.fev.2016.

Adriano Migliavacca nasceu em Porto Alegre, em 1980. Fez graduação em duas áreas, Psicologia (1999-2005) e Letras – Inglês-Português (2005-2011), ambas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Obteve grau de mestre pela mesma universidade, na área de Letras, com a análise e a tradução da sequência de poemas “Voyages”, do norte-americano Hart Crane, que deu origem ao livro *Infinite consanguinity: the translation of Hart Crane’s “Voyages” into Portuguese*, publicado em meio eletrônico em 2013. Traduziu livros para a Artmed e um artigo para a *Revista Brasileira de Psicoterapia*, da UFRGS, para a qual também trabalhou como revisor de textos. Com William Barbosa Gomes, escreveu o verbete de Jurema Alcides Cunha para o *Dicionário biográfico da psicologia no Brasil*, de 2001. Traduziu do inglês. Editora principal: Artmed.

Adriano Scandolara nasceu em Curitiba em 1988. É graduado em Letras (2006-2010) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com monografia sobre a tradução de Shelley, orientada pelo professor e tradutor Caetano Waldrigues Galindo. Obteve grau de mestre na mesma instituição em 2013, com a tese *Shelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometheus Unbound*, que deu origem à tradução *Prometeu Desacorrentado e outros poemas*, publicada em 2015. No mesmo ano, iniciou o programa de doutorado na área de Letras da UFPR, novamente sob orientação de Galindo, desenvolvendo a tese *Purificar (ou não) as palavras da tribo: duas posturas pós-românticas sobre a linguagem e suas poéticas resultantes*. Publicou traduções de poemas de Shelley no caderno “Ilustríssima”, do jornal *Folha de S.Paulo*, traduziu livros de Hari Kunzru e de Marjorie Perloff, e fez parte das equipes de tradução de *Paraíso reconquistado*, de John Milton (2014), e de *A comédia nova da Grécia e de Roma*, de R.L.Hunter (2011). Publicou traduções de contos, poesia e artigos em revistas literárias como *Coyote*, *Serrote* e *Arte e Letra: Estórias*, além de periódicos ligados a universidades, como *Eutomia*, da Universidade Federal de Pernambuco, e *Rónai*, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Traduziu poemas de John Ashbery, “The Second Coming”, de W.B.Yeats, e textos de Colm Tóibín, Frederic Jameson, Charles Rosen, Thomas Peacock, S.T. Coleridge, Thomas Wolfe, Robert Louis Stevenson, William Faulkner e James Joyce, entre

outros. Joyce é um de seus autores recorrentes: venceu um concurso promovido pela Ateliê Editorial em comemoração ao Bloomsday, em 2011, com a tradução do primeiro capítulo de *Finnegan's wake*, e publicou uma tradução do último trecho do mesmo livro na revista *Circuladô*, da Casa das Rosas (SP), em 2015. Lançou um livro de poesia, *Lira de lixo*, em 2013, pela editora Patuá. Ao lado do tradutor Guilherme Gontijo Flores, é um dos editores do site Escamandro, sobre literatura, crítica e tradução literária, e da revista impressa ligada a ele com o mesmo nome, publicada também pela Patuá em 2014. Colaborou com revistas eletrônicas como *Germina*, *Modo de Usar* e *Mallarmagens*. Teve poemas inclusos nas publicações eletrônicas *Coletânea prêmio off-Flip de literatura*, de 2013 (recebeu menção honrosa) e *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*, do mesmo ano. Traduziu do inglês. Principais editoras: Arte & Letra, UFMG, Patuá, Autêntica.

Alípio Correia de Franca Neto nasceu em São Paulo em 1966. Graduiu-se em Letras – Italiano, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1996-2005). Obteve grau de doutor (doutorado direto) na mesma instituição, em 2011, com a tese *A Balada do velho marinheiro como representação artística das revery dos românticos*. Em 2013, deu início ao pós-doutorado, também em Letras, ainda em andamento, passando uma temporada no King's College, em Londres. Traduziu Philip Larkin, James Joyce, Gerard Manley Hopkins, S.T. Coleridge, William Shakespeare, Michael Hamburger, Mark Twain, Anthony Burgess, Marquês de Sade, Saki (Hector Hugh Munro), Robert Browning, Rudyard Kipling, Richard Sheridan, Jonathan Swift, Eugene O'Neill, C.S. Lewis, Luigi Pirandello e Aleksandr Púchkin, entre outros. Sua tradução de *Vênus e Adônis*, de William Shakespeare (Leya, 2013), ficou em primeiro lugar, em 2014, na estreia de uma nova categoria do Prêmio Jabuti, em parceria com o British Council, tradução de ficção inglês-português. Ele foi premiado outras duas vezes com o Jabuti, na categoria tradução: na edição de 2006, com *A balada do velho marinheiro*, de S.T. Coleridge (Ateliê Editorial, 2005), em segundo lugar; e na de 2002, com *Pomas, um tostão cada*, de James Joyce (Iluminuras, 2001), em terceiro lugar. Joyce é um de seus autores recorrentes: traduziu, além de *Pomas, um tostão cada*, *Música de câmara*

(Iluminuras, 1998), a peça *Exilados* (Iluminuras, 2003), e *Stephen, o herói*, ainda no prelo. Traduziu outras duas peças teatrais: *Escola de maledicência*, de Richard Sheridan (Papiros, 1997), e *Estranho interlúdio*, de Eugene O'Neill (Edusp, 2010). Publicou *A Literatura inglesa*, pela Editora lesde, em 2009, e tem outros três volumes no prelo, dois de poesia e um drama em versos. Ministrou diversos cursos de extensão e workshops sobre tradução poética na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, assim como outras instituições, como a Casa Guilherme de Almeida e a Casa das Rosas. Em 2015, como parte do prêmio pela tradução de *Vênus e Adônis*, de Shakespeare, que recebeu no ano anterior, foi convidado pelo British Council a participar do 11th Worlds Festival – festival internacional de literatura do Norwich Writer's Centre, em Norwich, na Inglaterra. Trabalhou por anos com preparação de originais e de material de apoio a edições. Por vinte anos foi pesquisador e coautor de publicações sobre Guilherme de Almeida, ao lado do biógrafo do poeta, Frederico Pessoa de Barros. Traduziu do inglês e do italiano. Principais editoras: Ateliê Editorial, Cosac Naify, Iluminuras, Leya.

Bruno Gambarotto nasceu em São Paulo em 1978. É graduado em Letras – Português (1996-2001) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Obteve grau de mestre pela mesma instituição em 2006, com a dissertação *Walt Whitman e a formação da poesia norte-americana (1855-1867)*. Também pela USP, com período sanduíche no Dartmouth College, nos EUA, obteve grau de doutor em 2012, com a tese *Modernidade e mistificação em Moby-Dick, de Herman Melville*. Publicou sua tradução da “edição do leito de morte” de *Folhas de relva*, de Walt Whitman, em 2011 (Ed. Hedra). Tem dois autores recorrentes: Mary Shelley (traduziu *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, e *Mathilda*) e Herman Melville (*Bartleby, o escrevente*, e *White Jacket, ou o mundo em um navio de guerra*, este último ainda no prelo). Também traduziu livros sobre Kerouac e H.P. Lovecraft e da escritora de literatura jovem Romily Bernard. Publicou traduções de artigos na revista *Serrote* e nos volumes *Nova História em Perspectiva 1 e 2*, organizados por Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva, publicados pela Cosac Naify. Publicou na revista *Ácaro* uma tradução

do poema “Sonho”, de Michael Blumenthal. Traduziu do inglês. Principais editoras: Cosac Naify, Zahar, Globo Livros, Grua, Hedra.

Claudio Willer nasceu em São Paulo em 1940. É bacharel em Ciências Sociais e Políticas (1960-1963) pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e graduado em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Obteve grau de doutor em 2008, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, com a tese *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Realizou pós-doutorado também na USP, de 2008 a 2011. Como poeta, é relacionado ao surrealismo e à geração beatnik, o que se reflete em sua bibliografia de autores traduzidos: Antonin Artaud, Lautreamont e Allen Ginsberg, Jack Kerouac foram publicados em volumes individuais; Willer também traduziu Victor Hugo, Flaubert, Jules Vallès, Verlaine, Zola e outros em *Crônicas da comuna*, coletânea sobre a Comuna de Paris. Tem seis livros de poesia publicados no Brasil e no exterior, incluindo uma tradução para o espanhol, e poemas incluídos em várias antologias brasileiras e estrangeiras. Sua bibliografia registra outros cinco livros de prosa e ensaios e uma longa lista de contribuições com volumes de autoria coletiva e ensaios e prefácios em obras de outros autores. Contribuiu extensamente com publicações acadêmicas, jornais e revistas como ensaísta e crítico de literatura. Foi coeditor da revista eletrônica *agulha*, ao lado de Floriano Martins, por dez anos. Organizou ou participou da organização de dez eventos culturais, como seminários e ciclos de palestras, e participou, de acordo com seu currículo da plataforma Lattes, de 71 eventos no Brasil e no exterior. Ocupou diferentes cargos em administrações públicas, nos níveis municipal, estadual e federal, e presidiu por quatro vezes a União Brasileira de Escritores (UBE), além de ocupar outros cargos na mesma instituição e em outras, como a Fundação Padre Anchieta. Participou de obras cinematográficas, como o documentário *Uma outra cidade*, de Ugo Giorgetti, e *Filmedemência*, longa de Carlos Reichenbach. Traduziu do inglês e do francês. Principais editoras: L&PM, Iluminuras, Civilização Brasileira.

Dirceu Villa nasceu em São Paulo em 1975. É graduado (1993-1998) em Letras Clássicas e Vernáculas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo. Obteve, pela mesma instituição, na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, grau de mestre, em 2004, com a tese *Lustra, de Ezra Pound*, tradução posteriormente publicada pela Annablume/Demônio Negro, em 2011. Também pela FFLCH, com período sanduíche em Londres, na University College London, obteve grau de doutor, em 2012, com a tese *The Italianate Pen: poesia na Itália e na Inglaterra (séculos XV e XVI)*. Foi selecionado em 2015 pelo Programa British Council de Tradução Literária da Flip (Feira Literária Internacional de Paraty), em parceria com o British Centre for Literary Translation e o Writers' Centre Norwich, passando três semanas de residência literária em Norwich, na Inglaterra, traduzindo o poema *Briggflatts*, de Basil Bunting, e participando de eventos literários e das atividades do núcleo de tradução da London Book Fair. Além de *Lustra*, publicou traduções de Joseph Conrad e de Mairéad Byrne e uma adaptação da *Ilíada*, de Homero. Também traduziu o livro *Imagens de um mundo trêmulo*, do tradutor, professor e autor acadêmico John Milton, seu orientador nos níveis de mestrado e doutorado. Na área de docência, trabalhou como professor substituto na área de Letras na Unifesp. Publicou três livros de poesia e uma antologia de poemas e traduções. Em 2007, foi escolhido pelo Programa de Ação Cultural, da Secretaria de Cultura do Estado de S.Paulo, pelo livro *Icterofagia*. A obra poética *Descort 1* recebeu o prêmio Nascente, concedido pela editora Abril e pela Universidade de São Paulo. Teve poemas inclusos em antologias e publicações no Brasil e no exterior, incluindo a revista norte-americana *Rattapallax*. Escreveu textos de apresentação para livros de Christopher Marlowe, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, e organizou, ao lado de John Milton, o volume *Os escritos clássicos ingleses sobre a tradução*, publicado pela Humanitas em 2012. A exemplo de Virna Teixeira, também publicou plaquetes, com traduções de Basil Hunting, Ovídio e Guido Cavalcanti, neste caso ao lado de Augusto de Campos e Vanderley Mendonça. Foi um dos criadores da revista de arte *Gargântua*, que editou entre 1998 e 1999. Colabora regularmente com as revistas eletrônicas *Germina* e *Modo de Usar*, incluindo poemas e traduções, e já publicou

poemas, ensaios e traduções nas revistas on-line da University of New Anglia, do Instituto Humanitas Unisino, na *Zunái* e na *Terra Magazine*, além da revista *Cult*. Foi curador de uma exposição de livros de Ezra Pound na Biblioteca Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo, em 2008. Traduziu do inglês, italiano, francês, espanhol e provençal. Principais editoras: Hedra, Demônio Negro.

Lawrence Flores Pereira nasceu em 1965 em Santa Maria, RS. É graduado (1987-1992) em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Obteve grau de mestre pela mesma instituição em 1996, com a dissertação *Figurações poéticas na literatura popular nordestina*. Obteve grau de doutor em 2000 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), com período sanduíche na Université Paris-Sorbonne, defendendo a tese *De Shakespeare a Racine: o engano especular e outros temas*. Fez pós-doutorado em 2012, na área de Literatura Inglesa, no Massachusetts Center for Interdisciplinary Renaissance Studies, University of Massachusetts, nos EUA. Desde 2002, é professor-adjunto na Universidade Federal de Santa Maria, onde ministra aulas de literatura. É coeditor, ao lado de Kathrin Rosenfield (que foi sua orientadora no mestrado e no doutorado), da revista *Philia&Filia*, publicação semestral do núcleo de pesquisa Filosofia-Literatura-Arte, do programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu currículo Lattes lista 38 artigos publicados em periódicos e treze capítulos em livros. Na área de dramaturgia, traduziu *Hamlet*, de Shakespeare, e *Antígona*, de Sófocles, que foram encenadas com direção de Luciano Alabarse em 2006/2007 e 2004/2005, respectivamente. Também publicou traduções de poemas de T.S.Eliot e de Charles Baudelaire, do livro *Modernização dos sentidos*, de Hans Ulrich Gumbrecht, e de artigos sobre filosofia, política e artes, incluindo textos de Jean-François Mattéi, Hölderlin e Jorge Dotti, para livros da editora Jorge Zahar. Outras publicações envolvendo tradução incluem “Traduzindo La Coroa, de John Donne”, com M. Martini, na *Revista de Letras*, da Unesp, a tradução de versos da “Oitava elegia”, de Rainer Maria Rilke, na *Philia&Filia*, da UFRGS, e do poema “Peter Quice no teclado”, de Wallace Stevens, na revista *Dicta & Contradicta*. Publicou um livro de poesia, *Engano*

especular, em 2012. Também colabora com jornais, em especial o *Zero Hora*. Traduziu do inglês, do francês, do alemão e do grego. Principais editoras: Iluminuras, Companhia das Letras, Jorge Zahar, Topbooks.

Paulo Henriques Britto nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É graduado (1975-1978) na área de Letras – Língua Inglesa e Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Obteve grau de mestre pela mesma instituição, em 1982, com a dissertação *Conectivos oracionais do português: uma proposta de análise semântica*. Em 2002, obteve título de Notório Saber da mesma instituição, na qual trabalha como docente desde 1978, indo de professor assistente a associado. Seu currículo da plataforma Lattes lista 32 capítulos em livros publicados e 39 artigos completos em periódicos. Em 2012 publicou o livro *A tradução literária*, que recebeu o Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, categoria ensaio literário, em 2016. Como tradutor profissional, traduziu mais de cem livros, de acordo com seu website. Seus autores recorrentes são John Updike, Don DeLillo, V.S. Naipaul, Philip Roth e Elizabeth Bishop. Além de Bishop, traduziu poesia de Ted Hughes, Byron, John Donne, Sylvia Plath, Thom Gunn, Dylan Thomas, Philip Larkin, Gertrude Stein e Elizabeth Dickinson, entre outros. Sua tradução de *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, ficou em segundo lugar na categoria tradução do Prêmio Jabuti de 2013. Com a tradução de *A mecânica das águas*, de E.L. Doctorow, venceu o Prêmio Paulo Rónai, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, em 1995. Publicou oito livros de poesia no Brasil e no exterior, com traduções para o inglês e o sueco, além de uma reedição de seus dois primeiros livros. Também publicou outros quatro livros, entre teoria, prosa e ensaios. Sua obra poética granjeou-lhe seis premiações: Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Literatura, na categoria melhor livro, por *Formas do nada*, em 2012; terceiro lugar no Prêmio Jabuti, categoria poesia, com *Tarde*, em 2008; Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, com *Macau*, em 2004; prêmio Alceu Amoroso Lima, concedido pela Academia Brasileira de Letras e o Centro de Integração Empresa-Escola, na categoria poesia, também com *Macau*, em 2004; e duas vezes o prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional: em 1997, por *Trovar claro*, e em 2007, por

Tarde. Seu livro *Paraísos artificiais* ficou em segundo lugar na categoria contos e crônicas do Prêmio Jabuti de 2005. Colaborou bastante com grandes veículos de imprensa, como os jornais *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo* e *Jornal do Brasil*, além da revista *Piauí*. Publicou um ensaio sobre a poesia brasileira no *LA Review of Books* em 2013. Traduziu do inglês e fez versões de ensaios e textos acadêmicos do português para o inglês. Principais editoras: Companhia das Letras, Zahar, Cosac Naify, L&PM.

Sérgio Alcides nasceu no Rio de Janeiro, em 1967. É graduado (1985-1988) em Comunicação Social pela PUC-Rio. Em 1996, obteve grau de mestre pela mesma instituição, na área de História Social da Cultura, com a dissertação *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*, posteriormente publicada pela Hucitec, em 2003. Em 2007, obteve grau de doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com a tese *Desavenças: poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda*. Fez pós-doutorado em 2013, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na área de Literatura Brasileira; e em 2014, na Universidade Yale, na mesma área. Iniciou sua carreira como professor universitário em 1997, na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), na qual foi professor substituto no departamento de História até 1998. De 2004 a 2013, foi professor convidado na mesma instituição, no curso de pós-graduação, com aulas sobre cultura e arte barroca. Também foi professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), de 1998 a 1999, na área de Comunicação Social; na Universidade de Guarulhos (UNG), de 2001 a 2003, nas áreas de História e Comunicação Social; no Centro Universitário Assunção (UNIFAI), em São Paulo, de 2003 a 2004, na área de História. Desde 2009 é professor adjunto na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na área de Estudos Literários, com ênfase em poesia. Em 2005, passou um período como pesquisador visitante na Universidade de Lisboa. Também foi escritor residente na The Rockefeller Foundation – Bellagio Center, na Itália, em 2013, e professor visitante na Universidade Yale, nos EUA, em 2014. Tem uma longa lista de publicações na área acadêmica: seu currículo na plataforma Lattes registra 30 artigos completos em periódicos e 32 capítulos em livros publicados. Seu autor recorrente é Ted Hughes, de

quem traduziu dois livros para o público jovem, o poema “The jaguar” e poemas do livro *Crow*. Também traduziu Julio Torri e Joan Brossa (com Ronald Polito), Domingos Faustino Sarmiento, Edward Morgan Foster, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman e Olga Orozco, entre outros. Adaptou *As vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne, para a editora Escala, em 2014. Três de suas traduções foram classificadas como “altamente recomendadas” na categoria tradução jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ): *Funkstórias*, de Vivien French, em 2004; *O caçador de sonhos e outros contos*, de Ted Hughes, no mesmo ano; e *O que é a verdade*, também de Hughes, em 2006. Publicou três livros de poesia, além de poemas (traduzidos) na revista Rattapallax e em plaquetes publicados na Catalunha. Também trabalhou com organização de edições e fez parte do “Portuguese Project” da Larousse Editorial, com dicionários bilíngues, incluindo inglês e espanhol. Colaborou tanto com revistas literárias independentes, como *Cacto*, *Ácaro* e *Inimigo Rumor*, como com jornais e revistas da grande mídia, como *Época*, *Bravo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Traduziu do inglês, do espanhol e do catalão. Principais editoras: Companhia das Letras Cosac Naify, Alameda, Ateliê Editorial, UFRJ.

Virna Teixeira nasceu em Fortaleza em 1971. É graduada em Medicina (1988-1994) pela Universidade Federal do Ceará, com residência (especialização em neurologia) pela Universidade de São Paulo (1995-1999) e especialização pela Universidade Federal de São Paulo (2004). Obteve grau de mestre na área de Medicina na Universidade de Edimburgo, na Escócia, em 2002, com a tese *The quality of life in patients with narcolepsy*. Iniciou em 2008 o programa de doutorado na área de Linguística pela Universidade de São Paulo, com o projeto de tese *Experimentação e escrita sob influência de substâncias psicoativas*, posteriormente interrompido. Atualmente, cursa o programa de Master of Science em Medical Humanities no King’s College, em Londres, onde vive. Trabalhou como neurologista em diferentes hospitais, como o Santa Catarina, o Beneficência Portuguesa e o AC Camargo, e no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) de Ermelino Matarazzo, assim como em sua própria clínica. Publicou quatro volumes de tradução, três com obras de um só autor (Richard Price, Héctor Hernandez

Montecinos, que traduziu em parceria com Vanderley Mendonça, e Edwin Morgan) e uma coletânea de poetas escoceses. Também publicou um bom número de traduções em revistas de literatura, como *Zunái*, *Coyote*, *Et. cetera*, *O Casulo* e *Inimigo Rumor*, passando por autores como Robert Creeley, Mina Loy, Lee Harwood, Erín Moure, Alejandra Pizarnik, William Carlos Williams, Tristan Tzara, Lorine Niedecker, Paul Éluard e contemporâneos sul-americanos, como María Eugenia López, Horacio Fiebelkorn e Jair Cortés. Desde 2009 publica plaquetes artesanais, edições pequenas de baixa tiragem, com obras próprias e de outros poetas, assim como traduções. Editou 16 plaquetes até o início de 2016, com traduções de Paul Éluard, Apollinaire e Gertrude Stein. Publicou cinco livros de poesia, um deles em Portugal e outro na Argentina. *Distância*, de 2005, publicado pela 7Letras, foi traduzido para o espanhol por Jair Cortes e Berenice Huerta e reeditado no México em 2007, pela Lunarena. A mesma colaboração extensiva como tradutora se repete na bibliografia autoral, incluindo ensaios e poemas. Organizou o festival Tordesilhas, que teve duas edições, uma em São Paulo (2007) e outra em Portugal (2010), e três edições do festival Simpoesia (2008 a 2010), que reuniu poetas contemporâneos de diferentes países. Também participou de encontros e simpósios sobre poesia no Brasil e no exterior. Traduziu do inglês, do espanhol e do francês. Principais editoras: Lumme, Demônio Negro, UnB, 7Letras.

1.4.2 UM RETRATO DINÂMICO

Durante o levantamento de dados preliminar, foi possível observar que, apesar de diferenças importantes, as informações obtidas poderiam ser organizadas com base em três grandes áreas: acadêmica, editorial e outras experiências, essa última englobando atuações fora das áreas anteriores e atividades relevantes para o entendimento e a prática poética e tradutória de

cada um. Com base na relação dos entrevistados com os agentes de consagração dentro dessas três áreas é possível traçar paralelos que nos auxiliam a entender o campo de atuação em que esses tradutores se inserem e como eles se posicionam dentro dele. Da mesma maneira, é possível identificar particularidades importantes que transformam seus *habitus* e os diferenciam, como interesses específicos, autores traduzidos recorrentes e linhas de pesquisa acadêmica.

Paulo Henriques Britto desenvolve sua carreira principalmente em três áreas, nas quais recebeu prêmios importantes: como professor universitário e autor acadêmico, como tradutor profissional e como autor, em especial poeta. Franca Neto também se estabeleceu como tradutor profissional e ensaísta, mas, na área acadêmica, atua mais como pesquisador e autor, nunca tendo ocupado um cargo de docência permanente. São os dois entrevistados com o maior número de traduções publicadas, incluindo traduções poéticas, assim como os que detêm os prêmios mais importantes (no caso de Britto, incluindo a obra autoral, poética e teórica), o que sugere uma posição mais estabelecida no campo. Ambos trabalharam principalmente com editoras de renome, com boas estruturas de distribuição, como a Companhia das Letras, a Iluminuras e a extinta Cosac Naify.

A universidade se mostrou uma estrutura de consagração importante para o grupo, em conformidade com o que sugerem os dados do já mencionado levantamento de Aseff (2012), que inclui 119 professores em um total de 314 tradutores poéticos. O peso da academia na disputa de capital entre os tradutores poéticos entrevistados se faz sentir não apenas na presença de professores e listas longas de publicações acadêmicas entre o grupo, mas no fato de que alguns membros desenvolveram traduções importantes para suas bibliografias no ambiente acadêmico. Villa preparou sua tradução de *Lustra*, de Pound, durante seu mestrado, traduzindo também outros poetas ligados à sua tese de doutorado, centrada nas relações entre a poesia na Itália e na Inglaterra nos séculos XV e XVI. Adriano Migliavacca e Adriano Scandolara desenvolveram traduções (o primeiro, de Hart Crane, e o segundo, de Shelley) durante seus programas de pós-graduação. Gambarotto também trabalhou com autores que traduziu

no mestrado e no doutorado, a saber, Walt Whitman e Herman Melville, respectivamente.

Assim como Britto, Alcides e Flores Pereira seguem carreira como professores universitário e autores acadêmicos, com uma longa lista de colaborações com periódicos especializados. Ambos trabalharam com editoras de renome, como a Companhia das Letras e a Iluminuras. Alcides, porém, tem maior número de traduções publicadas, assim como de colaborações com revistas de literatura independentes e com veículos da grande mídia, como a revista *Época* e o jornal *Folha de S. Paulo*, nos quais publicou também traduções. Também tem mais publicações como poeta. Flores Pereira tem um livro de poesias publicado e uma lista mais modesta de contribuições com veículos de imprensa e sites e revista independentes. Sua bibliografia mostra que, assim como Franca Neto, ele se interessa por teatro, tendo traduzido *Hamlet*, de Shakespeare, e *Antígona*, de Sófocles, textos que foram encenados, com direção de Luciano Alabarse. Além disso, produziu uma série de ensaios e artigos relacionados à tradução teatral.

Willer tem uma bibliografia de traduções de poesia mais reduzida que as de Britto e Franca Neto, contemplando principalmente autores ligados aos movimentos aos quais se relaciona como poeta, o surrealismo e a geração *beat*, o que sugere que sua atuação como tradutor é bastante ligada ao seu *habitus* como autor, sua ocupação principal – além de poeta, é ensaísta e crítico, e esses temas perpassam sua produção autoral. É o único entre os entrevistados a trabalhar diretamente com políticas públicas de cultura, em órgãos governamentais.

Villa e Teixeira têm perfis de publicações editoriais parecidos: ambos têm um número considerável de volumes de poesia publicados (quatro e cinco, respectivamente), extensa colaboração com publicações literárias independentes e sites dedicados à poesia. Ambos publicaram traduções e obras autorais por editoras pequenas e/ou independentes, como a Blumme, a 7Letras e o selo Demônio Negro, assim como se envolveram na publicação de plaquetes artesanais. São características que sugerem a atuação no campo literário por meio de estruturas menos estabelecidas, que, se por um

lado, têm menos alcance e poder que as grandes editoras, são menos suscetíveis a certas limitações, como a necessidade de competitividade no mercado, por exemplo, permitindo a publicação de autores menos conhecidos. A isso se junta um esforço de organização com autores contemporâneos também menos conhecidos de outros países, por meio de festivais de poesia ou publicações coletivas. Teixeira, por exemplo, organizou dois festivais com presença de autores estrangeiros, um com três edições e outro com duas, uma delas em Portugal. Isso se reflete na prática tradutória, com a presença de obras desses autores, assim como a contrapartida – ter os próprios trabalhos traduzidos e publicados em outros países. No caso de Teixeira, isso fica claro no exame da lista de livros de poesia – um deles foi publicado em Portugal, outro na Argentina e um terceiro foi traduzido para o espanhol e editado também no México. Villa também teve obras inclusas em publicações mexicanas, norte-americanas e britânicas. A maior diferenciação entre os perfis dos dois é que Teixeira concentrou sua pesquisa acadêmica na área de Medicina, enquanto a de Villa é diretamente relacionada com poesia e tradução poética, tendo ministrado cursos curtos e ocupado o cargo de professor substituto na Unifesp, na área de Letras. Mas mesmo as experiências que parecem menos ligadas à tradução podem ter um efeito profundo em sua prática: Teixeira foi viver em Edimburgo ao cursar mestrado na área de Medicina; no entanto, ali teve a oportunidade de pesquisar a fundo obras de autores importantes em sua bibliografia de traduções, que incluem um volume de poemas de Edwin Morgan e uma coletânea de poetas escoceses.

Gambarotto tem mais experiência como tradutor profissional que Migliavacca e Scandolara, incluindo a tradução de artigos e a preparação de material crítico para acompanhar edições, tendo trabalhado com editoras importantes como a Globo e a Hedra, conhecida por sua atuação no campo de poesia. Scandolara, porém, traduziu um número maior de autores, graças a uma colaboração mais ativa com revistas e sites literários. É um dos editores do site Escamandro⁸, voltado para literatura e tradução literária. Participou também de duas traduções coletivas, uma delas de *Paraíso*

⁸ Disponível em < <https://escamandro.wordpress.com>>. Acesso em 13.fev.2016.

reconquistado, de John Milton, publicada em 2014. É o único entre os três a ter publicado um livro de poesia. Publicou poemas nas revistas eletrônicas *Germina*, *Mallarmagens* e *Modo de Usar*, e recebeu menção honrosa no prêmio Off-Flip de 2012 pelo poema “Fracasso”.

Migliavacca aparece como o tradutor menos experiente do grupo, com a menor bibliografia. Publicou sua tradução da série de poemas “Voyages”, de Hart Crane, que desenvolveu durante o programa de mestrado, em meio eletrônico, por um sistema de publicações independentes, o Lambert Academic Publishing. Além de Letras, é graduado em Psicologia, fato que se reflete em suas outras atividades, tendo traduzido um artigo e feito revisão de textos em inglês e em português para a *Revista Brasileira de Psicoterapia*, ligada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e produzido material para o *Dicionário biográfico de psicologia no Brasil*, organizado por Regina Helena de Freitas Campos e publicado em 2001 pela Imago.

A possibilidade de traçar paralelos entre os perfis dos entrevistados nos auxilia a entender como eles se distribuem no campo literário e quais os pontos de coincidência e divergência entre seus *habitus*, que podem explicar diferenças em suas respostas. De acordo com a pesquisa de Aseff, eles se inserem em um mercado que sofreu um grande desenvolvimento no período entre a década de 1960 e os anos 2000, indo de 32 para 177 volumes de tradução de poesia de autores individuais. O maior aumento se dá entre a década de 70, com 35 traduções de autores individuais publicadas, e a de 80, com 89 (2012, p. 38), explosão que a autora relaciona com o fim da censura e a abertura política (Ibid., p. 142-147). As antologias se multiplicam, indo de 16, na década de 1960, para 34, nos anos 2000, passando por uma grande redução (um total de 5 volumes) na década de 1970 (Ibid., p.77), que registrou retração de modo geral – números de autores traduzidos, de editoras publicando tradução de poesia, de idiomas dos originais, que vão de 11, em 1960, para 6 (Ibid., p 140-141). A discriminação de autores traduzidos e de tradutores atuantes em cada década da pesquisa de Aseff inclui apenas os que também são poetas, embora ela forneça dados gerais sobre publicações e informações sobre todos os tradutores de poesia registrados no levantamento bibliográfico. A evolução do número de tradutores poetas

atuantes no mercado editorial vai de 20, na década de 1960, para 57, nos anos 2000; no mesmo período, o número de autores traduzidos por poetas vai de 22 para 85, mais dois textos anônimos e três bíblicos; as editoras que publicam poesia traduzida vão de 24 para 51; os idiomas traduzidos, de 11 para 17. O período, que começa com o projeto de tradução dos poetas concretos, termina em um cenário que registra pela primeira vez um maior número de traduções poéticas da língua castelhana do que do inglês, com a inclusão de poetas contemporâneos latino-americanos (Ibid., p. 158-161), o que parece se refletir nas bibliografias tradutórias de Teixeira, Villa e Alcides.

Agora abordaremos outra questão que exige cuidado na preparação dos questionários: o conceito de verso livre.

1.5 O VERSO LIVRE

Entre as dificuldades a serem consideradas durante o desenvolvimento da pesquisa estão as que derivam do próprio conceito de verso livre. O termo em si gera dúvidas, como aponta Hartman já no início de *Free verse: an essay on prosody*:

To begin with the name: does “free verse” mean anything at all? Is it, as opponents charged, an oxymoron like “foolish wisdom”? “No vers is libre”, said T.S.Eliot, “for the man who wants to do a good job”. Can any meaning of the two words plausibly coexist? The odd phrase symbolizes the confusions that threw the study of prosody into such disarray. “Free verse” was one of the two names given, first by detractors and later by the poets themselves, to nonmetrical poems. It competed with the French it translated, *vers libre*. (HARTMAN 1980, p. 10)

Britto também menciona o entendimento do termo como “oximoro” pelos “tradicionalistas” ao comentar o surgimento do verso livre no modernismo nacional:

Quando examinamos a maneira como o verso livre foi proposto nos primórdios do modernismo brasileiro, e também como foi recebido pelos leitores e críticos, fica claro que o que estava em jogo era nada menos do que o próprio conceito de poesia. Para os tradicionalistas — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época —, a expressão “verso livre” era um oximoro. Negar o metro, negar a rima, defender a posição de que cada poeta deveria inventar sua própria forma cada vez que compunha um poema, eram propostas encaradas como ataques ao que havia de mais essencial na poesia. (BRITTO, 2014, p. 28)

A reação descrita em ambos os trechos demonstra que o verso livre modernista não surgiu sem impacto. Foi discutido e pensado por diferentes autores, elaborado de diferentes maneiras. Entre as observações mais lembradas sobre o verso livre estão as do poeta T.S.Eliot, citado acima por Hartman (a frase é do livro *On poetry and poets*, de 1957). Em seu ensaio “Reflection on vers libre”, originalmente publicado em 1917, ele famosamente declarou que o *vers libre* – Eliot usa o termo popularizado pelos simbolistas franceses do final do séc. XIX – não existe:

It is assumed that *vers libre* exists. It is assumed that *vers libre* is a school; that it consists of certain theories; that its group or groups of theorists will either revolutionize or demoralize poetry if their attack upon the iambic pentameter meets with any success. *Vers libre* does not exist, and it is time that this preposterous fiction followed the *élan vital* and the eighty thousand Russians into oblivion. (ELIOT, 1978, p. 183)

De acordo com Eliot, o verso livre seria uma forma (“verse form”) genuína se tivesse uma definição positiva; mas só poderia defini-lo com base em negativas: a ausência de padrão; ausência de rima; e ausência do metro (1978, p. 184). Ele afirma que por trás mesmo do verso “mais livre” (“freest”) há o fantasma de um metro simples: “Or, freedom is only truly freedom when

it appears against the background of an artificial limitation” (1978, p. 187). Ele conclui o artigo de maneira enfática:

And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos. (ELIOT, 1978, p. 189).

Já os autores que buscaram definir o verso livre o fizeram de diferentes maneiras. Mary Hall Leonard, por exemplo, liga o verso livre ao sistema accentual ao se referir às técnicas de Coleridge, Blake e Chatterton, afirmando que esses autores adotaram “an irregular iamb-anapestic form of rhythm which laid strong emphasis on the accented syllables”, arrastando consigo um número de sílabas variado (1917 apud HARTMAN, 1980, p. 29). Tal verso, afirma Leonard⁹, terminou por ficar conhecido como “‘free’ or ‘accentual’ verse”. Para Hartman, esse esquema “stood behind the most thorough and widespread attempt to rationalize free verse” (1980, p. 29). Amy Lowell se referia ao verso livre como “cadenciado” (*cadenced*), relacionando-o com música:

Cadenced verse is non-syllabic, and in that sense resembles music far more than the old metrical verse ever did. As music varies the number of notes on a bar by splitting them up in smaller valuations, so cadenced verse may vary the number of its syllables within the duration of its time-units to any extent desired (1918 apud HARTMAN, 1980, p. 40-41).

O termo “cadência”, segundo Hartman, foi um ponto de convergência entre os teóricos que pensaram o verso livre dentro de um espectro contínuo da poesia à prosa, incluindo Lowell (1980, p. 46). Entre os que seguiram esta linha, Conrad Aiken¹⁰, por exemplo, declarou que o verso livre é uma forma “which lies half-way between [poesia e prosa]” (1918 apud HARTMAN, 1980, p. 46). Henry B. Fuller¹¹ o descreveu como “neither verse, on the one hand, nor prose, on the other. (...) Free verse balances on the fence between

⁹ LEONARD, Mary Hall. A problem in prosody. *Poetry Journal*, n. 7, 1917, p. 14-30.

¹⁰ AIKEN, Conrad. The function of rhythm. In *Dial*, n. 65, 1918, p. 417-18.

¹¹ FULLER, Henry B. A new field for free verse. *Dial*, n. 61, 1916, p. 515-17.

poetry and prose, and dips beak or tail toward either at will” (1916 apud HARTMAN, 1980, p. 46). Já a obra de Walt Whitman é ligada ao conceito de “forma orgânica”, ou “what is commonly called the transcendental theory of literature” (LE MASTER; KUMMINGS, 2001, p. 490), influência direta do transcendentalismo de Ralph Waldo Emerson.

Tais observações não são feitas no intuito de explorar conceitos ou examinar as diferentes maneiras como o verso livre foi entendido ou praticado, o que está além do escopo da presente pesquisa. Essa amostra de ideias é uma maneira de ilustrar as dificuldades que o conceito de verso livre representa na produção de uma pesquisa. No Brasil tampouco houve uma teoria “clara”, como nos diz Chociay em seu artigo “A noção de verso livre, do Prefácio Interessantíssimo ao Itinerário de Pasárgada”:

Embora tenha constituído uma das linhas de força da poesia modernista brasileira, particularmente na oposição declarada ao verso parnasiano, medido e bem comportado, a prática do verso livre nunca contou com o apoio de uma teoria clara, perfeitamente delineada, capaz de ao mesmo tempo explicar as inúmeras realizações dos poetas consagrados e servir de poética para os iniciantes. De fato, excetuadas as manifestações programáticas dos tempos heroicos e das muitas correntes, o Modernismo brasileiro não nos legou senão uns três ou quatro textos mais lúcidos a respeito do assunto, de sorte que os poetas das gerações posteriores se encontraram praticamente sem outro aprendizado que não os próprios textos dos modernistas de primeira linha. O resultado prático foi, em primeiro lugar, a ausência de um conceito de verso livre de aceitação geral; em segundo, a variedade, por vezes contraditória, das realizações práticas, bem como as explicações que cada qual tentou fazer a respeito. (CHOCIAI, 1993a, p. 43)

Isso não significa, é claro, que nossos autores não tenham se preocupado com o verso livre, como nos mostra o próprio Chociay, no mesmo texto, ao delinear as opiniões e declarações sobre o assunto feitas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira em diferentes textos, incluindo a correspondência entre os dois poetas. O segundo, nos diz Chociay (1993a, p. 47), “no testamento poético do *Itinerário de Pasárgada*, mostra-nos que sua pesquisa do verso livre ‘genuíno’ foi uma espécie de busca do

‘antiverso’, ou melhor, do ‘anti-ritmo’”. Mário de Andrade vale-se da comparação com a música ao declarar que “continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais” (1960, p. 226). Chociay identifica o ritmo como “ponto nevrálgico” da teoria do verso livre, embora esse seja exatamente o ponto em que ela não detalha: “Tanto Bandeira como Mário falam [...] que o poema em versos livres tem um ritmo que não se confunde como ritmo do poema em versos tradicionais. Mas, em que consiste, então?” (1993a, p. 50). À falta de respostas mais definidas, conclui:

A dificuldade que ainda temos de compreender o verso livre, correspondente à dificuldade que os modernistas tiveram para explicá-lo e, mesmo, praticá-lo, talvez resida no emprego da palavra “ritmo”; é possível que o conceito de “ritmo” não tenha sido adequado ao que os poetas e teóricos do período queriam significar quando abordavam a nova forma versificatória. (CHOCIAIY, 1993a, p. 51)

Se as tentativas de racionalização do verso livre se mostram confusas, o fato de que o termo indica uma variedade de formas poéticas complica ainda mais a questão. Britto, ao receber o questionário desta pesquisa, em 2010, estava justamente escrevendo o artigo “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, publicado no ano seguinte, no qual, partindo da ideia de que o termo verso livre, tanto em inglês como em português, “engloba vários tipos de verso que pouco têm em comum” (p. 127), ele propõe uma classificação dessas formas em três categorias: o verso livre clássico, o verso liberto e o novo verso livre.

Britto menciona uma observação de Eliot, de que se pode chegar ao verso livre “by either by taking a very simple form [...] and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one” (1978, p. 128), ao descrever o que chama de verso livre clássico, que corresponde ao praticado por Walt Whitman e, de acordo com Britto, “pode ser encarado, pelo menos em alguns momentos, como um afastamento calculado do verso anglo-saxão” (2011, p. 128), com o uso de

aliterações e “a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regulares” (Ibid., p. 143). A dicção do verso de Whitman, diz, “é quase sempre elevada, como a de um orador ou pregador”, mas no caso de muito de seus seguidores, esse “tom oratório com frequência se mescla com outro, mais coloquial” (Ibid., p. 130). No caso do verso livre clássico em inglês e português, “mas talvez acima de tudo na obra dos modernistas brasileiros”, há uma oscilação entre dois polos: um mais formal, com ritmos “mais ou menos regulares, rimas e outros efeitos convencionais”, e outro mais informal, “em que a dicção se aproxima de algum registro não poético, como a fala coloquial ou uma prosa técnica, por exemplo” (Ibid., p. 136). Britto afirma que “o verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação dos versos de Whitman” (Ibid., p. 143), com a utilização de elementos formais semelhantes, mas que não há, “naturalmente, nada equivalente ao verso anglo-saxão que possa ser visto como padrão subjacente” (Ibid., p. 144).

O verso liberto seria o utilizado pela “primeira geração modernista, em particular Eliot e Wallace Stevens” (Ibid., p. 130), em que a irregularidade aparente esconde um “metro fantasma” – expressão usada por Eliot no ensaio “Reflections on vers libre” (1978, p. 187) – por trás do poema (BRITTO 2011, p. 132), que resulta do “afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional”, com eventuais “passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa” (Ibid., p. 143). Tal verso, de acordo com Britto, foi pouco difundido no Brasil, sendo o mais próximo dele “o verso polimétrico inspirado no verso do simbolismo francês praticado por Mário de Andrade em *Há uma gota de sangue em cada poema*” (Ibid., p. 137) e “boa parte da produção de Jorge de Lima” (Ibid., p. 144).

O novo verso livre é “tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* em sua forma mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e e. e. cummings”. Britto considera que “não há uma fórmula geral para a análise de poemas desse tipo”, mas destaca “o verso como elemento gráfico” e “o grupo de força” (Ibid., p. 132). É também nesse tipo de verso que “ganha importância o contraponto rítmico (...) em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex. versos) e unidades sonoras (p.

ex., grupos de força)” (Ibid., p. 147). Britto afirma que “tal como no inglês, também em português vamos encontrar o tipo mais novo de verso livre” (Ibid., p. 140), mas o único exemplo brasileiro utilizado por ele é Claudia Roquette-Pinto.

Já em seu artigo “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”, de 2014, Britto afirma que o termo verso livre não designa “um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas” entre dois polos: de um lado, o verso polimétrico, e de outro, e “práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil” (20014, p. 30). Em comum, essas formas teriam “a utilização consciente do que chamaremos de *ritmo* como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo”, sendo ritmo entendido de acordo com a definição de Preminger e Brogan¹² (1993 apud BRITTO, 2014) – “uma figura de periodicidade, qualquer sequência de eventos ou objetos perceptível como um padrão distinto, capaz de repetição e variação” [tradução do autor].

Não se trata de abandonar as categorizações de verso livre feitas no artigo de 2011 uma vez que Britto se refere a elas ao longo do texto, examinando um poema de Drummond dentro do exemplo do verso livre clássico “whitmaniano” e outro de Ricardo Domeneck no âmbito do novo verso livre “williamsiano”; mas sim de uma mudança de foco explícito em categorizações mais detalhadas, abordada por ele em uma conferência no 1º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, março de 2015, no qual afirma que, após pesquisar a literatura disponível sobre o verso livre em inglês, ele percebeu “categorizações interessantes [...] que também se aplicavam em português”, mas, quando decidiu tentar “subcategorizar”, cada poeta estudado “era uma categoria diferente”. Ele observa que “a noção de verso livre é meio insustentável teoricamente”, e apresenta, primeiramente, duas das categorias identificadas no artigo de

¹² PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (orgs.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, Nova Jersey, Princeton University Press, 1993.

2011, o verso livre clássico de Whitman e o novo verso livre de Williams, referindo-se posteriormente ao verso polimétrico.

Após a “perspectiva que nos é proporcionada por um século de distanciamento”, Britto afirma ser hoje possível “entender o verso livre como uma convenção, tão passível de estudo e classificação como o decassílabo e o soneto”, na verdade um “repertório de recursos formais, uma pluralidade escamoteada pela adoção do termo único ‘verso livre’” (2014, p. 30). A “liberdade” do verso livre é relativa, não significa “uma liberdade absoluta: em cada caso há a utilização recorrente de regras formais, mesmo que cada regra vigore apenas por uns poucos versos, para que se crie um efeito de ritmo” (Ibid., p. 34). Ou seja, é como afirma Eliot em sua frase citada com tanta frequência: “No verse is free for the man who wants to do a good job”. A “liberdade” do verso livre não prescinde de regras, mas, como coloca Britto, dá ao poeta “liberdade de criar suas próprias regras” (Ibid., p. 35).

Mas essa não é, de acordo com ele, a “visão do senso comum” – a de que com o verso livre o poeta se “liberta” de todas as convenções “artificiais”, o que implicaria certa “naturalidade” impossível de atingir com as formas tradicionais – da qual mesmo poetas e críticos não escapam:

Porém essa visão não está limitada ao senso comum. Muitos poetas, desde o tempo do modernismo até os nossos dias, parecem ainda pensar na questão da forma poética em termos semelhantes aos do senso comum — apesar do fato evidente de que eles próprios se impõem regras formais em seus poemas em verso livre, convenções que são tão pouco “naturais” quanto quaisquer outras, e que só se distinguem das que estão em vigor há séculos por serem utilizadas exclusivamente num grupo de poemas, ou num único poema, ou mesmo apenas num trecho de um único poema. Esses poetas — e também muitos críticos — ainda insistem em ver as formas clássicas como inutilizáveis hoje por estarem associadas a um tempo passado, e em encarar o “verso livre” — assim, no singular, como se fosse uma forma única — como uma marca genérica de modernidade, a única forma que um poeta deve utilizar se pretende realizar poemas que representem o nosso tempo de modo autêntico. (BRITTO 2014, p. 35-6)

Se o verso livre é alvo de tantas interpretações, resistente a classificações, um conceito que confunde e, como coloca Britto, engloba

uma variedade de formas, como lidar com ele ao confeccionar um questionário sobre sua tradução? Indicar autores ou tipos específicos de verso livre não só direcionaria as respostas como reduziria muito suas possibilidades – indicar ao entrevistado uma visão estabelecida de um conceito complexo, pouco delimitado, não seria mais do que impor essa visão própria, fazendo com que ele a aceite, conscientemente ou não, ou a rejeite e reaja de acordo, com o mesmo resultado, um desvio da elaboração espontânea, baseada em percepções talvez distantes da que foi proposta na questão. Mais que isso: o verso livre, debatido há mais de um século, gera opiniões, preferências; se ele é, como considera Britto, “a forma *default* da poesia contemporânea” no Brasil, e se “adotar métrica tradicional passou a ser uma forma de dissidência, um desvio do *mainstream* da linguagem poética de nosso tempo” (2014, p. 28), isso não significa que seja uma unanimidade, ou que as maneiras como ele vem sendo usado agradem a todos. Há afinidades, predileções, que aqui terminam por se alinhar com a própria questão do *habitus* discutida anteriormente.

Diante disso, minha opção foi me referir ao verso livre de maneira geral, fazendo contraposições apenas em relação aos casos de poesia em formas fixas. Se o objetivo possível desta pesquisa é, conforme vimos, delinear um panorama de como a tradução do verso livre do inglês é pensada por um grupo de tradutores brasileiros, traçar limites de entendimento do assunto corresponderia a distorcer esse cenário. Mesmo os pedidos de comparação com obras em formas fixas podem distorcer esse panorama, pedindo um raciocínio que necessariamente relacione o verso livre *em oposição* aos poemas versificados, o que, nesse caso, considerarei um risco necessário, uma vez que a definição mais generalizada possível de verso livre é “verso que não segue formas métricas fixas”. As respostas aos questionários, como veremos adiante, mostram que os entrevistados não se restringiram ao entendimento do verso livre em oposição às formas fixas, mas sim demonstraram diferentes modos de abordá-lo.

Dentro da questão da tradução do verso livre, se Britto fez um esforço no sentido de identificar as principais formas poéticas que se desenvolveram sob o conceito, Álvaro Faleiros, em *Traduzir o poema* (2012), aborda o tema

de maneira prática, sem muitas considerações gerais sobre as características do verso livre em si, com foco em um exemplo concreto – a análise da tradução de “Le Chant d’Amour”, de Apollinaire, para o português, com base nos aspectos fônico, sintático e semântico. Ao apresentar o poema, Faleiros nota que ele é composto em versos livres, sem presença de pontuação, e afirma: “Nesse caso, a identificação dos índices textuais do poema dá-se pela relação entre o semântico, o sintático e o sonoro” (2012, p. 151). Antes de partir para a análise poema e da tradução, ele volta brevemente ao tema, citando Jean-Michel Adam¹³, ao considerar que, diante de uma obra que não segue métricas formais, “observa-se, primeiramente, as descontinuidades do poema”, ou, nas palavras de Adams, “o que faz dele um sistema diferencial” (1985, p. 149 apud FALEIROS 2012, p. 151). Veremos que essa abordagem está presente nas respostas de diferentes entrevistados, assim como questões relacionadas, como, por exemplo, a necessidade de identificar esse sistema diferencial, e como reproduzi-lo.

1.6 A ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

Além dos pontos relacionaos ao verso livre, já analisados acima, a preparação do questionário esbarra em questões inerentes à própria tradução poética, em especial uma possível resistência a generalizações no que diz respeito a esta prática tradutória. Como vimos, em seu estudo com tradutores israelenses, Sela-Sheffy constatou que a identificação dos tradutores fica entre “profissão” e “arte”, embora a tradução não seja reconhecida como “mercado de arte” (2005, p. 10), e sim como uma “ocupação intelectual sem glamour”. Os tradutores literários se distinguem dos demais principalmente no modo como seu próprio prestígio é construído,

¹³ ADAMS, Jean-Michel. *Pour lire le poème. Introduction l’analyse du type textuel poétique*. Bruxelles: De Boeck, 1985.

em um processo similar aos modelos nos campos da literatura e da arte, em que eles se inserem (2006, p. 250). Se, como afirma Gouanvic, a tarefa final do tradutor é a *illusio*, uma tradução com a mesma capacidade de gerar a adesão do leitor à obra original (2005, p. 163), o tradutor de poesia precisa dominar a matéria que traduz, ou seja, o texto poético. Não por acaso, tanto o levantamento de Aseff (2012) quanto o grupo que respondeu aos questionários da presente pesquisa incluem uma grande parcela de tradutores que também atuam como poetas. Em uma relação tão entranhada com a criação, em que os limites entre ambas são tão debatidos, é natural que exista resistência a generalizações ao comentar seu trabalho.

Uma maneira de incentivar declarações mais generalistas sobre a tradução do verso livre do inglês para o português e também de registrar, com a menor interferência possível, como o entrevistado entende o verso livre, e mesmo como o avalia (e a questão de gosto e interesse por um aspecto poético pode ter efeitos diretos na prática de um tradutor, a começar pela própria seleção de autores), foi a introdução de duas questões abertas, relacionadas ao conceito geral de verso livre e às preferências do tradutor:

1. *O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?*
2. *Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?*

As próximas perguntas, até a número 10, dizem respeito a diferentes aspectos poéticos – correspondências métrica e acentual, ritmo, rima. A questão 11 pede uma avaliação do grau de importância dos diferentes elementos poéticos a serem trabalhados no verso livre, e a identificação de diferenças, em termos de prioridades nas escolhas tradutórias, em relação aos poemas metrificados. Esta foi a primeira versão do questionário. Após a banca de qualificação da presente pesquisa, acolhi a sugestão dos participantes e incluí outras duas questões, pedindo exemplos de traduções do verso livre, próprias e de outros tradutores, os entrevistados consideram bem executadas. A versão final do questionário é a que se segue:

- 1 *O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?*
- 2 *Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?*
- 3 *Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?*
- 4 *No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?*
- 5 *Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?*
- 6 *Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?*
- 7 *O papel da semitônica muda no caso do verso livre?*
- 8 *Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?*
- 9 *No que tange às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?*
- 10 *E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?*
- 11 *Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc)? Quais*

as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

12 Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

13 Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem sucedida? Por quê?

2 QUESTIONÁRIOS

2.1 ANÁLISE GERAL

A leitura e comparação das respostas aos questionários revelam pontos comuns ou bastante semelhantes que se destacam quando o material é analisado como um todo. Alguns foram antecipados durante a elaboração do questionário, como a resistência a generalizações sobre tradução poética e questionamentos derivados do entendimento do que se trata o verso livre e dos limites da “liberdade” que o termo sugere. Outro ponto que perpassa o conjunto de respostas reflete a ambiguidade do próprio conceito de verso livre, conforme visto no item 1.5 do capítulo anterior. As abordagens vão desde a identificação e categorização de diferentes formas classificadas como verso livre cultivadas ao longo dos anos, no caso de Britto, ao aspecto sociocultural imbuído no termo, no caso de Gambarotto.

Segue-se uma descrição mais detalhada de cada um desses tópicos, antes de passarmos ao exame das respostas de cada pergunta. As

respostas estão reproduzidas em sua íntegra no Apêndice A, a partir da pág. 175 deste volume.

2.1.1 GENERALIZAÇÕES *VERSUS* PARTICULARIDADES DE CADA POEMA

A prevista e compreensível resistência a fórmulas prescritivas e generalizações de práticas tradutórias se sobressai no conjunto das respostas: todos os entrevistados, de modo mais ou menos eloquente, terminam por argumentar que cada caso é um caso. Virna Teixeira, por exemplo, toca a questão de modo bastante tangencial em sua resposta à questão 5, sobre uma possível mudança do papel da semitônica no verso livre: “Pode variar, depende”. Outros se referem a ela de modo mais veemente. Sérgio Alcides, por exemplo, escreve em sua resposta à questão 8, sobre a possibilidade de deslocar rimas na tradução de um poema em versos livres:

Acredito que sim, mas não sou favorável a nenhum apriorismo, nem em poesia, nem em tradução de poesia (que também é poesia, quando for criativa). As línguas não são redutíveis umas às outras; se fossem, poderíamos ser otimistas quanto aos programas de tradução automática também acerca da poesia: ouviríamos um dia a voz de metal de um telefone celular declamando a *Ilíada* recém-traduzida só para nós, tão fresca como se tivesse acabado de emergir da cegueira do poeta, diretamente em neoportuguês.

Alípio Correia de Franca Neto, em resposta à questão 3, cita procedimentos que podem ser utilizados em vários poemas e “tradições” estabelecidas pela “prática”, mas não sem antes declarar que “não se deve nunca partir de uma abordagem preestabelecida para a tradução de poesia”.

E, depois de enumerar soluções tidas como tradicionais, ressalta que a escolha por uma tradução com versos com metro e ritmo semelhantes aos do original é também uma “questão de simples ‘gosto’”. Na resposta à questão 8, volta ao assunto: “Como disse, não devemos partir de fórmulas. Depende de um exame local.” Paulo Henriques Britto ecoa a mesma visão (questão 3): “Nenhuma generalização é possível; cada poema, e mesmo cada verso, pede um tratamento específico”. Em resposta à mesma questão, Lawrence Flores Pereira afirma: “A tradução de poesia não deve jamais ter regras fixas, simplesmente porque a tradução é um *tour de force*”.

Esse ponto aparece nas respostas da maioria dos entrevistados a diferentes questões e de diferentes maneiras, como um substrato que perpassa a elaboração de discursos sobre possíveis métodos mais abrangentes não só na tradução poética, mas na tradução como um todo. Ela depende, acima de qualquer coisa, de uma leitura aprofundada do original, da sensibilidade do tradutor para identificar suas principais características e apreender suas nuances, de suas escolhas para a tradução e de sua capacidade de executar tais escolhas na língua de chegada. Qualquer abordagem predeterminada pode atrapalhar o tradutor ao longo de tais processos.

Em resposta à questão 5, Dirceu Villa escreve: “São escolhas, e são interpretativas”. Ou seja, tais escolhas dependem da interpretação, da leitura que cada tradutor faz do poema. “Penso que cada poema e cada tradutor trabalhe de modo muito específico, porque cada poema é um objeto também muito específico”, completa ele. Também específica é a leitura interpretativa de cada tradutor, seu entendimento do poema e da tradução poética como um todo.

Em resposta à questão 11, que trata dos graus de importância dados a diferentes aspectos poéticos e de suas priorizações, Villa ilustra bem a dificuldade de generalizar práticas tradutórias, e como essa generalização será sempre superada pelas especificações do original:

Em abstrato, prioridades podem ser listadas convincentemente (toda teoria é abstrair por estatística a partir de um conjunto

específico de coisas heterogêneas), mas assim que se vai ao caso específico de cada poema a estratificação das hipóteses se multiplica, de modo que a única resposta honesta e perfeitamente viável seria: “a prioridade que o poema exigir, o que costuma ser prioridades múltiplas combinadas em um efeito, ou em séries de efeitos calculadas pelo poeta ao escrever

2.1.2 MAS HÁ MODELOS?

Aqui voltamos à reflexão do item 1.3: é possível identificar “modelos”, como define Sela-Sheffy (2005, p. 7), na maneira como certos aspectos da tradução de poesia, em geral, e a do verso livre em inglês, em particular, são pensados pelos tradutores entrevistados? Apesar da unanimidade em ressaltar que “cada caso é um caso”, há o reconhecimento, por parte dos tradutores, de soluções ou correspondências entendidas de modo mais generalizado?

A análise das respostas sugere que sim, pelo menos para alguns dos entrevistados, em especial no que diz respeito a versos metrificados e suas correspondências; no entanto, esse reconhecimento não parece exercer um papel prescritivo: são repertórios de possibilidades tradutórias, subjugados às especificações presentes na obra a ser traduzida.

Franca Neto, por exemplo, em sua resposta à questão 3, primeiro ressaltava que não se deve partir de “abordagens preestabelecidas” na tradução de poesia, e então completa:

(...) ainda que certos procedimentos possam ser usados com frequência em vários poemas e também a prática já tenha determinado algumas tradições (por ex., traduzir pentâmetros ou por decassílabos, com número de acentos e tempo de elocução podendo ser mais semelhante ao de sua matriz original, ou então

por alexandrinos, ou mesmo tetrâmetros por decassílabos, octossílabos sendo mais raros).

Em resposta à mesma questão, comentando a presença de versos regulares dentro de algumas obras compostas majoritariamente em versos livres, Adriano Migliavacca afirma procurar traduzi-los em formas fixas semelhantes em português, e, também entre parênteses, ilustra: “Um exemplo muito comum é a tradução de pentâmetros iâmbicos em português como dodecassílabos”. Um pouco adiante, na mesma resposta, ele nos oferece um comentário sobre uma regularidade que observa, não sem deixar claro que não se trata de uma regra:

Tenho uma observação curiosa: é extremamente comum a tradução em português de um verso em inglês ficar com duas sílabas a mais, seja em decassílabos, octossílabos, eneassílabos, hexassílabos e muitos outros. Não é, obviamente, uma regra, mas uma ocorrência bastante comum.

Villa também se refere à correspondência do pentâmetro iâmbico com o decassílabo ao mencionar a técnica de desconstrução do primeiro utilizada por Eliot em *The waste land* (resposta à questão 5): “Não há uma cartilha de como interpretar e traduzir isso, nem haverá: pode-se supor um efeito semelhante aplicado ao uso desconstruído do decassílabo (...)”. Note-se que o exemplo vem depois de uma ressalva – não há nem haverá “cartilha” – e qualificado como possível suposição. Após sugerir exemplos de correspondências de rimas, ele conclui o raciocínio enfatizando ser apenas uma possibilidade tradutória entre muitas: “É um modo de abordar”.

Ou seja, tais modelos– que creio terem sido mais bem descritos por Franca Neto como “tradições determinadas pela prática” – estão presentes no substrato de possibilidades tradutórias das quais o tradutor pode lançar mão, mas seu peso na escolha que ele faz entre essas possibilidades não é prescritivo. É claro que a simples existência dessas tradições exerce influência; se um tradutor que tem diante de si um poema em pentâmetros iâmbicos e sabe que diferentes tradutores optaram por traduzir este tipo de

verso em português por decassílabos ou dodecassílabos, é natural que ele pense nessas possibilidades. Sua adoção, porém, parece estar subjugada a vários outros fatores: especificações do poema em questão, escolha da “abordagem” tradutória, como coloca Villa, ou, como escreve Franca Neto, “questão simples de gosto”. Adicionando a esta equação o *habitus* de cada tradutor e como ele pode influenciar suas escolhas, a questão se complica. Franca Neto, por exemplo, afirma já na primeira questão ter “um gosto marcado pela estrofe”. Já Claudio Willer afirma, em resposta à mesma pergunta: “Mas fujo de traduções em formas fixas; o que traduzi até hoje foi em verso livre”. Na questão seguinte, diz: “Minha sensibilidade foi formada por obras como *Iluminações* de Rimbaud e outras – minha especialidade, digamos assim, é poesia em prosa”. O “gosto”, é claro, conta; mas nesta comparação específica, estão também inseridos os *habitus* de cada um como tradutor. Franca Neto traduziu poemas metrificados; Willer, não. Ainda que essa diferença não tenha ocorrido por causa da preferência pessoal de cada um, ou apenas por isso, ela influenciou a prática tradutória de cada um deles, e, portanto, suas trajetórias como tradutores.

2.1.3 VERSO LIVRE: DIFICULDADES E LIBERDADES

Na análise do conjunto das respostas, é possível observar que as reflexões mais generalizadas sobre o verso livre dizem respeito à sua natureza, à abrangência do termo e aos limites da “liberdade” da forma fixa.

Como visto anteriormente, Britto já elaborava suas pesquisas sobre o verso livre em inglês e em português quando respondeu ao questionário, o que menciona em sua resposta à questão 2:

Meu ponto de partida é que o termo “verso livre” é amplo demais, abrangendo uma grande variedade de formas; assim, minha tarefa inicial é estabelecer uma diferença entre os diferentes tipos. A meu ver, o verso livre é uma forma relativamente fácil de traduzir, mas muito difícil de escrever com competência, pois é necessário criar soluções novas a cada verso. É claro que escrever poesia em verso livre medíocre é mais fácil que escrever poesia medíocre em forma fixa; o difícil é escrever poesia *boa* em verso livre.

Referências à ideia de que o verso livre é difícil de ser usado estão presentes também nas respostas de outros entrevistados, assim como a noção de que sua tradução permite mais liberdade ao tradutor, como veremos adiante.

Em sua resposta à questão 3, Lawrence Flores Pereira descreve o verso livre como uma “operação perigosa”:

Eu acho que é difícil de modo geral escrever bons versos livres sem certa concentração... ele não pode continuar ad infinitum, e deve ter no seu corpo tudo o que for necessário para a leitura ir à frente: aliteração, assonância, retinires de todos os tipos, jogos... O verso livre é uma operação perigosa, porque pode virar facilmente uma massa amorfa. Há de se ter concentração.

Já Franca Neto, em resposta à questão 2, não se refere às dificuldades do uso do verso livre em si, mas sim a uma ideia de dificuldade, que não lhe parece de todo justificada:

Quanto às velhas ideias envolvendo a de que o verso livre é mais difícil de ser usado, já que não oferece o apoio da regularidade, da cadência marcada, bem, acredito não serem de todo verdadeiras, isso é relativo. Ao lermos mestres como o próprio Larkin, e entre nós, por exemplo, Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Dante Milano, dentre outros, transitando das formas fixas para o verso livre com suprema desenvoltura, podemos pensar que a questão da “dificuldade” pode-se dever ou a uma escolha errada, em termos de temperamento, da parte de um poeta, ou mesmo à questão simples da “inabilidade”.

Britto volta a afirmar na questão 11 que considera que a tradução do verso livre tende a ser “mais fácil” que a dos poemas metrificados, por permitir mais liberdade na reprodução de efeitos do original, enquanto as formas fixas

exigem coerência em relação ao critério adotado. Antes disso, na pergunta 8, sobre a possibilidade de desrespeitar as posições das rimas no original, compensando em outros pontos, ele escreve que há mais liberdade na localização de “elementos pontuais como rimas, assonâncias e aliteraões”. Em resposta à questão 11, Migliavacca pondera que elementos poéticos como rima e ritmo “podem, por vezes, ser substituídos por outros (uma rima por uma assonância, um tipo de ritmo por outro)” no caso do verso livre.

Adriano Scandolara, na questão 10, que versa sobre rimas internas e possíveis diferenças de função e importância no caso das formas fixas e do verso livre, afirma que “essa maior liberdade geral” permite que o poeta se preocupe mais com “esses detalhes”, uma vez que as exigências de “metro e rimas” (finais) terminam por fazer com que as internas sejam muitas vezes deixadas de lado. Na 11, sobre a importância dos elementos poéticos a serem trabalhados no verso livre, ele volta ao tema:

Acho que no caso do verso livre a importância desses outros elementos é ainda maior. Como não se tem a camisa de força da regularidade das formas fixas, fica inclusive mais fácil ser capaz de se concentrar sobre outros efeitos, incluindo rimas internas, jogos de palavras, etc. que seriam mais complicados de se reproduzir dentro de um rigor formal maior. É importante atentar para esses elementos, porque muitas vezes os tradutores veem um poema em verso livre e o traduzem de forma prosaica, mesmo que seja, por exemplo, o caso de um poema em verso livre com rimas

Virna Teixeira, em resposta à pergunta 1, diz que as formas fixas “tendem a ser mais trabalhosas”, mas faz um contraponto com sua experiência na tradução do *language poet* Bruce Andrews, “trabalho difícilíssimo, e passa bem longe das formas convencionais”. Já Bruno Gambarotto afirma (questão 11) que o verso livre, em comparação às formas fixas, “se deixa guiar por outras balizas”, que podem sugerir “maior liberdade de ação do tradutor —geralmente desimpedido das negociações da rima e do metro— e uma maior proximidade histórica e cultural”, mas que, ao mesmo tempo, podem gerar uma “intraduzibilidade ainda mais radical”, que diz respeito – no caso do exemplo utilizado, Walt Whitman – a um repertório de “vivências”, como veremos adiante.

2.1.4 VERSO LIVRE: HEGEMONIA?

Em sua resposta à questão 2, Franca Neto discute o verso livre no âmbito da estrofe; o primeiro, escreve ele, é nascido de um “desarranjo” da segunda. Na pergunta 5, que diz respeito à importância do ritmo da tradução do verso livre, ele afirma: “Sua ‘importância’ não difere da de formas estróficas a meu ver, já que a irregularidade também se exerce na estrofe”. Aqui, ele diz que o termo “metrônomo” é usado de maneira preconceituosa, para completar, entre parênteses: “Ignoro o que não seja medido, meditado, em poesia”. A observação parece se referir a uma resistência à preocupação com a métrica que ecoa em declarações de outros entrevistados.

Scandolara, por exemplo, vê uma inversão de posições entre o verso livre e as formas fixas (questão 2), ao ponto em que o primeiro já não é mais definido pelas segundas: de acordo com ele, após diferentes questionamentos ao longo dos anos, o verso livre se tornou a forma poética mais usada, enquanto o uso do metro decaiu. Assim, atualmente, é a utilização das formas fixas que gera justificações, ocorrendo mais quando há sua “subversão”, dando ao poema um sentido adicional. Em resposta à mesma questão, Migliavacca se refere a uma preferência pelo verso livre que “muitas vezes é tirânica em sua rejeição às formas fixas, que têm seus recursos expressivos próprios e especiais”. Bruno Gambarotto, também em resposta à pergunta 2, fala sobre a experiência de ruptura com normas e formatos poéticos conhecidos, enfatiza a questão da mediação social, e remata:

A mediação social é, para mim, fundamental; e, nesse caso, a experiência da forma fixa em nosso tempo já não se sustenta em termos de expressão sem a necessária remissão a um mundo em que a fixidez racionalizante e o jogo formal correspondem a um outro enfeixamento de tensões.

Já Teixeira, na pergunta 11, sobre prioridades na tradução do verso livre, afirma que o tradutor precisa de “um outro tipo de cuidado”, uma vez que a

priorização da forma termina por causar perda de conteúdo e da “beleza do original”. Note-se que quando o tema é a prevalência de uma prática poética, o verso livre aparece relacionado à cena poética como um todo, enquanto uma maior preocupação com a forma é mencionada em um comentário sobre tradução de poesia.

Britto não se refere a essas questões em suas respostas ao questionário, mas o faz no ensaio “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”, de 2014, já mencionado no item 1.5, no qual ele ecoa tanto as observações de Scandolara e Migliavacca, de que o verso livre predomina na poesia contemporânea, como as de Franca Neto sobre um “preconceito” contra o uso de formas fixas. De acordo com Britto, após uma maior difusão do verso livre, a partir de sua adoção “por Rimbaud e os simbolistas do final do século XIX”, ele se alastrou até tornar-se, nos últimos vinte anos, “não uma opção formal entre outras, e sim a forma mais identificada com o poético em si — situação que ainda se mantém neste início do século XXI.” E completa, tocando no mesmo ponto assinalado por Scandolara, de que o uso da forma é visto como “desvio do *mainstream*”:

No Brasil o verso livre tornou-se a forma *default* da poesia contemporânea. Adotar a métrica tradicional passou a ser uma forma de dissidência, um desvio do *mainstream* da linguagem poética de nosso tempo: o que não deixa de ser irônico, quando se leva em conta que o verso livre surgiu justamente como uma atitude de rebeldia, uma rejeição das convenções da arte poética. (BRITTO 2014, p. 28)

O artigo de Britto toca em outros pontos delineados na análise dos questionários, como a questão da “liberdade” do verso livre, afirmando que, a partir do modernismo, muitos poetas “parecem ainda pensar na questão da forma poética em termos semelhantes aos do senso comum” – o de que o verso livre “liberta” o poeta das convenções “artificiais” –, enquanto submetem seus próprios poemas a regras e convenções “tão pouco naturais” quanto quaisquer outras” (Ibid., p. 35). Tais poetas e “muitos críticos”, segundo Britto, “ainda insistem em ver as formas clássicas como inutilizáveis hoje por estarem associadas a um tempo passado” – afirmação que não deixa de se relacionar às observações de Gambarotto, com a importante

ressalva de que este em momento algum dá a entender que as formas consagradas são “inutilizáveis”; o que ele considera é que essa associação “a um tempo passado” hoje faz com que sua utilização torne necessária uma “remissão” a ele. Já Britto afirma que o uso de formas consagradas não está “fadado a ser passadista”, assim como o de “um suposto ‘verso livre’” não é sinônimo de “modernidade ou contemporaneidade”, nem “afirmação de ‘liberdade’ absoluta” (Ibid. p. 36), e alude – como faz Franca Neto em sua resposta à questão 5, ao se referir ao termo “metrônomo” – a um “preconceito” com o uso do “verso formal”, ligada ao que ele chama de “uma outra visão de senso comum”:

Creio que seria possível afirmar, sem cometer nenhuma injustiça, que por trás do preconceito contra o verso formal está uma outra visão de senso comum à qual nem mesmo poetas e críticos sofisticados são de todo imunes: as formas tradicionais seriam, além de apenas limitadoras, “artificiais”; e o verso livre (sempre encarado como uma forma única) seria não apenas livre como também “natural”, permitindo ao poeta se exprimir de modo direto, sem artifícios antiquados. (BRITTO 2014, p. 38)

2.1.5 ABORDAGENS

Flores Pereira compara o verso livre ao uso de formas fixas em termos de desenvolvimento da obra, de um movimento de criação poética. Trabalhar com formas consagradas “é como uma armadura ou um caracol: você cresce para dentro” (questão 1). Restringindo a direção desse crescimento está “a memória de todas as formas fixas anteriores”, e dentro do suporte dessa herança poética o verso se desenvolve; escandir sílabas “permite esquecer-se de si”; e o metro é “ideal quando as ideias não vêm”. Já o verso livre permite o crescimento para fora, “abre cancelas”, mas não a qualquer um: é apenas a mente que foi “previamente poetizada, que não

precisa mais de espartilho”, que é cancelada por ele e se expande “sem medo de ridículo”. Apesar de ecoar a ideia de que não existe verso livre de fato, que descreve como “clichê”, Flores Pereira afirma que o verso livre whitmaniano é único “em sua capacidade de se expandir”.

Alcides vê o desafio do verso livre em sua aproximação com a prosa e na tensão que isso provoca (questão 2):

Isso é um desafio técnico para o poeta, acho eu, porque o efeito interessante é o risco de "desmanchar" a poesia na prosa, não o próprio desmanche. Trata-se de fazer essa aproximação sem assimilar-se, através de outros recursos que não o metro, aliás bem mais complexos e difíceis de reduzir a manual ou tratado. Manuel Bandeira dizia que o que impede o verso livre de se dissolver em prosa é a "unidade formal interior" que ele pode ter, tanto quanto o verso medido. Iuri Tynianov falava numa oposição entre "ordem poética" e "ordem prosaica", que preserva a especificidade do verso livre como poesia. É difícil definir esses conceitos em termos positivos, porque não se pode determinar *a priori* nem o que seja uma "unidade formal interior" nem o que seja uma "ordem poética", sem ser na manhã seguinte desmentido por mil poemas. As duas coisas no entanto existem dentro de um âmbito de leitura da poesia, o qual presentifica uma tradição muito vasta e uma intensa conversação, uma conversação infinita, que nunca acabará de estabelecer o que é "o poético" ou o que seria a liberdade do verso livre, nem o que o distingue de uma simples prosa interlineada.

Gambarotto também discute o verso livre (na mesma questão) em termos de tensão, mas a que é proveniente da “experiência de crise e de rompimento” com as normalizações e as formas fixas desenvolvidas pelo que ele chama “grupo social bastante específico”, dentro da observação da poesia europeia pré-moderna:

A experiência de crise é, a meu ver, fundamental para estabelecer o campo de liberdade do verso e todas as suas ambivalências—por exemplo, o prazer dessa liberdade e a angústia da contingência que a acompanha; a ordenação necessária e o reconhecimento da fugacidade que ela tem por matéria; a pluralidade da experiência humana que a constitui, e a atomização da expressão a que ela dá ensejo.

Gambarotto volta a esse ponto na resposta à questão 11, sobre a importância dos elementos poéticos e sua priorização na tradução, ao colocar que, enquanto os formatos fixos carregam uma tradição tradutória, que pode servir como ponto de partida, o verso livre “não conhece qualquer nível de codificação e é constituído de um complexo de experiências sociais, históricas e literárias que, se levados a ferro e fogo, criam problemas aterradores”. Utilizando como exemplo o caso específico de Walt Whitman, ele esclarece seu ponto de vista:

A pergunta para um poeta como Whitman, ao meu ver, não é o que se depreende meramente de uma mecânica da forma, mas que vivência a constitui. O peso cultural da oratória, presente nos púlpitos e nos palanques, a Bíblia, um debate sobre a natureza e necessidade do verso, presente em Poe e Emerson — essas são ressonâncias intransponíveis.

2.1.6 QUESTIONAMENTO DA LIBERDADE

Outro ponto que se sobressalta na leitura das respostas dos questionários são referências aos limites da liberdade sugerida pelo verso livre e ao fato de que ele não prescinde de regras. T.S.Eliot é invocado nominalmente por dois entrevistados para ilustrar a questão. Dirceu Villa, em resposta à pergunta 2, recorre ao raciocínio de *Reflections on vers libre*¹⁴, de 1917, para reafirmar: o verso livre não existe. “Como Eliot explica, o verso chamado livre apenas possui regras diferentes, mecanismos diferentes. Não é livre, não é um vale-tudo”, escreve. Ele lança mão de Maiakóvski para resumir a ponto: “O poeta cria suas próprias regras” – e observa que nem

¹⁴ Eliot, T.S. *Reflections on vers libre* *New Statesman*, vol. VIII 204, 3.mar.1917, p. 518-519. Republicado em *To Criticize the Critic* Londres: Faber & Faber, 1978. Disponível em <world.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html>. Acesso em 19.nov.2015.

mesmo um cubofuturista “supunha que a poesia pudesse ser algo sem seus próprios engenhos de construção”. Villa então relata comentários de Gustave Kahn sobre diferentes possibilidades de leitura para os versos de Racine para concluir que “nem a regularidade é tão regular quanto se pensa, nem o verso livre é de fato livre”, e que tais conceitos são aplicados em geral sem maior atenção ao modo como o verso foi trabalhado. Já em sua resposta à questão 3, sobre a abordagem da métrica e do ritmo no verso livre, ele diz que ela “depende do que o poema pretendeu fazer, porque mesmo a irregularidade em arte é condicionada”.

Alcides (questão 4) cita a já mencionada frase de Eliot no ensaio “The music of poetry”, de 1942 – “Não existe verso livre para quem deseja fazer um bom trabalho” – para afirmar que o verso livre existe, mas que o poeta não deixa de estar incumbido de “martelar a versificação e buscar a consciência da forma”. Se a métrica pode ser deixada de lado em uma tradução, em princípio, uma vez que isso ocorreu no original, os intervalos rítmicos não perdem a relevância. A prosódia, diz Alcides, não deixa de existir com a falta de métrica: “É uma condição da linguagem verbal, que pode ser mais ou menos importante num verso, mas não existe verso livre de prosódia”.

Flores Pereira também recorre a Eliot, sem nomeá-lo, quando escreve que “já é um clichê dizer que não existe verso livre de fato” (questão 2), usando como exemplo João Cabral de Melo Neto, os poetas concretos, “semeaduras com máquinas” e “a melancólica defesa de Poe das qualidades cerebrinas do poema”. Ele afirma que não deixa de se preocupar com a métrica na tradução de versos livres (questão 3), até porque muitos poemas incluem também versos em formas fixas consagradas, que tenta traduzir com equivalentes ou semelhantes.

Scandolara considera, em sua resposta à primeira questão, que todos os poemas apresentam elementos formais que compõem o ritmo, apesar de alguns serem menos marcados no caso do verso livre, e que eles não podem ser deixados de lado em uma tradução, assim como ele buscaria reproduzir as estruturas de um poema metrificado e rimado.

2.1.7 OUVIR O POEMA

Em especial no que diz respeito ao ritmo, os tradutores entrevistados mencionam o ouvido como o grande aliado na identificação de nuances do ritmo no original e nas soluções adotadas na tradução. Em resposta à questão 6, sobre um possível mapeamento de tônicas, Villa fala sobre como os efeitos de semelhança mecânica entre línguas podem iludir, por passarem por cuidado técnico, o que seria evitado com uma leitura “efetivamente poética” e um “bom ouvido” que alerte o tradutor para problemas mesmo quando evidências mecânicas sugerem o contrário. E conclui: “Não há nada que substitua um ouvido cultivado”.

Em resposta à questão 5, que trata do ritmo e de como identificá-lo, essa habilidade é mencionada diretamente por seis dos dez entrevistados. Para Willer, a poesia é primeiramente ritmo, e este é percebido “pela sensibilidade auditiva, pela capacidade de ouvir o poema”. Teixeira afirma que a identificação do ritmo depende da sensibilidade do tradutor: “É uma questão de ouvido”. Alcides diz que não tem um método específico: “Mas é necessário ter ouvido”. Gambarotto afirma que se utilizou da prática de ler em voz alta, o que funcionava como uma “verificação” para ver “se o verso funcionava”. Ele inicia a resposta dizendo: “Devo ter respondido essa pergunta comentando meu uso do ouvido”, uma referência ao comentário feitos na questão 3, sobre sua experiência de traduzir Whitman, no qual diz ter se guiado pela audição. Scandolara cita *Poética do traduzir*,¹⁵ de Henri Meschonnic, ao afirmar que o ritmo não se reduz ao metro, e completa: “Geralmente nesses casos eu recorro ao ouvido mesmo, a algo mais intuitivo”.

Flores Pereira também fala em termos de intuição ao responder a pergunta 3, afirmando que, em uma tradução poética, a imitação almejada é

¹⁵ MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

a da “ideia” do ritmo do original (voltaremos a esse ponto adiante), do efeito “específico” que um ritmo tem sobre o leitor:

Gosto de insistir sobre o termo “específico” aqui, que significa nada que seja genérico, mas uma capacidade do tradutor de transfigurar o ritmo. Muitas vezes o que chamamos de ritmo é na verdade qualquer coisa entre sintaxe, ritmo, andamento, pontuação, etc... Só nos salva a intuição que capta isso na outra língua e a transfigura. Acho que isso é importante para a tradução de verso livre.

2.1.8 ESCOLHA CONCEITUAL OU RÍTMICA

O ritmo é muitas vezes descrito como um elemento essencial. “Ritmo é sempre fundamental em poesia”, diz Britto em resposta à questão 5, exatamente sobre a importância desse aspecto no verso livre. Ao responder à mesma questão, Teixeira também usa a palavra “fundamental”; na 3, ela coloca o respeito à “cadência do ritmo” como limite para a irregularidade métrica na tradução do verso livre. Willer, em sua resposta sobre a possibilidade de deixar a métrica em segundo plano (pergunta 4), afirma: “O importante é o ritmo – metrificação é um dos modos do ritmo”. Diante de uma questão direta sobre a importância do ritmo no verso livre (5), Willer de certa maneira ecoa Britto, estendendo essa importância para a poesia como um todo, de modo um tanto mais assertivo: “Poesia é, em primeira instância, ritmo – tempo em estado puro, como observa Octavio Paz em *O arco e a lira*”.

Flores Pereira segue a mesma linha de Willer na resposta à pergunta 4: a questão da métrica pode ter menos importância no caso do verso livre, mas é preciso existir ritmo, “de algum modo”: “Há um ritmo que não é o da poesia metrificada, e que é usada em vários meios.” Ele depois diz, não sem

antes avisar que pode “incorrer em generalização”, que o ritmo é o “mais importante” no verso livre (questão 11), listando efeitos:

(...) repetição de timbre, de fonemas, uso de texturas sonoras invertidas em alguns casos (por exemplo, “fino plátano escuro”) evitar a amorfia da prosa, saber combinar saltos com perambulações mais lentas, que são subitamente interrompidas... E onde o ritmo falha se a ideia for boa o poema se segura: era o que Pound chamava de logopeia, o jogo de ideias... Whitman sabia fazer isto, Eliot também.

O contraponto à importância do ritmo no verso livre se dá quando a escolha por seu uso é baseada em métodos que o colocam em segundo plano, como a busca por efeitos visuais, por exemplo. Alcides, na questão 2, fala em termos de escolhas “conceituais” (e “rítmicas”):

Às vezes a escolha do verso livre é sobretudo conceitual (quando não conceptista): por exemplo, quando se quer plasmar na forma um aspecto do assunto, como em “Mar absoluto”, de Cecília Meireles; ou quando se pretende qualificar um ponto de vista particular, como em “Um boi vê os homens”, de Drummond, no qual um sereno prosaísmo é apresentado como a própria condição bovina, por oposição à rigidez dos compromissos humanos; ou quando se quer imitar um outro gênero, prosaico, assim como na “Carta a meus filhos sobre Os Fuzilamentos, de Goya”, de Jorge de Sena; ou quando se aspira a um efeito de desrealização ou crise da forma, como no primeiro Eliot ou no Álvaro de Campos de Fernando Pessoa. Nesses casos a unidade interior do verso, se existe, não se prende tanto ao ritmo quanto ao processo, ao modo, às escolhas, em vista dos efeitos pretendidos. Em todo caso, conceitual ou rítmico, a prova final do êxito é sempre aquela impressão de inalterabilidade formal, a sensação que o leitor tem de que nada naquele texto pode ser modificado sem estragar tudo, que é uma sensação maravilhosa de prazer estético, de vivência em profundidade.

Britto, ao comentar a relevância de mapear tônicas no original e buscar a coincidência de posição na tradução (questão 6), segue a linha de seu artigo de 2011 e opõe o verso livre “clássico” de Whitman ao do modernismo anglo-americano a partir de William Carlos Williams e e. e. cummings como um exemplo de mudança de prioridades – no caso do

primeiro, “normalmente a distribuição de acentos por grupo de força é de importância fundamental”; no segundo, outros elementos podem pesar mais – o exemplo dado por ele é “a mancha gráfica do poema no papel”.

Alcides também usa Whitman (questão 5) como exemplo em uma contraposição semelhante, aqui com os *Poemas civis*, do poeta catalão Joan Brossa, que traduziu com Ronald Polito¹⁶. Traduzir os poemas do primeiro sem tentar imprimir algo de seu “modo de versejar extremamente musical, encantatório até” transformaria sua obra em “numa maçaroca retórica, cheia de ideologia, mas sem nenhuma graça”. Já no caso do segundo, o ritmo perde importância diante da técnica, que “se aproxima bem mais da colagem do que da música” – a não ser quando o trecho tem ritmo ou métrica. Nesses casos, avalia Alcides, “se torna indispensável traduzir também esse aspecto”.

Migliavacca, em resposta também à questão 5, se refere a essa diferenciação do uso do verso livre de modo mais tangencial, ao afirmar que nem sempre é possível “identificar se o ritmo tem uma importância preponderante na composição do poema”, mas que percebe em poemas de John Ashbery uma elaboração “sustentada mais por critérios semânticos ou pelo ritmo do próprio pensamento do que pelo ritmo linguístico” – e, em casos como esse, ele diz preferir seguir o critério mais evidenciado na obra.

2.1.9 INTENÇÕES, MÉTODO E RITMO

Derivada do ponto anterior, a noção de que é preciso identificar as intenções do poeta ao utilizar determinados elementos, assim como os processos de que ele lançou mão ao produzir o poema ou certos efeitos que ele apresenta, é mencionada de diferentes maneiras. Alcides, como vimos no

¹⁶ BROSSA, Joan. *Poemas civis* (tradução de Sérgio Alcides e Ronaldo Polito) Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

trecho reproduzido acima, considera que, nos casos em que a escolha pelo verso livre se deu por motivos conceituais, a “unidade interior” do verso está mais atrelada “ao processo, ao modo, às escolhas, em vista dos efeitos pretendidos” do que ao ritmo.

Scandolara, por exemplo, ao responder à questão 4, sobre a possibilidade de deixar a métrica em segundo plano no caso do verso livre, afirma: “Sim, acho que é importante reproduzir o método”. O tradutor não deve se prender ao metro se o autor não fez o mesmo. Em resposta à mesma pergunta, Migliavacca diz que desconsiderar a métrica, em alguns casos, é uma necessidade: “Por exemplo, quando se percebe que o poema foi composto sobre um princípio organizativo que não o métrico”. Villa, ao se referir às diferentes formas e técnicas empregadas por Pound em *Lustra* (questão 11), se refere a “operações”: “É preciso compreender isso e produzir — se se quiser dar a ver a operação que Pound propõe — um equivalente em português”.

Já Franca Neto se refere à percepção de uma “motivação” no texto original (questão 3) ao descrever como apenas se decide sobre a abordagem de tradução a ser adotada após uma leitura atenta do texto a ser traduzido:

Se eu perceber uma motivação nele – do ponto de vista da linguística – por exemplo, lhe perpassando o ritmo, ou outros efeitos sonoros, como é comum no gênero lírico, no meu caso me verei tentado a tentar reconstituir o mais estritamente possível esses efeitos localmente.

Depois, na questão 4, considera que a métrica poderia ser deixada de lado “se a motivação sonora não ocorrer de maneira perceptível ao tradutor”.

É importante notar que essa percepção de traduzir as intenções do tradutor, as ideias e motivações por detrás dos efeitos pretendidos, aparece muitas vezes quando o entrevistado se refere às dificuldades da tradução do

ritmo e à ineficácia da simples transposição de efeitos mecânicos na obtenção de um bom resultado.

Como vimos antes, Flores Pereira coloca a tradução de poesia (questão 3) como a “imitação da ideia da forma original”, e não a “reconstituição do fôlego” dela; o efeito criado por essa ideia não necessariamente terá o mesmo ritmo:

Em qualquer tradução poética o que deve ser imitado não é o ritmo *stricto sensu* do original, mas a “ideia” do ritmo original que terá sempre um equivalente diferente em cada língua. Em vez de ritmo, gosto de pensar em outra ideia: a impressão estética do ritmo, ou seja, o efeito *específico* que um certo ritmo tem sobre nós e que, na língua de chegada, não obrigatoriamente terá o mesmo ritmo que no original. Gosto de insistir sobre o termo “específico” aqui, que significa nada que seja genérico, mas uma capacidade do tradutor de transfigurar o ritmo. Muitas vezes o que chamamos de ritmo é na verdade qualquer coisa entre sintaxe, ritmo, andamento, pontuação, etc... Só nos salva a intuição que capta isso na outra língua e a transfigura. Acho que isso é importante para a tradução de verso livre.

Em sua resposta à questão 6, sobre a utilização do procedimento de mapear tônicas, ele volta à questão da “ideia estética do ritmo”, que “intermedeia a passagem do ritmo original para o ritmo traduzido”. Essa intermediação é afortunada, de acordo com ele, porque não há como saber se o efeito será recriado na língua de chegada apenas reproduzindo tais formas. Em resposta à mesma pergunta, Villa pondera que “o efeito mecânico não é exato”; a semelhança mecânica pode iludir por assemelhar-se a um “cuidado técnico”, mas é necessário ao tradutor perceber quando ela não funciona. Villa já havia mencionado esse ponto na questão 3, em que afirma que o verso livre agencia efeitos “menos previsíveis”, que precisam ser reinterpretados na tradução, e completa: “e isso pode ou não corresponder aos da língua original em termos estritos de equivalência mecânica.”

Alcides, em resposta à mesma questão, evoca Mário de Andrade para definir o verso livre como uma “aquisição de ritmos pessoais”; são estes últimos, em sua visão, o que a tradução do poema deveria contemplar no âmbito formal. Mas como fazer isso?

Não será pela tentativa de preservar os intervalos rítmicos do original, se a própria escolha formal, nele, implica a irregularidade desses intervalos. É necessário inventar uma outra "pessoalidade" na língua de chegada. O que reforça minha tese portátil, que fabriquei para uso próprio, de que a tradução de poesia tem um caráter duplamente ficcional: porque o resultado, ao traduzir os fingimentos de um poema, finge também ser um poema (e o é, enquanto fingimento).

Já em sua resposta à questão 4, ele afirma que, uma vez que a métrica foi desconsiderada no original, em princípio ela não seria levada em consideração, mas que “os intervalos rítmicos inevitavelmente conservam alguma relevância, que pode ser maior ou menor, e o tradutor tem que se interrogar sobre isso”, uma vez que a ausência do metro “não significa falta de prosódia”. Na pergunta 6, relacionada à preocupação com o mapeamento de tônicas e a com a coincidência de suas posições no original e na tradução, Alcides volta a falar sobre a necessidade de “inventar uma outra ‘pessoalidade’ rítmica”, e afirma ser um simplismo imaginar que manter intervalos rítmicos “preservaria algo de especificamente poético no traslado de uma língua para outra”. Assim como ele se opõe à tradução de poemas metrificados em verso livre, a situação inversa, avalia, significa reduzir a “consciência da forma” à “positivação do ritmo, sua redução a número, precisamente no ambiente prosódico onde ele existe *apesar* da irregularidade numérica”. Alcides termina sua reflexão falando sobre uma “diretriz principal”, à qual ele afirma que qualquer regra deve estar subordinada, que ecoa observações de outros entrevistados: “A interrogação sobre os efeitos poéticos pretendidos e os melhores meios para alcançar efeitos equivalentes na língua de chegada”.

As ideias de Britto sobre a observação dos acentos do poema são mencionadas por dois dos outros entrevistados, com opiniões divergentes, em questões diferentes. Villa se refere a elas na resposta à pergunta 5, sobre a importância do ritmo na tradução do verso livre e métodos para identificá-lo, e depois exemplifica com casos específicos:

O professor Paulo Henriques Britto já falou em termos de uma pauta acentual em tradução de poesia, isto é, acompanhar o movimento do som dos acentos no verso, de modo que o efeito do som possua desenho semelhante na tradução. Fernando Pessoa, traduzindo “The raven”, de Edgar Allan Poe, deixou de lado os metros silábicos instituídos em nossa língua neolatina — que admitem no máximo as doze sílabas poéticas em seu registro mais extenso — para buscar justamente o efeito sonoro dos longos versos ingleses de Poe, mesmo contra quem acha que aquilo não seria verso em português. Obviamente, é verso. Coisa semelhante aconteceu com as traduções de Carlos Alberto Nunes para os poemas homéricos, quando resolveu seguir ritmicamente (mas de modo demasiado ortodoxo sem variações musicais) o hexâmetro dactílico grego, que pode chegar a 17, 18 sílabas.

Scandolara, em resposta à questão 3, sobre sua abordagem da métrica e do ritmo no verso livre, menciona Britto como exemplo de “tradutores que sugerem a contagem e a verificação de tônicas e átonas mesmo em contextos de verso livre”, citando uma tradução de Frank O’Hara, mas logo conclui: “ (...) Para ser honesto não vejo muitos ganhos”.

A tradução de Poe feita por Fernando Pessoa também é mencionada por Franca Neto, em resposta à questão 6, ao afirmar que mapeia as tônicas e tenta, quando possível, “fazer ‘ritmicamente conforme com o original’, como disse Pessoa em suas versões de Poe”, que ele avalia como “totalmente bem-sucedidas quanto a este ‘milagre’ que às vezes acontece”.

2.1.10 PROCEDIMENTOS PESSOAIS

Outro aspecto que perpassa diferentes questões são as maneiras ou procedimentos próprios de cada um diante de um poema a ser traduzido. Com mais ou menos detalhamento, muitos dos entrevistados dão pistas de seus procedimentos na busca de soluções.

Britto, já na resposta à primeira pergunta, afirma tentar sempre reproduzir “as opções formais do original” e que, apesar de se tratar de verso livre, atenta para “detalhes como ritmo, aliterações, assonâncias, etc.”, para então buscar recriar os que lhe parecem ter mais importância. Em resposta à mesma questão, Scandolara e Migliavacca dizem buscar correspondências para as formas métricas fixas. O primeiro faz a ressalva de que isso não “implica negligência com o verso livre”, uma vez que “todo poema vai ter seus elementos formais distintos”. O segundo aborda a questão dos versos polimétricos, brancos e “a metrificação silábica à Marianne Moore”, casos em que afirma se permitir “em geral, uma maior liberdade em usar metros variáveis”. No caso dos versos em formas fixas, faz uma observação: “É comum a métrica mudar, mas ser também regular em português”.

Em resposta à questão 3, Britto diz que, apesar de raramente avaliar que precisa reproduzir o número de acentos ou sílabas do verso original na tradução, tenta “manter uma certa relação de proximidade”. Scandolara demonstra um entendimento semelhante em resposta à mesma pergunta, afirmando que manter o número de acentos e sílabas é “um pouco extremo”, mas que faz um esforço de aproximação, e observa: “Minha medida pessoal é permitir até umas três sílabas a mais de variação, mas tem que ver cada caso”. Migliavacca afirma (questão 3) nunca ter traduzido um poema em versos livres mantendo o número de sílabas ou pés, mas que a métrica não “deixa de ser uma preocupação”, ainda que lide com ela de modo “diferente”. No caso de poemas em versos livres que incluam “consistentemente, e não acidentalmente”, formas métricas conhecidas, ele diz tentar traduzir estas últimas por “equivalentes ou semelhantes”. Em sua avaliação, uma tradução poética que busca “preservar apenas o conteúdo, sem qualquer preocupação com a forma obviamente não é uma opção”.

Diante de uma questão direta sobre seu método para identificar o ritmo no verso livre (5), Britto descreve o processo, a identificação dos elementos formais e sua hierarquização:

O método é sempre o mesmo: ler com atenção, por vezes em voz alta, e tentar identificar padrões que se repetem ou que contrastam

uns com os outros. Uma vez estabelecidos os elementos formais em jogo, a questão é hierarquizá-los: quais os mais importantes para o efeito final do poema? Quais devo tentar reproduzir na tradução, e quais podem eventualmente ser sacrificados, já que é muito raro ser possível reproduzir tudo?

Ler o poema em voz alta é um procedimento adotado mesmo pelos entrevistados que declaram não seguir métodos. Na mesma pergunta, Gambarotto afirma que essa – “a coisa mais próxima que cheguei de um método” – foi sua maneira de buscar o ritmo, no caso da tradução de Whitman: “A leitura funcionava como uma verificação: era ler em voz alta para ver se o verso funcionava”. Flores Pereira, também na quinta questão, comenta:

Não tenho nenhum método: apenas leio um poema em voz alta, observo detalhadamente os jogos, os saltos, os ritmos específicos que aparecem um pouco em toda parte, às vezes mais insistente, mais tênues lá, se erguendo num crescendo, para descer em explosões bizarras e faiscantes. Um método talvez: como ouvir música... Depois dessa primeira leitura, vem o trabalho duro ditado pelo específico.

Migliavacca descreve sua busca pelo ritmo como partir “do mais óbvio para adiante”, começando com a contagem silábica e de pés, passando pela sintaxe ou distribuição de elementos sintáticos, organização semântica e ritmo de pensamento, mas afirma que raramente chega até esse ponto do processo. Como vimos acima, Franca Neto afirma fazer “sempre” uma escansão dos poemas buscando o ritmo do original. Migliavacca, na mesma questão (6), diz que costuma ser “mais intuitivo”, mas que a posição das tônicas precisa ser considerada por “determinar muito da ‘alma’” do verso, diante das possibilidades de diferentes cadências: “O mapeamento das tônicas é, então, para mim, menos uma exigência de tradução que um recurso para descobrir qual a melhor forma de se traduzir um verso”. Na pergunta 4, afirma ter “tendência a sobrevalorizar a métrica” e que frequentemente se flagra “contando sílabas” durante a tradução de poemas que “não têm qualquer regularidade métrica”.

2.1.11 ESTILOS DE RESPOSTA

É válido registrar as diferentes maneiras como os tradutores responderam aos questionários, o “estilo” de cada um como entrevistado. Willer e Teixeira foram os mais econômicos nas palavras, em especial o segundo. Ambos deram respostas bastante diretas e não se preocuparam em elaborar explicações mais extensivas. Em contrapartida, Villa tende a incluir exemplos para elucidar suas argumentações, tendo o cuidado de providenciar referências dos textos citados, títulos e datas de lançamento. Scandolara transcreve os originais e as traduções que considera bem executadas, nas perguntas 12 e 13 – no caso da tradução feita por outra pessoa, a de Inês Oseki-Dépré para um poema de Jacques Roubaud, o original não está incluso na edição na qual ela foi publicada, e ele apresenta uma versão que pesquisou online. Britto e Franca Neto não se alongam muito em suas respostas. O primeiro tende a responder de uma maneira mais direta, em alguns casos direcionando o leitor para a resposta anterior. Migliavacca é claro, didático, exemplificando a maioria de suas considerações. Gambarotto se estende em três questões, e deixa de responder às duas últimas, afirmando nunca ter feito uma “avaliação tão profunda” de uma tradução [de outra pessoa], e que, no caso de sua própria produção, não sente-se “confiante de apontar que qualquer coisa esteja bem acabada”. Flores Pereira alterna momentos de um tom didático com observações em uma linguagem mais poética, em trechos como “pensamos nos rigores de Cabral, no Pilates poético dos concretos, nas sementeiras com máquinas, na melancólica defesa de Poe das qualidades cerebrinas do poema” – em resposta à questão 2, em uma reflexão sobre os limites e a liberdade do verso livre. Villa e Alcides são os mais generosos no que diz respeito à extensão das respostas. Ambos incluem citações e exemplificam seus pontos de vista com exemplos tirados das próprias traduções.

2.2 ANÁLISE INDIVIDUAL DE QUESTÕES

2.2.1 QUESTÕES 1 E 2

O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?

Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

As duas questões iniciais foram elaboradas de maneira específica para sondar as preferências pessoais e possíveis predisposições de cada entrevistado em relação a obras compostas em versos livres e ao uso desse tipo de verso. Não por acaso, as respostas dadas a elas muitas vezes se complementam. Assim, serão analisadas em conjunto.

A expressão “escolha de trabalho” na questão 1 foi entendida de diferentes formas. Seis entrevistados – Villa, Teixeira, Alcides, Gambarotto, Franca Neto e Willer – se referem à opção por traduzir ou não um poema. Outros três – Pereira, Britto e Scandolara – entendem o termo como escolhas tradutórias a serem tomadas. Migliavacca inicialmente responde seguindo o último caso, mas depois afirma não ter preferência por traduzir versos livres ou metrificados. Três dos entrevistados declaram diretamente ter preferências. Franca Neto, em resposta à questão 1, diz ter “um gosto marcado pela estrofe”; Teixeira, na 2, declara: “O que me atrai mais na poesia é o ritmo, mas não me interessam muito, de forma geral, as formas fixas”. Willer é o único dos entrevistados a declarar (questão 1) que o tipo de

verso usado influencia os trabalhos aos quais se dedica: “Mas eu fujo de traduções em formas fixas; o que traduzi até hoje foi em verso livre”.

O início da resposta de Willer à pergunta 1 nos remete diretamente à questão do *habitus* dos tradutores e como eles muitas vezes exercem o trabalho paralelamente a outros: “Como poeta, como crítico ou como tradutor”? Sua resposta à questão 2 também pode ser analisada do ponto de vista da influência do *habitus* em suas escolhas: “Minha sensibilidade foi formada por obras como *Iluminações* de Rimbaud e outras – minha especialidade, digamos assim, é poesia em prosa”. Conforme vimos no perfil resumido de Willer, no item 1.4.1 do capítulo anterior, suas escolhas tradutórias demonstram uma clara conexão com sua carreira como poeta, crítico e ensaísta, com a predominância de autores da geração *beat* e nomes ligados ao surrealismo, refletindo seu *habitus* múltiplo como poeta e tradutor e crítico.

Com exceção de Willer, os entrevistados que responderam à primeira questão referindo-se a escolhas de trabalhos a serem feitos, e não a opções tradutórias, dizem que o tipo de versos em que uma obra foi composta não influi em suas escolhas de trabalho. “O que influencia é meu interesse na obra”, afirma Villa. “O que priorizo não é exatamente a forma, mas a afinidade com o trabalho do autor”, escreve Teixeira, para então ponderar que versos metrificados tendem a dar mais trabalho, mas que sua experiência traduzindo Bruce Andrews, um *language poet*, “é um trabalho difícilimo, e passa bem longe das formas convencionais”. Para Alcides, o interesse de um “leitor aberto” em um poema não é determinado pela “existência ou não de métrica regular”. Um critério mais importante, diz ele, é a “consciência da forma: se o autor se empenha na forma, não se ele a petrifica”. Gambarotto afirma que o tipo de verso “não é um fator determinante” no caso e fala de seu próprio preparo de um modo que novamente nos remete à discussão do *habitus* do tradutor:

O importante, a meu ver, é o domínio do que seja necessário para a boa versão do autor escolhido. Por uma questão de interesses críticos e teóricos que se consolidaram ao longo dos anos, sinto-me mais preparado e à vontade para lidar com a literatura moderna, que pode ou não se valer de formas fixas, às vezes o faz

de maneira tópica. É um outro tipo de atenção, um outro tipo de postura e preparo do tradutor.

Entre os que entenderam que a questão 1 se refere às escolhas de um tradutor durante o desenvolvimento de uma tradução, há uma percepção comum da necessidade de identificar as características poéticas presentes no original e buscar correspondentes em português. Britto ressalta que, ainda que esteja lidando com versos livres, presta atenção a "detalhes como ritmo, aliterações, assonâncias, etc.", buscando recriar os que julga ter mais importância na obra. Migliavacca, que se refere a "formas intermediárias" entre os versos livres e os metrificados – versos polimétricos, brancos e "metrificação silábica à Marianne Moore" –, afirma permitir-se "maior liberdade em usar metros variáveis" nesses casos; já quando se trata de formatos fixos consagrados, a busca é por formas correspondentes em português. Scandolara ecoa essa preocupação em reproduzir, "em alguma medida", as estruturas formais do original diante de um poema "metrificado e rimado". O verso livre não deixa para trás a preocupação com a forma; ele avalia que cada obra sempre terá "seus elementos formais distintos" que, ainda que sejam menos proeminentes, "compõem o ritmo e não podem ser ignorados". Já Flores Pereira faz uma reflexão sobre as diferenças da composição poética em formas fixas e em versos livres utilizando imagens de movimento, restrição e liberação: as primeiras, que "trazem consigo a memória de todas as formas fixas anteriores", funcionam como "armadura ou um caracol: você cresce para dentro"; já os segundos dão "chancela" à expansão de "uma mente que foi previamente poetizada, que não precisa mais de espalho".

2.2.1.1 Temperamento

É curioso notar que, em resposta à questão 2, dois entrevistados se referiram ao “temperamento” do poeta quanto ao uso de versos livres ou metrificados. Franca Neto, ao comentar a ideia de que seria mais difícil escrever bem versos livres, cita poetas que vão “das formas fixas para o verso livre com suprema desenvoltura” (Larkin, Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Dante Milano) e conclui que essa questão “pode-se dever ou a uma escolha errada, em termos de temperamento, da parte de um poeta” – ou apenas “inabilidade”. Migliavacca afirma que a eficiência do verso livre, assim como a das formas fixas, depende também do temperamento do poeta, que pode ter mais facilidade com um deles, ou dominar ambos. Teixeira toca na questão de modo mais tangencial, afirmando não se preocupar com a questão; sua visão sobre o uso de versos livres ou metrificados “é a de que cada poeta encontra um estilo onde se sente mais confortável”.

2.2.1.2 Análises diversas

As duas questões foram elaboradas de modo a minimizar o direcionamento das respostas, buscando observações mais espontâneas dos entrevistados sobre o assunto, evocando, por exemplo, preferências e gosto pessoal. As diferentes abordagens registradas indicam que a estratégia deu resultados positivos. Há, por exemplo, menções espontâneas de ideias a respeito do verso livre feitas por mais de um entrevistado, como a de que escrever poesia em versos livres – ou pelo menos boa poesia – é

mais difícil. Tampouco o verso livre é abordado como um recurso meramente formal, livre de bagagem. Gambarotto, por exemplo, na questão 2, define o verso livre como aquele em que a “música da palavra” é pautada por uma “racionalização distinta” daquela que rege as formas fixas, que reside na “experiência de crise” gerada com o “rompimento com esse cabedal comum” – as formas fixas – e pelo resultado desse rompimento, a “liberação de relações entre som e sentido pautadas por outra ordem de coisas”. O essencial, para Gambarotto, é a “mediação social”, aspecto dentro do qual julga que, hoje em dia, “a experiência” da forma fixa, “em termos de expressão”, não se sustenta por si só, exigindo referências. Isso sugere outro ponto mencionado espontaneamente, em três respostas à questão 2, já visto na análise geral das respostas: a visão de que o verso livre predomina no panorama poético atual, enquanto é sentida uma rejeição ao uso de formas fixas; é o uso destas últimas, afirma Scandolara, que passa a ser justificado, ocorrendo muitas vezes quando “há subversão”, acrescentando sentidos ao poema. De acordo com ele, atualmente o verso livre “já não se define mais em relação às formas fixas”; é “um recurso poético como qualquer outro” – ainda que, de acordo com sua resposta, predominante.

Além de evocar Manuel Bandeira e “a unidade formal interior” do verso, Alcides cita o formalista russo Iuri Tynianov e lança mão da noção de oposição entre “ordem poética” e “ordem prosaica” ao desenvolver sua resposta à questão 2, afirmando que o desafio técnico do verso livre, em sua opinião, é a aproximação das duas, a tendência a desmistificar uma “suposta superioridade do ‘poético’ sobre o ‘prosaico’”, sendo o primeiro termo tão superestimado quanto o segundo é pejorativo”. Como já visto no item 1.1, ele considera que interessante é o efeito do “risco de ‘desmanchar’ a poesia na prosa, não o próprio desmanche”, a aproximação entre “poético” e “prosaico” utilizando artifícios “que não o metro”. Na mesma resposta, Alcides discorre sobre diferentes motivos para a escolha do uso do verso livre, questão abordada por outros entrevistados em diferentes pontos do questionário, conforme análise no item 2.1.4. Ele classifica como “conceitual” a escolha que busca efeitos não baseados no ritmo, mas sim em intenções como

“imitar um outro gênero prosaico” ou “um efeito de desrealização ou crise da forma”, ilustrando seus exemplos com citações de obras (no primeiro caso, “Carta a meus filhos sobre Os Fuzilamentos, de Goya”, de Jorge de Sena; no segundo, o “primeiro Eliot” ou “Álvaro de Campos de Fernando Pessoa”).

Franca Neto, já na primeira pergunta, diz ter “um gosto marcado pela estrofe”, em vez de utilizar um termo como “formas fixas”. Mas é apenas na segunda que ele explica seu raciocínio (que será ampliado depois, na questão 5), afirmando que o verso livre é resultado do “desarranjo” da estrofe, que não se sustenta apenas na audição; “seus efeitos contam com a ajuda do olho da página”, e não “com ritmos se cadenciando e fazendo por assim um ‘desenho’ em seu ouvido”. Assim, ele alude a uma necessidade do leitor de captar o aspecto gráfico do poema para o efeito pretendido: o verso livre “ignora” a estrofe, que é percebida quando o poema é lido, mas não quando ele é apenas ouvido.

2.2.1.3 O termo ‘verso livre’

Migliavacca (questão 2), afirma que, apesar de alguns autores considerarem o termo verso livre “inadequado”, ele acredita que seja “eficiente”, uma vez que trouxe mais do que a experimentação com formas: “Talvez algo que ainda está para ser mais explorado, diferentes critérios de versificação, como critérios semânticos, sintáticos, visuais, ‘fôlego’ e muitos outros”.

Já Britto, conforme vimos no item 1.5 do capítulo anterior, escrevia o ensaio “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” quando respondeu ao questionário pela primeira vez, ainda durante o programa de mestrado, em 2010, mantendo as respostas ao recebê-lo pela segunda vez, em

2013, no âmbito da presente pesquisa de doutorado. Ele menciona o artigo na resposta à questão 2, dizendo que seu ponto de partida “é que o termo “verso livre” é amplo demais, abrangendo uma grande variedade de formas” – diferentemente de Migliavacca, que vê as grandes possibilidades trazidas com o verso livre refletidas no termo que o denomina, Britto considera que essa amplidão traz a necessidade de tentar identificar os diferentes tipos de formas contidas nessa classificação, “estabelecer uma diferença entre os diferentes tipos”. O ensaio estabelece três “categorias básicas”: o verso livre “clássico”, que ele também chama de “tradicional whitmaniano” (2011, p. 135); o “verso liberto de Eliot e Stevens”, que revela um “‘metro fantasma’ (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal” (Ibid., p. 143); e o “novo” verso livre, “tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* em sua forma mais radical”, usado por Williams Carlos Williams e e.e cummings.

Willer, em sua resposta à questão 1, também fala sobre formas fixas ou disfarçadas embutidas em poemas que parecem ter “forma aberta”, assim como Britto, evocando Eliot, fala de um “metro fantasma” por trás do poema (Ibid., p. 132) em seu ensaio. Mas Willer em seguida interrompe o assunto, afirmando fugir de traduções em formas fixas, tendo trabalhado apenas versos livres. De sua maneira sucinta, volta a afirmar que nunca traduziu poemas metrificados nas perguntas 3 e 11.

Villa recorre a T.S. Eliot e à ideia de que o verso livre “não existe” para apontar que, assim como as formas fixas apresentam irregularidades, a suposta liberdade do verso livre esbarra em seus limites: “Em geral, aplicamos conceitos abstratos de ‘regular’ e ‘livre’ sem realmente ler o que está sendo desempenhado dentro do artesanato do verso”. Flores Pereira concorda, também evocando a ideia de Eliot, mas concede que há “uma coisa de libertadora no verso livre que é indescritível”. Ele usa Whitman como exemplo:

(...) o verso livre (whitmaniano) é único em sua capacidade de se expandir... e certamente não haveria como dizer todas aquelas coisas que ele diz em decassílabo ou dodecassílabo. Mas Whitman tinha um senso musical muito agudo – uma retórica, uma cadência... Compare isso com o poema de Mário de Andrade sobre o Tietê...

As respostas às duas primeiras questões demonstram o tom geral de cada entrevistado, assim como menções a pontos que serão retomados em questões posteriores. As diferentes abordagens ao verso livre sugerem que a elaboração das questões 1 e 2, pensadas para incentivar reflexões mais livres acerca do tema, obteve sucesso, e, embora apenas três dos entrevistados tenham declarado preferências pessoais de forma aberta, a maneira como cada entrevistado dirige seu raciocínio nos revela posições distintas, que às vezes se interceptam, mas guardam suas particularidades. O verso livre é descrito em termos de “expansão”, “desarranjo da estrofe”, “experiência da crise [de rompimento com as formas fixas]”, “aproximação entre o poético e o prosaico”; suas liberdades são questionadas, apontando para sua “inexistência” tão bem trovada por Eliot, uma vez que também é submetido a regras e convenções; seu uso tem suas intenções de efeito analisadas, como a diferença entre escolhas “conceituais” e “rítmicas”; e é o verso apontado como o predominante na cena poética contemporânea. Essa é a base de ideias que vai refletir-se ao longo das próximas questões.

2.2.2 QUESTÃO 3

Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de cada verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Talvez por ser a primeira a se referir a um aspecto prático específico – manter ou não o número de pés ou sílabas de cada verso –, a questão 3 gerou em três entrevistados a necessidade iniciar suas observações tocando em um ponto recorrente nas respostas ao questionário como um todo, como

analisado no item 1.6: a impossibilidade de generalizações na tradução de poesia, a necessidade de analisar cada poema antes de lançar mão de estratégias tradutórias. Britto, por exemplo, nota que não apenas cada poema, mas cada verso precisa de “um tratamento específico”. Franca Neto responde na mesma linha, ainda que aponte a existência de procedimentos que se encaixem na tradução de diferentes poemas e de certas “tradições” consagradas pela “prática”; não só o tradutor deve evitar uma “abordagem preestabelecida” como mesmo a opção de criar uma tradução que mantenha semelhanças com a métrica e o ritmo do original é também uma “questão de simples ‘gosto’”.

Flores Pereira, como vimos, considera que a tradução poética não deve ter regras fixas por ser um “tour de force”. Em sua explicação, ele aborda outro ponto recorrente nos questionários: a ideia de que a tradução de um poema vai muito além da simples transposição de efeitos mecânicos; é preciso entender a intenção do poeta, os efeitos buscados por ele, para poder reproduzi-los em outra língua. A tradução de poesia, completa, “é antinatural, não é a reconstituição do fôlego da forma original, mas uma imitação da ideia da forma original”. Essa ideia, ou “impressão estética” do ritmo, o “efeito específico” que ele exerce sobre o leitor, terá um equivalente diferente de acordo com a língua de chegada. Ele ressalta o termo “específico” para reforçar a ideia de que “significa nada que seja genérico” – ao tradutor cabe a capacidade de “transfigurar o ritmo”, ou seja, decodificar essa ideia ou efeito do ritmo no original e buscar sua correspondência em outro idioma.

Villa, em sua resposta, afirma que “depende do que o poema pretendeu fazer, porque mesmo a irregularidade em arte é condicionada”. É preciso identificar os “efeitos menos previsíveis”, que ele associa ao verso livre, e reinterpretá-los, o que não significa necessariamente reproduzir efeitos mecânicos. Franca Neto se refere à identificação de uma “motivação” por trás do ritmo ou de “outros efeitos sonoros” como uma condição que o leva a tentar reproduzir efeitos “localmente”, e ao exame dos “efeitos rítmicos” do original, “a servir de parâmetro à experiência poética na tradução”. Adotando a visão de Mário de Andrade do verso livre como “aquisição de ritmos pessoais”, Alcides também rejeita que a maneira de

transpor esses ritmos seja manter os intervalos rítmicos do poema original; trata-se “inventar uma outra ‘pessoalidade’ na língua de chegada”.

É importante notar que dois aspectos destacados na análise das respostas – observações sobre a impossibilidade de generalizações na tradução poética e como esta não se reduz à transposição dos efeitos mecânicos do original – surgem em uma questão que alude a dois extremos: traduzir o número de sílabas ou pés ou optar pela irregularidade em si. Nenhum entrevistado diz que mantém o número de sílabas ou acentos do original. Teixeira responde que os versos “podem ser regulares per se” – o que deve ser respeitado é a “cadência do ritmo”. Willer se limita a comentar que nunca traduziu poesia em formas fixas. Britto afirma que “raramente” pensa ser necessária essa manutenção, mas que busca uma “relação de proximidade”: “Versos mais curtos devem ser traduzidos como versos mais curtos, mais longos como mais longos, etc.”. Em seguida, afirma que é necessário “estar atento para efeitos sutis de ritmo, nuances de dicção, uso de imagens (...)”. Só após mencionar a impossibilidade de “generalizações” na tradução poética e de apontar um meio-termo entre as opções dadas na questão (manutenção de uma proporção silábica/acental) e efeitos mais sutis é que Britto afirma que há circunstâncias em que “pode ser importante reproduzir literalmente uma sequência de sílabas acentuadas e átonas”, deixando claro que tal opção, se tomada, jamais será de maneira mecânica, sem uma análise aprofundada dos elementos do poema em questão.

Scandolara diz achar “um pouco extremo” manter o número de sílabas ou acentos sem “um bom motivo”, o que seria um “grau de rigor acima do que o próprio autor deve ter tido”; no entanto, assim como Britto, ele diz se preocupar em manter uma aproximação com o original, mantendo a “distinção entre versos curtos e longos”. Sua “medida pessoal” de variação, afirma, é de “três sílabas a mais”, dependendo da avaliação de cada poema. Migliavacca diz que nunca traduziu um poema em versos livres mantendo o número de sílabas ou acentos, mas pondera que não deixa de se preocupar com a métrica, “mesmo que lide com ela de modo diferente”. Ele cita poemas em versos livres que incluem “consistentemente e não acidentalmente” formas consagradas, casos em que diz tentar “traduzir tais versos com

formas fixas equivalentes ou semelhantes em português”, salvo quando isso acarretaria perdas graves em outros aspectos (“imagem ou sentido”). Gambarotto também destaca o uso “circunstancial” de formas consagradas “em um contexto de liberdade rítmica”, situação em que o tradutor precisa identificá-los, “sobretudo se o uso tem algum fundo irônico ou paródico”. De acordo com ele, não há no verso livre “irregularidade”, como afirma a questão, mas sim um ritmo que “não respeita as padronizações cultural e tradicionalmente constituídas”.

Após dizer que não vê “muitos ganhos” na proposta de alguns tradutores – mencionando Britto – que “sugerem a contagem e a verificação de tônicas e átonas mesmo em contextos de verso livre”, Gambarotto utiliza um exemplo pessoal para ilustrar seu método de trabalho, a tradução de Whitman: “Apelei muito ao ouvido; e quando era notório que ele estava apelando à métrica tradicional [...] procurei fazer com que o verso respondesse à regularidade que eu escutava”. Flores Pereira também alude a uma experiência pessoal – a primeira com verso livre, “poemas como Prufrock¹⁷, de T.S.Eliot” – para afirmar ter deixado “a pena correr”, mas não de modo desordenado, sob pena de terminar com uma “massa amorfa”. Em sua visão, há um descompasso no “princípio poético mais profundo” entre as línguas/culturas de partida e de chegada:

Não há como reproduzir iambos, etc. em português pela simples razão que o nosso princípio poético mais profundo é o verso inteiro, e não a sílaba. Poetas populares do Nordeste desconheciam o que chamamos de sílaba métrica: para eles “pé” significava “verso”, e “verso”, estrofe. Pensando assim entendemos que o verso é uma unidade.

A questão 3 gerou respostas afirmando a impossibilidade de abordagens generalizadoras em tradução poética, mas também registrou duas das três

¹⁷ “The Love song of J.Alfred Prufrock”, publicado pela primeira vez em 1915. Traduzido por Lawrence Flores Pereira em ELIOT, T.S.; BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

observações que denotam a existência de correspondências métricas consagradas pelo uso. Tanto Franca Neto como Migliavacca se referem ao caso do pentâmetro – no segundo caso, traduzido por dodecassílabos; no primeiro, por decassílabos ou alexandrinos. Franca Neto ainda menciona a correspondência de tetrâmetros com decassílabos, “octossílabos sendo mais raros”. Migliavacca, em outro ponto da resposta, registra uma “observação curiosa”, a de que é comum que traduções de um verso em inglês fiquem com duas sílabas a mais em português. Esse ponto sugere que a formulação da questão usando exemplos opostos – traduzir o número de sílabas ou acentos ou versos irregulares em si – gerou efeitos opostos. Ao mesmo tempo em que há um esforço por parte de alguns entrevistados para reforçar a ideia de que não há fórmulas prontas para a tradução poética, e que as técnicas a serem utilizadas dependem de um exame minucioso do original em questão, outros – no caso de Franca Neto, o mesmo – se permitem comentar soluções que consideram de conhecimento amplo, que foram utilizadas em diferentes poemas; no caso de Migliavacca, mesmo a observação de algo que percebe como “muito comum”.

2.2.3 QUESTÃO 4

No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

No conjunto das respostas, destaca-se a visão de que, em princípio, o tradutor não deve se prender à métrica na tradução do verso livre, uma vez que o próprio autor não o fez. Gambarotto escreve: “Se o poema a ser traduzido não traz em sua construção qualquer índice de seu uso, não vejo por que buscar esse sistema”. Uma motivação contrária seria uma

possibilidade de criar na tradução “algum efeito não tão explícito no original”, mas isso, por sua vez, “vai contra a integridade do traduzido”. Franca Neto volta a se referir a uma “motivação” sonora: caso ela não seja “perceptível ao tradutor”, avalia, “talvez não cause admiração” se ele optar por produzir um poema em versos livres, mas “sem se plasmar a partir de uma estrita observância dos gestos do poema presentes em cada verso específico”. Scandolara, como vimos no item 2.1.9, considera importante “reproduzir o método”; portanto, se o autor “não se valeu de alguma métrica”, o tradutor não deveria se prender a ela. Ele observa, porém, que é preciso verificar, por meio de uma “escansão preventiva”, se o poema é composto de fato em versos livres ou “metrificado de um modo menos óbvio”.

Migliavacca responde afirmativamente à questão, completando que, em determinados casos, é “até necessário”: “Quando se percebe que o poema foi composto sobre um princípio organizativo que não o métrico”. Ele diz que tende a “sobrevalorizar a métrica” ao traduzir. Mas, assim como Scandolara, faz uma ressalva sobre os casos em que ela é importante para o poema, embora não se refira a uma metrificação “menos óbvia”, e sim aos casos “em que a métrica (mesmo quando variável) tem importância fundamental, especialmente na constituição do ritmo”.

Essas ressalvas sobre os casos em que é necessário levar a métrica do original em consideração se inserem na ideia geral de que a “liberdade” do verso livre é discutível, ou que o verso livre de fato não existe, mas sim segue princípios organizativos baseados em outros aspectos que não a metrificação. Villa, que na questão 2 já havia delineado sua visão invocando Eliot e a noção de que o verso livre não existe, responde à questão 4 afirmando que não é possível deixar a métrica em segundo plano se a intenção do tradutor for produzir “uma tradução que chamamos poética por se interessar em reproduzir efeitos particularmente poéticos, considerando proporções de equivalência”. Assim, ainda que sua resposta, em um primeiro momento, pareça contrária à de Scandolara e Migliavacca, que respondem afirmativamente, a leitura mais aprofundada das respostas dos três as aproxima. Tanto Scandolara quanto Migliavacca afirmam que a métrica pode ser deixada de lado quando o autor assim o fez, mas isso não se aplica a

todas as obras compostas em versos livres. O primeiro usa como exemplo poemas em que a metrificação está presente, mas de maneira menos aparente; o segundo, casos em que a métrica não é regular, mas é essencial ao poema. Villa responde negativamente na condição de se tratar de uma tradução poética que considere “proporções de equivalência”; a ideia de que a métrica do original não deve ser deixada de lado condiz com a percepção do verso livre como aquele que “apenas possui regras diferentes, mecanismos diferentes” (questão 2), agenciador de “efeitos menos previsíveis” (questão 4), uma vez que a proposta tradutória seria encontrar equivalentes a esses efeitos. De acordo com Villa, a variação se dá no modo como o tradutor os avalia: “Deve-se supor sempre um modo de responder aos efeitos no poema original. Mas o peso e a interpretação que se dá a eles é não apenas variável como infinitamente discutível”.

Alcides cita Eliot (“Não existe verso livre para quem deseja fazer um bom trabalho”) para contemporizar dizendo que acredita que o verso livre exista, mas que sua existência não deixa o poeta livre da busca da “consciência da forma”; assim como Scandolara e Migliavacca, ele afirma que, no caso da tradução de um poema em versos livres, a métrica seria desconsiderada, “em princípio”, por tê-la sido no original; no entanto, considera ele, “os intervalos rítmicos inevitavelmente conservam alguma relevância, que pode ser maior ou menor, e o tradutor tem que se interrogar sobre isso”. A ausência de metrificação, afirma Alcides, não significa falta de prosódia, “condição da linguagem verbal”; o que varia é sua importância em um verso.

Se a metrificação pode ser deixada de lado, ao menos em princípio, o que precisa ser preservado? “O verso livre por definição tem autonomia em relação à métrica, o importante é que mantenha sua musicalidade”, afirma Teixeira. Para Willer, o elemento mais importante é o ritmo: “Metrificação é um dos modos do ritmo”. Flores Pereira também destaca o ritmo e a necessidade de identificar as diferentes maneiras como ele se apresenta: “Há um ritmo que não é o da poesia metrificada, e que é usada em vários meios. O poeta deve dominá-los”.

Essas observações podem ser comparadas às presentes nas respostas à questão 3 a respeito da tradução do ritmo e de como ela vai além da reprodução de efeitos mecânicos. Flores Pereira, como vimos, fala da ideia de uma “impressão estética”, de um “efeito específico” do ritmo, com diferentes traduções em diferentes línguas de chegada; Alcides considera que manter os intervalos rítmicos do original não é a maneira adequada de transpor o “ritmo pessoal” de um poema em versos livres. Villa, por sua vez, nota que a reinterpretação dos efeitos poéticos na língua de chegada “pode ou não corresponder aos da língua original em termos estritos de equivalência mecânica”.

Britto nos remete à sua resposta da questão anterior, em que afirma buscar uma relação de proximidade no número de pés/acentos de cada verso, ainda que raramente avalie que deve mantê-lo; mas ele reforça a necessidade de avaliar caso a caso.

2.2.4 QUESTÃO 5

Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

A questão 5, que inclui uma indagação direta sobre quais os métodos do entrevistado para identificar o ritmo, concentrou as menções ao ouvido como ferramenta do tradutor, ou, como coloca Willer, “a capacidade de ouvir o poema”. Scandolara evoca Henri Meschonnic ao argumentar que ritmo vai além do metro – dizendo recorrer ao ouvido, “algo mais intuitivo”. Teixeira cita Ezra Pound para afirmar que o tradutor precisa ser “um bom mímico”,

uma vez que é da sensibilidade dele que depende a percepção do ritmo, que ela classifica como “questão de ouvido”. Alcides segue a mesma linha, afirmando não ter um método específico para identificar o ritmo, mas que é preciso “ter ouvido”. Gambarotto diz que já deve ter respondido “comentando meu uso do ouvido” – o que realmente fez, na questão 3, ao falar sobre sua tradução de Whitman. “A coisa mais próxima que cheguei de um método na busca desse ritmo foi ler em voz alta e verificar na materialidade do som essa qualidade”, comenta ele, que depois observa que algumas soluções adotadas dessa maneira hoje em dia já não o “satisfazem”, questionando a eficácia do método. E conclui: “De qualquer maneira, ainda me parece necessário”.

Flores Pereira inicia a resposta dizendo não ter método, apenas ler o poema “em voz alta”, observando suas particularidades, “os ritmos específicos que aparecem um pouco em toda parte”, para então concluir que isso pode, por fim, constituir “um método talvez: como ouvir música...”. Após a leitura e identificação das características do poema, afirma ele, é hora de lidar com o “trabalho duro ditado pelo específico”, ou seja, debruçar-se sobre essas características para decidir as estratégias tradutórias a serem utilizadas para traduzi-las – o exemplo que ele dá é “uma sequência iâmbica”, que na tradução para o português “talvez o melhor seja uma sequência triádica, mas aí depende...”. E completa: “Finalmente, poesia é também tonalidade da voz, do característico de um modo de dizer e expressar – e isso também é ritmo”.

Britto delinea seu método a partir de uma leitura atenta, “por vezes em voz alta”, para um reconhecimento de padrões repetitivos ou contrastantes. Após esse exame e a identificação dos “elementos formais em jogo”, ele afirma passar para uma hierarquização desses elementos, uma vez que a manutenção de todos é algo raramente factível.

Migliavacca descreve seu processo mais detalhadamente:

Tento contar sílabas e identificar pés; se não percebo qualquer regularidade, busco ver se o ritmo se sustenta na sintaxe do

poema ou na distribuição dos componentes sintáticos ao longo dos versos (o que frequentemente inclui tentar descobrir o motivo por trás de certos enjambements que à primeira vista parecem completamente arbitrários, e algumas vezes o são). Depois, aposto na organização semântica e no ritmo do pensamento; apesar de isso ser muito raro e, para falar a verdade, não lembro de uma tradução em que tenha feito isso ao longo de todo o poema, só alguns versos.

Alcides também destaca a necessidade de “ter ouvido” ao contrapor os exemplos de Whitman e Joan Brossa, aqui tocando nas diferentes escolhas por trás do uso do verso livre, em que o ritmo pode ter maior ou menor importância, dependendo da técnica utilizada. No primeiro caso, a versificação irregular “extremamente musical” é um aspecto essencial à obra, e traduzi-la sem “uma cadência pelo menos comparavelmente sutil” teria um resultado pouco satisfatório. No segundo, o uso de uma técnica assemelhada à colagem gerou poemas que “em geral dão ao ritmo pouquíssima importância”, mudando as prioridades do tradutor. Migliavacca também segue essa linha de raciocínio ao afirmar que alguns poemas – o exemplo dado por ele são de John Ashbery – não foram compostos com base no ritmo, mas sim em outros aspectos que, portanto, também terão mais peso na tradução. Ele completa: “É por questões como esta que acho importante certo conhecimento da literatura crítica sobre o poema que se está traduzindo”.

Tanto Britto como Teixeira usam o mesmo termo, “fundamental”, para descrever a importância do ritmo no poema. Para Willer, “poesia é, em primeira instância, ritmo”. Franca Neto avalia que a importância do ritmo no verso livre “não difere das formas estróficas”, uma vez que “a irregularidade também se exerce na estrofe”:

Na verdade, às vezes, mesmo numa estrofe, o ritmo pode não ser tão “óbvio”; e meu modo de pesar as sílabas na identificação não difere do em face de formas fixas; talvez não se trate de ser “menos óbvio”, mas sim “menos regular”, ainda que, como disse lapidarmente o Eliot, o verso livre, por conter todos os tipos, possa lograr sua beleza numa oscilação de nossas impressões de variedade e regularidade rítmica.

Já Villa considera que, no caso do verso livre, o ritmo “costuma ser muito discutível”, apontando que há contestações mesmo em caso de metros

fixos. De acordo com ele, o importante é “notar o objetivo do som no verso e na economia completa do poema, que inclui outras coisas concorrendo para seus efeitos”. Um dos exemplos dado por ele são as técnicas utilizadas por Eliot em *The waste land* – “desconstruções do pentâmetro jâmbico” e “estratégias diversas de rima”. Após observar que “não há cartilha” para interpretação e tradução de elementos como estes, Villa afirma que “pode-se supor um efeito semelhante” com o uso da desconstrução do decassílabo e um “processo que interprete o efeito das rimas em inglês para reproduzi-las com efeito semelhante em português”. Outro exemplo é a proposta de Britto para “uma pauta acentual” na tradução poética. Ele finaliza reforçando que tais abordagens são “escolhas”, e “interpretativas” – em outras palavras, depende do poema, do tradutor e do tipo de tradução que ele escolheu realizar.

A pergunta se refere ao ritmo no âmbito do verso livre, mas alguns entrevistados se referem à poesia como um todo, como Britto (“Ritmo é sempre fundamental em poesia”), Willer (“Poesia é, em primeira instância, ritmo”) e Scandolara (“É importante, como é para toda poesia”). As respostas que se referem de modo mais marcado a comparações do verso livre com obras em formas fixas são de Franca Neto e Villa. O primeiro afirma proceder a mesma maneira dos dois casos, pois o ritmo pode ser “menos óbvio” também nas obras metrificadas. O segundo, por sua vez, questiona a própria identificação do ritmo no verso livre, uma vez que mesmo as formas fixas dão margem para leituras diferentes.

A questão também suscitou reflexões sobre os diferentes tipos de versos livres e os efeitos pretendidos com seu uso, que incluem casos em que o ritmo não é um elemento essencial ao poema, como Alcides e Migliavacca, retomando a diferenciação de escolhas “rítmicas” ou “conceituais” colocada pelo primeiro em sua resposta à questão 2.

2.2.5 QUESTÃO 6

Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

A questão 6 registrou posições diferentes entre os entrevistados, tornando difícil identificar uma visão predominante. Franca Neto, por exemplo, afirma fazer a escansão de pés “sempre” e cita uma frase de Fernando Pessoa sobre suas traduções de Edgar Allan Poe ao afirmar que se preocupa, sempre que possível, “em fazer ritmicamente conforme com o original”. Note-se que ele se refere às traduções de Pessoa como “totalmente bem-sucedidas quanto a este ‘milagre’ que às vezes acontece”, sugerindo que conseguir tal efeito com sucesso é algo difícil. Já Gambarotto e Willer afirmam, em poucas palavras, que não se preocupam com esse ponto. Gambarotto responde: “Não houve”. Já Willer é mais enfático: “Jamais”.

Scandolara afirma que “nem sempre” lança mão desse procedimento: “Se eu sentir que o ritmo é mais marcado, às vezes eu recorro a isso, mas me permito alguma liberdade”. Teixeira diz que “de certa forma” o faz, “dentro do possível”, e que gosta de “misturar técnica e instinto, observar como a tradução soa na prática”. Migliavacca diz “ser mais intuitivo”, mas que vê mapeamento de tônicas não como uma “exigência de tradução”, mas como um “recurso” para auxiliá-lo a perceber a “melhor forma” para a tradução de um verso, uma vez que há uma variação de cadência entre versos com a mesma métrica, que depende da distribuição dos acentos:

É claro que a posição das tônicas vai determinar muito da “alma” (me permito ser um pouco animista aqui) do verso e precisa ser

considerada. Os versos têm cadências diferentes; quanto mais longo o verso, mais possibilidades de cadências haverá. Um exemplo: um alexandrino clássico, com cesura na sexta sílaba, dá a forte impressão de simetria, partição e binarismo; um alexandrino romântico, dividido em três porções de quatro sílabas, transmite uma sensação de progressão contínua. É claro que esses dois versos vão ser mais ou menos adequados para determinados conteúdos. Esses padrões tônicos precisam ser levados em consideração. Algo muito parecido pode ser dito da diferença entre o decassílabo heroico e o sáfico.

Britto afirma que “cada caso é um caso”, fazendo uma distinção entre diferentes tipos de verso livre, que desenvolveu em seu já mencionado artigo de 2011:

No verso livre clássico, de Whitman, normalmente a distribuição de acentos por grupo de força é de importância fundamental. Já no verso livre mais recente desenvolvido no modernismo anglo-americano a partir de Williams e Cummings, outros fatores podem ser mais importantes, como por exemplo a mancha gráfica do poema no papel.

Já Villa, Flores Pereira e Alcides se referem à necessidade de identificar e interpretar o ritmo do original, e não apenas reproduzir mecanicamente seu padrão acentual. Alcides retoma a ideia de sua resposta à questão 3, em que propõe a invenção de outra “pessoalidade” na tradução, uma vez que o verso livre seria, como afirmou Mário de Andrade, a “aquisição de ritmos pessoais”. De acordo com Alcides, “seria um simplismo a ideia de que a manutenção dos intervalos rítmicos preservaria algo de especificamente poético no traslado de uma língua para outra”. Traduzir o verso livre “como se fosse medido” reduziria a “consciência da forma” a números, apesar de sua irregularidade. Ele conclui:

Mesmo assim, em última análise, sempre o mais importante é a interrogação sobre os efeitos poéticos pretendidos e os melhores meios para alcançar efeitos equivalentes na língua de chegada. Qualquer regra, a meu ver, deve estar subordinada a essa diretriz principal. Como diria Ezra Pound, o desafio é “preservar o fervor do original”. E nem sempre esse fervor está fervendo em números.

Villa afirma que nem sempre tenta manter as posições dos acentos, uma vez que o “efeito mecânico não é exato”, ponto em que já havia tocado na questão 3. Para ele, é necessária uma leitura “efetivamente poética” e “um ouvido cultivado” para identificar o que não funciona mesmo “contra todas as evidências mecânicas”. Villa pondera que há casos em que a tradução é condicionada a seguir o padrão acentual de originais, dando como exemplo sua tradução de uma canção atribuída a Ricardo, Coração de Leão em occitânico (“*Ja nus homs pris ne dira sa raison*”), em que manteve os acentos originais por desejar que ela pudesse ser cantada na melodia original, que foi preservada. Villa afirma que poderia ter traduzido o poema de maneira diferente, mas, como quis que a tradução pudesse ser cantada de acordo com a melodia, “então a obediência é estrita aos acentos e à métrica originais”.

Assim como Alcides e Villa, Flores Pereira retoma um ponto de vista já expressado na questão 3, nesse caso, o de “efeito específico do ritmo”, sua “ideia estética”, uma vez que “não temos nenhuma certeza de que seguindo tais formas teremos o mesmo efeito na língua de chegada”. Essa “ideia estética”, afirma, será a intermediária da “passagem” do ritmo do original para o da tradução. Além disso, ele menciona a necessidade do tradutor de “entender que tais coisas estão lá” e que ele terá de traduzi-las de alguma maneira: “Desconhecer o original e sua musicalidade só pode redundar em má tradução, segui-la ponto a ponto (iambo, etc.) pode redundar em fracasso...”.

É interessante notar que os três retomaram pontos que já haviam mencionado na questão 3, que se refere à manutenção, ou não, do número de sílabas ou acentos de cada verso do original na tradução, agora com a sugestão da manutenção da posição dos acentos.

2.2.6 QUESTÃO 7

O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Três dos entrevistados afirmaram não saber a resposta: Willer, Migliavacca e Gambarotto. Teixeira diz que “pode variar”, mas não explica em quais casos. Franca Neto declara que sim, o papel muda, “se logo antes dela alguma cadência mais marcada tiver-se iniciado e prosseguido ao ponto de contaminá-la”.

Tanto Flores Pereira como Britto nos remetem às respostas dadas à questão anterior. Como vimos anteriormente, no caso do primeiro, ele argumenta que a simples transposição dos padrões acentuais do original não significa obter o mesmo efeito na tradução, e que seguir a “musicalidade” do poema a ser traduzido “ponto a ponto” pode fazer com que o resultado seja um “fracasso”. Já o segundo se refere a diferentes usos do verso livre, nos quais nem sempre o ritmo é o fator mais importante.

Scandolara afirma trabalhar com semitônicas quando traduz pés do inglês, empregando-as “como se fossem tônicas mesmo, especialmente quando há necessidade de trabalhar com ritmos jâmbicos/trocaicos” – de acordo com ele, as semitônicas “são capazes tranquilamente de assumir esse papel” quando o ritmo do poema traduzido está “bem estabelecido”. No entanto, ele afirma nunca ter atribuído “um grande papel a elas no verso livre”.

Alcides afirma não ter “competência para descer a esse nível de tecnicidade por não ser um especialista em versificação”, mas coloca, “meio intuitivamente”, que essa mudança ocorre quando também muda o papel da tônica. De acordo com ele, as semitônicas “podem ser remanejadas” nos casos em que o ritmo é observado “mais na cadência, na sequência e repetição dos intervalos”, e não na “sequência estritamente numérica” silábica ou acentual, com a condição de que “na língua de chegada trabalhem num sentido equivalente”.

Villa diz que o papel da semitônica deve ser diferente “por princípio”, uma vez que “não apoia a economia específica de um verso regular”. Ao comentar o uso da semitônica como um todo, ele remonta ao abandono da ideia de verso quantitativo:

Mas se pensamos nas formas sonoras em um sentido mais puro no verso, a semitônica permanece sendo elemento compositivo a fornecer um tipo importante de variedade musical (além de diversos efeitos) que qualquer poeta com bons ouvidos sabe que faz parte sobretudo de questões deterioradas desde quando se começou a supor tola mente que não há mais quantidade no verso (entre os séculos XVII e XVIII), como havia na poesia grega e latina. E há a quantidade, sempre.

De um modo geral, a questão foi pouco desenvolvida: três entrevistados afirmam não saber a resposta, e dois se referem a réplicas de questões anteriores. Entre os que deram respostas mais elaboradas, apenas Scandolara e Villa colocam diretamente menções a diferenças entre obras metrificadas e em versos livres: o primeiro especifica o uso de tônicas na tradução de pés, mas afirma não considerar que elas tenham “grande papel” nos versos irregulares; o segundo comenta brevemente que há mudança por não se tratar da “economia específica” de um verso em forma fixa, para então falar sobre o uso da semitônica como um todo.

3.2.7 QUESTÃO 8

Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

A questão gerou manifestações contra abordagens preestabelecidas na tradução, com cinco dos dez entrevistados se referindo a esse ponto em suas respostas. Villa, por exemplo, afirma que “depende do poema”, uma vez que existem outros elementos que “obrigam a semelhança local de sons” além do “mero acontecer em espaço regular”:

Há poemas de verso dito livre que utilizam o espaço branco da página como método para produzir semelhanças incluindo o elemento do espaço, sobretudo após Stéphane Mallarmé e seu “Un Coup de Dés”, de 1897. Nesses casos, a possível coincidência de som na distribuição espacial terá de ser respeitada se se estiver produzindo tradução poética, e não *ad sensum*.

Flores Pereira também escreve que “depende muito do caso”, cabendo ao tradutor perceber se “a posição das rimas é apenas estruturante, ou traz mais elementos que não permitem a alteração da posição”. Franca Neto afirma que “não devemos partir de fórmulas”, e que tal decisão “depende de um exame local”. A troca de posições de rimas, de acordo com ele, “pode até render, por motivos poéticos, bons resultados”, mas, por outro lado, “também pode começar a se afastar de sua condição de ‘tradução’, a depender de sua frequência, e a se tornar limítrofe da ‘apropriação’”. A primeira frase da resposta de Scandolara é quase idêntica à de Flores Pereira: “Acho que depende do caso”. O procedimento não é adequado, diz ele, quando o “deslocamento de rimas provocar um deslocamento de sentido muito grande”. O exemplo dado por ele é um poema em rimas alternadas “em que o conteúdo aponte para algo como um sentido de ‘coisas que se mesclam’, que se reflete na estrutura de rimas”. Em outros casos, ele diz achar que é permitido, “especialmente quando elas são irregulares no original”.

Alcides, por sua vez, afirma acreditar que sim, para em seguida ponderar que não é “favorável a nenhum apriorismo, nem em poesia, nem em tradução de poesia (que também é poesia, quando for criativa).” Ele segue observando que “as línguas não são redutíveis umas às outras”, caso contrário, “poderíamos ser otimistas quanto aos programas de tradução automática também acerca da poesia”. Alcides ilustra seu ponto com uma experiência pessoal, a tradução de *O que é a verdade?*¹⁸, do poeta inglês Ted Hughes, o qual, segundo ele, apresenta versificação “extremamente ambígua”, em que há dísticos rimados em versos livres, que ele avalia como “coisa admitida sem problemas pela índole da língua inglesa, desde que

¹⁸ HUGHES, Ted. *O que é a verdade?* Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

elaborada por um poeta tão habilidoso quanto ele”. Já no caso da língua portuguesa, Alcides afirma ter duvidado que um “artesão mais limitado” pudesse obter os “mesmos efeitos, da mesma forma”, apontando que a técnica é mais disseminada na poesia em inglês, mas “não tem muita ‘história’ no nosso ouvido”. A questão, diz, é que as rimas, em muitos casos, buscavam “um efeito humorístico, de estalo, dentro mesmo da velha tradição britânica do *witticism*”, mas, em português, não tinham a mesma intensidade sem a regularidade de intervalos:

Era então necessário decidir entre dois mundos: ou criar esse ambiente novo, correndo o risco de perder o estalo da rima; ou priorizar a rima e abandonar a irregularidade rítmica. Minha decisão foi até certo ponto intermediária: decidi trabalhar nesses casos com um verso prolongado, de uma medida estranha à tradição brasileira, no qual fosse possível relativizar os acentos internos, para abafar a impressão da regularidade, sem deixar de situar as rimas na ponta de intervalos semelhantes, de modo que pudessem soar com força.

Gambarotto diz acreditar que o procedimento pode ser usado, “se for justificável”. Os quatro entrevistados restantes respondem afirmativamente à questão, sem condicionamentos. Teixeira responde apenas “sim”. Migliavacca afirma: “Com certeza! Acho esse um dos recursos mais produtivos e elegantes para se usar. Se posso usá-lo, uso”. Britto afirma que, quando se trata de versos livres, “o tradutor tem mais liberdade de localizar no texto elementos pontuais como rimas, assonâncias e aliterações”. Willer segue a mesma linha, referindo-se a uma tradução sua: “Sim – rimas internas, aliterações etc. Ao traduzir Ginsberg, fui procurando – e achando – aliterações”.

Apesar das ressalvas, a análise das respostas como um todo mostra uma certa aceitação da prática – além dos quatro entrevistados que respondem afirmativamente sem questionamentos, dois deles – Gambarotto e Alcides – também o fazem antes de relativizar a resposta. Flores Pereira menciona um caso em que a prática não seria adequada (quando a posição das rimas reflete o conteúdo), afirmando que, nos casos restantes, considera “permitido”.

2.2.8 QUESTÃO 9

No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

A maioria dos entrevistados entende que as rimas devem ser reproduzidas, mas há divergências sobre a manutenção de suas posições. Apenas dois deles consideram a possibilidade de não reproduzir algumas delas na tradução. Britto afirma que o tradutor deve “examinar cada caso, julgar a importância daquela rima em particular e, dependendo do caso, reproduzi-la ou não”. Flores Pereira coloca situações diferentes: caso as rimas sejam tênues ou marcadas, devem ser traduzidas do mesmo modo. No entanto, “se são estruturantes e não se escutam com tanta ênfase, neste caso modos e procedimentos diversos podem ser usados como substitutos”. Ele não detalha quais seriam esses procedimentos.

Willer responde apenas: “Depende – cada caso é um caso”. Já Teixeira diz que é “preciso observar o texto com atenção”, mas afirma que as rimas devem ser mantidas, adaptadas “na versão durante o processo”. De acordo com ela, se as rimas “aparecem na obra, é porque o autor quis assim”.

Franca Neto, por sua vez, afirma que se as rimas se apresentam da maneira como a questão coloca, “talvez tenham um peso, e por isso requeiram do tradutor sua habilidade mimética”. Villa fala sobre o caso de “uma tradução que considere equivalências”: se existir um padrão de rimas, ele deve ser respeitado; no caso da falta de padrão, mas da existência de “uma espécie de ilustração musical”, a “semelhança episódica que compõe um efeito aural no poema” deve ser reproduzida. Ele relembra, porém, que a tradução, “mesmo poética”, teve diferentes interpretações durante o século XX:

Há recriações que se baseiam em outros aspectos que não os da equivalência formal, ou que se baseiam nelas, mas por um princípio de reinvenção, estipulado por leituras daí propostas pelo tradutor, que existem ao menos desde as *belles infidèles* do século XVII e que tiveram, como disse, inúmeras outras hipóteses no século XX. Jorge Luis Borges mesmo afirmou que antes os tradutores tomavam liberdades com o texto original, guiados pelo desejo de provar que sua língua vernácula não era em nada inferior à do texto original, mas que o “santo medo” de modificar a palavra divina nos textos sagrados havia inventado um cuidado tortamente científico de tradução: se isso não é verdadeiro, é bem trocado.

Gambarotto diz que procura manter as posições das rimas, “uma vez que não são tantos os constrangimentos para que isso seja feito, e principalmente seu interesse”. De acordo com ele, “Os jogos sonoros podem ter uma carga de sentido bastante distinta em poemas de verso livre”. Já Scandolara afirma que costuma manter “efeitos sonoros, como rimas e jogos de palavras o mais próximo possível de onde ocorrem no original”, mas pondera que não vê problemas em “compensar com deslocamentos maiores, rimas toantes, etc.”. Migliavacca responde que seu procedimento é “traduzi-las com padrões igualmente menos óbvios”, e, como Scandolara, admite posicioná-las em “locais diferentes daqueles em que elas aparecem originalmente”, assim como usar rimas toantes em vez de consoantes.

Ponderando que seria necessário fazer uma “pesquisa extensa” para confirmar o que diz “de orelhada”, Alcides considera que, no caso do verso livre, em português, quando uma rima “soa”, no trecho em que ela se apresenta “se replica em fragmento alguma estrutura da versificação clássica cujo ritmo permita o funcionamento da consonância”. Assim como Migliavacca e Scandolara, ele diz que as rimas podem ser deslocadas:

Se existe consonância no original em versos livres, então esse processo tem que ser reconstruído na tradução de algum modo. Não necessariamente no mesmo trecho. Às vezes o que se perde num ponto recupera-se em outro – se contarmos com aquele efeito de experiência acabada que o leitor sente ao terminar de ler um poema, que de repente se transforma na sua consciência numa coisa total, mais espacial do que temporal, que se apreende (supostamente) de uma vez, como uma pintura, por exemplo.

As três últimas respostas sugerem um entendimento, por parte dos entrevistados, de que o tradutor tem uma certa liberdade no manejo das rimas no verso livre, não só no aspecto de posicionamento, mas também na substituição de rimas consoantes por toantes, o que suaviza as coincidências sonoras. Já Gambarotto avalia que as posições das rimas devem ser mantidas exatamente por não haver “tantos constrangimentos” para que isso ocorra, em uma visão oposta.

2.2.9 QUESTÃO 10

E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

A maioria dos entrevistados responde que há diferença, mas não existe uma visão predominante nas argumentações desenvolvidas por eles. Dois (Britto e Migliavacca) afirmam que as rimas internas tendem a ser mais importantes no verso livre. Outros dois, Villa e Gambarotto, afirmam que depende do poema – no caso do primeiro, no âmbito da importância. Apenas Franca Neto afirma que não há diferença: “Se elas estão lá, tanto nuns como noutros, é porque deviam estar lá”. Willer responde apenas: “Certamente”. Teixeira afirma que sim, “os efeitos têm intenções distintas”, mas não especifica quais.

Villa diz que, no que diz respeito à função, há diferenças, pois a “regularidade é a imposição de um padrão estrito sobre o poema, como uma grade, ou rede”. No que diz respeito à importância, ele afirma que o verso livre “tem inúmeras versões propostas, incluindo aquelas que incorporam a

intervenção do acaso”, incluindo também o “muito estrito” – o exemplo são poemas de Gertrude Stein “baseados em calculadas repetições (ou falsas repetições) de versos ou pedaços de versos, nos quais incide a questão rítmica”. Sua conclusão é que “depende, novamente, do poema em questão, e do que o poeta decidiu fazer nele”. Gambarotto segue a mesma linha, afirmando achar que “vai depender do poema”, mas não se alonga na resposta.

Britto escreve que a rima interna, “de modo geral”, é mais importante no caso do verso livre, uma vez que, “por não ser obrigatória, o poeta só a utiliza quando tem um bom motivo para fazê-lo”. Migliavacca também considera que elas “tendem a ter uma importância um pouco maior” quando se trata de poemas em versos livres, “pois a sonoridade que se encontra nas rimas externas (naqueles de forma fixa) vai ser dada pela rima interna”. No entanto, ele pondera que elas também podem ser “muito importantes” em algumas obras metrificadas, dando como exemplos poemas de Bruno Tolentino “em que rimas internas consoantes e externas toantes (em combinação com *enjambments* e outros recursos) dão às formas fixas uma cadência mais ‘livre’”.

Flores Pereira afirma que são “muito importantes, tanto quanto as rimas”, e destaca a necessidade de observar como elas se combinam com o ritmo:

Lembro aqui do caso de rimas internas que surgem em consonância com certa combinação sonora ou rítmica: traduzir não é simplesmente uma combinação de timbres (cores sonoras), mas de cores sonoras combinadas com momentos propícios do ritmo que estão preparados para a entrada triunfal da coloração tímbrica. Tradutores com pouca experiência tendem, por exemplo, a fazer trenzinhos de aliterações, mas deveriam ligar tais procedimentos ao andamento, ao ritmo à cadência, à partição do hemistíquio (quando houver).

Seguindo o raciocínio de sua resposta à questão anterior, Scandolara diz que, no caso da tradução de poemas em formas fixas, as rimas internas “podem acabar sendo deixadas um pouco de lado”, já que metro e rima (no final dos versos) “já exigem bastante do tradutor”, e que a manutenção das internas nos locais onde elas estão no original “envolve um grau maior de virtuosismo e por isso muitas vezes acaba não sendo possível, ou então a rima precisa ser

deslocada ou diluída em rima toante ou assonância”. No caso do verso livre, que não traz as amarras do metro e das rimas finais, “essa maior liberdade geral permite prestar atenção a esses detalhes”.

Já Alcides nos remete a sua resposta à questão 9, em que afirma que as rimas, quando “soam” no caso no verso livre em português, se encontram em trechos que incluem fragmentos estruturais da “versificação clássica” que apresentam um ritmo que “permite” esse efeito. E, se “existe consonância” no poema original, o processo “tem que ser reconstruído na tradução de algum modo”, ainda que em trechos diferentes do poema.

2.2.10 QUESTÃO 11

Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

As respostas à questão 11 muitas vezes refletem posições já abordadas pelos entrevistados em outros pontos do questionário, com reflexões que as complementam, assim como abordagens de elementos que ainda não haviam sido considerados, como, por exemplo, a consideração do conteúdo como um elemento essencial, como faz Teixeira.

Franca Neto deixa de lado a ideia de fazer uma “hierarquia”, que consideraria algo “totalmente” subjetivo, afirmando que “tudo o que é percebido em termos de estrutura deveria servir de matriz” para a tradução de poesia, “tanto e formas fixas quanto livres”. Villa também ressalta que sua abordagem é “sempre caso a caso”, uma vez que “em abstrato” é possível elencar prioridades

de maneira convincente, mas, no caso das particularidades específicas de cada poema, “a estratificação das hipóteses se multiplica”, fazendo com que a “única resposta honesta e perfeitamente viável” seja “a prioridade que o poema exigir”. De acordo com ele, essa prioridade costuma se tratar de “prioridades múltiplas combinadas em um efeito, ou em séries de efeitos calculadas pelo poeta”. Ele completa: “Depende de ler bem um poema, o que significa ainda uma outra coisa muito pouco favorecida recentemente: ser um diletante, no sentido daquele que faz da arte aquilo que lhe é dileto, e então dá a ela o que ela pedir”.

Villa exemplifica sua resposta comparando casos em formas fixas e versos livres, iniciando pelas primeiras, com o soneto, que, tomado de modo abstrato, teria como prioridade sua forma “com especificidades bem delimitadas”. Em seguida, coloca o caso específico de um soneto de Thomas Wyatt, que “em parte imita Petrarca, em parte é poema novo” e ainda traz o “encontro de uma mente forjada em baladas e no metro aliterativo com o *dolce* da linguagem prototípica do método italiano de exportação no século XVI”. E questiona: qual seriam as prioridades, nesse caso? O resultado do encontro? E como traduzi-lo? A junção de duas línguas e métodos “em um composto que inclui as duas coisas será o quê numa terceira língua com um terceiro método?”

Em seguida, ele faz o mesmo contraponto no caso do verso livre, em que, para alguns poetas, “a linguagem é discreta e com reduzidos efeitos, concentrada na escrita da frase”, que se combina ao “rigor intelectual de matiz crítico introduzido na poesia do século XX”. Nesse caso se encaixa, diz Villa, a obra do polonês Zbigniew Herbert, “austera e irônica, de raciocínio sofisticado, cosmopolita, penteando ideologias a contrapelo”. Já no caso de “Lustra”, Ezra Pound emprega uma série de “formas e técnicas”:

Traduz, por exemplo, uma canção trovadoresca do occitânico de Bertran de Born em versos livres (são metrificados e rimados no original) com um dístico rimado ao fim de cada estrofe e ocasionais rimas internas orquestrando um vestígio da forma original, soando como um fantasma pelo novo poema, e ecoando de modo sutil a tópica de vanguarda (herdada desde a observação apta de Friedrich Schlegel) da linguagem do fragmento, que reencena pela ruína o antigo monumento. É preciso compreender isso e produzir — se se quiser dar a ver a operação que Pound propõe — um equivalente em português.

Mas logo em seguida Pound escreverá uma paródia — em métrica regular e rimas — de um cânone inglês medieval, com parte de léxico antigo, parte de léxico inventado para duplo sentido; e, logo depois, um epigrama em linguagem conversacional, figurando uma conversa trivial em um restaurante, na qual o que interessa são os subentendidos e não o que está dito.

Ele ainda se refere ao conceito de “visilegibilidade” do poema, proposto por Mário Laranjeira (1993, p. 109-111) ao comentar a tradução de Guilherme de Almeida para “Ballade des dames du temps jadis”, de François Villon, que Villa define como “cuidado em reproduzir a parte visual do poema que importa na leitura”. Ao traduzir o poema do século XV, Almeida “compôs um *mock-style* de português da mesma época”; dessa maneira, o leitor da tradução sente o “transporte temporal que o coloca diante de uma peça de poesia antiga”.

Flores Pereira, após considerar que pode “incorrer em generalização” por causa da existência de “inúmeras formas de verso livre”, avalia que o elemento mais importante nele é o ritmo:

Repetição de timbre, de fonemas, uso de texturas sonoras invertidas em alguns casos (por exemplo, “fino plátano escuro”) evitar a amorfia da prosa, saber combinar saltos com perambulações mais lentas, que são subitamente interrompidas...

Nos casos em que o ritmo “falha”, ele considera que uma boa ideia sustenta o poema, citando Pound e o conceito de “logopeia”, para então avaliar que o verso livre “oscila nos três níveis da fanopeia, da melopeia e da logopeia”, que “às vezes vêm combinadas”. O fato de se tratar de verso livre e de “não ter o atrelamento da rima”, afirma ele, pede que a “passagem de uma dessas qualidades pra outra” seja feita com muito cuidado. Além disso, “deve ser surpreendente sempre”.

Teixeira também considera o ritmo um dos elementos mais importantes, mas é a única entre os entrevistados a ressaltar a importância do conteúdo do poema. De acordo com ela, as formas fixas já “prendem demasiado”; no caso do verso livre, “é preciso um outro tipo de cuidado,

porque às vezes a prioridade com a forma é qual que se perde o conteúdo, e a beleza do original”. Teixeira afirma que, quando há rimas internas, ela costuma “respeitá-las”.

Scandolara diz que a importância dos elementos citados na questão, no caso do verso livre, “é ainda maior”, e que a ausência da “camisa de força” das formas fixas facilita a concentração do tradutor em “outros efeitos, incluindo rimas internas, jogos de palavras, etc.”, que seriam mais difíceis de serem reproduzidos “dentro de um rigor formal maior”. De acordo com ele, é importante que tais elementos sejam levados em conta porque, muitas vezes, tradutores vertem versos livres, mesmo com rimas, “de forma prosaica”. Ele exemplifica esse caso citando a tradução portuguesa de John Ashbery¹⁹, por António M. Feijó, e a dos *Poemas*, de Jacques Prévert²⁰, feita por Silvano Santiago.

Alcides afirma que é necessário “manter uma intensa consciência da forma”, apesar da ideia de “relaxamento” que a utilização do verso livre dá ao aspecto formal, “justamente porque esse relaxamento é apenas aparente”. De acordo com ele, no caso da composição de uma obra original, “a consciência da forma não se reduz nem se assimila completamente à consciência do poeta”, uma vez que a “fenomenologia da criação artística nem sempre se dá exclusivamente nesse patamar psíquico”, muitas vezes ocorrendo em “nível pré-consciente ou inconsciente”. Mas uma elaboração crítica acerca dessa “zona íntima da criatividade” é considerada por ele algo “não muito digno” no caso da crítica literária, uma vez que seu objeto é a criação literária, e não “a psicologia” do autor. No caso da tradução poética, avalia ele, “misturar as coisas” seria o equivalente a exigir “a metempsicose”.

Mais prudente seria presumir que, no caso do tradutor de poesia, a consciência da forma não se desprende de uma consciência crítica, uma atenta vigília sobre o original, de que o tradutor deve aspirar a ser antes de tudo o leitor mais exigente, obcecado, sim, mas nunca cego. E o que permite que o resultado disso seja criativo deve ter algo a ver com aquela “paixão crítica” de que falava Octavio Paz.

¹⁹ ASHBERRY, John. *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

²⁰ PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Trad. Silvano Santiago. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

Willer se limita a comentar que não trabalhou com formas fixas. Britto, após considerar que “não há regras gerais”, afirma que, nos casos de poemas em formas fixas, é preciso se manter “coerente em relação ao critério adotado”, dando como exemplo um poema que “rima em abab em cada estrofe”: se a opção foi manter as rimas nas primeiras estrofes, o tradutor só se afastaria desse esquema se tivesse “um motivo muito forte”. No caso do verso livre, ele afirma que há “mais liberdade para reproduzir uma rima aqui e deixar de lado uma rima ali, se me parece que nesse segundo caso a distribuição de acentos é mais importante”. Ele afirma que é por esse motivo que considera que a tradução de versos livres “tende a ser mais fácil” do que a de formas fixas.

Migliavacca ecoa essa maior liberdade de lidar com elementos poéticos apontada por Britto, afirmando que eles são “altamente importantes” na tradução de formas fixas, mas, no caso do verso livre, podem, “por vezes, ser substituídos por outros”, elencando exemplos: “Uma rima por uma assonância, um tipo de ritmo por outro”.

Gambarotto, a exemplo de sua resposta à questão 2, não se refere a particularidades da forma, mas sim ao peso da tradição que as formas fixas carregam, em oposição ao peso cultural das formas livres. No caso das primeiras, essa tradição “implica o reconhecimento e a reprodução de sua variedade, além dos saberes específicos sobre o autor e seu lugar”. O verso livre, despidido de tal tradição, “se deixa guiar por outras balizas” e, embora sugiram “maior liberdade de ação do tradutor” e “uma maior proximidade histórica e radical”, podem também gerar uma “intraduzibilidade ainda mais radical”. Ele contrapõe os exemplos de Petrarca e Whitman. No caso do primeiro, o tradutor teria, apesar das dificuldades de transposição da métrica, um lastro de poesia “de inspiração petrarquiana” em sua própria língua, “que poderia servir de ponto de partida para suas soluções”. O verso livre, por sua vez, “não conhece qualquer nível de codificação”, sendo construído por “experiências sociais, históricas e literárias”, uma “vivência”. Assim, no caso de Whitman, as “ressonâncias intransponíveis” seriam o peso da oratória, a

Bíblia, “um debate sobre a natureza e necessidade do verso”. Ele conclui: “A qualidade visceral da poesia moderna, que depende a meu ver de condições conjunturais, é algo que pode comprometer bastante a tradução da poesia em verso livre”.

2.2.11 QUESTÕES 12 E 13

Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Apesar de tratar-se de uma pesquisa sobre a tradução do verso livre em inglês, muitos entrevistados mencionam traduções, incluindo as próprias, de outras línguas. No conjunto de respostas, os nomes mais mencionados, não por acaso, são Ezra Pound, Augusto e Haroldo de Campos, Walt Whitman, T.S.Eliot e Allen Ginsberg. Entre os entrevistados, são mencionados Britto (por Villa, pela tradução de *A queda da América*, de Ginsberg) e Flores Pereira (por Migliavacca, pela tradução de “A canção de amor de J.Alfred Prufrock”, de Eliot).

Pound é citado por Alcides como tradutor (de *Cathay*, 1915) e como autor de obras traduzidas (tendo como tradutores os irmãos Campos), por Britto (que aponta apenas Haroldo de Campos como tradutor) e por Villa (que se refere à tradução de *Cathay* – por sua vez também uma tradução, ainda que no limite da obra própria, de poemas chineses – por Gualter Cunha). Quatro traduções de Whitman são citadas – Franca Neto fala da

sua na questão 13; Willer menciona a de Rodrigo Garcia Lopes; Britto, a de André Cardoso; e Flores Pereira, a de Gentil Saraiva Jr. Quatro traduções de Eliot são elencadas: duas de Maria Amélia Neto, por Willer; a de Flores Pereira, por Migliavacca, como vimos acima; e sua própria tradução de *The waste land*, por Flores Pereira, na questão 13. Já os irmãos Campos são mencionados em conjunto pela tradução de Pound por Alcides, que também destaca o trabalho de Augusto com os poemas de e. e. cummings. Britto cita apenas Haroldo de Campos, no caso dos cantos de Pound. O poeta concreto também é mencionado por Flores Pereira por sua tradução do *Eclesiastes*.

Gambarotto é o único que não indica as traduções, tanto suas quanto de outros, que considera bem-executadas. À questão 12, ele responde nunca ter feito “uma avaliação tão profunda de uma tradução específica”. Em resposta à 13, afirma não se sentir “muito confiante de afirmar que qualquer coisa esteja bem acabada”, e que sua tendência é sempre “reler e modificar”.

Franca Neto aponta como excelente a tradução de poemas de Marianne Moore feita por José Antônio Arantes (1991), “altamente miméticos em ritmo e sentido”. Entre os seus, elege “Uma aranha paciente e silenciosa”, de Walt Whitman, “por orquestração espontânea de vogais e aliterações”.

Alcides escolhe *Cathay*, tradução de Pound para poemas chineses, “por mil razões”, entre elas pela tradução poética, nesse caso, “também tradução intercultural em nível muito profundo e polifacetado”:

Porque era necessário traduzir assim mais largamente o intraduzível do tempo e da cultura, junto com o intraduzível da poesia. E, de repente, aquele livro sobre guerras antiquíssimas, remotíssimas, vinha falar da guerra do Ocidente, a Primeira Guerra Mundial, dizendo naquele momento uma grande parte do que era necessário dizer, através de um paradigma totalmente estranho no tempo e no espaço.

Ele também elenca traduções em português: as de Ezra Pound, feitas pelos irmãos Campos²¹, e as de e.e.cummings, por Augusto de Campos²², “pelas incríveis dificuldades técnicas, resolvidas com muita elegância (na falta da fluidez, rompida de antemão pelo original)”.

Entre suas próprias traduções, Alcides destaca poemas de Juan Gelman e de Alejandra Pizarnik (2003) como as de que mais gosta, e a do poema “*The Jaguar*”, de Ted Hughes (2010), como a “mais difícil e trabalhosa”. A dificuldade na tradução dos poemas de Gelman, avalia ele, foi “preservar a radical coloquialidade do registro, que contrasta com a temática às vezes elevadíssima”, ponto em que “naufragam” as traduções brasileiras que ele conhece, com exceção das feitas por Haroldo de Campos. No caso de Pizarnik, ele afirma não existir dificuldade “senão a de aceitar que ali não há truque, toda a técnica está em extrair aqueles fragmentos da consciência, como quem põe a mão em concha num rio às vezes turbulento”. Como tradutor, ele afirma que, nesse caso, o “exercício” foi o de se “apagar mesmo, como se isso fosse possível, como se já não fosse bastante violenta a transposição de uma língua para outra, por si só”. Já no caso do poema de Hughes, ele afirma que a “dificuldade se ligava ao aspecto tão sintético da língua inglesa”, já que o poeta utiliza versos longos, e “o que ‘cabe’ em inglês num verso longo, em português transborda num verso longuíssimo que dificilmente continua a ser um verso”, além da “enorme quantidade de efeitos aliterativos e rítmicos a ser reconstruída”, dentro de uma “cadência que imita a inquietude de uma fera enjaulada”.

Teixeira, sem comentar os motivos, escolhe *Brinde fúnebre e outros poemas*, de Mallarmé, traduzido por Júlio Castañon Guimarães (2007), como a tradução de poemas em versos livres que considera “excelente”; entre as próprias traduções, escolhe poemas do britânico Lee Harwood (2006). Willer, também sem explicitar os motivos, cita as traduções portuguesas de T.S. Eliot por Maria Amélia Neto, *Terra sem vida* (1984) e *Quatro quartetos*

²¹ Há três livros de traduções de Pound feitas pelos irmãos Campos, um com colaboração de Décio Pignatari e dois também com José Lino Grünewald e Mário Faustino. Estão listados nas Referências Bibliográficas, a partir da pág. 164.

²² O site oficial de Augusto de Campos lista quatro volumes de traduções de cummings e uma edição revista e ampliada, todos listados nas Referências, pág. 164

(1970), a tradução de *Folhas de relva*, de Whitman, por Rodrigo Garcia Lopes [2004], e “Ivo Barroso em Montale [2000]” – em sua resposta, ele trocou Montale por Ungaretti, mas corrigiu a citação após consulta. Entre as suas, escolhe as de Ginsberg, “pela riqueza da sua prosódia, para a qual, acho, encontrei equivalências”.

Britto afirma ser difícil apontar uma tradução em particular, e cita as de “alguns cantos de Pound feitas por Haroldo de Campos” (1960), além de “Song of myself”, de Walt Whitman, por André Cardoso (2000). Entre as suas próprias traduções, diz que a mais bem-sucedida é “talvez” a do poema “Crusoé na Inglaterra”, de Elizabeth Bishop²³.

Migliavacca ressalta que há “uma certa discussão” sobre a classificação dos versos dos primeiros poemas de Eliot como livres ou polimétricos, mas que, sendo o primeiro caso, destaca a tradução de Lawrence Flores Pereira para o poema “The love song of J. Alfred Prufrock”²⁴, na qual “recursos como assonância, rimas (internas e externas) foram recriados ou substituídos de forma a se conseguir uma agilidade que lembra a do poema original”. Entre suas traduções, escolhe a primeira seção de *Voyages* (2013), de Hart Crane, que, diferentemente do resto da obra, “quase toda em pentâmetros iâmbicos brancos”, é composta em “versos realmente livres”, com uma “cadência suave”, que ele diz achar que conseguiu “manter minimamente”. Ele ainda comenta a tradução de outro trecho do livro:

No poema n.º 5, há o pentâmetro “*The bay estuaries fleck the hard sky limits*”. Em geral, nessa tradução, consegui traduzir os pentâmetros por decassílabos portugueses ou por algum tipo de dodecassílabo, substituindo um ritmo canônico por outro. Nesse caso, não era possível e traduzi prosaicamente por “Estuários da baía mancham os duros limites do céu”. Exceto pelo verbo “manchar” para traduzir “*fleck*” (hoje em dia, trabalharia mais nisso), fiquei satisfeito com ela; o verso obviamente não tem qualquer quantidade, cadência, ritmo ou recursos que possam

²³ Incluso em BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁴ ELIOT, T.S. A canção de amor de J. Alfred Prufrock. In BAUDELAIRE, Charles; ELIOT, T.S. *Poesia em tempo de prosa*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

sequer se aproximar de uma forma canônica, mas acho que, dentro do poema, não ficou mal.

Flores Pereira destaca as traduções de Walt Whitman por Gentil Saraiva Jr²⁵: “Há um senso ali, um cuidado com cada palavra, como se ele tivesse realmente, ao longo dos anos, saboreado cada termo”. Ele também cita o “verso livre” (aspas no original) da tradução de Haroldo de Campos para o *Ecclésiastes* (1990), afirmando que “alguns dirão: não é verso livre”, mas que vê neles “uma combinação interessante entre um uso generoso da sintaxe sublime, elevada, cheia de precipícios espantosos, com algo mais picado, mais staccato...”. Além desses, cita a tradução de “Poema das nove portas”, de Apollinaire, feita por Décio Pignatari (2004), “simplesmente uma beleza preciosa... e funciona muito bem na tradução”. Nesse caso, avalia ele, “é a leveza, o cuidado de não usar artifícios demais: apenas o necessário”. Entre suas traduções de verso livre, destaca *The waste land*, de Eliot, por ter evitado “o tom clássico demais” e trazido “algo da batida de tambor sinistra do original”. Em relação a essa obra, ele faz uma ressalva: “Mas nem tudo ali é verso livre, não é?”.

Scandolara cita a tradução dos poemas de *Quelque chose noir*, de Jacques Roubaud, por Inês Oseki-Dépré (2005), que, de acordo com ele, “*funcionam* muito bem como poemas em português” (itálico do autor), o que considera “o mais importante”. Ele afirma que os “estranhamentos” na linguagem utilizada na tradução são decorrentes da poética do autor, e não “de calques do francês”, que ele afirma ser “algo a que traduções do verso livre são particularmente suscetíveis”, uma vez que há uma “tendência maior à literalidade”, enquanto nos poemas metrificados “muitas vezes é preciso reformular a oração inteira”. Entre suas próprias traduções, ele escolhe a do poema “Gertrude and Ludwig’s Bogus Adventure”, de Charles Bernstein, originalmente publicado em *My way: speeches and poems* (1999), reproduzido por Marjorie Perloff no livro *O Paradoxo de Viena*, traduzido por

²⁵ Gentil Saraiva Jr. publicou suas traduções dos poemas de *Folhas de relva*, de Walt Whitman, em oito livros separados, de maneira independente, disponíveis para compra na Amazon. Estão listados nas Referências Bibliográficas (pág 164).

ele (no prelo). Scandolara transcreve o original e sua tradução, apontando questões específicas, como a impressão de que há metrificação, que se desfaz em um exame mais detalhado, e a percepção de que o que se destaca no ritmo são “outros recursos formais”, como rimas internas e jogo de palavras; e o deslocamento da posição de algumas rimas internas. Ele ressalta algumas referências “de cultura de massa” e “cultura pop” e conclui: “Para mim, essa variedade de referências combinada com os jogos de palavras oferecem desafios bem maiores do que qualquer dificuldade de metro e rima das versificações mais tradicionais”.

Villa aponta duas traduções “que sejam inteiras e estritamente em verso dito livre”: a portuguesa de *Cathay*, de Pound, por Gualter Cunha (1995), e a de *Fall of America*, de Allen Ginsberg, por Paulo Henriques Britto (1987). Ele afirma que a maior parte dos livros de poesia traduzidos no Brasil “incluem no limite algum tipo de polimetria, de uma variação métrica calculada”, mas que há traduções “pontuais” de poemas em verso livre, “de várias línguas, e primorosas”, citando os tradutores Augusto e Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Paulo Leminski, Leonardo Fróes, Mário Laranjeira, Ricardo Domeneck e Guilherme Gontijo Flores.

Villa ainda inclui na resposta à questão 12 um comentário sobre a quantidade de poesia traduzida no país:

No Brasil se tem pouca tradução de poesia. Parece estranho dizer isso logo depois do *boom* de tradução iniciado pelos poetas concretos, mas o resultado disso foi em geral a tradução atenta de um poema ou outro, antologicamente, e umas poucas obras inteiras vertidas. Traduz-se, no Brasil, com muita qualidade, muitas vezes, mas sempre em pouca quantidade. Há o fator de que não se paga para alguém traduzir poesia, costuma ser o trabalho de pessoas que apreciam tanto uma coisa que o fazem nesse esquema absurdo de abnegação. Mas obviamente nos leva ao ponto em que estamos, isto é, bem pouca tradução de poesia disponível.

Villa não escolhe uma de suas traduções em verso livre, apesar de ter feito várias, uma vez que são muito diferentes, e cada uma “implica um

trabalho artesanal muito específico, mesmo dentro de um mesmo autor”. Seguindo a linha de suas respostas a todo o questionário, ele afirma que “o verso livre é muitas coisas diferentes”, citando Zbigniew Herbert, Théophile Gautier, T.S. Eliot, Paul Éluard, Pier Paolo Pasolini e Ezra Pound .

2.2.12 AUTORES CITADOS PELOS ENTREVISTADOS

Em uma pesquisa destinada a analisar como os entrevistados pensam determinado assunto, a análise dos nomes citados por eles ao longo de suas respostas é um dado importante, pois denota quem os informa. Todos os entrevistados citam um ou mais autores ou tradutores ao longo de suas respostas, mesmo quando não são computadas, como ocorre neste levantamento, as questões 12 e 13, que pedem diretamente a menção de traduções (de outros tradutores e próprias, respectivamente) que consideram bem executadas. As citações são feitas, na maioria dos casos, para exemplificar diferentes usos do verso livre e elucidar questões sobre poética, crítica e tradução. Neste último caso, há menções de acadêmicos, como Mário Laranjeira e Henri Meschonnic, de traduções empreendidas por outros tradutores e principalmente de traduções próprias, em especial para ilustrar um ponto da argumentação.

Entre os entrevistados, os que mais recorrem a citações são Alcides e Villa, que fazem menções a 16 autores, o último muitas vezes incluindo também a obra e o ano de publicação. De um modo geral, os autores mais citados são Whitman (oito menções) e Eliot (seis), o que não surpreende por tratar-se de uma pesquisa voltada para o verso livre em inglês, uma vez que o primeiro é provavelmente o autor em língua inglesa mais identificado com esse tipo de verso, e que o segundo teceu comentários bastante conhecidos

a respeito do assunto. Ezra Pound fica em terceiro lugar, com cinco menções. Entre os entrevistados, o único a ser mencionado por seus pares é Britto, nas respostas de Villa e Gambarotto²⁶.

A maioria das citações é relacionada a questões de poética e crítica literária. Dentro desse escopo os mais citados são Whitman (seis vezes, três delas por Flores Pereira), Eliot (cinco vezes, sendo duas por Villa) e Manuel Bandeira (três, duas por Alcides e uma por Franca Neto). Em algumas ocasiões, os entrevistados citam autores que traduziram, mas não comentam aspectos da tradução, e sim questões poéticas presentes em suas obras – tais citações foram, portanto, incluídas neste tópico, e não no que se refere a traduções próprias.

Vejam as citações relacionadas a questões de poética ou crítica feitas por cada um dos entrevistados.

Migliavacca cita Marianne Moore na questão 1 para abordar o estilo de metrificação silábica da autora, ao falar sobre “formas intermediárias” entre as fixas e o metro livre, incluindo também os versos polimétricos (ele faz a ressalva de que alguns autores não o diferenciam do verso livre) e versos brancos. Na questão 5, ao falar de poemas em versos livres que não se baseiam no ritmo, cita John Ashbery – que traduziu, embora não mencione o fato neste caso – ao afirmar que alguns poemas do autor lhe parecem ter a “composição mais sustentada por critérios semânticos ou pelo ritmo do próprio pensamento do que pelo ritmo linguístico”. Na questão 10, argumentando que as rimas internas podem ser “também muito importantes em formas fixas”, usa como exemplo poemas de Bruno Tolentino em que “rimas internas consoantes e rimas externas toantes”, em conjunto com outros recursos, como enjambements, “dão às formas fixas uma cadência mais ‘livre’”.

Na questão 1, Villa cita Eliot ao argumentar que o verso livre não é “livre” de fato, mas sim pautado por regras diferentes, mencionando também

²⁶ Quando são levadas em conta também as questões 12 e 13, Flores Pereira é mencionado por Migliavacca por sua tradução do poema “The love song of J. Alfred Prufrock”, de Eliot.

a afirmação de Maiakóvski de que “o poeta cria suas próprias regras”. Na mesma questão, menciona Gustave Kahn e diferentes propostas de leitura para os versos de Racine, para, por fim, afirmar que “nem a regularidade é tão regular quanto se pensa, nem o verso livre de fato é livre. Na questão 5, cita Eliot novamente ao dar como exemplo poemas em que o autor “se utilizava da desconstrução do pentâmetro jâmbico, e de estratégias diversas de rima”, afirmando que “não há cartilha de como interpretar isso, e nem haverá”, e que “pode-se supor um efeito semelhante” no caso do “uso desconstruído do decassílabo” e “um processo que interprete o efeito das rimas em inglês para reproduzi-las com efeito semelhante em português”, exemplificando com rimas em gerúndio, “normalmente de uma banalidade atroz por sua facilidade pueril e seu efeito desengonçado como som, mas de efeito irônico muito refinado no poema”. Na questão 8, cita “Stéphane Mallarmé e seu ‘Un Coup de Dés’” ao falar de poemas em verso livre “que utilizam o espaço branco da página como método para produzir semelhanças incluindo o elemento do espaço”. Na questão 8, afirma que “existe verso livre muito estrito” e exemplifica com Gertrude Stein e seus poemas “baseados em calculadas repetições (ou falsas repetições) de versos ou pedaços de versos”.

Na questão 11, ao comentar como a avaliação de um conceito abstrato não condiz com as dificuldades encontradas em uma obra específica, Villa cita três autores que traduziu – Thomas Wyatt, Zbigniew Herbert e Pound, embora só mencione seu trabalho no caso deste último, de modo bastante periférico (“Mas você pode ter, como eu tive, Ezra Pound em *Lustra*, de 1916”). Ele inicia falando do formato do soneto e do caso específico de Wyatt, autor de um soneto “que em parte imita Petrarca, em parte é poema novo”, e que traz “o encontro de uma mente forjada em baladas e no metro aliterativo com o *dolce* da linguagem prototípica do método italiano de exportação do século XVI”. Depois, ao comentar as diferentes maneiras como o verso livre foi usado, dá como exemplos a poesia de Herbert – “austera e irônica, com raciocínio sofisticado, cosmopolita, penteando ideologias a contrapelo” – e, como contraponto, a de

Pound em *Lustra*, no qual, “como *daimon pantehnicon*”, o autor “emprega de tudo em formas e técnicas”.

Franca Neto, na questão 1, enumera exemplos de poetas que transitam entre o verso livre e formas fixas “com suprema desenvoltura”: Larkin, Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Dante Milano. Na questão 6, recorre a uma citação de Eliot afirmando que “o verso livre, por conter todos os tipos, possa lograr sua beleza numa oscilação de nossas impressões de variedade e regularidade rítmica”.

Ao responder se faz um mapeamento de tônicas e se preocupa em manter as posições em que elas aparecem no original em suas traduções (questão 6) Britto cita Walt Whitman, William Carlos Williams e e. e. cummings para exemplificar diferentes tipos de versos livres apontados em seu artigo “Para uma tipologia do verso livre”, de 2011: Whitman corresponde ao que ele classifica como “verso livre clássico”, em que “a distribuição de acentos por grupo de força é de importância fundamental; já Williams e cummings são citados como os autores dos quais parte o “verso livre mais recente desenvolvido no modernismo anglo-americano”, no qual a preocupação com acentos pode ser menos importante do que, “por exemplo, a mancha gráfica do poema no papel”. Ele não se refere a outro tipo de verso livre identificado por ele no ensaio, o “verso liberto”, em que há um “metro fantasma” por trás do poema aparentemente sem medida, praticado por Eliot e Wallace Stevens, assim como não menciona os paralelos traçados por ele com autores que utilizaram o verso livre em português.

A maior parte das citações de Alcides foram feitas em sua resposta à questão 2, na qual ele desenvolve sua visão do verso livre mencionando ideias de Manuel Bandeira (“unidade formal interior”) e do russo Iuri Tynianov (oposição entre “ordem poética” e “ordem prosaica”) e exemplificando as diferentes maneiras como ele foi utilizado com Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Fernando Pessoa (como Álvaro de Campos). Na questão 3, menciona Mário de Andrade e sua definição de verso livre como “aquisição de ritmos pessoais” ao argumentar que a tradução desses ritmos não se dá na “tentativa de preservar os intervalos

rítmicos do original, se a própria escolha formal, nele, implica a irregularidade desses intervalos”. Ele retorna à essa ideia na questão 6, mas sem mencionar Andrade nominalmente de novo. Na questão 4, cita Eliot ao afirmar que concorda “em partes” com a afirmação do autor de que “não existe verso livre para quem quer fazer um bom trabalho” – em sua opinião, “existe verso livre sim, mas isso não livra o poeta de martelar a versificação e buscar a consciência da forma”. Na pergunta 5, menciona Whitman ao falar sobre como o ritmo pode ser mais ou menos importante em um poema em verso livre, contrapondo a obra do autor aos *Poemas civis*, de Joan Brossa, traduzida por ele em parceria com Ronald Polito, que “em geral dão ao ritmo pouquíssima importância”. Ele volta a citar Bandeira na questão 7, ao dizer que não é “um especialista em versificação” como foi o poeta. Por fim, menciona Octavio Paz e sua noção de “paixão crítica” na pergunta 11, ao discorrer sobre a necessidade de “manter uma intensa consciência da forma” na tradução de poemas em versos livres.

Gambarotto cita Whitman na questão 11, neste caso sem mencionar sua tradução. Ao argumentar que o verso livre “é constituído de um complexo de experiências sociais, históricas e literárias”, ele afirma que “a pergunta para um poeta como Whitman, a meu ver, não é o que se depreende meramente de uma mecânica da forma, mas que vivência a constitui”.

Scandolara menciona o poema “Love’s Philosophy”, de Percy Bysshe Shelley, na questão 8, a respeito da possibilidade de deslocar rimas do original na tradução, como exemplo de um poema “com rimas alternadas em que o conteúdo aponte para algo como um sentido de ‘coisas que se mesclam’”. Ele volta a citar Shelley (“o autor com quem mais trabalhei”) na mesma questão, desta vez envolvendo também suas decisões tradutórias: no caso de poemas em que “rimas de padrão irregular são empregadas”, em especial “Mont Blanc”, “faz sentido reproduzir a irregularidade na tradução”.

Flores Pereira cita Whitman três vezes ao longo de suas respostas. Já na primeira, na qual descreve a criação poética em formas fixas como “uma armadura ou caracol” em que o poeta (ou tradutor) “cresce para

dentro”, ele menciona Whitman (“embora às vezes tenha falado impropriedades”) como exemplo de uma “mente que foi previamente poetizada e não precisa mais de espartilho” e pode “se expandir” por meio do verso livre. Na segunda questão, recorre à ideia de Eliot, sem mencioná-lo, de que “não existe verso livre de fato”, dando vários exemplos: “rigores de Cabral”, o “Pilates poético dos concretos”, “semeaduras com máquinas”, a “melancólica defesa de Poe das qualidades cerebrinas do poema”. O verso livre, porém, teria “alguma coisa de libertadora”, e é novamente Whitman o exemplo – “único em sua capacidade de se expandir”, autor que “tinha um senso musical muito agudo”. Ele termina a questão mencionando como exemplo brasileiro “o poema de Mário de Andrade sobre o Tietê” (1987), referindo-se a “Meditação sobre o Tietê”, escrito pelo autor pouco antes de sua morte, em 45, publicado no livro póstumo *Lira paulistana*. Whitman volta a ser mencionado na questão 11, ao lado de Eliot, como exemplos de poetas que dominavam “o que Pound chamava de logopeia, o jogo de ideias”.

Willer, por sua vez, refere-se a Arthur Rimbaud na questão 2 ao descrever a própria formação poética, afirmando que sua “sensibilidade foi formada por obras como *Iluminações*” e outras: “Minha especialidade, digamos assim, é poesia em prosa”.

Dentro do escopo das considerações sobre questões de tradução, apenas cinco dos entrevistados lançam mão de citações de autores em suas respostas. São oito citações de cinco nomes: Paulo Henriques Britto (duas menções), Ezra Pound (também duas menções), Jorge Luis Borges, Mário Laranjeira, Efim Etkind e Henri Meschonnic. É interessante notar que o trabalho teórico de Haroldo de Campos, apesar de sua importância (e de seu pioneirismo) na tradução de poesia no Brasil e de sua crescente fama internacional, não é mencionado. Assim como seu irmão Augusto, ele é citado apenas como autor de traduções de poemas em versos livres consideradas bem-sucedidas pelos entrevistados.

Villa é quem cita o maior número de autores no âmbito teórico, (Paulo Henriques Britto, Jorge Luis Borges, Mário Laranjeira), mencionando ainda o

período das *belles infidèles* na França, em que os tradutores desrespeitavam o original e faziam introduções, omissões e inclusões em suas traduções em busca de clareza e elegância de estilo (MILTON, 2010), que teve seu apogeu no século XVII, na questão 9, ao lembrar que a tradução poética foi interpretada de diferentes maneiras em diferentes momentos.

Britto é citado por dois dos outros entrevistados (Villa e Gambarotto) por seus comentários e propostas a respeito do aspecto acentual da tradução poética. Villa o menciona na questão 5, sobre a importância do ritmo no verso livre, ao argumentar que é algo que “costuma ser muito discutível”, passível de diferentes interpretações, e, portanto, diferentes escolhas tradutórias: Britto, diz ele, “ já falou em termos de uma pauta acentual para tradução da poesia, isto é, acompanhar o movimento do som nos acentos do verso, de modo que o som possua desenho semelhante na tradução”. Os exemplos são a tradução de “The raven”, de Edgar Allan Poe, por Fernando Pessoa²⁷, e os poemas homéricos traduzidos por Carlos Alberto Nunes, que deixaram de lado “os metros silábicos instituídos em nossa língua neolatina” e buscaram replicar o efeito rítmico dos originais, ultrapassando o limite do verso de doze sílabas poéticas. Já Gambarotto se refere a Britto em sua resposta à questão 3, sobre a escolha de manter o número de sílabas/pés de cada verso do original ou usar versos irregulares *per se*, ao mencionar tradutores que “sugerem a contagem e a verificação de tônicas e átonas mesmo no contexto do verso livre” – ele abre parênteses para localizar a lembrança da menção a Britto, uma tradução deste de um poema de Frank O’Hara no livro *A tradução literária* (2012) – e conclui: “para ser honesto, não vejo muitos ganhos”.

Dentro do espectro dos comentários sobre tradução, Villa ainda evoca Jorge Luis Borges, na questão 9, na qual menciona as diferentes maneiras como a tradução foi interpretada (logo após falar sobre as *belles infidèles*), ao dizer que o autor argentino declarou que a prática de “tomar liberdades” com o original, impulsionada pelo desejo dos tradutores de provar que sua “língua vernácula” não era inferior ao idioma de partida, foi freada pelo receio

²⁷ Para uma leitura mais aprofundada sobre a tradução de Pessoa e de outros tradutores, sugiro a leitura de *O corvo e suas traduções*, de Ivo Barroso (Leya Brasil, 2012).

de modificar “a palavra divina nos textos sagrados”, criando um “cuidado tortamente científico” na tradução. E completa: “Se isso não é vero, é bem trovado”.

Outro autor mencionado por Villa é o tradutor e acadêmico Mário Laranjeira, a quem ele se refere com o tratamento de “professor”, assim como faz com Paulo Henriques Britto. Ao responder a questão 11, sobre a definição dos graus de importância dos elementos poéticos na tradução de um poema em verso livre, Villa fala sobre o conceito de “visilegibilidade” do poema utilizado por Laranjeira (1993, p. 109-111) em sua análise da tradução de Guilherme de Almeida para o poema “*Ballade des dames du temps jadis*”, de François Villon, na qual o brasileiro compõe um “mock-style de português da mesma época” para reproduzir o efeito de “transporte temporal” que o original do século XV. O exemplo está inserido em uma argumentação sobre a necessidade de examinar caso a caso para decidir quais elementos poéticos devem ser priorizados em uma tradução; Laranjeira, afirma Villa, “demonstra como o artifício brilhante de Guilherme de Almeida tornou visível um aspecto ignorado em muitas traduções”.

Teixeira se refere a Pound na pergunta 5, sobre a importância do ritmo na tradução do verso livre e seu método para identificá-lo: “É uma questão de ouvido. Como dizia Ezra Pound, o tradutor tem que ser um bom mímico”. Alcides também menciona Pound ao concluir sua resposta à questão 6, que aborda o mapeamento de tônicas no original e a manutenção de suas posições na tradução. Ele primeiro menciona Efim Etkind, dizendo que este protestava “contra a prática generalizada na França” de traduzir poemas metrificados usando versos livres, para afirmar que concorda com a visão do teórico russo, e que, da mesma maneira, “não se pode traduzir o verso livre como se fosse medido”. No entanto, ele afirma que a diretriz principal, à qual “toda regra” deve “estar subordinada”, é “a interrogação sobre os efeitos poéticos pretendidos e os melhores meios para alcançar efeitos equivalentes”. E conclui: “Como diria Ezra Pound, o desafio é ‘preservar o fervor do original’. E nem sempre esse fervor está fervendo em números”.

Em sua resposta à questão 5, sobre a importância do ritmo no verso livre, Scandolara, ao considerar que o ritmo não se reduz ao metro, afirma ter “aderido às ideias” do teórico francês Henri Meschonnic “como ele as expressa no livro *Poética do traduzir*” (2010).

Os entrevistados mencionam traduções próprias e de outros tradutores em geral para ilustrar um ponto de sua argumentação. Levando em conta apenas traduções feitas por terceiros, foram oito menções a sete traduções. A do poema “The raven”, de Edgar Allan Poe, feita por Fernando Pessoa, é citada por dois tradutores: Villa, conforme vimos acima, e Franca Neto, que fala sobre ela na questão 6, que versa sobre o mapeamento de tônicas do original e a manutenção de suas posições na tradução. “Tenho a preocupação, quando me é possível, em tentar fazer ‘ritmicamente conforme o original’, como disse Pessoa em suas versões de Poe”, diz Franca Neto, para então considerar que estas são “totalmente bem-sucedidas quanto a este ‘milagre’ que às vezes acontece”.

Villa, como vimos, menciona a tradução do poema de Poe por Pessoa como exemplo quando fala sobre as ideias de Britto a respeito do aspecto acentual da tradução poética, assim como cita as traduções de poemas homéricos por Carlos Alberto Nunes. O trabalho de Pessoa parece ser mais bem avaliado pelo entrevistado do que o de Nunes, uma vez que, no primeiro caso, ele afirma que o poeta ignorou as convenções métricas estabelecidas em “nossa língua “neolatina”, indo “contra quem acha que aquilo não seria verso em português”, para concluir que “obviamente, é verso”. Já no caso de Nunes, ele comenta que o tradutor buscou “seguir ritmicamente” o hexâmetro dactílico grego, “que pode chegar a 17, 18 sílabas”, mas coloca, entre parênteses, sua avaliação: “mas de modo demasiado ortodoxo, sem variações musicais”.

Como também já vimos, Villa se refere à tradução do poema “Ballade des dames des temps jadis”, de François Villon, ao se referir ao conceito de “visilegibilidade” usado por Mário Laranjeira ao analisar o trabalho, na questão 11, em que ele argumenta que só é possível traçar prioridades na tradução do verso livre em abstrato, mas que, frente às especificidades de

cada poema, “a estratificação das hipóteses se multiplica”. Na resposta à mesma questão ele ainda menciona a tradução de Pound de uma canção trovadoresca de Bertran de Born em versos livres (os versos originais em occitânico são “versificados e rimados”) “com um dístico rimado ao fim de cada estrofe e ocasionais rimas internas orquestrando um vestígio da forma original, soando como um fantasma pelo novo poema”.

Alcides menciona a tradução da *Ilíada* feita por Haroldo de Campos (2002) apenas tangencialmente, também na resposta à questão 11, ao argumentar que, enquanto na criação poética “de primeira mão”, ou seja, a do autor, a consciência da forma “não se reduz nem se assimila completamente à do poeta”, o tradutor precisa “manter uma intensa consciência” dela. Mas, se a criação poética pode ser “uma operação feita em nível pré-consciente, ou mesmo inconsciente”, Alcides pondera que não lhe parece “muito digno de elaboração crítica essa zona íntima da criatividade – pelo menos não na crítica literária”, e que misturar “a psicologia do literato criador” com o objeto da crítica, “o literariamente criado e seus efeitos estéticos”, seria o mesmo que “exigir, quanto à tradução de poesia, a metempsicose”. Para exemplificar seu ponto, comenta: “Diríamos então que Haroldo de Campos nada fez pela *Ilíada*, apenas se deixou possuir pelo espírito de Homero. Que desconforto para o velho cantor ver-se encarnado em São Paulo, quase três milênios depois!”.

Também em resposta à questão 11, Scandolara cita as traduções de poemas de Ashbery, feitas por António M. Feijó (1995), e de Prévert, por Silviano Santiago (2000), como exemplos quando afirma que alguns tradutores “veem um poema em verso livre e o traduzem de forma prosaica, mesmo que seja, por exemplo, o caso de um poema em verso livre com rimas”.

A maior parte das citações de traduções é sobre trabalhos próprios, ainda que nem sempre o fato de ter traduzido o autor mencionado esteja explícito na resposta. Foram nove menções a oito traduções: Gambarotto se refere a um mesmo trabalho, a tradução de Whitman, em duas ocasiões. Na questão 3, sobre a manutenção ou não do número de pés ou sílabas dos versos do original na tradução, ele fala sobre seu procedimento ao traduzir

Folhas de relva: “No caso de Whitman, apelei muito ao ouvido; quando era notório que eles estava apelando à métrica original (...) procurei fazer com que o verso respondesse à regularidade que eu escutava”. Na pergunta 5, sobre a importância do ritmo no verso livre e métodos para identificá-lo, ele volta ao assunto, dizendo que a “a coisa mais próxima que cheguei de um método na busca desse ritmo foi ler em voz alta e verificar na materialidade do som essa qualidade, o que para Whitman era importante também em termos de oratória”.

Na questão 6, Villa menciona sua tradução do occitânico de uma canção de Ricardo, Coração de Leão, ao comentar que existem “casos que condicionam a tradução a seguir os acentos originais”. Como ele desejava que a tradução pudesse ser cantada na melodia original, que foi preservada até hoje, “a obediência é estrita aos acentos e à métrica originais”.

Teixeira fala das dificuldades ao traduzir Bruce Andrews na questão 1, ao afirmar que as formas fixas “tendem a ser mais trabalhosas, mas nem sempre”. Traduzir os poemas do *language poet* norte-americano, comenta ela, “é um trabalho difícilimo, e passa bem longe das formas convencionais”.

Alcides, como vimos acima, menciona sua tradução de poemas de Joan Brossa, em parceria com Ronald Polito, mas não fala sobre aspectos da tradução, e sim sobre características poéticas da obra. Já quando cita sua tradução do livro *O que é a verdade*, de Ted Hughes, em sua resposta à questão 11, ele entra em mais detalhes de seu trabalho. Ele explica que a versificação do original é ambígua, com predominância de regularidade, com a presença de versos polimétricos e de versos livres, neste último caso muitas vezes em dísticos rimados. Como as rimas muitas “visassem muitas vezes um efeito humorístico, de estalo”, ele avaliou que as rimas em português não soavam “com a mesma intensidade sem o uso de intervalos regulares”. Sua solução “foi até certo ponto intermediária”: optou pelo uso de um verso prolongado, no qual pudesse “relativizar os acentos internos, para abafar a impressão de regularidade, sem deixar de situar as rimas na ponta de intervalos semelhantes, de modo que pudessem soar com força”.

Flores Pereira menciona “poemas como Prufrock, de T.S.Eliot”, ao falar de sua primeira experiência com o verso livre, na qual deixou “‘a pena correr’, por assim dizer, seguindo os ritmos que me vinham na leitura do original”. Pouco depois, ao afirmar que o verso livre “precisa de uma certa concentração”, afirma: “Agora, dizer que deixava a pena correr não significa que a deixava correr de qualquer modo”.

Willer fala sobre sua tradução de Ginsberg ao responder a questão 8, que versa sobre a possibilidade de deslocar as posições das rimas do original, compensando em diferentes pontos na tradução: “Sim – rimas internas, aliterações etc. Ao traduzir Ginsberg fui procurando – e achando – aliterações”. Em sua resposta à mesma questão, Scandolara menciona Shelley tanto para exemplificar um aspecto poético (rimas com um sentido adicional, no caso, no poema “Love’s Philosophy”), como vimos anteriormente, como para comentar soluções de tradução – rimas em padrão irregular, principalmente no poema “Mont Blanc”, caso em que ele avalia que “faz sentido reproduzir a irregularidade na tradução”. Na pergunta 9, sobre seu procedimento em relação às rimas nos poemas de verso livre, ele afirma que tenta manter “efeitos sonoros como rimas e jogos de palavras o mais próximo possível de onde ocorrem no original” – e que “às vezes há coincidências que salvam nossa pele”, mencionando sua tradução do poema “Tapestry”, de Ashbery, em que os termos “*room*” e “*loom*” ocorrem dentro de um contexto de tapeçaria, “e ‘lugar ou tear cabe e mantém a rima”.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento dos questionários e a análise das respostas mostraram que a ambiguidade e as particularidades do conceito de verso livre se refletem no modo como ele é abordado de maneiras diversas pelos entrevistados, em reflexões que envolvem desde as várias formas englobadas por ele, desenvolvidas em diferentes momentos literários, até seus aspectos socioculturais e as dificuldades que eles representam para a tradução poética, passando por tópicos como a tensão da ruptura com a forma e da aproximação com a prosa e o desarranjo da estrofe. Contudo, é possível apontar algumas visões predominantes no conjunto de respostas que forma o material de análise desta tese.

O primeiro aspecto em comum é a resistência dos entrevistados em generalizar suas abordagens tradutórias, expressa pela maioria deles em partes diferentes dos questionários. As respostas refletem a ideia de que a tradução poética é baseada em um exame minucioso das características do original; é com base nesse processo que o tradutor irá escolher suas estratégias tradutórias, e um bom trabalho depende de sua capacidade de identificação dos elementos mais importantes do poema, assim como de sua habilidade de reproduzir os efeitos desejados na língua de chegada. Dessa maneira, uma abordagem preestabelecida é vista como fonte de possíveis interpretações errôneas, que podem desviar o tradutor de uma leitura efetiva do poema, afetando conseqüentemente o resultado da tradução.

Mesmo com essa resistência a generalizações, há menções laterais sobre alguns exemplos de correspondências métricas consagradas pelo uso no caso de formatos fixos, em especial a tradução do pentâmetro iâmbico por decassílabos ou dodecassílabos. Mas as respostas sugerem que esses modelos não têm um grande peso restritivo. Reconhecidas, essas soluções fazem parte de um cabedal de experiências anteriores que funcionam como um ponto de partida na avaliação do poema a ser traduzido, mas sua adoção

é condicionada por uma série de fatores que se relacionam às características específicas da obra em questão, ou mesmo à abordagem tradutória escolhida, que poderia ser, por exemplo, traduzir um poema metrificado em versos livres, algo que Alcides menciona como prática adotada hoje na França, na Espanha e em Portugal, “muito difundida também na Itália, até onde sei, e também em inglês”, em sua resposta à questão 6, procedimento com o qual ele não concorda. Aliás, a análise do conjunto de respostas indica que a visão predominante no que se refere ao metro é a de que a presença de formas fixas é um fator preponderante na tradução, sendo estas sempre traduzidas também por formas fixas, mesmo quando aparecem em um contexto de verso livre, como um trecho de um poema que não apresenta regularidade métrica em outras partes.

A falta de um “cabedal de experiências” anteriores é apontada por Gambarotto como uma das complicações na tradução de poemas em verso livre, em sua resposta à questão 11. As formas fixas, de acordo com ele, “trazem consigo uma longa tradição de racionalização do verso”, o que acarreta “o reconhecimento e a reprodução de sua variedade, além dos saberes específicos sobre o autor e seu lugar”. Já o verso livre, por ser “guiado por outras balizas”, não conta com essa tradição como ponto de partida.

Essa visão pode ser comparada à de Manuel Bandeira sobre a composição de poemas em versos livres, na qual “o poeta tem de criar seu ritmo sem auxílio de fora”, o que ele descreve como alguém solto em uma floresta que deve encontrar o caminho de volta “sem bússola, sem vozes que o oriente de longe, sem os grãozinhos de feijão da história de João e Maria” (BANDEIRA 1958, apud CHOCIAY 1993a, p.50).²⁸

²⁸ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

“LIBERDADE” E PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DO POEMA

O entendimento do que envolve a tradução poética predominante nas respostas – a leitura minuciosa do poema, a identificação de seus principais efeitos e o esforço para reproduzi-los na língua de chegada – guia as reflexões dos entrevistados sobre a tradução do verso livre. Uma vez que o poema, neste caso, não apresenta regularidade métrica, há a necessidade de identificar seus principais processos de organização, sejam eles baseados em padrões sonoros, gráficos, sintáticos e/ou semânticos. Isso não significa que a métrica seja totalmente excluída desta equação. Há os casos em que existe uma espécie de “metro fantasma” – como denominou Eliot (1978) – por trás da aparente irregularidade do poema. Em outros, há a presença de trechos metrificados, às vezes com a intenção de criar efeito de paródia. Outro caso mencionado é quando o metro, apesar de irregular, é essencial na composição do ritmo. Apesar da rejeição da ideia de manter uma correspondência métrica estrita na tradução de versos livres, há a preocupação de preservar uma contiguidade com o original. Britto afirma tentar manter uma relação de proximidade no que diz respeito à extensão dos versos, assim como Scandolara.

Sérgio Alcides fala em “manter uma intensa consciência da forma” apesar da sensação de “relaxamento” formal gerada pelo verso livre. Villa, por sua vez, afirma em sua resposta à questão 3 que “mesmo a regularidade em arte é condicionada”, e que, no caso dos versos livres, a “proposição da forma é agenciar efeitos menos previsíveis”.

Outro ponto que se destaca no conjunto de respostas são os questionamentos a respeito da “liberdade” ensejada pelo verso livre. As ideias de Eliot – de que o verso livre “não existe”, uma vez que está condicionado de outras formas que não a métrica – dão o tom ao conjunto de respostas, sendo mencionadas diretamente por três dos entrevistados. Aqui voltamos ao ponto que Faleiros aborda brevemente em *Traduzir o poema*, mencionado no item 1.5. Ao

mentonar que o poema a ser traduzido foi composto em versos livres, ele aponta que os índices textuais serão identificados por meio de outros elementos que não o metro, na “relação entre o semântico, o sintático e o sonoro” (2012, p. 151). Essa ideia de organização por outros fatores conecta-se à necessidade de identificação dos processos de composição e estruturação do poema mencionada anteriormente, chamada, nas entrevistas, de “motivação”, “operação”, “princípio organizativo”, “método”.

Alguns entrevistados fazem uma distinção entre os diferentes tipos de verso livre, de modo geral entre dois grupos, o que se baseia principalmente no ritmo e os que priorizam outros recursos poéticos. Britto, como vimos, reflete suas pesquisas em torno das diferentes formas praticadas sob o termo verso livre e as divide, na entrevista, em duas classificações, o verso livre “clássico”, que tem Walt Whitman como exemplo, em que o elemento acentual é mais importante, e o verso livre modernista como o praticado por William Carlos Williams, com versos curtos, *enjambements* radicais, no qual a mancha do poema no papel, por exemplo, pode ser um elemento extremamente significativo. Em seu artigo de 2011, ele contempla ainda mais uma categoria, a do “verso liberto”, em que há uma espécie de “metro fantasma” por trás da aparente irregularidade do poema. Sérgio Alcides divide os poemas em termos de escolhas “rítmicas” ou “conceituais” – neste último caso, aqueles em que a unidade interior do verso, “se existe, não se prende tanto ao ritmo quanto ao processo, ao modo, às escolhas, em vista dos efeitos pretendidos”. Migliavacca faz uma distinção parecida utilizando o exemplo de John Ashbery, que teriam uma elaboração mais ligada a “critérios semânticos ou pelo ritmo do próprio pensamento” do que no “ritmo linguístico”

RITMO

O ritmo do poema é apontado como um elemento determinante pela maioria dos entrevistados e, em um contexto de discussão do verso livre,

sua menção por vezes vem acompanhada da reafirmação do entendimento de que ele não se reduz ao metro. Para identificá-lo, o tradutor de poesia precisa, de acordo com mais da metade dos entrevistados, de um “bom ouvido” – ler o poema em voz alta é o método mais citado entre os procedimentos pessoais de tradução.

Destaca-se a visão de que a tradução do ritmo não significa uma transposição mecânica de efeitos. Flores Pereira fala em termos de uma “ideia estética” de ritmo original, que terá “um equivalente em cada língua”; Alcides discute o verso livre como uma “aquisição de ritmos pessoais”, e afirma que a transposição desses ritmos para outra língua não deveria se basear na preservação dos intervalos rítmicos, uma vez que as escolhas feitas no original implicam irregularidade – é necessário “inventar uma outra pessoalidade”. Villa ressalta que a semelhança mecânica entre línguas pode enganar “por parecer cuidado técnico”, mas que um “ouvido cultivado” fará com que o tradutor perceba quando as soluções não funcionam.

Chociay (1993a) aponta exatamente o ritmo como o “ponto nevralgico” (1993a, p. 50) na teoria do verso livre brasileiro. Para o autor, a ideia de que o verso livre tem um “ritmo próprio” é a “expressão concreta” de como os poetas se preocuparam em “em legitimar o verso livre como forma organizacional alternativa à métrica tradicional” e tornou-se “estereótipo” dos estudos posteriores sobre o assunto (Ibidem, p. 49). Essa lacuna na teoria poderia ser interpretada, segundo Chociay, pelo fato de que o verso livre teria “feição individual, configurando-se de maneira singular e inconfundível em cada poeta”, e, portanto, não seria passível de “análise e julgamento”. Mas esse nunca foi, afirma, o entendimento de Bandeira e Andrade, que ressaltaram os aspectos da individualidade, mas em nenhum momento negam “que haja elementos objetivos em sua estrutura, passíveis, portanto, de avaliação e julgamento” (Ibidem, p. 50).

Essa confusão vista por Chociay em torno do ritmo no contexto do verso livre modernista brasileiro não deixa de se refletir nas respostas da pesquisa, assim como a ideia de que por meio do verso livre o poeta desenvolve um ritmo próprio. O ritmo é mencionado constantemente, em

respostas a questões diferentes, com ênfase no fato de que ele não se reduz ao metro, relacionado a outros fatores. Flores Pereira, por exemplo, escreve em resposta à questão 3: “Muitas vezes o que chamamos de ritmo é na verdade qualquer coisa entre sintaxe, ritmo, andamento, pontuação, etc... Só nos salva a intuição que capta isso na outra língua e a transfigura”.

As ideias sobre como traduzir esse ritmo são eloquentes, mas confundem. O que fica claro é que a simples transposição de efeitos mecânicos não é vista como uma opção. Flores Pereira fala na “ideia estética de ritmo” como mediação entre os idiomas; Alcides, evocando o próprio Bandeira, adota a ideia de ritmo pessoal criticada por Chociay e fala na “criação de uma nova personalidade” na língua de chegada. Mas essa mediação do ritmo se daria exatamente como? Essa é uma linha que desponta como potencialmente frutífera para estudos futuros.

LIBERDADE NA TRADUÇÃO

Três entrevistados se referem à noção de que compor um bom poema em versos livres é difícil: Britto vê a dificuldade de “criar soluções novas a cada verso”; para Flores Pereira, é necessário ter concentração, ou o verso livre “pode facilmente virar uma massa amorfa”; Franca Neto enumera poetas que transitaram “com suprema desenvoltura” entre os versos livres e as formas fixas e conclui que essa dificuldade pode ser pensada também em termos de uma escolha que não se adapte ao “temperamento” do poeta ou mesmo de “inabilidade”.

Em contraposição a essa dificuldade, Britto afirma que é uma forma “relativamente fácil de traduzir”, pois o tradutor tem mais liberdade na reprodução dos efeitos do original, podendo optar por não reproduzir uma rima ou deslocar alguns elementos, compensando em outros pontos do

poema. Esse entendimento de uma maior liberdade de ação se reflete nas respostas de outros entrevistados. Migliavacca também considera que, no caso do verso livre, há a possibilidade de substituição de alguns elementos – “uma rima por um assonância, um de ritmo por outro”. Scandolara também fala de uma “maior liberdade geral” do tradutor, que, livre das amarras das formas fixas, pode se dedicar mais a outros elementos, como rimas internas e assonâncias.

A questão do deslocamento de rimas em traduções de poemas de verso livre parece ser bem aceita de modo geral, mas há ressalvas nos casos em que o posicionamento delas é condicionado por outros elementos, como a coincidência de sons com distribuição espacial do próprio poema, exemplo dado por Villa, ou quando elas refletem o conteúdo do poema, como ressalta Flores Pereira. Scandolara também se refere ao conteúdo, destacando os casos em que o deslocamento das rimas causaria “um deslocamento de sentido muito grande”. Ele afirma buscar manter a proximidade de “efeitos sonoros” com as posições em que eles ocorrem no original, embora não rejeite deslocamentos maiores ou mesmo substituições de rimas toantes no lugar de soantes. Já Gambarotto diz tentar manter essas posições porque, sem a amarra do metro, não há “tantos constrangimentos” para isso.

No caso das rimas internas, note-se que dois entrevistados afirmaram que, no contexto do verso livre, elas são mais importantes que as finais. Britto considera que, como não são obrigatórias, o poeta as utiliza quando há “um bom motivo” para isso. Para Migliavacca, no caso do verso livre, as rimas internas passam a carregar a sonoridade dada pelas externas nos poemas metrificados.

PREDOMINÂNCIA

A análise das respostas não só indica que o verso livre é visto como hegemônico na poesia contemporânea como a percepção de uma certa rejeição às formas fixas. Franca Neto se refere à expressão “metrônomo” dizendo que ela é usada “preconceituosamente”. Para Migliavacca, a preferência pelo uso do verso livre causa uma “rejeição” às formas fixas “muitas vezes tirânica”. A situação do verso livre em relação ao uso de formas fixas se inverteu após “um século e meio já” – passou a ter supremacia na expressão poética, enquanto as formas fixas são utilizadas quando há intenção de “subversão”, com a adição de sentidos, como a ironia ou a paródia, por exemplo. Com isso, o verso livre “não se define mais em relação às formas fixas”. Para Gambarotto, no aspecto da “mediação social”, o emprego de formas fixas atualmente “não se sustenta em termos de expressão” a não ser que haja remissão a um “mundo” em que o uso das formas métricas “correspondem a um outro enfeixamento de tensões”.

CITAÇÕES

A análise dos autores e traduções citados pelos entrevistados e os diferentes contextos em que essas citações ocorrem são um elemento a mais para investigar como eles entendem o verso livre e quais ideias os influenciaram nesse entendimento. Um aspecto geral que reforça a importância da noção de que o *habitus* do tradutor tem grande influência em suas concepções sobre tradução é o fato de que os entrevistados frequentemente utilizam exemplos de autores que traduziram ou traduções próprias para ilustrar pontos em suas explicações, o que é natural e esperado, uma vez que são experiências vividas por eles. Mais indicativo de

um *habitus* específico são as menções a Paulo Henriques Britto como teórico de tradução, especificamente a seus trabalhos relacionados ao aspecto acentual da tradução de poesia do inglês, feitas por outros entrevistados. Ainda que suas ideias sejam entendidas de modo diferente, e não necessariamente positivo, o fato de Britto ter sido o único tradutor mencionado pelos outros entrevistados indica o alcance de seu trabalho como teórico da tradução poética, algo corroborado pela extensão de suas publicações na área e a premiação de seu livro dedicado ao assunto. Além de Britto, o único teórico brasileiro mencionado nas respostas é Mário Laranjeira. Curiosamente, o trabalho teórico de Haroldo de Campos não é citado, apesar de sua importância crescente no cenário acadêmico internacional – vide os trabalhos de Odile Cisneros, da University of Alberta (BESSA & CISNEROS 2007), de Inês Oseki-Dupré, na Université de Provence (2003, 2005), de Else Vieira (1994, 1998) e de Thelma Médici Nóbrega e John Milton (2008).

Quando levamos em conta a questão que pede diretamente a nomeação de exemplos de traduções bem sucedidas feitas por outros tradutores, Britto tem uma obra mencionada (por Villa). Outro entrevistado tem um trabalho citado: Flores Pereira, por Migliavacca. Entre as traduções feitas por terceiros, a de Fernando Pessoa para o poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, é mencionada duas vezes, ambas destacando a forma como o poeta lidou com a tradução da acentuação do original, seguindo o desenho sonoro e, como destaca Villa, desrespeitando as formas poéticas consagradas na língua portuguesa.

Excluídas as perguntas que demandam a indicação de traduções consideradas bem-sucedidas, as citações de autores ocorrem nos contextos de questões poéticas, de crítica literária e relacionadas a aspectos teóricos da tradução. A lista dos autores mais citados de um modo geral é bastante ilustrativa: Walt Whitman, nome emblemático para o verso livre em inglês; T.S.Eliot, que escreveu ensaios marcantes sobre o assunto; e Ezra Pound, importante não só no âmbito do uso do verso livre como em tradução poética de um modo geral. Ao lado de Whitman, Eliot e Manuel Bandeira são os nomes mais citados quando a resposta se refere a aspectos poéticos ou de

crítica literária. Consideradas as questões sobre traduções bem-sucedidas, destacam-se Augusto e Haroldo de Campos, em uma indicação da importância dos irmãos para a tradução poética brasileira. São mencionadas quatro traduções de poemas de Whitman.

CONCEITOS DE *HABITUS* E CAMPO

No caso desta pesquisa, havia não só a necessidade de identificar quem são os entrevistados, mas de que maneira eles se relacionam, que posições eles ocupam na constelação dos tradutores poéticos brasileiros. Uma vez que essas posições são fruto de uma série de fatores, envolvendo atividades intelectuais diferentes, essas informações se ramificam, tornando-se uma malha de conexões difícil de ser organizada e analisada em perspectiva. Nesse sentido, a adoção do arcabouço teórico em torno dos conceitos de *habitus* e campos, desenvolvidos por Pierre Bourdieu, aplicados aos Estudos da Tradução, foi instrumental para a elaboração e organização dos perfis e para revelar as conexões entre eles. Entendendo o *habitus* do tradutor como o resultado de uma série de processos de socialização em diferentes espaços e levando em conta o fato de que eles tendem a desempenhar várias atividades paralelas, como autores ou professores, por exemplo, a estratégia foi reunir informações sobre a produção intelectual dos entrevistados de modo geral, sem descartar o que não se relaciona com tradução. Conforme os perfis foram sendo desenvolvidos, foi possível identificar as estruturas e os agentes de consagração mais importantes nos diferentes cenários de produção cultural de cada um, assim como os que se destacam na análise do conjunto de perfis. Esses últimos determinaram as três esferas em torno das quais as informações foram organizadas, permitindo que os perfis sejam comparados de uma maneira mais objetiva. Os tradutores que responderam aos questionários são localizados em

relação uns aos outros por meio de suas relações com os agentes de consagração mais importantes e atuantes em seu nicho do campo literário, como universidades e o campo da pesquisa acadêmica, editoras, meios de comunicação, festivais literários e premiações, detalhando o máximo possível cada um desses itens e incluindo levantamentos bibliográficos. Foi um processo trabalhoso, mas eficiente, que me permitiu delinear tanto as trajetórias profissionais e intelectuais de cada entrevistado como o pano de fundo em que eles se inserem.

SUGESTÕES DE PESQUISA

Algumas questões que se destacaram durante a confecção desta tese apontam para caminhos futuros de investigação ligados tanto ao arcabouço teórico utilizado quanto aos resultados da pesquisa.

A linha de estudos de Sociologia da Tradução que utiliza os conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, apesar de ter rendido um bom número de publicações no exterior, foi menos explorada pelos pesquisadores brasileiros (destaco os trabalhos de Narjara Mitsuoka, 2012; Márcia da Anunciação Barbosa, também de 2012; e Talita Serpa e Diva Cardoso de Camargo, de 2013). São ferramentas úteis no contexto da tradução literária, em que os tradutores costumam desempenhar outras atividades paralelamente, ligadas ou não à área de literatura. Da mesma maneira, tradutores literários costumam ter formações diferentes, desenvolvendo *habitus* variados. Os conceitos de Bourdieu aplicados à Sociologia da Tradução são especialmente produtivos em estudos biobibliográficos e análises de traduções produzidas por um mesmo grupo ou durante uma mesma época, assim como de tradutores ligados a determinadas instituições, gêneros literários ou nichos de mercado. Também rendem bom resultados na

investigação de grupos maiores de tradutores – um bom exemplo é a pesquisa desenvolvida por Sela-Sheffy sobre os tradutores israelenses (2005 e 2006), citada diversas vezes ao longo desta tese.

A tradução do verso livre é um terreno ainda pouco explorado, como vimos no capítulo 1, e as possibilidades são variadas. É possível, por exemplo, concentrar os estudos em um poeta e suas traduções no Brasil. Tomemos o caso de Walt Whitman, poeta mais citado pelos tradutores entrevistados nesta pesquisa e um dos autores mais relacionados ao verso livre: um levantamento da tradutora Denise Bottmann (20014) aponta 23 traduções de obras de Whitman, entre volumes dedicados autor, coletâneas mistas, traduções inseridas em biografias e publicações em jornais e revistas, publicadas a partir de 1942, feitas por 23 tradutores.

Outro caminho é a tradução do ritmo em poemas compostos em versos livres, como afirmamos acima, ponto muito discutido pelos entrevistados em diferentes questões, abordado de maneiras interessantes, mas nem sempre muito elucidativas. É provavelmente um reflexo do fato de que a teoria do verso livre no Brasil tem no ritmo (CHOCIAI, 1993a, p. 50) seu ponto fraco, mencionado com frequência, mas pouco detalhado. A tradução do verso livre do inglês no Brasil e o verso livre brasileiro são áreas de estudo à espera de pesquisadores, e o desenvolvimento de uma terminará sempre por beneficiar o desenvolvimento da outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

ADAMS, Stephen. *Poetic designs: an introduction to meters, verse forms and figures of speech*. Canada: Boardview Press, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

APOLLINAIRE, Guillaume. Poema das nove portas. In PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

ASEFF, Marlova Gonsales. *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*. 2012. 239p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2012.

ASHBERY, John. *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

BARBOSA, Márcia da Anunciação. *Em busca da tradução consagrada de Mario Quintana*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. Orientador: Márcia Atália Pietroluongo.

BARROSO, Ivo. *O corvo e suas traduções*. São Paulo: Leya Brasil, 2012.

BERNSTEIN, Charles. *My way: speeches and poems*. Chicago: University of Chicago, 1999.

BESSA, Antônio Sérgio; CISNEROS, Odile. 2007. *Novas: Selected Writings of Haroldo de Campos*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

BOTTMANN, Denise. O quinteto da Renascença americana no Brasil. In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, jul. 2014, p. 190 – 211. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/21757968.2015v35nesp1p190/29202>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 19, Abralic, São Paulo, 2011, p.127-144. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em 7.jan.2016.

_____. *A tradução literária*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

_____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In *eLyra*, n. 3, março de 2014, pp. 27-41. Disponível em <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>> Acessado em 13.fev.2016.

_____. Para uma tipologia do verso livre. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 19, Abralic, São Paulo, 2011, p.127-144. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em 7.jan.2016.

_____. *Ritmo e verso livre* – vídeo de conferência ministrada em 13.mar.2015, no 1º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, realizado de 9 a 13 de março de 2015 no prédio de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Disponível em: <<http://comunicacao.fflch.usp.br/node/4679>>. Acesso em: 20.jan.2016.

BROOKER, Peter. *A glossary of cultural theory*. London: Arnold, 2003.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc J.D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. The University of Chicago Press, 1992

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

_____ The social space and the genesis of groups. In *Theory and Society*, v. 14, ed. 6, Springer, 1985, p. 723-744.

_____ *The logic of practice*. Cambridge, Massachusetts: Polity Press, 1990;

_____ *The field of cultural production*. Cambridge, Massachusetts: Polity Press, 1993.

_____ *The rules of art: genesis and structure of the literary world*. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1996.

_____ The forms of capital. In SADOVNIK, Alan. R. (ed.). *Sociology of education: a critical reader*. New York, London: Routledge, 2007, p. 83-95.

CASANOVA, Pascale. Consecration and accumulation of literary capital: translation as unequal exchange". In BAKER, Mona (ed.). *Critical readings in translation studies*. London, New York: Routledge. 2010.

_____ *The world republic of letters*, Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2004.

CESAR, Ana Cristina. Bastidores da tradução. In *Crítica e tradução*. São Paulo, Ática, 1999, p. 399-410.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997.

CHOCIAY, Rogério. A noção de verso livre, do Prefácio Interessantíssimo ao Itinerário de Pasárgada. In *Revista de Letras*, vol. 33, pp. 43-53, 1993. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40542105>>. Consulta em 29 jan.2016.

_____ *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

_____ *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: editora UNESP, 1993.

CUMMINGS, E. E. *Dez Poemas de e.e. cummings. Tradução de Augusto de Campos.* Rio de Janeiro, Serviço de Documentação, MEC, 1960.

_____. *20 poem(a)s.* Tradução de Augusto de Campos. Florianópolis: NoaNoa, 1979.

_____. *40 poem(a)s.* Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Poem(a)s.* Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

ELIOT, T.S, BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa.* Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ELIOT, T.S. Reflections on vers libre. In *To Criticize the Critic*. London: Faber & Faber, 1978. Disponível em: <http://world.std.com/~raparker/exploring/tse/iot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html> . Acesso em 27.jan.2016.

_____. *On poetry and poets.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009.

_____. *A terra sem vida.* Tradução Maria Amélia Neto. Lisboa: Edições Ática, 2ª ed., 1984.

_____. *Quatro quartetos.* Tradução de Maria Amélia Neto. Lisboa: Edições Ática, 1970; 3ª ed., 1983.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

GEEST, Dirk de. The notion of 'system': its theoretical importance and its methodological implications for a functionalist translation theory. In KITTEL, H. (ed.) *Geschichte, System, Literarische Übersetzung/Histories, systems, literary translations* Berlin: Schmidt, 1992, p. 32-45.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary translation theories*. London and New York: Routledge, 1993.

GINSBERG, Allen. *A queda da América*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM, 1987.

GOUANVIC, Jean-Marc: A Bourdieusan theory of translation, or the coincidence of practical instances. In *The Translator*, New York, London, v. 11, n. 2, nov. 2005.

_____. Outline of a sociology of translation Informed by the ideas of Pierre Bourdieu. In *MonTI – Monografías de Traducción e Interpretación*, Valencia, n. 2, 2010, p. 119-129,

_____. Translation and the shape of things to come – the emergence of American science fiction in post-war France. In *The Translator*, v. 3, n. 2, Manchester, 1997, p. 125-152

HARTMAN, Charles O. *Free verse: an essay on prosody*. Illinois, EUA: Northwestern University Press, 1980.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Outline for a sociology of translation: current issues and future prospects. In WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.) *Constructing a sociology of translation*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007.

HERMANS, Theo. *Translation in systems - descriptive and systemic approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 1999

HERMANS, Theo. Norms and the determination of translation – a theoretical framework. IN ÁLVAREZ, Román; VIDAL, Carmen-África (ed). *Translation, power, subversion*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, 1996, p. 24-51.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos, 2 v., São Paulo: Arx, 2002.

INGHILLERI, Moira. The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies. In *The Translator*, New York, London, v. 11, n. 2, 2005, p. 125-145.

KOSKINEN, Kaisa. Agency and causality: towards explaining by mechanisms in translation studies. In KINNUNEN, Tuija; KOSKINEN, Kaisa (ed.). *Translator's agency*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Tampere, Series B 4, 2010, p.165-187.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.

LE MASTER, J.R.; KUMMINGS, Donald D. (ed.). *The Routledge encyclopedia of Walt Whitman*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.

MALLARMÉ, Stephane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MEYLAERTS, Reine. Translators and (their) norms: towards a sociological construction of the individual. In PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel (ed.). *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTALE, Eugenio. *Diário póstumo*. Tradução, introdução e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MILTON, John; NÓBREGA, Thelma Médici. The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil. In MILTON, John; BANDIA, Paul (ed.). *Agents of translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2008.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. Translated poetry in Brazil 1965-2004. In *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 4, n. 1, Belo Horizonte, 2004, pp. 173-193.

MITSUOKA, Narjara Ferreira. *O trabalho voluntário de tradução e suas implicações socioculturais*. 2012. Dissertação (mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-23102012-111633/>>. Acesso em: 14.fev.2016.

MOORE, Marianne. *Poemas*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês (edição e tradução). *Haroldo de Campos: une antologie*, 95-125. Paris: Al Dante, 2005.

_____. Retraduire La Bible: Le Qohélet. In *Cadernos de Tradução: Tradução, retradução e adaptação*, no. 11 - 2003/1. Pós-Graduação em Estudos de Tradução - PGET, Universidade Federal de Santa Catarina.

POE, Edgar Allan. "O corvo" e suas traduções. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

POUND, Ezra. *Cathay*. London: Elkin Matthews, 1915. Disponível em <https://archive.org/details/cathayezrapound00pounrich>. Acesso em 10.fev.2016.

_____. *Cantares de Ezra Pound*. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.

_____. *Antologia poética de Ezra Pound*. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino. Lisboa: Ulisséia, 1968.

_____. *Ezra Pound – poesia*. Organização, introdução e notas de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. José Lino Grünewald e Mário Faustino. São Paulo: Hucitec, 1983.

_____. *Cathay*. Tradução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Trad. Silviano Santiago. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel (ed.). *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2008.

PYM, Anthony. *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome, 1998.

_____. *Exploring translation theories*. London, New York: Routledge, 2010.

QOHÉLET/O-que-sabe: *Ecclesiastes*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SELA-SHEFFY, Rakefet. How to be a (recognized) translator: rethinking habitus, norms, and the field of translation. In *Target* v. 17, ed. 1, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2005, p.1-26.

_____. The pursuit of symbolic capital by a semiprofessional group: the case of literary translators in Israel. In WOLF, Michaela (ed.). *Übersetzen – translating – traduire, towards a “social turn”?*. Berlim: Lit Verlag, 2006, p. 243-251.

_____. Introduction. In SELA-SHEFFY, Rakefet; SHLESINGER, Miriam (ed.). *Identity and status in the translational profession*. Amsterdam e Philadelphia: John Benjamins, 2011, p. 1-9.

SERPA, Talita; CAMARGO, Diva Cardoso de. A explicitação como traço de um habitus tradutório para brasileirismos terminológicos em língua inglesa: um estudo baseado no corpus da obra *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro. In *PERcursos Linguísticos*, 2013, p. 61-80.

SIMEONI, Daniel. The pivotal status of the translator's habitus. In *Target*, v. 10, n.1, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1998, p.1-39.

_____. Translation and society: the emergence of a conceptual relationship. In ST-PIERRE, P; KAR, P.C. (ed.). *Translation. reflections, refractions, transformations*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.

_____. Probabilistic explanations in translation studies – welcome as they are, would they qualify as universals? In KUJAMÄKI, Pekka; MAURANEN, Anna (ed.) *Translation universals: do they exist?* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2004.

_____. The nature and role of norms in translation. In VENUTI, Lawrence (ed.) *The translation studies reader*. London, New York: Routledge, 2000, p. 198-211.

VIEIRA, Else. Liberating Calibans: readings of antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. In BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (ed.). *Postcolonial translation: theory and practice*. London and New York: Routledge, 1999.

_____. A postmodern translational aesthetics in Brazil. In SNELL-HORNBY, Mary; PÖCHHACKER, Franz; KAINDL, Klaus (ed.). *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam: John Benjamins, 1994, p. 65-72.

WHITMAN, Walt. *Canção de mim mesmo*. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____ *Inscrições - Partindo de Paumanok*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2013. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Canção de mim mesmo*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2013. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Descendentes de Adão – Cálamo*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2013. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Salut au monde! - Uma canção de júbilos*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2013. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Canção da acha-d'armas - Detrito marinho*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2013. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *À beira da estrada - Repiques de tambor*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2015. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Memórias do presidente Lincoln - À margem do Ontário azul*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. Kindle Direct Publishing, 2015. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

_____ *Regatos de outono - Pensar no tempo*. Tradução de Gentil Saraiva Jr. 2015. Disponível em < www.amazon.com.br>. Acesso em 31.dez.2015.

WOLF, Michaela. The location of the translation field – negotiating borderlines between Pierre Bordieu and Homi Bhabha. In WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (eds.) *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007, pp. 109-119.

WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.) *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam\Philadelphia: John Benjamins, 2007.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

ADRIANO MIGLIAVACCA

ADRIANO SCANDOLARA

ALÍPIO CORREIA DE FRANCA NETO

BRUNO GAMBAROTTO

CLAUDIO WILLER

DIRCEU VILLA

LAWRENCE FLORES PEREIRA

PAULO HENRIQUES BRITTO

SÉRGIO ALCIDES

VIRNA TEIXEIRA

ADRIANO MIGLIAVACCA**1 O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Em geral, sim. É claro que há formas intermediárias entre as formas fixas e o verso livre, como o chamado “verso polimétrico” (que alguns autores não diferenciam do verso livre), a metrificação silábica à Marianne Moore e o verso branco. Em situações como essas, me permito, em geral, uma maior liberdade em usar metros variáveis. Formas fixas consagradas (sonetos, quadras etc.) tento traduzir com formas fixas correspondentes (é comum a métrica mudar, mas ser também regular em português). Com relação a preferir um ou outro para traduzir, não tenho preferência. Gosto de ambos, pois cada um me permite experiências e aprendizados diferentes.

2 Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

O que vou dizer não é novo. Há autores que consideram o termo “verso livre” inadequado; eu o acho eficiente, pois trouxe, antes de uma liberdade para se experimentarem formas diferentes e, talvez algo que ainda está para ser mais explorado, diferentes critérios de versificação, como critérios semânticos, sintáticos, visuais, “fôlego” e muitos outros. Não há dúvida, no entanto, de que a preferência pelo verso livre muitas vezes é tirânica em sua rejeição às formas fixas, que têm seus recursos expressivos próprios e especiais.

Não entendi bem o que você quer dizer com “suporte da composição poética”. Se for algo como “o verso livre como método da composição poética”, eu acredito que ele pode ser eficiente assim como as formas fixas, dependendo da situação, mas acredito que, além da situação, também é determinante o “temperamento” do poeta. Há alguns que parecem ter extrema facilidade com o verso livre e ver as formas fixas como uma

limitação; há os que funcionam ao contrário e aqueles que se saem bem em ambas. Para mim, simplesmente não há uma resposta satisfatória ou decisiva para perguntas como “qual é melhor – o verso livre ou a forma fixa?” ou “é mais fácil escrever em forma fixa ou livre?”.

3 Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Nunca ocorreu de eu traduzir um poema em versos livres com as mesmas quantidades de sílabas ou os mesmos pés dos versos originais. Porém, quando traduzo poemas em versos livres, a métrica não deixa de ser uma preocupação, mesmo que lide com ela de forma diferente. Há diversos poemas em versos livres que incluem, consistentemente e não acidentalmente, versos consagrados (p. ex., poemas em versos livres que são frequentemente pontuados com tetrâmetros ou pentâmetros iâmbicos), nesse caso, tento traduzir tais versos com formas fixas equivalentes ou semelhantes em português (um exemplo muito comum é a tradução de pentâmetros iâmbicos em português como dodecassílabos), com raras exceções (por exemplo, quando percebo que se perderá muito da imagem ou sentido do original para se encaixar na métrica), mas faço o possível para mantê-lo. O ritmo é sempre uma preocupação; a tradução que busca preservar apenas o conteúdo sem qualquer preocupação com a forma obviamente não é uma opção. Tenho uma observação curiosa: é extremamente comum a tradução em português de um verso em inglês ficar com duas sílabas a mais, seja em decassílabos, octossílabos, eneassílabos, hexassílabos e muitos outros. Não é, obviamente, uma regra, mas uma ocorrência bastante comum.

4 No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Sim. Em alguns casos, é até necessário; por exemplo, quando se

percebe que o poema foi composto sobre um princípio organizativo que não o métrico. Eu tenho a tendência a sobrevalorizar a métrica e com frequência me pego contando sílabas ao traduzir poemas que, no original, não têm qualquer regularidade métrica. No entanto, como disse na resposta acima, há poemas em versos livres nos quais a métrica (mesmo que variável) tem importância fundamental, especialmente na constituição do ritmo; nesses casos, se deve atentar para ela.

5 Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Novamente, depende do caso. Nem sempre é possível (pelo menos para mim) identificar se o ritmo tem uma importância preponderante na composição do poema (isso sem falar na dificuldade de se definir exatamente o que é o “ritmo”), mas me parece que alguns poemas, por exemplo, de John Ashbery, têm sua composição sustentada mais por critérios semânticos ou pelo ritmo do próprio pensamento do que pelo ritmo linguístico. Nesse caso, prefiro seguir o critério mais aparente no poema (e é por questões como esta que acho importante certo conhecimento da literatura crítica sobre o poema que se está traduzindo, quando esta está disponível).

Quanto ao método, parto do mais óbvio para adiante: tento contar sílabas e identificar pés; se não percebo qualquer regularidade, busco ver se o ritmo se sustenta na sintaxe do poema ou na distribuição dos componentes sintáticos ao longo dos versos (o que frequentemente inclui tentar descobrir o motivo por trás de certos enjambements que à primeira vista parecem completamente arbitrários, e algumas vezes o são). Depois, aposto na organização semântica e no ritmo do pensamento; apesar de isso ser muito raro e, para falar a verdade, não lembro de uma tradução em que tenha feito isso ao longo de todo o poema, só alguns versos.

6 Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Nesse ponto, costumo ser mais intuitivo. No entanto, é claro que a posição das tônicas vai determinar muito da “alma” (me permito ser um pouco animista aqui) do verso e precisa ser considerada. Os versos têm cadências diferentes; quanto mais longo o verso, mais possibilidades de cadências haverá. Um exemplo: um alexandrino clássico, com cesura na sexta sílaba, dá a forte impressão de simetria, partição e binarismo; um alexandrino romântico, dividido em três porções de quatro sílabas, transmite uma sensação de progressão contínua. É claro que esses dois versos vão ser mais ou menos adequados para determinados conteúdos. Esses padrões tônicos precisam ser levados em consideração. Algo muito parecido pode ser dito da diferença entre o decassílabo heroico e o sáfico. O mapeamento das tônicas é, então, para mim, menos uma exigência de tradução que um recurso para descobrir qual a melhor forma de se traduzir um verso.

7 O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Admito que nunca atentei para esse aspecto. Vou ficar devendo essa resposta.

8 Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Com certeza! Acho esse um dos recursos mais produtivos e elegantes para se usar. Se posso usá-lo, uso.

9 No que tange às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Traduzi-las com padrões igualmente menos óbvios, por vezes em locais diferentes daqueles em que elas aparecem originalmente. Também, em casos desse tipo, me permito o uso de rimas toantes onde, no original, se teria uma consoante.

10 E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Nos de versos livres, elas tendem a ter uma importância um pouco maior, creio eu, pois a sonoridade que se encontra nas rimas externas (naqueles de forma fixa) vai ser dada pela rima interna nos de verso livre. Porém, dependendo, as rimas internas podem ser também muito importantes em formas fixas; como, por exemplo, nos poemas de Bruno Tolentino, em que rimas internas consoantes e rimas externas toantes (em combinação com enjambments e outros recursos) dão às formas fixas uma cadência mais “livre”.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Esses elementos são altamente importantes na tradução de uma obra em forma fixa, mas, em relação aos em versos livres, eles podem, por vezes, ser substituídos por outros (uma rima por uma assonância, um tipo de ritmo por outro).

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Sei que há certa discussão sobre os primeiros poemas de T. S. Eliot serem ou não em versos livres (há a classificação ambígua de verso polimétrico), mas, pensando que sim, ficaria com a tradução que o professor Lawrence Flores Pereira nos forneceu de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Nessa tradução, os recursos como assonância, rimas (internas e externas) foram recriados ou substituídos de forma a se conseguir uma agilidade que lembra a do poema original. Essa tradução se encontra no livro *Poesia em tempo de prosa*, da editora Iluminuras.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Eu acho que fico com a seção 1 dos “Voyages”, do Hart Crane. Trata-se de uma suíte composta quase toda em pentâmetros iâmbicos brancos, mas o primeiro movimento é em versos realmente livres e há uma cadência suave nela, que eu acho que consegui manter minimamente. Há também, na mesma suíte, um caso um pouco diferente, mas que não acho ocioso marcar aqui. No poema n.º 5, há o pentâmetro “*The bay estuaries fleck the hard sky limits*”. Em geral, nessa tradução, consegui traduzir os pentâmetros por decassílabos portugueses ou por algum tipo de dodecassílabo, substituindo um ritmo canônico por outro. Nesse caso, não era possível e traduzi prosaicamente por “Estuários da baía mancham os duros limites do céu”. Exceto pelo verbo “manchar” para traduzir “*fleck*” (hoje em dia, trabalharia mais nisso), fiquei satisfeito com ela; o verso obviamente não tem qualquer quantidade, cadência, ritmo ou recursos que possam sequer se aproximar de uma forma canônica, mas acho que, dentro do poema, não ficou mal.

ADRIANO SCANDOLARA**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Sim, porque os elementos formais do original, pelo menos para a minha prática pessoal, definem os recursos que estarão disponíveis para mim na tradução. Assim, se encontro um poema metrificado e rimado, eu vou buscar em alguma medida reproduzir essas estruturas em português, tanto quanto possível. O que também não implica negligência com o verso livre. Todo poema vai ter os seus elementos formais distintos (ainda que alguns deles sejam menos marcados quando se usa versos livres) que compõem o ritmo e não podem ser ignorados.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

Acho que ele é um recurso poético como qualquer outro (como o uso de metáforas ou de imagens), e o seu emprego – ou não – por si só não diz nada diretamente sobre a qualidade dos poemas. Hoje eu diria que ele não se define mais em relação às formas fixas. Depois de um século e meio já, tendo sido questionado a princípio sobre sua poeticidade, ele parece ter tomado a supremacia das formas poéticas, e hoje geralmente são aqueles poetas que voltam às formas fixas que precisam justificar o uso delas, não o contrário. Geralmente o verso livre é o padrão, e então as formas fixas agora são retomadas mais quando há subversão e o seu uso acrescenta algum sentido a mais ao poema.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Eu aceito a irregularidade. Acho que é um pouco extremo manter o número exato de sílabas/pés (a não ser que haja algum bom motivo), me parece ser um grau de rigor acima do que o próprio autor deve ter tido ao compor o poema. No entanto, faço um esforço para manter uma aproximação, de modo que haja uma distinção entre versos curtos e versos longos (minha medida pessoal é permitir até umas três sílabas a mais de variação, mas tem que ver cada caso).

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Sim, acho que é importante reproduzir o método. Se o autor não se valeu de alguma métrica (e, nesse caso, é importante, ainda assim, mesmo nos poemas de versos que parecem livres à primeira vista, fazer a escansão preventivamente, de modo a observar se o verso livre é realmente livre ou se está metrificado de um modo menos óbvio), não acredito que o tradutor deva estar preso a ela também.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema de verso livre?

O ritmo é importante, como é para toda poesia, mas ele não se reduz ao metro (nisso eu tenho aderido às ideias do teórico Henri Meschonnic, como ele as expressa em *Poética do traduzir*). Geralmente nesses casos eu recorro ao ouvido mesmo, a algo mais intuitivo.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Não sempre. Se eu sentir que o ritmo é mais marcado, às vezes eu recorro a isso, mas me permito alguma liberdade.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Geralmente eu utilizo as semitônicas quando trabalho com tradução em pés métricos do inglês, e aí as emprego como se fossem tônicas mesmo, especialmente quando há necessidade de trabalhar com ritmos jâmbicos/trocaicos (se o ritmo já estiver bem estabelecido, acredito que as subtônicas são capazes tranquilamente de assumir esse papel). Nunca atribui um grande papel a elas no verso livre, porém.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Acho que depende do caso. Se o deslocamento das rimas provocar um deslocamento de sentido muito grande, talvez fosse melhor evitar. Por exemplo, imaginemos um poema com rimas alternadas em que o conteúdo aponte para algo como um sentido de “coisas que se mesclam”, que se reflete na estrutura de rimas (como é o caso de “Love's Philosophy”, do Shelley, mas é um exemplo de verso metrificado...). Nesse caso, então, as rimas têm um sentido adicional, e trocar a estrutura iria desfazê-lo. No mais, acho que é permitido, especialmente quando elas são irregulares no original (ainda dentro dos exemplos de Shelley, que é o autor com quem eu mais trabalhei, rimas em padrão irregular são empregadas principalmente no poema “Mont Blanc” e assim faz sentido reproduzir a irregularidade na tradução).

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Se possível, eu costumo verter esses efeitos sonoros como rimas e jogos de palavras o mais próximo possível de onde ocorrem no original (às vezes há umas coincidências que salvam a nossa pele... tem um poema do Ashbery em que ele fala de “*room or loom*”, dentro de um contexto de tapeçaria (“Tapestry” é o título do poema, aliás, se não me engano) e “lugar ou tear” cabe e mantém a rima... só que nem sempre a gente dá essa sorte), mas não vejo nenhum problema em compensar com deslocamentos maiores, rimas toantes, etc.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Eu arriscaria dizer que nos poemas em formas fixas as rimas internas podem acabar sendo deixadas um pouco de lado na hora de traduzir. Como o metro e a rima já exigem bastante do tradutor, conseguir reproduzir rimas internas onde elas ocorrem envolve um grau maior de virtuosismo e por isso muitas vezes acaba não sendo possível, ou então a rima precisa ser deslocada ou diluída em rima toante ou assonância. Já com o verso livre, essa maior liberdade geral permite prestar mais atenção a esses detalhes, acredito.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Acho que no caso do verso livre a importância desses outros elementos é ainda maior. Como não se tem a camisa de força da regularidade das formas fixas, fica inclusive mais fácil ser capaz de se concentrar sobre outros efeitos, incluindo rimas internas, jogos de palavras, etc. que seriam mais complicados de se reproduzir dentro de um rigor formal maior. É importante atentar para esses elementos, porque muitas vezes os

tradutores veem um poema em verso livre e o traduzem de forma prosaica, mesmo que seja, por exemplo, o caso de um poema em verso livre com rimas. Para citar alguns exemplos, a tradução portuguesa de Ashbery feita por Antônio Feijó (ed. Relógio d'Água) e a tradução de Jacques Prévert feita por Silviano Santiago (ed. Nova Fronteira) infelizmente recaem nisso.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Gosto muito da tradução de Inês Oseki-Dépré para os poemas de *Quelque chose noir*, de Jacques Roubaud, que saiu em português sob o título de *algo: preto* (Ed. Perspectiva, 2005). Pelo que pude ver comparando com o original (infelizmente a edição não é bilíngue, então precisei procurar os poemas em francês online), os estranhamentos que se vê na linguagem nele decorrem da poética do próprio Roubaud e não de calques do francês, que me parece ser algo a que traduções de verso livre são particularmente suscetíveis (acredito que esse problema seja menos comum na tradução metrificada, já que muitas vezes é preciso reformular a oração inteira, mas no verso livre há uma tendência maior à literalidade que facilita isso). Os poemas traduzidos por Oseki-Dépré *funcionam* muito bem como poemas em português, o que é o mais importante, na minha opinião. Segue um exemplo:

A insemelhança

O resultado da investigação era esse: o precipitado das semelhanças. a tela da semelhança. seus fios cruzados e recruzados.

Por vezes a semelhança em toda parte. por vezes a semelhança aqui.

E também tu e tua morte não tinham nenhum parentesco.

Parece simples. então: não havia mais lugar para uma requisição difícil. para nenhuma interrogação rude. simplesmente o palavrio doloroso. inútil. superficial e trivial.

“Um cão não pode simular a dor. será por ser honesto demais?”

Era preciso aprender a descrição.

Em poucas palavras o que não mais se movia.

Por isso tinha-me sido remetido reconhecido. ao passo que nada se deduzia de minha experiência.

Estavas morta. e isso não mentia.

L'irresemblance

Le résultat de l'investigation était celui-ci: le précipité des ressemblances. la toile de la ressemblance. ses fils croisés et recroisés.

Parfois la ressemblance de partout. parfois la ressemblance là.

Ensuite que toi et ta mort n'avaient aucun air de famille.

Cela semble simple. alors: il n'y avait plus lieu d'une réquisition difficile. d'aucune interrogation rude. simplement le bavardage douloureux. inutile. superficiel et trivial.

“Un chien ne peut pas simuler la douleur. est-ce parce qu'il est trop honnête?”

Il fallait faire connaissance avec la description.

En quelque mots ce qui ne bougeait pas.

Car cela m'avait été renvoyé reconnu. alors que rien ne s'en déduisait de mon expérience.

Tu étais morte. et cela ne mentait pas.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

A minha tradução para o poema de Charles Bernstein, “Gertrude and Ludwig’s Bogus Adventure” (originalmente publicado em *My way: speeches and poems*, 1999), citado na íntegra por Marjorie Perloff em seu livro *O paradoxo de Viena*, que traduzi este ano para a editora UFMG. Via de regra, quando estou traduzindo uma obra de prosa crítica que cita poemas, eu costumo fazer tradução poética, levando em consideração as coisas que o crítico diz sobre o poema, de modo a poder reproduzi-las melhor. Seguem o poema e sua tradução:

Gertrude and Ludwig’s Bogus Adventure

for Gabriele Mintz

As Billy goes higher all the balloons
 Get marooned on the other side of the
 Lunar landscape. The module’s broke—
 It seems like for an eternity, but who’s
 Counting—and Sally’s joined the Moonies
 So we don’t see so much of her anyhow,
 Notorious novelty—I’d settle for a good
 Cup of Chase & Sand-borne—though when
 The strings are broken on the guitar
 You can always use it as a coffee table.

Vienna was cold at that time of year.
 The sachertorte tasted sweet but the memory
 burned in the colon. Get a grip, get a grip, before
 The Grippe gets you. Glad to see the picture
 Of ink—the pitcher that pours before
 Throwing the Ball, with never a catcher in sight.
 Never a catcher but sometimes a catch, or
 A clinch or a clutch or a spoon—never a
 Catcher but plenty o’flack, ‘till we meet
 On this side of the tune.

A Aventura Fantástica de Gertrude e Ludwig

para Gabriele Mintz

Enquanto Billy sobe os balões todos
 Ficam ilhados no outro lado da
 Paisagem lunar. Partiu-se o módulo —
 Parece que faz uma eternidade, mas quem
 É que conta — e a Sally entrou pra igreja do Moon,
 Notória inovação — já basta se se saboareia
 uma xícara de Chase & Sabão — mas
 Se as cordas do violão partiram sempre
 Dá pra usá-lo de mesa de centro.

Fazia frio em Viena nessa época do ano.
 Tão doce a sachertorte só que a lembrança
 ardia no cólon. Se desengripe, desengripe, antes
 Que a Gripe te pegue. Feliz por ver o jogo da pena
 Na tinta — lançador do jogo de copos que jorra antes
 De jogar a Bola, sem ter nunca em vista quem pegue.
 Nunca quem pegue, por vezes pegadas ou
 Fungadas ou pagodes ou uma colherada — nunca quem
 Pegue mas demais de intriga, até nos vermos
 Neste lado da cantiga.

É um poema que parece metrificado a princípio – “As *Billy goes higher all the balloons*”: fecha dez sílabas, com cinco tônicas (*as / Bi / lly / goes / high / er / all / the / bal / loons*), mas precisaria forçar muito a leitura para entrar num padrão jâmbico, tirando a tônica de “high-” para colocar em “-er”, e de “all” para colocá-la em “the”, o que, para um poema em verso jâmbico seria muito estranho –, e o comprimento dos versos mantém uma certa estabilidade, mas, após a escansão, não parece haver nenhuma lógica que governe o metro. Em vez disso, o que parece se destacar no ritmo, algo prosaico, é o uso de outros recursos formais, como rimas internas (“*baloons*”/“*marooned*” etc.), aliterações (“*lunar landscape*”, “*notorius novelty*”) e os jogos de palavras que se tornam particularmente predominantes na segunda metade do poema – “*Get a grip before / The Grippe gets you*” (uma referência a uma propaganda), “*picture*”/“*pitcher*” (há uma aproximação pela sonoridade, mas com uma ambiguidade em que *pitcher* é ao mesmo tempo um jarro (...“*pitcher that pours*”) e um arremessador de beisebol (“*catcher*”/“*catch*”/“*clinch*”/“*clutch*”/“*flack*”), etc. É tudo muito orientado pela sonoridade das palavras.

Assim, as maiores dificuldades desse poema estão em reproduzir esses efeitos, e, apesar do trabalho todo que deu, eu pessoalmente fiquei contente com os resultados (e, segundo me contou a Perloff, o próprio Bernstein também!). Houve alguns deslocamentos de rima interna, como em “ilhado”/“lado” em vez de “baloon”/“marooned”, ou no final, em que a “cantiga” rima com “intriga” do meio do verso diretamente anterior, em vez do verso acima (“tune”/“spoon”), mas achei importante que o poema terminasse com uma rima, por isso eu não a deslocaria, por exemplo, para uma posição que não fosse a final do verso. Sobre o poema em si, ele é dedicado à própria Marjorie Perloff (Gabriele Mintz é seu nome de nascença) e por isso alude à poeta americana Gertrude Stein e ao filósofo austríaco (conterrâneo de Perloff, portanto) Ludwig Wittgenstein, que foram já objeto de estudo da autora, mas essas referências aqui estão misturadas a referências de cultura de massa (como o café Chase & Sanborn, que Bernstein transforma em “Sandborn”, inserindo algo de areia no meio, um trocadilho que tentei reproduzir com o verbo “saboareia”) e cultura pop, como é o caso do próprio título em que “*bogus adventure*” se refere aos filmes *Bill and Ted's Excellent Adventure* (1989) e *Bill and Ted's Bogus Journey* (1991), que em português se tornaram *Bill & Ted – Uma Aventura Fantástica* e *Bill & Ted – Dois Loucos no Tempo*. Para mim, essa variedade de referências combinada com os jogos de palavras oferecem desafios bem maiores do que qualquer dificuldade de metro e rima das versificações mais tradicionais.

ALÍPIO CORREIA DE FRANCA NETO**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Não necessariamente, ainda que eu tenha um gosto marcado pela estrofe.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

O verso livre nasceu de um “desarranjo” da estrofe, ele ignora a estrofe com versos heterométricos. E seus efeitos contam com a ajuda do olho na página, não com ritmos se cadenciando e fazendo por assim um “desenho” em seu ouvido. Quanto às velhas idéias envolvendo a de que o verso livre é mais difícil de ser usado, já que não oferece o apoio da regularidade, da cadência marcada, bem, acredito não serem de todo verdadeiras, isso é relativo. Ao lermos mestres como o próprio Larkin, e entre nós, por exemplo, Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Dante Milano, dentre outros, transitando das formas fixas para o verso livre com suprema desenvoltura, podemos pensar que a questão da “dificuldade” pode-se dever ou a uma escolha errada, em termos de temperamento, da parte de um poeta, ou mesmo à questão simples da “inabilidade”.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Não se deve nunca partir de uma abordagem preestabelecida para a tradução de poesia, ainda que certos procedimentos possam ser usados com frequência em vários poemas e também a prática já tenha determinado algumas tradições (por ex. traduzir pentâmetros ou por decassílabos, com número de acentos e tempo de elocução podendo ser mais semelhante ao

de sua matriz original, ou então por alexandrinos, ou mesmo tetrâmetros por decassílabos, octossílabos sendo mais raros). Por outro lado, tende-se a esquecer que a criação, ou não, de versos métrica e ritmicamente semelhantes aos do original não deixa de ser uma questão de simples “gosto”... Segundo o tipo de tradução com que mais me identifico, porém, para que eu determine a mim mesmo qual das duas abordagens a que você alude devo usar, só meu estudo do original, ou minha leitura dele, determinará. Se eu perceber uma motivação nele – do ponto de vista da linguística – por exemplo, lhe perpassando o ritmo, ou outros efeitos sonoros, como é comum no gênero lírico, no meu caso me verei tentado a tentar reconstituir o mais estritamente possível esses efeitos localmente, o que exigirá minha preocupação máxima quanto à constituição de cada verso do original e me levará ao escrutínio de seus efeitos rítmicos a servir de parâmetro à experiência poética na tradução.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Se a motivação sonora não ocorrer de maneira perceptível ao tradutor, talvez não cause admiração se ele deixar de pesar as sílabas do original e se decidir por um poema também em versos livres, embora sem se plasmar a partir de uma estrita observância dos gestos do poema presentes em cada verso específico.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Sua “importância” não difere da de formas estróficas a meu ver, já que a irregularidade também se exerce na estrofe, já que a estrofe, principalmente dos modernos pra cá, tendeu às vezes a assumir ritmos próprios refratários ao “metrômetro”, como se diz preconceituosamente (ignoro o que não seja medido, meditado, em poesia), embora seja fácil imaginar que a denominação coincide com o aumento do interesse pelo verso livre no modernismo. Na verdade, às vezes, mesmo numa estrofe, o ritmo pode não ser tão “óbvio”; e meu modo de pesar as

sílabas na identificação não difere do em face de formas fixas; talvez não se trate de ser “menos óbvio”, mas sim “menos regular”, ainda que, como disse lapidamente o Eliot, o verso livre, por conter todos os tipos, possa logar sua beleza numa oscilação de nossas impressões de variedade e regularidade rítmica.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Sim, faço a escansão sempre, tenho a preocupação, quando me é possível, em tentar fazer “ritmicamente conforme com o original”, como disse Pessoa em suas versões de Poe, totalmente bem-sucedidas quanto a este “milagre” que às vezes acontece.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Pode mudar, se logo antes dela alguma cadência mais marcada tiver-se iniciado e prosseguido ao ponto de contaminá-la.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Como disse, não devemos partir de fórmulas. Depende de um exame local. Segundo as regras que me imponho, esse procedimento pode até render, por motivos poéticos, bons resultados, pode não pesar na economia de efeitos poéticos pretendidos, mas também pode começar a se afastar de sua condição de “tradução”, a depender de sua frequência, e a se tornar limítrofe da “apropriação”.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Por aparecerem assim como você diz é que talvez tenham um peso, e por isso requeiram do tradutor sua habilidade mimética.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Não, se elas estão lá, tanto nuns como noutros, é porque deviam estar lá.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Uma hierarquia aqui me pareceria totalmente subjetiva, tudo o que é percebido em termos de estruturas deveria servir de matriz para a tradução poética, tanto em formas fixas quanto livres.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

A tradução que José Antônio Arantes fez dos poemas de Marianne Moore, altamente miméticos em ritmo e sentido.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

“Uma aranha paciente e silenciosa”, de Whitman, por uma orquestração espontânea de vogais e aliterações

BRUNO GAMBAROTTO

1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?

Não creio que seja um fator determinante. O importante, ao meu ver, é o domínio do que seja necessário para a boa versão do autor escolhido. Por uma questão de interesses críticos e teóricos que se consolidaram ao longo dos anos, sinto-me mais preparado e à vontade para lidar com a literatura moderna, que pode ou não se valer de formas fixas, às vezes o faz de maneira tópica. É um outro tipo de atenção, um outro tipo de postura e preparo do tradutor.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

Vou tentar responder da maneira mais livre possível. O verso livre é, para mim, uma construção em que a música da palavra obedece a uma racionalização distinta da que entrona a forma fixa. Essa racionalização já não compreende somente a discursividade produzida a partir da normalização e consagração de um conjunto de formas (levada a cabo por um grupo social bastante específico, quando pensamos na história pré-moderna da poesia europeia); o lugar dela é a experiência de crise, de rompimento desse cabedal comum e liberação de relações entre som e sentido pautadas por outra ordem de coisas. A experiência de crise é, ao meu ver, fundamental para estabelecer o campo de liberdade do verso e todas as suas ambivalências— por exemplo, o prazer dessa liberdade e a angústia da contingência que a acompanha; a ordenação necessária e o reconhecimento da fugacidade que ela tem por matéria; a pluralidade da experiência humana que a constitui, e a atomização da expressão a que ela dá ensejo. Não acredito que seja legítimo sustentar em profundidade a diferenciação entre formas fixas e livres, pois tanto uma quanto a outra

têm seus campos de fixação e liberdade. A mediação social é, para mim, fundamental; e, nesse caso, a experiência da forma fixa em nosso tempo já não se sustenta em termos de expressão sem a necessária remissão a um mundo em que a fixidez racionalizante e o jogo formal correspondem a um outro enfeixamento de tensões.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Não creio que haja uma “irregularidade” no verso livre; o verso livre, em minha opinião, é aquele cujo ritmo não respeita as padronizações cultural e tradicionalmente constituídas. Há, por exemplo, situações em que, num contexto de liberdade rítmica, o poeta faça uso circunstancial de metro tradicional; neste caso, devemos estar atentos, sobretudo se o uso tem algum fundo irônico ou paródico. Há tradutores, como Paulo Henriques Britto, que sugerem a contagem e a verificação de tônicas e átonas mesmo em contextos de verso livre (em *A tradução literária* ele traduz um poema de Frank O’Hara), mas para ser honesto não vejo muitos ganhos. No caso de Whitman eu apelei muito ao meu ouvido; e quando era notório que ele estava apelando à métrica tradicional (o que, exceção feita a “*O Captain! My Captain*”, acontece com mais frequência nos poemas finais, mas nunca de maneira exatamente metódica), procurei fazer com que o verso respondesse à regularidade que eu escutava. Talvez essa falta de um critério mais bem definido tenha tido suas consequências para a qualidade pontual do trabalho. O fato de essa tradução ter sido uma encomenda (entenda-se: com prazo) pesou para uma maior elasticidade de critérios. Foi meu primeiro trabalho, e ele se ressentia bastante da minha falta de traquejo.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Se o poema a ser traduzido não traz em sua construção qualquer

índice de seu uso, não vejo por que buscar esse sistema. A não ser que, na língua de chegada, haja a possibilidade de trazê-lo para a criação de algum efeito não tão explícito no original (o que, por outro lado, vai contra a integridade do traduzido...).

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Devo ter respondido essa pergunta comentando meu uso do ouvido. A coisa mais próxima que cheguei de um método na busca desse ritmo foi ler em voz alta e verificar na materialidade do som essa qualidade, o que para Whitman era importante também em termos de oratória. A leitura funcionava como uma verificação: era ler em voz alta para ver se o verso funcionava. Passados alguns anos, já não me satisfazem algumas soluções sonoras da época, de modo que não sei se o método foi muito bem-sucedido. De qualquer maneira, ainda me parece necessário.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Não houve.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Não sei responder a essa pergunta.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Creio que sim, se for justificável.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Procurar manter suas posições, uma vez que não são tantos os constrangimentos para que isso seja feito, e principalmente seu interesse. Os jogos sonoros podem ter uma carga de sentido bastante distinta em poemas de verso livre.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Acho que vai depender do poema.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

São preparações muito distintas. As formas fixas trazem consigo uma longa tradição de racionalização do verso, que implica o reconhecimento e a reprodução de sua variedade, além dos saberes específicos sobre o autor e seu lugar. O verso livre se deixa guiar por outras balizas, que se por um lado sugerem uma maior liberdade de ação do tradutor — geralmente desimpedido das negociações da rima e do metro — e uma maior proximidade histórica e cultural, por outro podem implicar uma intraduzibilidade ainda mais radical. Falo por Whitman. Um tradutor de Petrarca para o português, por exemplo, que pretendesse realizar um trabalho nos moldes tradicionais, teria as dificuldades de transposição da forma; mas a seu favor estaria toda a poesia de inspiração petrarquiana já cultivada em sua língua, que poderia servir de ponto de partida para suas soluções. O verso livre não conhece qualquer nível de codificação e é constituído de um complexo de experiências sociais, históricas e literárias

que, se levados a ferro e fogo, criam problemas aterradores. A pergunta para um poeta como Whitman, ao meu ver, não é o que se depreende meramente de uma mecânica da forma, mas que vivência a constitui. O peso cultural da oratória, presente nos púlpitos e nos palanques, a *Bíblia*, um debate sobre a natureza e necessidade do verso, presente em Poe e Emerson — essas são ressonâncias intransponíveis. A qualidade visceral da poesia moderna, que depende ao meu ver de condições conjunturais, é algo que pode comprometer bastante a tradução da poesia em verso livre.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Acho que nunca empreendi uma avaliação tão profunda de uma tradução específica.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Não me sinto muito confiante de afirmar que qualquer coisa esteja bem acabada, Marina; minha tendência é sempre reler e modificar.

CLAUDIO WILLER**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Como poeta, como crítico ou tradutor? Há muita poesia que parece ser de forma aberta, mas contém formas fixas, embutidas ou disfarçadas. Mas eu fujo de traduções em formas fixas; o que traduzi até hoje foi em verso livre.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

Minha sensibilidade foi formada por obras como *Iluminações* de Rimbaud e outras – minha especialidade, digamos assim, é poesia em prosa.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Como disse, não traduzi poesia metrificada.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

O importante é o ritmo – metrificação é um dos modos do ritmo.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Percebe-se o ritmo pela sensibilidade auditiva, pela capacidade de ouvir o poema. Poesia é, em primeira instância, ritmo – tempo em estado puro, como observa Octavio Paz em *O arco e a lira*.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Jamais.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Não sei.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Sim – rimas internas, aliterações etc. Ao traduzir Ginsberg, fui procurando – e achando – aliterações.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Depende – cada caso é um caso.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Certamente.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Como disse, não me aventurei em formas fixas.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Muitas. Maria Amélia Neto nas edições portuguesas, da Ática, de T. S. Eliot, *The Waste Land* (Terra sem vida) e *Quatro quartetos*. Ivo Barroso em Montale [em sua resposta original, Willer trocou o nome de Montale pelo de Ungaretti, engano desfeito após consulta]. O Whitman de Rodrigo Garcia Lopes é bom.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

De Ginsberg. Pela riqueza da sua prosódia, para a qual, acho, encontrei equivalências.

DIRCEU VILLA**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Não influencia. O que influencia é o meu interesse na obra.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

O verso livre, na minha visão bem pouco pessoal, é como a de Eliot em “Reflections on vers libre”, de 1917: “Supõe-se que o verso livre exista. Supõe-se que o verso livre seja uma escola; que consista em certas teorias; que seu grupo ou grupo de teóricos irá ou revolucionar ou desmoralizar a poesia se seu ataque ao pentâmetro jâmbico tiver algum sucesso. O verso livre não existe (...)”.

Trocando “pentâmetro jâmbico” por qualquer outra noção de medida regular, as afirmações acima, feitas há quase cem anos, são as mais precisas sobre os enganos e a única verdade sobre o verso livre: ele não existe. Como Eliot explica, o verso chamado livre apenas possui regras diferentes, mecanismos diferentes. Não é livre, não é um vale-tudo. Maiakóvski diria, em *Como fazer versos* (1926), que o poeta cria suas próprias regras (do que depreendemos que mesmo um cubofuturista como ele não supunha que a poesia pudesse ser algo sem seus próprios engenhos de construção).

Mesmo antes, Gustave Kahn, no prefácio aos seus *Premiers poèmes* (1897), esclarecia que o único motivo de se ler regularmente os versos de Racine, por exemplo, era pelo fato de que a rima terminal em parte o condicionava, em parte a divisão gráfica regular das mesmas sílabas por verso o propunha; mas caso o leitor se guiasse pela escrita, pelo exercício da *variatio* nos fluxos de ritmo, etc. teria vários versos de 2, 3, 4 sílabas dentro da divisão do hemistíquio em 6 e 6 (no caso do alexandrino) e de sua montagem completa em doze.

Minha conclusão elementar, a partir dos dois exemplos: nem a regularidade é tão regular quanto se pensa, nem o verso livre é de fato livre. Em geral, aplicamos conceitos abstratos de “regular” e “livre” sem realmente ler o que está sendo desempenhado dentro do artesanato do verso.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Minha abordagem, até mesmo como poeta *moi-même*, é variada, e depende do que o poema pretendeu fazer, porque mesmo a irregularidade em arte é condicionada. Poemas de verso chamado “livre” se diferenciam dos chamados “regulares” pelo fato de que, no primeiro caso, a proposição da forma é a de agenciar efeitos menos previsíveis.

Esses efeitos menos previsíveis devem ser lidos e reinterpretados na língua de chegada, e isso pode ou não corresponder aos da língua original em termos estritos de equivalência mecânica.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Não se se estiver produzindo uma tradução que chamamos poética por se interessar em reproduzir efeitos particularmente poéticos, considerando proporções de equivalência. Deve-se supor sempre um modo de responder aos efeitos no poema original. Mas o peso e a interpretação que se dá a eles é não apenas variável como infinitamente discutível.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Ritmo em verso livre costuma ser muito discutível. É possível encontrar leitores muito eruditos disputando escansão em metros fixos (já li eruditos oferecendo leituras opostas da métrica de um mesmo poema), então imagine sobre o verso dito livre.

Penso que o importante seja notar o objetivo do som no verso e na economia completa do poema, que inclui outras coisas concorrendo para seus efeitos. Por exemplo, Eliot em alguns de seus poemas até *The Waste land* se utilizava de desconstruções do pentâmetro jâmbico, e de estratégias diversas de rima. Não há uma cartilha de como interpretar e traduzir isso, nem haverá: pode-se supor um efeito semelhante aplicado ao uso desconstruído do decassílabo, e impor às rimas um processo que interprete o efeito das rimas em inglês para reproduzi-las com efeito semelhante em português. Por exemplo: rimas de gerúndio, normalmente de uma banalidade atroz por sua facilidade pueril e seu efeito desengonçado como som, mas de efeito irônico muito refinado no poema. É um modo de abordar.

O professor Paulo Henriques Britto já falou em termos de uma pauta acentual em tradução de poesia, isto é, acompanhar o movimento do som dos acentos no verso, de modo que o efeito do som possua desenho semelhante na tradução. Fernando Pessoa, traduzindo “The Raven”, de Edgar Allan Poe, deixou de lado os metros silábicos instituídos em nossa língua neolatina — que admitem no máximo as doze sílabas poéticas em seu registro mais extenso — para buscar justamente o efeito sonoro dos longos versos ingleses de Poe, mesmo contra quem acha que aquilo não seria verso em português. Obviamente, é verso. Coisa semelhante aconteceu com as traduções de Carlos Alberto Nunes para os poemas homéricos, quando resolveu seguir ritmicamente (mas de modo demasiado ortodoxo sem variações musicais) o hexâmetro dactílico grego, que pode chegar a 17, 18 sílabas.

São escolhas, e são interpretativas. Penso que cada poema e cada tradutor trabalhe de modo muito específico, porque cada poema é um objeto também muito específico.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Nem sempre, porque o efeito mecânico não é exato. O efeito de semelhança mecânica de língua para língua pode tapear por parecer cuidado técnico, mas muitas vezes é falta da inteligência específica de uma leitura efetivamente poética, que acontece mesmo quando, contra todas as evidências mecânicas, um bom ouvido lhe dirá: “Não, isso não funciona”. Não há nada que substitua um ouvido cultivado.

Há casos que condicionam a tradução a seguir os acentos originais, como fiz, por exemplo, traduzindo uma canção de Ricardo Coração de Leão (“Lo Reis Richart d’Anglaterra”), escrita em occitânico, “Ja nus homs pris ne dira sa raison” (c. 1193), como qualquer um teria de fazer SE desejasse que a canção em português fosse cantável na melodia original, preservada, e que se pode ouvir em algumas gravações de ensembles especializadas em música antiga. Mas poderia ter traduzido o poema de outros modos, privilegiando outros aspectos. Nesse caso, quis que se pudesse cantar a tradução, então a obediência é estrita aos acentos e à métrica originais.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Por princípio, tem de ser diferente porque não apoia a economia específica de um verso regular. Mas se pensamos nas formas sonoras em um sentido mais puro no verso, a semitônica permanece sendo elemento compositivo a fornecer um tipo importante de variedade musical (além de diversos efeitos) que qualquer poeta com bons ouvidos sabe que faz parte sobretudo de questões deterioradas desde quando se começou a supor tola mente que não há mais quantidade no verso (entre os séculos XVII e XVIII), como havia na poesia grega e latina. E há a quantidade, sempre.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Depende do poema. Há outros elementos que obrigam a semelhança local de sons que não o mero acontecer em intervalo regular. Há poemas de verso dito livre que utilizam o espaço branco da página como método para produzir semelhanças incluindo o elemento do espaço, sobretudo após Stéphane Mallarmé e seu “Un Coup de Dés”, de 1897. Nesses casos, a possível coincidência de som na distribuição espacial terá de ser respeitada se se estiver produzindo tradução poética, e não *ad sensum*.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

No caso de uma tradução que considere equivalências: se houver padrão, respeitar o padrão; se não houver padrão, mas uma espécie de ilustração musical e assim, reproduzir essa semelhança episódica que compõe um efeito aural no poema, que não se deve ignorar. Mas deve-se sempre levar em conta que a tradução, mesmo poética, recebeu inúmeras interpretações no século XX: há recriações que se baseiam em outros aspectos que não os da equivalência formal, ou que se baseiam nelas, mas por um princípio de reinvenção, estipulado por leituras daí propostas pelo tradutor, que existem ao menos desde as *belles infidèles* do século XVII e que tiveram, como disse, inúmeras outras hipóteses no século XX.

Jorge Luís Borges mesmo afirmou que antes os tradutores tomavam liberdades com o texto original, guiados pelo desejo de provar que sua língua vernácula não era em nada inferior à do texto original, mas que o “santo medo” de modificar a palavra divina nos textos sagrados havia inventado um cuidado tortamente científico de tradução: se isso não é verdadeiro, é bem encontrado.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Diferenças há, porque regularidade é a imposição de um padrão estrito sobre o poema, como uma grade, ou rede: isso quanto à função. O verso que chamamos livre tem inúmeras versões propostas, incluindo aquelas que incorporam a intervenção do acaso. Há verso livre muito estrito também, basta ler alguns poemas de Gertrude Stein baseados em calculadas repetições (ou falsas repetições) de versos ou pedaços de versos, nos quais incide a questão rítmica, também. Isso quanto à importância.

Depende, novamente, do poema em questão, e do que o poeta decidiu fazer nele.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

É sempre caso a caso. Traduzindo um soneto, em abstrato, qualquer um pode dizer que a prioridade imediata iria para o fato de que é uma forma com suas especificidades bem delimitadas: os quatorze versos, a distribuição das estrofes, a métrica regular (com os tipos padronizados de acentuação), o esquema de rimas, cruzadas, emparelhadas, etc. Mas quando se desce ao específico, um soneto de Thomas Wyatt que em parte imita Petrarca, em parte é poema novo, e ainda constata o encontro de uma mente forjada em baladas e no metro aliterativo com o *do/ce* da linguagem prototípica do método italiano de exportação no século XVI, qual seria a prioridade? Traduzir o resultado do encontro entre as duas coisas? Se sim, como? E traduzindo o encontro de duas línguas e dois métodos em um composto que inclui as duas coisas será o quê numa terceira língua com um terceiro método?

A mesma coisa se aplica ao verso livre. Para alguns poetas, a linguagem é discreta e com reduzidos efeitos, concentrada na escrita da frase, que deve ter uma limpidez clássica, combinada ao rigor intelectual de matiz crítico introduzido na poesia do século XX a golpes de negatividade desde meados do XIX. Isso, por exemplo, é a poesia do polonês Zbigniew Herbert, austera e irônica, de raciocínio sofisticado, cosmopolita, penteando ideologias a contrapelo. Mas você pode ter, como tive, Ezra Pound em *Lustra*, de 1916. Como *daimon pantechnicon*, Pound emprega de tudo em formas e técnicas: citação, pastiche, métrica regular, verso livre, *collage*, refrão, epigrama, poema narrativo metrificado, narrativo em verso livre, haicai, efeitos aliterativos, efeitos de posição, etc. etc. etc. Traduz, por exemplo, uma canção trovadoresca do occitânico de Bertran de Born em versos livres (são metrificados e rimados no original) com um dístico rimado ao fim de cada estrofe e ocasionais rimas internas orquestrando um vestígio da forma original, soando como um fantasma pelo novo poema, e ecoando de modo sutil a tópica de vanguarda (herdada desde a observação apta de Friedrich Schlegel) da linguagem do fragmento, que reencena pela ruína o antigo monumento. É preciso compreender isso e produzir — se se quiser dar a ver a operação que Pound propõe — um equivalente em português. Mas logo em seguida Pound escreverá uma paródia — em métrica regular e rimas — de um cânone inglês medieval, com parte de léxico antigo, parte de léxico inventado para duplo sentido; e, logo depois, um epigrama em linguagem conversacional, figurando uma conversa trivial em um restaurante, na qual o que interessa são os subentendidos e não o que está dito.

O professor Mário Laranjeira, por exemplo, abordando uma tradução de Guilherme de Almeida para uma das baladas de François Villon, comenta o que chama visilegibilidade do poema: a visilegibilidade proporia o cuidado em reproduzir a parte visual do poema que importa na leitura. No exemplo da “Ballade des dames du temps jadis”, Laranjeira demonstra como o artifício brilhante de Guilherme de Almeida tornou visível um aspecto ignorado em muitas traduções. Traduzindo um poema do século XV, Almeida compôs um *mock-style* de português da mesma época, fazendo com que mesmo o leitor

que bata os olhos na tradução sinta o transporte temporal que o coloca diante de uma peça de poesia antiga. É um truque muito engenhoso que restituiu, na língua de chegada, o efeito de visibilidade que um poema de Villon tem mesmo em francês.

Em abstrato, prioridades podem ser listadas convincentemente (toda teoria é abstrair por estatística a partir de um conjunto específico de coisas heterogêneas), mas assim que se vai ao caso específico de cada poema a estratificação das hipóteses se multiplica, de modo que a única resposta honesta e perfeitamente viável seria: “A prioridade que o poema exigir, o que costuma ser prioridades múltiplas combinadas em um efeito, ou em séries de efeitos calculadas pelo poeta ao escrever”. Depende de ler bem um poema, o que significa ainda uma outra coisa muito pouco favorecida recentemente: ser um diletante, no sentido daquele que faz da arte aquilo que lhe é diletto, e então dá a ela o que ela pedir.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Obras que sejam inteiras e estritamente em verso dito livre: a tradução de Gualter Cunha para *Cathay*, de Pound; a tradução de Paulo Henriques Britto para *The fall of America*, de Allen Ginsberg. Citei uma portuguesa e outra brasileira. Posso estar cometendo alguma grande injustiça, mas tenho dificuldade de me lembrar de outra tradução notável de uma obra inteira em verso livre.

A maior parte dos livros de poesia traduzidos no Brasil inclui no limite algum tipo de polimetria, de uma variação métrica calculada. Mas há traduções pontuais de poemas em verso livre, de várias línguas, e primorosas, por tradutores como Augusto e Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Paulo Leminski, Leonardo Fróes, Mário Laranjeira etc. e mais recentemente por Ricardo Domeneck, Guilherme Gontijo Flores, entre outros.

No Brasil se tem pouca tradução de poesia. Parece estranho dizer isso logo depois do *boom* de tradução iniciado pelos poetas concretos, mas o resultado disso foi em geral a tradução atenta de um poema ou outro, antologicamente, e umas poucas obras inteiras vertidas. Traduz-se, no Brasil, com muita qualidade, muitas vezes, mas sempre em pouca quantidade. Há o fator de que não se paga para alguém traduzir poesia, costuma ser o trabalho de pessoas que apreciam tanto uma coisa que o fazem nesse esquema absurdo de abnegação.

Mas obviamente nos leva ao ponto em que estamos, isto é, bem pouca tradução de poesia disponível.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Traduzi bastante verso livre, mas seria muito difícil dizer qual considero a melhor. Cada uma, por serem todas muito diversas em fatura, implica um trabalho artesanal muito específico, mesmo dentro de um mesmo autor. O verso livre é muitas coisas diferentes. O de Corbière é totalmente diferente do de Éluard, que é um outro universo se posto diante do de Eliot, que tem poucos pontos de contato com o de Pound, que não se parece em nada com o de Zbigniew Herbert, que certamente não se parece nem de longe com os de Zukofsky e cummings (que não têm nada a ver um com o outro, também), e que é por sua vez diferente do de Pasolini, etc.

LAWRENCE FLORES PEREIRA**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Quando uso formas fixas, elas trazem consigo a memórias de todas as formas fixas anteriores. A forma traz consigo frases, sinais, rimas, torções sintáticas, até mesmo lembranças de leituras antigas. Entrar, por exemplo, no decassílabo quase imperceptivelmente te leva a uma atitude de imitação. Por outro lado, escandir permite esquecer-se de si. É bom quando, acometido demais por qualquer coisa de melancólica, você precisa de um paliativo. É como uma armadura ou um caracol: você cresce para dentro. É a forma ideal quando a ideias não vêm: é porque há essas frases espúrias, essas intrusões que nada têm a ver com a poesia. O verso livre, por sua vez, é tão vário que defini-lo é quase impossível: ele abre cancelas e dá chancela apenas a uma mente que foi previamente poetizada, que não precisa mais de espalho – e assim pode, sem medo de ridículo, se expandir. Acho que Whitman foi um caso assim, embora às vezes tenha falado algumas impropriedades.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

É já um clichê dizer que não existe verso livre de fato: e aí pensamos nos rigores de Cabral, no Pilates poético dos concretos, nas sementeiras com máquinas, da melancólica defesa de Poe das qualidades cerebrinas do poema. Mas há, sim, alguma coisa de libertadora no verso livre que é indescritível: o verso livre (whitmaniano) é único em sua capacidade de se expandir... E certamente não haveria como dizer todas aquelas coisas que ele diz em decassílabo ou dodecassílabo. Mas Whitman tinha um senso musical muito agudo – uma retórica, uma cadência... Compare isso com o poema de Mário de Andrade sobre o Tietê...

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

A tradução de poesia não deve jamais ter regras fixas, simplesmente porque a tradução é um *tour de force*. Ela é antinatural, não é a reconstituição do fôlego da forma original, mas uma imitação da ideia da forma original. Em qualquer tradução poética o que deve ser imitado não é o ritmo *stricto sensu* do original, mas a “ideia” do ritmo original que terá sempre um equivalente diferente em cada língua. Em vez de ritmo, gosto de pensar em outra ideia: a impressão estética do ritmo, ou seja, o efeito *específico* que um certo ritmo tem sobre nós e que, na língua de chegada, não obrigatoriamente terá o mesmo ritmo que no original. Gosto de insistir sobre o termo “específico” aqui, que significa nada que seja genérico, mas uma capacidade do tradutor de transfigurar o ritmo. Muitas vezes o que chamamos de ritmo é na verdade qualquer coisa entre sintaxe, ritmo, andamento, pontuação, etc... Só nos salva a intuição que capta isso na outra língua e a transfigura. Acho que isso é importante para a tradução de verso livre. Lembro que, na primeira experiência que tive com verso livre – poemas como Prufrock, de T. S. Eliot – desde o início deixei “a pena correr”, por assim dizer, seguindo os ritmos que me vinham na leitura do original. Não há como reproduzi iampos, etc. em português pela simples razão que o nosso princípio poético mais profundo é o verso inteiro, e não a sílaba. Poetas populares do nordeste desconheciam o que chamamos de sílaba métrica: para eles “pé” significava “verso”, e “verso”, estrofe. Pensando assim entendemos que o verso é uma unidade. Agora, dizer que deixava correr a pena não significa que a deixava correr de qualquer modo. Eu acho que é difícil de modo geral escrever bons versos livres sem certa concentração... Ele não pode continuar *ad infinitum*, e deve ter no seu corpo tudo o que for necessário para a leitura ir à frente: aliteração, assonância, retinires de todos os tipos, jogos... O verso livre é uma operação perigosa, porque pode virar facilmente uma massa amorfa. Há de se ter concentração.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Sim, mas tem que ter ritmo... de algum modo. Há um ritmo que não é o da poesia metrificada, e que é usada em vários meios. O poeta deve dominá-los.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Não tenho nenhum método: apenas leio um poema em voz alta, observo detalhadamente os jogos, os saltos, os ritmos específicos que aparecem um pouco em toda parte, às vezes mais insistentes, mais tênues lá, se erguendo num crescendo, para descer em explosões bizarras e faiscantes. Um método talvez: como ouvir música... Depois dessa primeira leitura, vem o trabalho duro ditado pelo específico. Onde há uma sequência iâmbica, talvez o melhor em português seja uma sequência triádica, mas aí depende, e tem ainda a negociação... Finalmente, poesia é também tonalidade da voz, do característico de um modo de dizer e expressar – e isso também é ritmo.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Há às vezes esta preocupação, mas como disse antes: me interessa muito mais o “efeito específico do ritmo” – ou seja a ideia estética do ritmo – que, para mim, intermedeia a passagem do ritmo original para o ritmo traduzido. É melhor assim inclusive porque não temos nenhuma certeza de que seguindo tais formas teremos o mesmo efeito na língua de chegada. Dito isto, acho que é preciso entender que tais coisas estão lá – e que o tradutor tem de algum modo que traduzi-las... Desconhecer o original e sua musicalidade só pode redundar em má tradução, segui-la ponto a ponto

(iambo, etc.) pode redundar em fracasso...

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Vale o mesmo aqui.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Depende muito do caso. Cabe ao tradutor entender se a posição das rimas é apenas estruturante, ou traz mais elementos que não permitem a alteração da posição.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Se as rimas forem tênues, devem continuar sendo tênues. Se são marcadas, que sejam refeitas com igual ênfase. Se são estruturantes e não se escutam com tanta ênfase, neste caso modos e procedimentos diversos podem ser usados como substitutos.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

São muito importantes, tanto quanto as rimas. Lembro aqui do caso de rimas internas que surgem em consonância com certa combinação sonora ou rítmica: traduzir não é simplesmente uma combinação de timbres (cores sonoras), mas de cores sonoras combinadas com momentos propícios do ritmo que estão preparados para a entrada triunfal da coloração

tímbrica. Tradutores com pouca experiência tendem, por exemplo, a fazer trezinchos de aliterações, mas deveriam ligar tais procedimentos ao andamento, ao ritmo à cadência, à partição do hemistíquio (quando houver).

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Há inúmeras formas de verso livre, portanto o que direi pode incorrer em generalização. O ritmo é certamente o que há de mais importante no verso livre: repetição de timbre, de fonemas, uso de texturas sonoras invertidas em alguns casos (por exemplo, “fino plátano escuro”), evitar a amorfia da prosa, saber combinar saltos com perambulações mais lentas, que são subitamente interrompidas... E onde o ritmo falha ser a ideia for boa o poema se segura: era o que Pound chamava de logopeia, o jogo de ideias... Whitman sabia fazer isto, Eliot também. O verso livre oscila nos três níveis da fanopeia, da melopeia e da logopeia, apenas para falar de três possibilidades. Às vezes elas vêm combinadas... Mas por ser livre e não ter o atrelamento da rima, tem de ser muito cuidadosa a passagem de uma dessas qualidades para outras. O que é importante: deve ser surpreendente sempre.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Gosto da tradução de Gentil Saraiva de Walt Whitman. Há um senso ali, um cuidado com cada palavra, como se ele tivesse realmente, ao longo dos anos, saboreado cada termo. Gosto do “verso livre” que Haroldo de Campos usou na sua tradução do *Eclesiastes*... Alguns dirão: não é verso livre, mas mesmo assim vejo ali uma combinação interessante entre um uso generoso da sintaxe sublime, elevada, cheia de precipícios espantosos, com algo mais picado, mais *staccato* ... Finalmente, de um modo diferente, a tradução que Pignatari fez das “Nove Portas”, de Apollinaire... é simplesmente uma beleza

preciosa... e funciona muito bem na tradução. Ali, no caso, é a leveza, o cuidado de não usar artifícios demais: apenas o necessário.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Waste land. Porque evitei o tom clássico demais, trouxe algo da batida de tambor sinistra do original... Mas nem tudo ali é verso livre, não é?

PAULO HENRIQUES BRITTO**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Sem dúvida. Tento sempre reproduzir na tradução as opções formais do original. Mesmo em se tratando de verso livre, fico atento para detalhes como ritmo, aliterações, assonâncias, etc., e sempre tento recriar os que me parecem mais importantes.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

Estou dando andamento a minha pesquisa sobre tradução poética, e no momento estou justamente passando a examinar o chamado verso livre; estou escrevendo um artigo sobre esse exato tema. Meu ponto de partida é que o termo “verso livre” é amplo demais, abrangendo uma grande variedade de formas; assim, minha tarefa inicial é estabelecer uma diferença entre os diferentes tipos. A meu ver, o verso livre é uma forma relativamente fácil de traduzir, mas muito difícil de escrever com competência, pois é necessário criar soluções novas a cada verso. É claro que escrever poesia em verso livre medíocre é mais fácil que escrever poesia medíocre em forma fixa; o difícil é escrever poesia *boa* em verso livre.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Nenhuma generalização é possível; cada poema, e mesmo cada verso, pede um tratamento específico. Raramente julgo necessário manter o mesmo número de acentos ou sílabas, mas é claro que tento manter uma

certa relação de proximidade: versos mais curtos devem ser traduzidos como versos mais curtos, mais longos como mais longos, etc. Mas é preciso estar atento para efeitos sutis de ritmo, nuances de dicção, uso de imagens, etc. Em certos casos, pode ser importante reproduzir literalmente uma sequência de sílabas acentuadas e átonas.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Ver resposta acima

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Ritmo é sempre fundamental em poesia. O método é sempre o mesmo: ler com atenção, por vezes em voz alta, e tentar identificar padrões que se repetem ou que contrastam uns com os outros. Uma vez estabelecidos os elementos formais em jogo, a questão é hierarquizá-los: quais os mais importantes para o efeito final do poema? Quais devo tentar reproduzir na tradução, e quais podem eventualmente ser sacrificados, já que é muito raro ser possível reproduzir tudo?

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Como já disse antes, cada caso é um caso. No verso livre clássico, de Whitman, normalmente a distribuição de acentos por grupo de força é de importância fundamental. Já no verso livre mais recente desenvolvido no modernismo anglo-americano a partir de Williams e Cummings, outros fatores podem ser mais importantes, como por exemplo a mancha gráfica do poema no papel.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Ver resposta anterior.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Sim, no caso do VL o tradutor tem mais liberdade de localizar no texto elementos pontuais como rimas, assonâncias e aliterações.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

O tradutor tem que proceder como sempre: examinar cada caso, julgar a importância daquela rima em particular e, dependendo do caso, reproduzi-la ou não.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

De modo geral, a rima interna é mais importante no VL do que na forma fixa, já que, por não ser obrigatória, o poeta só a utiliza quando tem um bom motivo para fazê-lo.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Não há regras gerais. Mas em se tratando de uma forma fixa, tenho que ser coerente em relação ao critério adotado. Se um poema rima em

abab em cada estrofe, e se optei por manter todas as rimas nas primeiras estrofes, tenho que pensar muito antes de optar por rimar só os versos pares a partir de uma certa estrofe — ou seja, tenho que ter um motivo muito forte para me afastar do esquema adotado. No caso do verso livre, tenho mais liberdade para reproduzir uma rima aqui e deixar de lado uma rima ali, se me parece que nesse segundo caso a distribuição de acentos é mais importante que a rima. É por isso que, como observei antes, traduzir VL tende a ser mais fácil que traduzir o verso formal.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

É difícil apontar uma em particular. As traduções de alguns cantos de Pound feitas por Haroldo de Campos são excelentes. Eu citaria também a tradução do *Song of myself* de Whitman publicada por André Cardoso em 2000.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Talvez “Crusoé na Inglaterra”, de Elizabeth Bishop.

SÉRGIO ALCIDES**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

Não, não influencia. Não acho que a existência ou não de métrica regular determine o interesse que um poema possa ter para um leitor aberto. Um critério que, este sim, vale a pena seguir é a consciência da forma: se o autor se empenha na forma, não se ele a petrifica. E isso independe da contagem de sílabas ou pés.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

Para mim, o desafio técnico do verso livre está na sua perigosa aproximação à prosa, na sua tendência desmistificatória da suposta superioridade do "poético" sobre o "prosaico", sendo o primeiro termo tão superestimado quanto o segundo é pejorativo, pelo menos desde o Romantismo. Isso é um desafio técnico para o poeta, acho eu, porque o efeito interessante é o risco de "desmanchar" a poesia na prosa, não o próprio desmanche. Trata-se de fazer essa aproximação sem assimilar-se, através de outros recursos que não o metro, aliás bem mais complexos e difíceis de reduzir a manual ou tratado. Manuel Bandeira dizia que o que impede o verso livre de se dissolver em prosa é a "unidade formal interior" que ele pode ter, tanto quanto o verso medido. Iuri Tynianov falava numa oposição entre "ordem poética" e "ordem prosaica", que preserva a especificidade do verso livre como poesia. É difícil definir esses conceitos em termos positivos, porque não se pode determinar *a priori* nem o que seja uma "unidade formal interior" nem o que seja uma "ordem poética", sem ser na manhã seguinte desmentido por mil poemas. As duas coisas, no entanto existem dentro de um âmbito de leitura da poesia, o qual presentifica uma tradição muito vasta e uma intensa conversação, uma conversação infinita,

que nunca acabará de estabelecer o que é "o poético" ou o que seria a liberdade do verso livre, nem o que o distingue de uma simples prosa interlineada. Às vezes a escolha do verso livre é sobretudo conceitual (quando não conceptista): por exemplo, quando se quer plasmar na forma um aspecto do assunto, como em "Mar absoluto", de Cecília Meireles; ou quando se pretende qualificar um ponto de vista particular, como em "Um boi vê os homens", de Drummond, no qual um sereno prosaísmo é apresentado como a própria condição bovina, por oposição à rigidez dos compromissos humanos; ou quando se quer imitar um outro gênero, prosaico, assim como na "Carta a meus filhos sobre Os Fuzilamentos, de Goya", de Jorge de Sena; ou quando se aspira a um efeito de desrealização ou crise da forma, como no primeiro Eliot ou no Álvaro de Campos de Fernando Pessoa. Nesses casos a unidade interior do verso, se existe, não se prende tanto ao ritmo quanto ao processo, ao modo, às escolhas, em vista dos efeitos pretendidos. Em todo caso, conceitual ou rítmico, a prova final do êxito é sempre aquela impressão de inalterabilidade formal, a sensação que o leitor tem de que nada naquele texto pode ser modificado sem estragar tudo, que é uma sensação maravilhosa de prazer estético, de vivência em profundidade. O autor pode até saber, consigo mesmo, tudo o que podia melhorar ali, e conhecer em detalhes todos os fracassos de suas sublimes intenções, todos os nós improvisados, todos os buracos tapados com estopa. Mas, se aquilo chega ao leitor como perfeito, ou pelo menos "acabado", no sentido de apagar qualquer traço de hesitação ou frustração, então o feitiço deu certo. E é esse um efeito especificamente poético, que denota a criação humana; se o notamos no romance, no conto, no cinema, na música, na dança, na pintura, seja onde for, podemos chamá-lo de poesia.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares per se?

Mário de Andrade defendia o verso livre como "aquisição de ritmos pessoais". Então é isso o que reclama tradução, do ponto de vista formal.

Como traduzir os "ritmos pessoais" informados num poema, de uma língua para outra? Não será pela tentativa de preservar os intervalos rítmicos do original, se a própria escolha formal, nele, implica a irregularidade desses intervalos. É necessário inventar uma outra "pessoalidade" na língua de chegada. O que reforça minha tese portátil, que fabriquei para uso próprio, de que a tradução de poesia tem um caráter duplamente ficcional: porque o resultado, ao traduzir os fingimentos de um poema, finge também ser um poema (e o é, enquanto fingimento).

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

Concordo (em termos) com Eliot: "Não existe verso livre para quem deseja fazer um bom trabalho". Acho que existe verso livre, sim, mas isso não livra o poeta de martelar a versificação e buscar a consciência da forma. A métrica, em princípio, fica fora de consideração quando se deseja traduzir um poema em versos livres, porque ela foi desconsiderada no original. Mas os intervalos rítmicos inevitavelmente conservam alguma relevância, que pode ser maior ou menor, e o tradutor tem que se interrogar sobre isso. A falta de métrica não significa falta de prosódia. A prosódia é uma condição da linguagem verbal, que pode ser mais ou menos importante num verso, mas não existe verso livre de prosódia.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Não tenho um método. Mas é necessário ter ouvido. Whitman, por exemplo. A versificação é irregular. Mas, se você não escuta ali um modo de versejar extremamente musical, encantatório até, e, se você não imprime na tradução uma cadência pelo menos comparavelmente sutil, então você transformou os poemas dele numa maçaroca retórica, cheia de ideologia, mas sem nenhuma graça, que absolutamente não pode ser atribuída a Whitman de maneira nenhuma. Já os *Poemas civis*, de Joan Brossa, que

traduzi com Ronald Polito, em geral dão ao ritmo pouquíssima importância, porque a técnica se aproxima bem mais da colagem do que da música. Então a consideração do ritmo diminui de importância – exceto quando o trecho "colado" manifesta ritmo ou até mesmo métrica (coisa que acontece várias vezes no livro) e aí se torna indispensável traduzir também esse aspecto.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

Acho que já respondi isso antes. Trata-se de inventar uma outra "pessoalidade" rítmica. Seria um simplismo a ideia de que a manutenção dos intervalos rítmicos preservaria algo de especificamente poético no traslado de uma língua para outra. Efim Etkind protestava contra a prática generalizada na França de adotar o verso livre para traduzir poemas metrificados, e estou de acordo com ele. Essa prática também é geral hoje na Espanha e em Portugal, e muito difundida também na Itália, até onde sei, e também em inglês. Mas, em princípio, do mesmo modo como não se pode traduzir sem medida um verso metrificado, tampouco se pode traduzir o verso livre como se fosse medido. Isso seria reduzir a consciência da forma a um aspecto trivial, até exterior: a posituação do ritmo, sua redução a número, precisamente no ambiente prosódico onde ele existe *apesar* da irregularidade numérica. Mesmo assim, em última análise, sempre o mais importante é a interrogação sobre os efeitos poéticos pretendidos e os melhores meios para alcançar efeitos equivalentes na língua de chegada. Qualquer regra, a meu ver, deve estar subordinada a essa diretriz principal. Como diria Ezra Pound, o desafio é "preservar o fervor do original". E nem sempre esse fervor está fervendo em números.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Não tenho competência para descer a esse nível de technicalidade, por não ser um especialista em versificação (como foi Bandeira, por exemplo). Mas, meio intuitivamente, eu diria que o papel da semitônica muda quando

muda o papel da tônica. Quando se trata de observar o ritmo mais na cadência, na sequência e na repetição de intervalos, do que na sequência estritamente numérica de sílabas ou pés, então essas sílabas de acentuação dependente também podem ser remanejadas – desde que na língua de chegada trabalhem num sentido equivalente.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Acredito que sim, mas não sou favorável a nenhum apriorismo, nem em poesia, nem em tradução de poesia (que também é poesia, quando for criativa). As línguas não são redutíveis umas às outras; se fossem, poderíamos ser otimistas quanto aos programas de tradução automática também acerca da poesia: ouviríamos um dia a voz de metal de um telefone celular declamando a *Ilíada* recém-traduzida só para nós, tão fresca como se tivesse acabado de emergir da cegueira do poeta, diretamente em neoportuguês. O livro de "poemas de bichos" de Ted Hughes que traduzi, *O que é a verdade?*, é um caso interessante. A versificação original é extremamente ambígua. Predomina a regularidade, mas às vezes se acham versos polimétricos e, às vezes versos livres. Em muitos casos, o poeta trabalhou com dísticos de versos livres rimados – coisa admitida sem problemas pela índole da língua inglesa, desde que elaborada por um poeta tão habilidoso quanto ele. Duvidei que a língua portuguesa trabalhada por um artesão mais limitado pudesse produzir os mesmos efeitos da mesma forma. Inclusive porque essa técnica está bem disseminada na poesia em inglês, mas não em português, e portanto não tem muita "história" no nosso ouvido. Isso não seria um problema se essas rimas não visassem muitas vezes a um efeito humorístico, de estalo, dentro mesmo da velha tradição britânica do *witticism*. Ocorre que em português a rima simplesmente não soa com a mesma intensidade sem o uso de intervalos regulares. Era então necessário decidir entre dois mundos: ou criar esse ambiente novo, correndo o risco de perder o estalo da rima; ou priorizar a rima e abandonar a irregularidade rítmica. Minha decisão foi até certo ponto intermediária: decidi

trabalhar nesses casos com um verso prolongado, de uma medida estranha à tradição brasileira, no qual fosse possível relativizar os acentos internos, para abafar a impressão da regularidade, sem deixar de situar as rimas na ponta de intervalos semelhantes, de modo que pudessem soar com força.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

Novamente, acho que isso já foi respondido antes, pelo menos em parte. Mas, aqui, parece que você se refere a rimas que ocorrem não necessariamente no fim dos versos, ou pelo menos sem regularidade. Seria necessário fazer uma pesquisa extensa para confirmar o que vou dizer "de orelhada", mas digo mesmo assim: em português, se uma rima soa no contexto de uma versificação livre, isso é porque no trecho onde ela ocorre se replica em fragmento alguma estrutura da versificação clássica cujo ritmo permita o funcionamento da consonância. Mesmo que de maneira até simplória, como é tão frequente. Se existe consonância no original em versos livres, então esse processo tem que ser reconstruído na tradução de algum modo. Não necessariamente no mesmo trecho. Às vezes o que se perde num ponto recupera-se em outro – se contarmos com aquele efeito de experiência acabada que o leitor sente ao terminar de ler um poema, que de repente se transforma na sua consciência numa coisa total, mais espacial do que temporal, que se apreende (supostamente) de uma vez, como uma pintura, por exemplo.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Outra vez, vide resposta anterior.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Resumindo o que já disse antes, em primeiro lugar seria indispensável afastar qualquer apriorismo normativo. Igualmente indispensável é manter uma intensa consciência da forma, apesar do relaxamento que o verso livre parece introduzir quanto ao aspecto formal da poesia, justamente porque esse relaxamento é apenas aparente. Talvez esteja aí uma diferença fundamental da tarefa do tradutor de poesia. Na criação de primeira mão, a consciência da forma não se reduz nem se assimila completamente à consciência do poeta, porque a fenomenologia da criação artística nem sempre se dá exclusivamente nesse patamar psíquico: muitas vezes, como os gregos já sabiam, quem compõe é a musa, e o autor apenas registra o que lhe é ditado, sendo a criação aí uma operação feita em nível pré-consciente ou até inconsciente. Digo isso assim, desse jeito provocativo, por uma questão de fé, simplesmente; e, sendo um cético, renuncio a demonstrações racionais de matérias cridas. Nem me parece muito digno de elaboração crítica essa zona íntima da criatividade – pelo menos não na crítica literária, cujo objeto é o literariamente criado e seus efeitos estéticos, não a psicologia do literato criador. Misturar as duas coisas corresponderia a exigir, quanto à tradução de poesia, a metempsicose. Diríamos então que Haroldo de Campos nada fez pela *Ilíada*, apenas se deixou possuir pelo espírito de Homero. Que desconforto para o velho cantor ver-se encarnado logo em São Paulo, quase três milênios depois! Mais prudente seria presumir que, no caso do tradutor de poesia, a consciência da forma não se desprende de uma consciência crítica, uma atenta vigília sobre o original, de que o tradutor deve aspirar a ser antes de tudo o leitor mais exigente, obcecado, sim, mas nunca cego. E o que permite que o resultado disso seja criativo deve ter algo a ver com aquela "paixão crítica" de que falava Octavio Paz.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Adoro *Cathay*, de Ezra Pound, o "inventor da poesia chinesa para o nosso tempo", segundo Eliot. Por quê? Por mil razões. Ali a tradução de poesia é também tradução intercultural em nível muito profundo e polifacetado. Porque era necessário traduzir assim mais largamente o intraduzível do tempo e da cultura, junto com o intraduzível da poesia. E, de repente, aquele livro sobre guerras antiquíssimas, remotíssimas, vinha falar da guerra do Ocidente, a Primeira Guerra Mundial, dizendo naquele momento uma grande parte do que era necessário dizer, através de um paradigma totalmente estranho no tempo e no espaço. Em português, já que estou nessa esfera, cito as traduções de Pound por Augusto e Haroldo de Campos, ou as belíssimas traduções de e. e. cummings por Augusto. Neste caso, evidentemente, pelas incríveis dificuldades técnicas, resolvidas com muita elegância (na falta da fluidez, rompida de antemão pelo original).

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Das coisas que traduzi em verso livre, os que mais gosto são os poemas de Juan Gelman e os de Alejandra Pizarnik que traduzi para a antologia *Puentes/Pontes*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Jorge Monteleone. Mas a mais difícil e trabalhosa foi a do poema "The Jaguar", de Ted Hughes, publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Neste caso, a dificuldade se ligava ao aspecto tão sintético da língua inglesa; o autor trabalha aí com um verso longo, o que em princípio facilitaria as coisas para o tradutor, mas essa expectativa logo se frustra, porque o que "cabe" em inglês num verso longo, em português transborda num verso longuíssimo que dificilmente continua a ser um verso. Sem falar na enorme quantidade de efeitos aliterativos e rítmicos a ser reconstruída, numa cadência que imita a inquietude de uma fera enjaulada, num zoológico. No caso de Gelman, o mais difícil é preservar a radical coloquialidade do registro, que contrasta com a temática às vezes elevadíssima (sobretudo nos

poemas de livros como *Com/posiciones* e *Citas y comentarios*) – e é precisamente aí onde naufragam todas as traduções brasileiras dele que conheço (exceto as de Haroldo de Campos, que infelizmente se resumem a dois poemas). Quanto a Pizarnik, não há propriamente uma dificuldade, senão a de aceitar que ali não há truque, toda a técnica está em extrair aqueles fragmentos da consciência, como quem põe a mão em concha num rio às vezes turbulento. Para mim, como tradutor, o exercício foi de me apagar mesmo, conforme a convenção mais estabelecida do ofício, como se isso fosse possível, como se já não fosse bastante violenta a transposição de uma língua para outra, por si só. Daí a condição fingida, ficcional, da tradução de poesia, de que falo sempre.

VIRNA TEIXEIRA**1. O fato de uma obra poética ter sido escrita em formas fixas ou verso livre influencia sua escolha de trabalho? Por quê?**

O que priorizo não é exatamente a forma, mas a afinidade com o trabalho do autor. As formas fixas tendem a ser mais trabalhosas, mas nem sempre. Atualmente tenho tentado traduzir alguns poemas do *language poet* norte-americano Bruce Andrews, é um trabalho difícilíssimo, e passa bem longe das formas convencionais.

2. Qual sua visão pessoal do uso do verso livre, tanto em relação aos poemas de formas fixas quanto como suporte da composição poética?

A de que cada poeta encontra um estilo onde se sente mais confortável. Eu não me preocupo com esta questão. O que me atrai mais na poesia é o ritmo, mas não me interessam muito, de forma geral, as formas fixas.

3. Qual sua abordagem da métrica/do ritmo em poemas de versos livres? Traduz o número de pés/sílabas de casa verso? Ou considera que, no caso, por serem irregulares na origem, versos livres na tradução podem ser irregulares *per se*?

Acho que podem ser irregulares *per se*, respeitando a cadência do ritmo.

4. No caso do verso livre, você considera que a métrica pode ser deixada em segundo plano?

O verso livre por definição tem autonomia em relação à métrica, o importante é que mantenha sua musicalidade.

5. Qual a importância do ritmo na tradução do verso livre? Qual seu método para identificar esse ritmo, que pode ser menos óbvio em um poema em verso livre?

Acho fundamental, e depende da sensibilidade do tradutor. É uma questão de ouvido. Como dizia Ezra Pound, um bom tradutor tem que ser um bom mímico.

6. Ainda dentro do espectro da questão anterior, em seu trabalho há um mapeamento de tônicas e a preocupação em fazê-las coincidir com sua posição nos versos do original?

De certa forma sim, dentro do possível. Gosto de misturar técnica e instinto, observar como a tradução soa na prática.

7. O papel da semitônica muda no caso do verso livre?

Pode variar, depende.

8. Tratando-se de verso livre, é possível fazer a correspondência de rimas desrespeitando suas posições no original, mas compensando em diferentes pontos?

Sim.

9. No que diz respeito às rimas, qual o procedimento de tradução em uma obra em verso livre, nas quais em geral elas costumam aparecer mais esparsas, em padrões também menos óbvios?

É preciso observar o texto com atenção, e manter estas rimas, adaptá-las na versão durante o processo. Se elas aparecem na obra, é porque o autor quis assim.

10. E no que diz respeito às rimas internas, há diferença na função e em importância na comparação de seus efeitos nos poemas de formas fixas e nos de verso livre?

Sim, claro. Os efeitos têm intenções distintas.

11. Como você define o grau de importância dos elementos poéticos a serem trabalhados na tradução de uma obra em verso livre (rima, ritmo etc.)? Quais as diferenças, em termos de trabalho, das prioridades dispensadas aos poemas em formas fixas?

Os elementos mais importantes se dirigem ao conteúdo do poema e ao ritmo. Se há rimas internas, eu costumo respeitá-las. Os poemas de formas fixas já prendem demasiado pela forma. É preciso um outro tipo de cuidado, porque às vezes a prioridade com a forma é qual que se perde o conteúdo, e a beleza do original.

12. Qual tradução de poema em verso livre você considera excelente? Por quê?

Brinde fúnebre e outros poemas, de Stephane Mallarmé, traduzido pelo Julio Castañon Guimarães.

13. Entre as suas traduções de poemas em verso livre, qual você considera a mais bem-sucedida? Por quê?

Alguns poemas que traduzi do poeta britânico Lee Harwood para a revista *Oroboro*, uns dez anos atrás.

APÊNDICE B – PERFIS DOS ENTREVISTADOS

ADRIANO MIGLIAVACCA

ADRIANO SCANDOLARA

ALÍPIO CORREIA DE FRANCA NETO

BRUNO GAMBAROTTO

CLAUDIO WILLER

DIRCEU VILLA

LAWRENCE FLORES PEREIRA

PAULO HENRIQUES BRITTO

SÉRGIO ALCIDES

VIRNA TEIXEIRA

ADRIANO MIGLIAVACCA**1 Nome completo**

Adriano Moraes Migliavacca

2 Data e local de nascimento

Porto Alegre, 1º de janeiro de 1980.

3 Local de residência

Porto Alegre, RS.

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Espanhol: compreende razoavelmente, fala razoavelmente, lê bem, escreve pouco.

Francês: compreende razoavelmente, fala pouco, lê bem.

Alemão: fala pouco, lê pouco.

5 Línguas que já traduziu

Inglês

6 Formação universitária

2010 – 2012: Mestrado em Letras.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

Título: *Hart Crane's Voyages: analysis and translation.*

Ano de Obtenção: 2012.

Orientador: Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Coorientador: Lawrence Flores Pereira.

2005 – 2011: Graduação – licenciatura em Letras - Inglês/Português.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

1999 – 2005: Graduação em Psicologia.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Título: *Terapias alternativas na perspectiva de psicólogos e não psicólogos.*

Orientador: William Barbosa Gomes.

7 Principal área de trabalho

Tradução, revisão de textos e de traduções.

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

-

b) Publicações

Em periódicos:

Sortir de la grande nuit. In *Anos 90* (Revista do Programa de Pós-Graduação em História). Porto Alegre: UFRGS, v. 40, p. 559-562, 2014.

Reflexão sobre a presença de poéticas orais entre nós. In *Boitatá* (Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL). v. 18, p. 313-329, 2014.

Morality in poetry - the new critical approach. In *Cadernos do IL* (UFRGS), v. 34, p. 295-304, 2012.

Hart Crane: entre a tradição e o talento individual. In *Cenários* (Revista de Estudos da Linguagem da Uniritter), v. 1, p. 34-40, 2012.

Trabalhos completos em anais:

Contrastes na poética modernista norte - americana - as concepções estéticas de T. S. Eliot e Hart Crane. Anais do 4º seminário nacional de língua e literatura teoria e ensino: diálogos entre discursos, v. 2, p. 1-12, 2012.

c) Cursos curtos/oficinas

-

9 Cursos fora de universidades

-

10 Traduções

Livros:

CRANE, Hart. *Infinite consanguinity: the translation of Hart Crane's "Voyages" into Portuguese*. 1ª ed. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2013. v. 1. 145p .

MACDONALD, Sharon ; *Matemática em minutos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

HARGREAVES, Andy; FINK, Dean. *Liderança sustentável*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Artigos:

GABBARD, Glen O; WESTEN, Drew. Repensando a ação terapêutica. In *Revista Brasileira de Psicoterapia* (UFRGS), v. 10, n.1, ago. 2008, p.7-36.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

-

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

Com GOMES, William Barbosa. CUNHA, Jurema Alcides (1925-). In: CAMPOS, Regina Helena de Freitas (org.). *Dicionário biográfico da Psicologia no Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 138-139.

14 Tipos de tradução

Poesia, artigos.

15 Principais autores traduzidos

Hart Crane

a) Autores recorrentes

-

b) Principais editoras

Artmed.

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

-

17 Outros tipos de atividades editoriais

Revisão de textos em inglês e português.

Revista Brasileira de Psicoterapia – UFRGS – vol. 4, n. 3, 2012; vol. 12 n. 2-3, 2010.

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

-

20 Prêmios e distinções**a) Tradução**

-

b) Obra autoral

-

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

-

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo Lattes (disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4762815P0>>. Consulta em 16.fev.2016), consulta pessoal.

ADRIANO SCANDOLARA**1 Nome completo**

Adriano Scandolara

2 Data e local de nascimento

Curitiba, 2 de dezembro de 1988.

3 Local de residência

Curitiba, PR.

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Latim: lê pouco.

Francês: compreende pouco, fala razoavelmente, lê razoavelmente, escreve razoavelmente.

5 Línguas que já traduziu

Inglês

6 Formação universitária

2015 – Doutorado em Letras. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

Orientador: Caetano Waldrigues Galindo

Título: *Purificar (ou não) as palavras da tribo: duas posturas pós-românticas sobre a linguagem e suas poéticas resultantes.*

2011 – 2013: Mestrado em Letras. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

Título: *Shelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometheus Unbound.*

Ano de Obtenção: 2013.

Orientador: Rodrigo Tadeu Gonçalves.

2006 – 2010: Graduação em Letras - português e inglês.

Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

Título: *O nome atroz da eternidade: questões acerca da tradução brasileira de Percy Bysshe Shelley.*

Orientador: Caetano Waldrigues Galindo.

7 Principal área de trabalho

Tradução, ensaios, poesia.

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

Sem vínculo empregatício com instituição de ensino superior.

b) Publicações

Com FLORES, Guilherme Gontijo, e BARTH, Vinícius Ferreira. “Da perda à reconquista: uma apresentação do *Paradise Regained* de John Milton”. In *Eutomia* (revista de literatura e linguística da Universidade Federal de Pernambuco), v. 2012, p. 1-45-45, 2012.

c) Cursos curtos/oficinas

Segundo semestre de 2015: aulas em tópicos especiais de leitura (grupo de estudos) – Introdução ao Antigo Testamento. Universidade Federal do Paraná.

Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Paraná

Coordenador desde 2012, revista *Versalete*.

Propõe a criação de uma revista acadêmica, ligada ao Curso de Letras, que pretende criar um espaço de divulgação de trabalhos de alunos de graduação e pós-graduação de Letras, mas aberta a outros intercâmbios, com ênfase em linguística aplicada, literatura e tradução.

9 Cursos fora de universidades

Módulo semestral de Tradução Jornalística e Literária, curso de formação de tradutor e intérprete na Choice Academia de Profissões, em Curitiba. 2015.

10 Traduções

Livros:

SHELLEY, Percy Bysshe. Prometeu *Desacorrentado e outros poemas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KUNZRU, Hari. *Deuses sem homens*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O paradoxo de Viena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, no prelo.

Participação em traduções coletivas:

MILTON, John. Paraíso reconquistado. São Paulo: Editora de Cultura, 2014. Com G. G. Flores, B. Davanzo, V. F. Barth e R. T. Gonçalves.

HUNTER, R.L. A comédia nova da Grécia e de Roma. Curitiba, Editora da UFPR, 2011. Tradução coletiva organizada por Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Traduções em revistas, periódicos e sites:

JOYCE, James – primeiro capítulo de *Finnegan's Wake*. Concurso de Tradução Bloomsday da Ateliê, em 2011. Disponível em <<http://blog.atelie.com.br/wp-content/uploads/2011/08/traducao-Adriano.pdf>>. Acesso em 10.jan.2016. Último trecho do mesmo livro publicado na revista Circuladô, da Casa das Rosas, em 2015. Disponível em: <casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldodecampos/revista-circulado-ed2>. Acesso em: 10.fev.2016.

ASHBERY, John: Música da Linguagem. *Coyote*. São Paulo, v. 1, p. 3-7, 2014. Três poemas também foram publicados no mesmo ano no site Escamandro. Disponível em: <escamandro.wordpress.com/2014/01/01/3-poemas-de-john-ashbery>. Acesso em 10.jan.2016.

YEATS, William Butler. A Segunda Vinda. In *Eutomia* (Departamento de Letras da UFPE), 2013.

Nove contos traduzidos para a revista Arte e Letra: Estórias, da editora Arte & Letra:

“Cai o sol da tarde”, de William Faulkner (edição F, 2009)

“A bolsa preta errada”, de Prof. Hoffman (edição H, 2009)

“As colinas dos mortos”, de Robert E. Howard (edição J, 2010)

“Idos de março”, de E.W. Hornung (edição M, 2011)

“Chances minguadas”, de Henry Rider Haggard (edição N, 2011)

“O ladrão de corpos”, de Robert Louis Stevenson (edição O, 2011)

“Uma pequena nuvem”, de James Joyce (edição P, 2012)

“Um anjo na varanda”, de Thomas Wolfe (edição T, 2013)

“Biographia Literaria: capítulo XIV”, de Samuel Taylor Coleridge (edição W, 2013)

Artigos:

PEACOCK, Thomas. As quatro idades da poesia. In *Rónai* – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios – Universidade Federal de Juiz de Fora, v2, n2, 2014.

Revista *Serrote*, n. 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013:

TÓIBÍN, Colm. John Cheever: novas maneiras de infernizar os seus familiares.

JAMESON, Fredric. O segredinho inconfessável da América.

ROSEN, Charles O futuro da música.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

Poesia

Livro:

Lira de lixo. São Paulo: Editora Patuá, 2013.

Revistas e sites:

Poemas no site Revista Modo de Usar, 2015. Disponível em: revistamododeusar.blogspot.com.br/2015/04/adriano-scandolara.html.

Acesso em: 10.jan.2016.

Poemas na Mallarmagens, revista de poesia e arte contemporânea, 2012. Disponível em: www.mallarmagens.com/2012/10/5-poemas-deadrianoscandolara.html. Acesso em: 10.jan.2016.

Poemas na revista Germina Literatura, 2012 e 2013. Disponível em: www.germinaliteratura.com.br/2012/adriano_scandolara.htm e www.germinaliteratura.com.br/2013/naberlinda_adrianoscandolara_dez13.htm. Acesso em: 10.jan.2016.

Santos Dumont desaba diante de aviões de guerra (poema). In *Candido*, jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2014. Disponível em: www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=980. Acesso em: 10.jan.2016.

Ensaio

“Da comunidade à busca malograda: algumas considerações sobre o problema do mito na modernidade e suas consequências para os poetas”. Revista Germina Literatura, dezembro de 2014.. Disponível em <www.germinaliteratura.com.br/2014/literatura_dez14_adrianoscandolara.htm>.

Acesso em: 10.jan.2016.

13 Obras inclusas em publicações coletivas ou antologias

Fracasso, ou uma arte poética (poema). In POLI JR., Ovidio (org.), Coletânea prêmio off-Flip de literatura (2012-2013). Kbr Editora Digital, 2013.

Poema incluso em *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos* (publicação eletrônica elaborada como gesto de solidariedade com os membros dos protestos de 2013 no Brasil). Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0025156248952e78c09f4>>. Acesso em: 10.jan.2016.

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa, ensaios.

15 Principais autores traduzidos

Percy Bysshe Shelley, James Joyce, Hari Kunzru, Marjorie Perloff, William Butler Yeats, John Milton, John Ashbery, William Faulkner, Robert E. Howard, Ernest William Hornung, Henry Rider Haggard, Robert Louis Stevenson, Thomas Wolfe, Samuel Taylor Coleridge, Thomas Peacock, Colm Tóibín, Fredric Jameson, Charles Rosen.

a) Autores recorrentes

Joyce, Shelley.

b) Principais editoras

Arte & Letra, UFMG, Patuá, Autêntica.

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

É um dos editores do site *Escamandro*, dedicado à literatura e à tradução literária. Disponível em: < <https://escamandro.wordpress.com/>>. Acesso em: 10.jan.2016.

Contribuições com a revista *Celuzlose*, editada pelo poeta Victor Del Franco, publicada pelas editoras Patuá e Dobra, com a revista *Coyote* e as revistas eletrônicas *Germina*, *Modo de Usar* e *Mallarmagens*.

A originalidade do gênio não original: um pequeno estudo sobre as questões de Marjorie Perloff. In *Celuzlose*, v. 4, p. 84-99, 2014.

Traduções de três poemas de Shelley publicados na Ilustríssima, caderno da Folha de S. Paulo, em 3.mai.2015. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/05/1623888-leia-tres-poemas-de-percys Shelley.shtml>.

Acesso em 10.jan.2016.

17 Outros tipos de atividades editoriais

Um dos editores da revista impressa do site Escamandro, *Revista Escamandro #1*. São Paulo: Editora Patuá, 2014.

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

-

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

-

b) Obra autoral

Menção honrosa no prêmio Off-Flip de 2012 com o poema “Fracasso – ou uma arte poética”.

21 Bolsas, auxílios e fellowships (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

-

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo Lattes (disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4272982E6>>. Consulta em 8.fev.2016), site Escamandro (disponível em: <escamandro.wordpress.com>. Consulta em 8.fev.2016), site pessoal (disponível em: <<https://sites.google.com/site/adescndlr/>>. Acesso em: 8.fev.2016), consulta pessoal

ALÍPIO CORREIA DE FRANCA NETO**1 Nome completo**

Alípio Correia de Franca Neto

2 Data e local de nascimento

São Paulo, 20 de abril de 1966

3 Local de residência

São Paulo

4 Línguas que domina

Inglês: fala, compreende, lê e escreve bem

Italiano: fala, compreende, lê e escreve bem

Francês: fala, lê e escreve bem, compreende razoavelmente.

5 Línguas que já traduziu

Inglês, italiano

6 Formação universitária

2013 – atual: Pós-doutorado

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Em busca da parafrase: Michael Hamburger e a tradução de poesia*

2006-2011: Doutorado direto: Teoria Literária e Literatura Comparada

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *A Balada do velho marinheiro como representação artística do revery dos Românticos*

1996-1995: Graduação: Letras – Italiano – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

7 Principal área de trabalho

Tradução, ensaios

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

Sem vínculo com instituição de ensino superior

b) Publicações

Cerzido invisível – sobre um modo de reconstituição do texto poético. In *Revista de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, vol. 26, nº 76, setembro/dezembro de 2012.

Modo de viver – Philip Larkin e a velha plateia. In *Cadernos de Literatura em Tradução* n.9, São Paulo, Humanitas, 2008.

Dois poemas de Philip Larkin. In *Revista Crioula*, USP, 2009. (Disponível em <http://www.revistas.usp.br/crioula>. Acesso em 20.dez.2015),

c) Cursos curtos/oficinas

Cursos de especialização em tradução poética e poesia na Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, seminários acadêmicos, debates e mesas-redondas em eventos literários e sobre tradução.

9 Cursos fora de universidades

Oficinas e palestras tanto sobre literatura como sobre tradução na Casa das Rosas e na Casa Guilherme de Almeida.

Participação no 11th Worlds Festival – festival internacional de literatura do Norwich Writer’s Centre, Norwich, Inglaterra, em 2015.

Palestras sobre James Joyce em 2006, nas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em Brasília, como parte do ciclo de palestras e da mostra “Os Irlandeses – a Literatura de James Joyce e o Cinema de Conflito”.

10 Traduções

Seu site lista como “principais traduções” mais de 40 títulos (atualmente, outros três no prelo), incluindo poesia, prosa literária, teoria literária, literatura infantil, não ficção.

Exemplos:

JOYCE, James. *Pomas, um tostão cada*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

JOYCE, James. *Música de câmara*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Vênus e Adônis*. São Paulo: Leya, 2013.

BROWNING, Robert. *O flautista de manto malhado em Hamelin*. São Paulo: Ed. Musa, 1993.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

TWAIN, Mark. *O homem que corrompeu Hadleyburg*. São Paulo: Editora Imaginário, 1998.

SADE. *Contos libertinos*. São Paulo: Editora. Imaginário, 1997.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

A Literatura inglesa. Curitiba: Editora Iesde, 2009.

Reservas, Ateliê (poesia) no prelo.

Como desaparecer (poesia), Ateliê, no prelo.

London eye (drama em verso). Ateliê, no prelo.

Ensaio crítico acompanhando traduções, como a de S.T. Coleridge e as de Joyce.

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

-

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa literária, dramaturgia, teoria literária

15 Principais autores traduzidos

Philip Larkin, James Joyce, Gerard Manley Hopkins, S.T. Coleridge, William Shakespeare, Michael Hamburger, Mark Twain, Anthony Burgess, Marquês de Sade, Saki (Hector Hugh Munro), Robert Browning, Rudyard Kipling,

Richard Sheridan, Jonathan Swift, Eugene O'Neill, C.S. Lewis, Luigi Pirandello, Aleksandr Púchkin.

Teatro

Escola de maledicência, de Richard Sheridan (Papyrus, 1997)

Exilados, James Joyce (Iluminuras, 2003)

Estranho interlúdio, de Eugene O'Neill (Edusp, 2010)

a) Autores recorrentes

Philip Larkin

Publicou quatro poemas de Larkin na revista *Cadernos de Literatura em Tradução* nº 9 (São Paulo, Humanitas, 2008). Está no prelo da editora Ateliê o livro *Menos enganados – 80 poemas de Philip Larkin*, com notas e posfácio do tradutor, apresentação de Moacyr Scliar e prefácio de Michael Hamburger.

James Joyce

Traduziu *Música de câmara* (1998); *Exilados* (2003); *Pomas, um tostão cada e outros poemas* (2001); e *Stephen, o Herói*, todos publicados pela Iluminuras exceto o último, ainda no prelo. *Pomas, um tostão cada* ficou entre os vencedores da categoria tradução do Prêmio Jabuti de 2002. Todos os volumes incluem um ensaio introdutório e notas do tradutor.

b) Principais editoras

Ateliê Editorial, Cosac Naify, Iluminuras, Leya.

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

-

17 Outros tipos de atividades editoriais

Trabalhou regularmente com revisão e preparação de textos em editoras, assim como escreveu ensaios e material de apoio a várias traduções. Trabalhou por duas décadas como pesquisador e coautor de obras sobre Guilherme de Almeida, ao lado do biógrafo do poeta, Frederico Pessoa de Barros.

Publicação de traduções no caderno Ilustríssima, do jornal *Folha de S. Paulo*: trechos de Sir Thomas More, texto atribuído a William Shakespeare (6.mar.2014; Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/04/1435808-sir-thomasmore.shtml>> . Consulta em 8.fev.2016); quatro poemas de Sophie Hannah (28.jun.2015; Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/06/1647915-leia-quatro-poemas-de-sophie-hannah-que-participa-da-flip-2015.shtml>> . Consulta em 8.fev.2016.)

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

-

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

Primeiro lugar na categoria “tradução – obra literária inglês-português” do Prêmio Jabuti de 2014, em parceria com o British Council, por *Vênus e Adônis*, de William Shakespeare (Leya, 2013).

Segundo lugar na categoria “tradução” do Prêmio Jabuti de 2006, por *A Balada do velho marinheiro*, S.T. Coleridge (Ateliê Editorial, 2005).

Terceiro lugar na categoria “tradução” do Prêmio Jabuti de 2002 por *Pomas, um tostão cada e outros poemas*, James Joyce (Iluminuras, 2001).

b) Obra autoral

Vencedor do concurso da Aliança Brasil-Japão de 2009, ao lado de com Frederico Ozanan Pessoa de Barros e Sandra Mara Franca, pela monografia *Viagem ao oriente mais do que próximo: a presença da cultura nipônica na obra de Guilherme de Almeida*.

21 Bolsas, auxílios e fellowships (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

Como parte do prêmio Jabuti em parceria com o British Council, passou um período na Inglaterra em 2015, onde participou do 11th Worlds Festival – festival internacional de literatura do Norwich Writer’s Centre, em Norwich.

22 Sites pessoais

alpiocorreia.wordpress.com

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: site pessoal (disponível em: <<https://alpiocorreia.wordpress.com>>. Acesso em 10.fev.2016), sites das editoras, consulta pessoal.

BRUNO GAMBAROTTO**1 Nome completo**

Bruno Gambarotto

2 Data e local de nascimento

São Paulo, 4 de maio de 1978

3 Local de residência

São Paulo

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Espanhol: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve razoavelmente.

Português: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Francês: compreende bem, fala pouco, lê bem, escreve pouco.

5 Línguas que já traduziu

Inglês

6 Formação universitária

2008 – 2012: doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Com período sanduíche em Dartmouth College (Orientador: Donald Eugene Pease Jr.).

Título: *Modernidade e mistificação em Moby-Dick, de Herman Melville.*

Ano de obtenção: 2012.

Orientador: Jorge Mattos Brito de Almeida.

.

2004 – 2006: mestrado Teoria Literária e Literatura Comparada.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Walt Whitman e a formação da poesia norte-americana (1855-1867)*

Ano de Obtenção: 2006

Orientador: Jorge Mattos Brito De Almeida

1996 - 2001: Graduação em Letras - Português.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

7 Principal área de trabalho

Tradução, revisão de originais, preparação de material editorial

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

Não tem vínculo com instituição de ensino

b) Publicações

Artigos em periódicos:

Apelo. In *Gargantua*, Editora Humanitas/FFLCH-USP, 05 abr. 1998.

Salomé, Salomão, Sailormoon. In *Sebastião: Novos Olhares sobre a Poesia Brasileira*. São Paulo, Ed. Sebastião Grifo, 1.dez. 2002.

Artigos completos em anais de congresso:

O poeta e seus frontispícios: o retrato e as transformações da persona poética em *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) - Travessias 2008, 2008, SÃO PAULO. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/022/BRUNOGAMBAROTTO.pdf>>.

Acesso em 10.fev.2016.

Scented herbage of my breast: A figuração do corpo e a sexualidade em *Children of Adam* e *Calaums*, seções de *Leaves of Grass*, de Wat Whitman. In: IX Congresso Internacional da ABRALIC Travessias, 2004, Porto Alegre. Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC Travessias, 2004. Disponível para download em <<http://www.abralic.org.br/eventos/>>. Acesso em 10.fev.2016.

Línguas Africanas e o Léxico do Português do Brasil: Um Encontro Linguístico e Cultural. In: Simpósio do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, 1999, São José do Rio Preto. Estudos Linguísticos (GEL: Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo), 1999. v. XVIII.

c) Cursos curtos/oficinas

-

9 Cursos fora de universidades

-

10 Traduções

Livros:

SHELLEY, Mary. *Mathilda*. São Paulo: Editora Grua, 2015.

BERNARD, Romily. *Encontre-me*. São Paulo: Editora Globo, 2014.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente*. São Paulo: Editora Grua, 2014.

JOSHI, S. T. *A vida de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o prometeu moderno*. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

GIFFORD, Barry; LEE, Lawrence. *O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac*. São Paulo: Editora Globo, 2013.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva: edição do leito de morte*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

No prelo:

DICKENS, Charles. *David Copperfield* (edição comentada e ilustrada). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2015.

MELVILLE, Herman. *White Jacket, ou o mundo em um navio de guerra* (edição comentada e ilustrada). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2015.

Poemas:

"Sonho" (tradução de poema de Michael Blumenthal). In *Ácaro* n. 3, São Paulo, 1.set. 2005.

Artigos:

SPIEGELMAN, Art. Milhares de palavras sobre livros sem palavras. *Revista Serrote* n. 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Três artigos no livro *Nova História em. Perspectiva* (Org. Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva, São Paulo: Cosac Naify, 2011):

APPLEBY, Joyce; HUNT, Lynn; e JACOB, Margaret. Introdução.

GINZBURG, Carlo. Controlando a evidência: o juiz e o historiador.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea.

Dez artigos no livro *Nova História em. Perspectiva* volume 2 (org. Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2013):

BREISACH, Ernst . A escola dos Annales.

_____ Epílogo: historiografia na nova virada de século.

KRIEGER, Leonard. A coerência historiográfica no século XX.

HAMEROW, Theodore S. A nova história e a velha.

HIMMELFARB, Gertrude. Introdução.

_____ História com a política deixada de fora.

HUPPER, George. O experimento dos Annales.

KELLEY, Donald Reed. Circunspecção e prospecção.

_____ Conclusão.

STONE, Lawrence. O retorno da velha narrativa: reflexões sobre uma velha nova história.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

“A misteriosa escrivãzinha de William Sidney Porter, para todos os efeitos O. Henry” (introdução). In HENRY, O. *A última folha e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2011.

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

-

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa, ensaios.

15 Principais autores traduzidos

Herman Melville, Art Spiegelman, Walt Whitman, Mary Shelley, Charles Dickens, Romily Bernard, T.S. Joshi, Barry Gifford, Lawrence Lee.

a) Autores recorrentes

Melville, Whitman, Mary Shelley

b) Principais editoras

Cosac Naify, Zahar, Globo Livros, Grua, Hedra

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

"Sonho" (tradução de poema de Michael Blumenthal). In *Ácaro*, n. 3, São Paulo, 01 set. 2005.

17 Outros tipos de atividades editoriais

18 Outras atividades artísticas/culturais

Revisão de originais, pesquisa crítica, preparação de aparato de notas.

Organização de apêndice com três textos sobre a obra: resenha de Evert Duyckinck, publicada em 1851; ensaio de D.H. Lawrence, incluído em *Studies in Classic American Literature*, de 1923, e um trecho do célebre estudo de F.O. Matthiessen, *American Renaissance*, de 1941. In MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

19 Organização de eventos

-

Seu currículo Lattes cita participação em 14 eventos acadêmicos.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

-

b) Obra autoral

-

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

-

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo Lattes (Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4768383E5>>. . Acesso em 9.fev.2016), sites das editoras Cosac Naify (Disponível em <www.cosacnaify.com.br>. Acesso em 10.fev.2016), Hedra (Disponível em <www.hedra.com.br>. Acesso em 10.fev.2016) e Globo Livros (Disponível em <globolivros.globo.com>. Acesso em 10.fev.2016)

CLAUDIO WILLER**1 Nome completo**

Claudio Jorge Willer

2 Data e local de nascimento

São Paulo, 2 de dezembro de 1940

3 Local de residência

São Paulo

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve razoavelmente.

Francês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve pouco.

Alemão: compreende bem, fala razoavelmente, lê razoavelmente, escreve pouco.

Espanhol: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve pouco.

Italiano: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve pouco.

5 Línguas que já traduziu

Francês, inglês

6 Formação universitária

2008-2011: Pós-doutorado, grande área de Linguística, Letras e Artes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

2002-2007: Doutorado, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*.

Ano de obtenção: 2008

Orientador: Benjamin Abdalla Júnior.

1960-1966: Graduação em Psicologia.

Instituto de Psicologia

Universidade de São Paulo (USP)

1960-1963: Bacharelado em Ciências Sociais e Políticas.

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP).

7 Principal área de trabalho

Poeta, tradutor, escritor, ensaísta, políticas públicas de cultura

8 Atividades acadêmicas

Sem vínculo formal com instituição de ensino

a) Docência

2010: Professor visitante, USP. Curso “O surrealismo: poética e poesia”, de agosto a novembro. Pós-graduação, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

1965-1972: Auxiliar de ensino, USP. Aulas nas disciplinas Psicologia Geral, Psicologia Social, Psicologia Diferencial. Graduação, Instituto de Psicologia.

b) Publicações

Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Universidade de São Paulo, biblioteca digital de teses e dissertações, 2008, 407p. Em 2010, a tese foi publicada pela editora Civilização Brasileira.

Artigos completos em periódicos:

Seu currículo Lattes cita 44 artigos. Principais:

Roberto Piva, poeta do corpo. In *Eutomia* (UFPE), Recife, v. 1, p. 1-19, 2015.

Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. In *Qorpus*, v. 1, p. 12-20, 2014.

Massao Ohno, Hilda Hilst e a busca da poesia total. In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 69, p. 122-129, 2014.

Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação. In *Fronteiras*, v. 10, p. 192-212, 2013.

Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. In *Eutomia* (UFPE). Recife, v. 1, p. 129-147, 2013.

A rebelião beat. In: ALVES-BEZERRA, Wilson; SIGNORI, Monica Baltazar (org.). *Letras em Jornada: artigos da 12ª Jornada de Letras da UFSCar*, São Carlos, SP: Departamento de Letras da UFSCar e Pedro & João Editores,

2009, p. 13-36.

Claudio Willer: Chegar Lá. *Revista Camoniana*, v. 17, p. 313-316, 2005.

Capítulos, ensaios, prefácios e posfácios em livros:

Seu currículo Lattes cita 39 entradas. Exemplos:

Diferentes capítulos em GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 823-838.

Lautréamont, leitor de Baudelaire. In ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia, GO: Ricochete, 2014, v. , p. 37-64.

Traduzir Allen Ginsberg: poesia e questões de poética. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉTUA, Elzira Divina, HIRSH, Irene (org.). *Tradução, vanguardas e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 39-56.

Com TELLES, Sergio. Loucura, reversa criação. In: CAVANI-JORGE, Ana Lúcia. (org.). *A palavra voadora: enlouquecidas letras*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012, v. 1, p. 133-169.

Lautréamont, o corpo e os corpos nômades. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (org.). *O corpo em cena*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2011, p. 33-54.

Octavio Paz e a literatura comparada. In: MARTINS, Vima Lia (org.). *Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2005, v. 1, p. 11-26.

Surrealismo - rebelião e imagens poéticas. In: RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. (org.). *100 Anos de Poesia*. Rio de Janeiro: O Verso Produções Editoriais, 2000, v. 2, p. 104-108.

c) Cursos curtos/oficinas

Ministrou uma série de cursos de curta duração, palestras e oficinas em diferentes universidades, como a USP, a Unicamp e a Universidade de Londrina.

Na USP, além de ministrar um curso na pós-graduação sobre o Surrealismo, ministrou dois de extensão cultural – um sobre a geração *beat* e outro sobre criação poética.

9 Cursos fora de universidades

Cursos curtos e palestras em espaços como Casa das Rosas, Espaço Cult, Museu da Língua Portuguesa, o Centro Cultural São Paulo e a rede Sesc. Em duas ocasiões, oficinas foram feitas com companhias teatrais.

10 Traduções

Principais traduções:

BUKOWSKI, Charles. *As pessoas parecem flores finalmente*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Seleção, prefácio e notas. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984 e reedições; nova edição, revista e ampliada, em 1999; edição de bolso pela coleção L&PM Pocket em 2000, reeditada como *Uivo e outros poemas* em 2005 e 2010.

KEROUAC, Jack. *Livro de haicais*. Organização de Regina Weinreich. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LAUTRÉAMONT. *Obra completa - Os cantos de Maldoror, poesias e cartas*. Prefácio e comentários. São Paulo: Iluminuras, 1997.

HUGO, Victor et al. *Crônicas da comuna* (coletânea sobre a Comuna de Paris, com textos de HUGO, Flaubert, Jules Vallès, Verlaine, Zola e outros)..Prefácio. São Paulo, Ensaio, 1992.

LAUTRÉAMONT. Os Cantos de Maldoror. Tradução e prefácio. Vertente, 1970. 2ª edição: Max Limonad, 1986.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção, prefácio e notas. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

Prosa:

Os rebeldes: geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.

Manifestos 1964-2010. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.

Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Geração Beat. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Volta. São Paulo: Iluminuras, 1996

Poesia:

A verdadeira história do século 20. Lisboa, Portugal: Apenas Livros – Cadernos Surrealistas Sempre, 2015

Poemas para leeren voz alta. Tradução de Eva Schnell, posfácio de Floriano Martins. Editorial Andrómeda, San Jose, Costa Rica, 2007.

Estranhas experiências e outros poemas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

Jardins da provocação. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, 1981.

Dias circulares. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1976.

Anotações para um apocalipse. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1964

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

Anotações de viagem. In: BOTELHO, Joaquim Baria (org.). *Antologia UBE*. São Paulo: Global, 2015, p. 24-26.

A chegada do tempo. In: PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 378-382.

Claudio Willer. In: LYRA, Pedro. (org.). *Sincretismo - A poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 367-376.

Claudio Willer. In: FARIA, Álvaro Alves de. (org.). *Brasil 2000 - Antologia de poesia contemporânea brasileira*. Coimbra, Portugal: Alma Azul, 2000, p. 63-65.

Chego mais perto; Praia na Ilha; Je m'approche; La Plagedansl'île. In: MURRAY, Gilda; BORELLI, Olga; ALENCAR, Celso de; MAN, Ivone (org); *Cena poética - Scènepoétique*. Tradução de Celso Loprete. São Paulo: Limiar, 2003, p. 36-39.

Llegar allá; Cuando el calor...; Los Poetas apenas transcriben.... In: MÁRQUEZ, Miguel (org.). *3er Festival Mundial de Poesía*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2007, p. 68-73.

Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In *Obras reunidas de Roberto Piva*, v. 1. Posfácio. São Paulo: Editora Globo, 2005.

Beats & rebelião. In: BUENO, Eduardo (org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 29-47.

Decada del 60: el milenarismo anticipado de la poesia brasileña. In: ESTRELLA, Ulises (org.). *Los años de la fiebre*. Quito: Libresa, 2005, v. 1, p. 53-62.

Claudio Willer. In: GAMBOA, Martín Palácio (org.). *Bicho de siete cabezas: selección de la poesía brasileña contemporánea*. Córdoba, Argentina: detodoslosmares, 2014, p. 45-62.

Surrealismo - rebelião e imagens poéticas. In: RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra (org.). *100 anos de poesia*. Rio de Janeiro: O Verso Produções Editoriais, 2000, v. 2, p. 104-108.

Traduções:

GINSBERG, Allen. Sutra do Girassol. Tradução de Claudio Willer. In: gullar, Ferreira. (Org.). *O prazer do poema: uma antologia pessoal*. 1ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014, p. 241-243.

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa, ensaios

15 Principais autores traduzidos

Conde de Lautréamont, Antonin Artaud, Allen Ginsberg, Jack Kerouac

a) Autores recorrentes

Allen Ginsberg

b) Principais editoras

L&PM, Iluminuras, Civilização Brasileira

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Coeditou, com Floriano Martins, a revista eletrônica *Agulha*, de 1999 a 2009.

Rebate de Pares: Pelos 40 anos da morte de García Lorca. In *Remate de Males*, v. 2, p. 15-18, 1981.

Invenção/Experiência: Claudio Willer. In: COHN, Sergio; CESARINO, Pedro; RESENDE, Renato (org.). *Azougue: edição especial 2006-2008*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

17 Outros tipos de atividades editoriais

Membro do corpo editorial da revista *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional.

Colaborou extensivamente com grandes veículos de comunicação, como os jornais *O Povo* (Fortaleza), *O Estado de S. Paulo*, *Correio Braziliense*, *Zero Hora* (Rio Grande do Sul), *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e as revistas *Isto É*, *Leia* e *Cult* (seu currículo Lattes registra 25 publicações nesta última).

18 Outras atividades artísticas/culturais

Inventário da Rapina (média-metragem). Participação. Diretor: Aloysio Raulino. 1986

Antes que eu me esqueça. (documentário). Participação. 1977.

Uma outra cidade. (documentário).Diretor: Ugo Giorgetti. Participação. 2000.

Filmedemência (longa-metragem). Diretor: Carlos Reichenbach. Participação. 1985.

19 Organização de eventos

Organização de eventos, palestras e seminários:

Sala de Revistas: VIII Bienal Internacional do Livro do Ceará (exposição). 2008.

Os Malditos (ciclo de palestras). 2006.

Semana da Poesia. 2006. Com Carlos Figueiredo.

De Rimbaud ao Surrealismo (ciclo de palestras e leituras de poesia). 2005.

22 por 2002: Modernismo Hoje. Com Fábio Lucas, Maria Eugênia Boaventura, Sérgio Mamberti, Pascoal Conceição. 2002.

Drummond Cem anos: Um Poeta e Muitas Vozes. Com Fábio Lucas e Carlos Figueiredo. 2002.

Literatura Além do Mercado: Revistas Literárias. 2001.

Seminário de Legislação Cultural.Com Azis Nacib Ab'Saber, José Marques de Melo, Lígia de Paula. 1988.

Seminário Internacional de Legislação Cultural. Com Ruth Escobar. 1985.

Homenagem a García Lorca. 1977.

Participação de eventos:

Assim como tem uma atuação marcada na organização de eventos, Claudio Willer lista participações em 71 deles, no Brasil e no exterior, em seu currículo Lattes.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

-

b) Obra autoral

Prêmio Antonio Bento, para revista cultural *Agulha*, como coeditor, ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2008.

Diploma de Personalidade Cultural, UBE - União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, 2002.

Diploma e Medalha do Mérito Profissional na Área Literária, ABACH, Academia Brasileira de Arte, Ciência e Cultura, 2002.

Huésped Distinguido de La Ciudad de Nuestra Señora de La Paz, Ciudad de Nuestra Señora de La Paz (Bolívia), Gobierno Municipal, 1999.

Voto de profundo reconhecimento e gratidão, CONDEPHAAT, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1987.

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

claudiowiller.wordpress.com

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

1994-2001: Secretaria Municipal da Cultura, São Paulo. Assessor cultural, coordenador da formação cultural, serviços técnicos especializados, assessor do secretário, direção e administração do gabinete do secretário.

1985-1986: Ministério da Cultura Representante do ministro em São Paulo.

1984-1985: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo Secretário da Comissão de Cultura

24 Títulos e cargos em organizações

2014: Presidente do Conselho do Instituto Brasileiro de Gestão Cultural, Instituto Brasileiro de Gestão Cultural.

2012: diretor de políticas culturais, UBE - União Brasileira de Escritores.

2010: diretor de políticas culturais, UBE - União Brasileira de Escritores.

2008: conselheiro, UBE - União Brasileira de Escritores.

2008: conselheiro, Associação Museus e Casas de Cultura do Brasil.

2006: conselheiro, 2006-2008, UBE - União Brasileira de Escritores.

2003: membro do Conselho Consultivo do programa São Paulo: Um Estado de Leitores

2002: presidente, 2002-2004, UBE - União Brasileira de Escritores.

2000: conselheiro, 2000-2004, Fundação Padre Anchieta.

2000: presidente, 2000-2002, UBE - União Brasileira de Escritores.

1998: presidente do Conselho, 1998/2000, UBE - União Brasileira de Escritores.

1996: presidente do Conselho, 1996/1998, UBE-União Brasileira de Escritores.

1995: conselheiro, Conselho Municipal de Cultura,

1994: presidente do Conselho, 1994/1996, UBE - União Brasileira de Escritores.

1990: presidente, 1990/1992, UBE - União Brasileira de Escritores.

1988: conselheiro, 1988/92, Fundação Padre Anchieta.

1988: presidente, 1988/1990, UBE - União Brasileira de Escritores.

1986: membro e presidente, 1986/1988, Comissão de Literatura, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

1985: conselheiro do Museu da Literatura, 1985/88, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

1984: secretário geral, 1984/1986, UBE - União Brasileira de Escritores.

1982: secretário geral, 1982/1986, UBE - União Brasileira de Escritores.

Fontes: Currículo na plataforma Lattes (disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4774475U>>. Acesso em 9.fev.2016), site da LPM (disponível em: <www.lpm.com.br>. Acesso em 9.fev.2016), site do tradutor (disponível em <<http://claudiowiller.wordpress.com>>. Acesso em 9.fev.2016), verbete da Wikipedia (Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Claudio_Willer>. Acesso em 9.fev.2016).

DIRCEU VILLA**1 Nome completo**

Dirceu Villa de Siqueira Leite

2 Data e local de nascimento

São Paulo, 12 de setembro de 1975

3 Local de residência

São Paulo

4 Línguas que domina

Inglês: fala, lê, escreve e compreende bem

Italiano: fala razoavelmente, lê e compreende bem, escreve pouco

Francês: fala pouco, lê e compreende bem

Espanhol: lê e compreende bem

Provençal: lê pouco e compreende razoavelmente

Latim: compreende pouco

5 Línguas que já traduziu

Inglês, italiano, francês, espanhol, provençal

6 Formação universitária

2008-2012 – Doutorado. Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Com período sanduíche na University College London

Título: *The italianate pen: poesia na Itália e na Inglaterra (séculos XV e XVI)*

Orientador: John Milton

2000-2004 – Mestrado: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Lustra, de Ezra Pound*

Orientador: John Milton

1993-1998 – Graduação: Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

(Universidade de São Paulo)

7 Principal área de trabalho

Tradução, poesia, ensaios sobre literatura.

8 Atividades acadêmicas

Atualmente sem vínculo com instituição de ensino.

a) Docência

2015: professor substituto, literaturas de língua inglesa, Universidade Federal de São Paulo – Unifesp.

b) Publicações

A tradução comentada de *Lustra*, de Ezra Pound, com estudo crítico, preparada para seu mestrado, foi posteriormente publicada pela Hedra.

Three poems. In *#NewWriting*. revista on-line, University of New Anglia. 2015. Disponível em <<http://www.newwriting.net/writing/poetry/three-poems-6/>>. Acesso em 10.jan.2016.

Oito poemas. In *Eutomia* - Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da UFPE. V.1, n 15, 2014.

c) Cursos curtos/oficinas

Cursos de extensão sobre poesia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2004 a 2006)

9 Cursos fora de universidades

10 Traduções

BYRNE, Mairéad. *Famosa na sua cabeça*. São Paulo: Dobra, 2015.

POUND, Ezra. *Lustra*. São Paulo: Annablume/Demônio Negro, 2011

CONRAD, Joseph. *Um anarquista e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009.

MILTON, John. *Imagens de um mundo trêmulo*. São Paulo: Hedra, 2006.

11 Adaptações

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

12 Produção autoral

Poesia

Transformador (antologia de poemas e de traduções). São Paulo: Demônio Negro, 2014.

Icterofagia. São Paulo: Hedra, 2008.

Descort 1. São Paulo: Hedra, 2003.

MCMXCVIII. São Paulo, Badaró, 1998.

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

Organização da antologia de poetas brasileiros contemporâneos *Poesía joven de Brasil: sofisticado & saboroso, el aperitivo*, publicada pela revista mexicana La Otra (México, p.35-48, 10.jul.2009).

Poesie aus Brasilien und Deutschland. In: DOMENECK, Ricardo; MAURIN, Aurélie; WOHLFAHRT, Thomas (org.). *Poesie aus Brasilien und Deutschland*. Heidelberg/ Rio de Janeiro: Wunderhorn/ 7Letras, 2013, v. 1, p. 63-84.

The Cleaver / brazilian angst. *Poetry Wales*, Bridgend County Borough, p. 6 - 7, 14 out. 2013.

Roteiro da poesia brasileira – anos 90 (seleção e prefácio de Paulo Ferraz). Global editora, 2011

En qué se apoya tal arquitectura? In *Alforja Revista de Poesia*, México, D.F., p. 26 - 30, 21 abr. 2007.

New Brazilian & American Poetry. In *rattapallax* nº 9, Rattapallax Press, 2002

Sem janelas ou portas para a realidade, ensaio para especial sobre Fernando Pessoa da revista *Cult* (*Dossiê Cult*. org. Marcelo Rezende. São Paulo: Bregantini, 2005, v. 1, p. 31-40).

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa literária, não ficção, teoria

15 Principais autores traduzidos

Ezra Pound, Joseph Conrad, e. e. cummings, Ovídio, Matteo Maria Boiardo, Peire Vidal, Voltaire

a) Autores recorrentes

Ezra Pound

b) Principais editoras

Hedra, Demônio Negro

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Plaquetes (Hussardos Clube Literário, 2014):

CAVALCANTI, Guido. *Canzoni*. Traduções ao lado de Augusto de Campos e Vanderley Mendonça. É autor da introdução.

HUNTING, Basil. Quatro Poemas de Basil Hunting.

OVÍDIO, excertos de *Metamorfoses*.

Poema incluso em *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos* (publicação eletrônica elaborada como gesto de solidariedade com os membros dos protestos de 2013 no Brasil. Disponível em <http://pt.calameo.com/read/0025156248952e78c09f4>>. Acesso em 10.fev.2016.

Diversos textos e traduções na revista eletrônica Modo de Usar & co. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br>>. Acesso em 10.fev.2016.

HERBERT, Zbigniew. O sr. Cogito lê jornal. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/06/zbigniewherbert19241998.html>>. Acesso em 31.dez.2015.

Ensaio e entrevista para o Jornal de Poesia. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dvilla.html>>. Acesso em 10.fev.2016.

Perfil e poemas no Terra Magazine, em 2011. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4949179EI13894,00Perfis+Dirceu+Villa.html>>. Acesso em 10.fev.2016.

Colaborações regulares (incluindo traduções) com a revista eletrônica *Germina* (www.germinalliteratura.com.br):

GAUTIER, Théophile; VERLAINE, Paul; CORBIÈRE, Tristan; CHAUCER, Geoffrey; LORD ROCHESTER: Disponível em <<http://www.germinalliteratura.com.br/officina17.htm>>. Acesso em 10.fev.2016.

ELIOT, T.S. A canção de amor de J.Alfred Prufrock (primeira parte) e O enterro dos mortos, de *A terra estéril*. Disponível em <<http://www.germinalliteratura.com.br/2008/officina23.htm>> Acesso em 31.dez.2015.

ÉLUARD, Paul. Max Ernst. Disponível em <<http://www.germinalliteratura.com.br/officina15.htm>> Acesso em 31.dez.2015.

Poemas publicados na revista on-line do Instituto Humanitas Unisinos, 2008: Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2428&secao=286>. Acesso em 10.fev.2016.

Ensaio para a revista eletrônica Zunái, 2009: disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/dirceu_villa_alfredo_fressia.htm>. Acesso em 10.fev.2016.

Traduções de poemas de *Lustra*, de Ezra Pound. Edição online do Le Monde Diplomatique Brasil, 2008: Disponível em <<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2558>>. Acesso em 10.fev.2016.

Publicação de traduções na revista *Ácaro* (Editora 34): e.e. cummings na nº1 (2002), Ezra Pound na nº 3 (2003).

17 Outros tipos de atividades editoriais

Criação e edição da revista de arte *Gargântua* (1998-1999), editora Humanitas.

Organização, com John Milton, do livro *Os escritos clássicos ingleses sobre a tradução* (Humanitas, 2012).

Textos de apresentação:

A história trágica do doutor Fausto, Christopher Marlowe. São Paulo: Hedra, 2006

Escritos sobre arte, Charles Baudelaire. São Paulo: Hedra, 2008.

Pequenos poemas em prosa, Charles Baudelaire. São Paulo: Hedra, 2009.

O enterro prematuro, Edgar Allan Poe. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2009.

18 Outras atividades artísticas/culturais

Curador de exposição de livros de Ezra Pound da Biblioteca Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo (2008).

Estudos em artes plásticas, tendo desenhado a capa da primeira edição da revista *Gargântua* (1998).

Escreveu o roteiro e desenhou a HQ *O Entardecer de um fauno*, baseada em poema de Stéphane Mallarmé (1999).

19 Organização de eventos

-

Participação em mesas redondas e simpósios sobre poesia e tradução.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

-

b) Obra autoral

Prêmio Nascente – USP/editora Abril, por *Descort 1* (Hedra, 2008)

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

2015: Programa British Council de Tradução Literária, da Flip (Feira Literária Internacional de Paraty) e do British Council, em parceria com o British Centre for Literary Translation e o Writers' Centre Norwich. Três semanas de residência literária em Norwich, na Inglaterra, traduzindo o poema *Briggflatts*, de Basil Bunting, e participando de eventos literários e das atividades no

centro de traduções da London Book Fair.

2007: Programa de Ação Cultural, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 2007, livro *Icterofagia*.

22 Sites pessoais

odemonioamarelo.blogspot.com.br

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo Lattes (disponível em < <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4293585A9>>. Acesso em 9.fev.2016), site pessoal (disponível em <odemonioamarelo.blogspot.com.br>. Acesso em 9.fev.2016), revista Germina (disponível em <www.germinaliteratura.com.br>. Acesso em 9.fev.2016), consulta pessoal.

LAWRENCE FLORES PEREIRA**1 Nome completo**

Lawrence Flores Pereira

2 Data e local de nascimento

16 de junho de 1965

3 Local de residência

Santa Maria (RS)

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Francês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem.

Italiano: compreende nem, fala pouco, lê razoavelmente, escreve pouco.

Espanhol: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve pouco.

Latim: lê razoavelmente.

Grego: lê bem.

5 Línguas que já traduziu

Inglês, francês, grego

6 Formação universitária

2012: Pós-doutorado em Literatura Inglesa.

The Massachusetts Center for Interdisciplinary Renaissance Studies,
University of Massachusetts, EUA.

1996 – 2000: Doutorado em Letras.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
Com período sanduíche em Université Paris-Sorbonne (orientador: Michel
Autrand)

Título: *De Shakespeare a Racine: o engano especular e outros temas.*

Orientadora: Kathrin H. Rosenfield.

1993 – 1996: Mestrado em Letras.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Título: *Figurações poéticas na literatura popular nordestina.*

Orientadora: Kathrin H Rosenfield.

1987-1992 – Graduação em Letras.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

7 Principal área de trabalho

Docência, tradução, ensaios

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

2002 – presente: professor adjunto da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no Rio Grande do Sul. Antes, foi professor bolsista na mesma instituição, de 2000 a 2002.

Desde 2009 ministra aulas sobre literatura de língua inglesa para a graduação; antes, ministrou aulas de literatura tanto para a graduação como para a pós-graduação. Suas linhas de pesquisa incluem literatura, comparatismo e crítica social e literatura, história e identidade.

Coordenação de grupos de pesquisa voltados para a tradução literária, incluindo poesia dramática renascentista.

b) Publicações

Coeditor, ao lado de Kathrin Rosenfield, da revista *Philia&Filia (Philosophy, Literature and Arts/Filosofia, Literatura e Artes)*, publicação semestral do núcleo de pesquisa Filosofia-Literatura-Arte, do programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Seu currículo Lattes cita 38 artigos em periódicos. Exemplos:

Com MARTINI, M.; ROSENFELD, K. H. Apresentação para narrativas, retóricas, drama e história nos séculos xvi e xvii. crítica e diálogos com a contemporaneidade. *Revista Letras* (UFSM), Santa Maria, RS, v. 49, p. 7-16, 2014.

Procriação e vulnerabilidade masculina em 'King Lear'. *Revista Letras* (UFSM), Santa Maria, RS, v. 49, p. 257-284, 2014.

Com ROSENFELD, K. H.; A tragédia grega: tradução, encenação e crítica. *Fragmentum* (UFSM), Santa Maria, RS, v. 39, p. 54-63, 2014.

Translating King Lear and Hamlet into Portuguese: poetry, metric, rhythm and other problems. In *The Semiannual Newsletter of the Massachusetts Center for interdisciplinary Renaissance Studies*, v. spring, 2013, p. 22-25.

A triangulação formal e estilística na tradução poética e os casos de *Métamorphose des Yeux de Philis en Astres*, de Germain Habert e de *Murder of Gonzago em Hamlet*. *Tradução em Revista* (UNESP), v. 15, p. 1-13, 2013.

Com ROSENFELD, K. H. Tragédia grega e teatro contemporâneo. Lendo e traduzindo *Antígona* para o palco contemporâneo com o auxílio de Holderlin. *Fragmentum* (UFSM), Santa Maria, RS, v. 1, p. 54-63, 2013.

Traduzindo *Hamlet* e *King Lear* para o português. In *Eutomia* (Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco), Recife, ed. 10, p. 120-139, 2012.

Disgrace: deslizamentos, fixações e silêncios (notas sobre a recepção negativa de *Disgrace*, com alguns contextos reais e imaginários na África do Sul. In *Philia&Filia* (UFRGS), Porto Alegre, v. 2, p. 176-216, 2011.

Com MARTINI, M. Traduzindo *La Coroa*, de John Donne. In *Revista de Letras* (UNESP), v. 49, p. 29-46, 2009.

A canção de amor de Eliot. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 7, n.20, p. 95-103, 1993.

RILKE, Rainer Maria. Primeiros versos da “Oitava Elegia”. Porto Alegre: In *Philia&Filia* (UFRGS), Porto Alegre, v.2, n.1, UFRGS, 2011.

Capítulos em livros:

Seu currículo Lattes lista treze capítulos. Exemplos:

A publicação de *Disgrace*, de J.M. Coetzee e a Submissão do Congresso Nacional africano à comissão de direitos humanos: os farm attacks, a Aids, os temores brancos e as tentações da censura. In: FLORES PEREIRA, Lawrence; ROSENFELD, Kathrin (org.). *Lendo J. M. Coetzee*. Santa Maria: editora UFSM, 2015, p. 186-251.

Notas sobre a confissão e os pensamentos duplos em *Disgrace*, de J. M. Coetzee. In COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda (org.). *Direito e psicanálise: interseções e Interlocuções a partir de Desonra, de J.M. Coetzee*. Rio de Janeiro: Lumen Juris Direito, 2015, p. 215-236.

Traduzindo Hamlet e King Lear para o português. In CAVENDISH, Sueli Cavendish; VALLOIS, Michelle (org.). *Teoria e prática da tradução literária*. Recife: Editora UFPE, 2014, p. 81-101.

Interioridade e direito: os processos ocultos na tragédia shakespeariana. In COSTA, Judith Martins (org.). *Narração e normatividade: direito e literatura*. São Paulo: GZ Editora, 2012, v. 1, p. 135-153.

Notas sobre o uso do alexandrino na tradução do drama shakespeariano. In GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos (org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 145-158.

c) Cursos curtos/oficinas

Cursos curtos, oficinas e workshops ligados ao trabalho de tradução literária, em especial drama.

9 Cursos fora de universidades

Mesa com Kathrin Rosenfield sobre tradução no festival literário Litercultura, de Curitiba, em 2013.

Ministrou a palestra "A tradição popular da Espanha e do Brasil na poesia de João Cabral" na V Fliporto (Feira Literária Internacional de Pernambuco), em 2009.

Palestra sobre o teatro shakesperiano no Teatro Renascença, em Porto Alegre, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura – 2006.

10 Traduções

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* (recriação, introdução, notas). São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2015.

SÓFOCLES. *Antígona*. Com textos de Kathrin Rosenfield. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ELIOT, T.S, BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Editora 34, 1998.

Diversos artigos sobre filosofia e política em série de publicações da Jorge Zahar.

Exemplos:

MATTÉI, Jean-François. A barbárie da inteligência, ou o ground zero do pensamento. In ROSENFELD, Denis L.; MATTÉI, Jean-François. *O terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HÖLDERLIN, F. Escritos filosóficos de Hölderlin. In ROSENFELD, Kathrin H; MARSHALL, Francisco (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Outras publicações:

STEVENS, Wallace. Peter Quince no teclado. In *Dicta & Contradicta*, São Paulo, 2008.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

Engano especular (poesia). São Paulo: É-Realizações, 2012.

Poemas de Engano Especular. In *Dicta & Contradicta*, São Paulo, p. 32 - 36, 17 jul. 2009.

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

-

14 Tipos de tradução

Poesia, teatro, ensaios, prosa

15 Principais autores traduzidos

Shakespeare, T.S.Eliot, Sófocles, John Donne, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens

a) Autores recorrentes

Shakespeare

b) Principais editoras

Iluminuras, Companhia das Letras, Jorge Zahar, Topbooks

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Publicações de poemas e de tradução na revista *Dicta & Contradicta*

17 Outros tipos de atividades editoriais

Organização de volume:

Com ROSENFELD, Kathrin *Lendo J. M. Coetzee*. Santa Maria: editora

UFSM, 2015.

Membro de corpo editorial dos periódicos:

Desde 2009: Revista *Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Desde 2010: Revista *In-Traduções*, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Desde 2011: *Philia&Filia*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Várias colaborações com jornais, em especial o *Zero Hora* (Porto Alegre).

18 Outras atividades artísticas/culturais

A tradução da peça *Antígona* foi encenada 26 vezes em 2004 e 2005. Hamlet teve duas temporadas em Porto Alegre e uma em Montevideu, no Uruguai, em 2006 e 2007.

19 Organização de eventos

2008: II Simpósio de Literatura, Comparatismo e Crítica Social. 2008. Universidade Federal de Santa Maria. Com Rozani Umbach.

2007: Mutações do Conhecimento: Renascimentos do Homem Moderno. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com Kathrin Rosenfield.

Participações em diversos eventos acadêmicos.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

Finalista (entre cinco selecionados) no Prêmio Fato Literário pelas traduções teatrais de *Antígona* e de *Hamlet*, RBS e Banrisul, 2006.

b) Obra autoral

-

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

-

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo Lattes (disponível em < <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784593P1>>. Acesso em 9.fev.2016), sites da Companhia das Letras (disponível em <www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03950>. Acesso em 9.fev.2016), da UFSM (disponível em <site.ufsm.br>. Acesso em 9.fev.2016) e da revista *Philia&Filia* (disponível em <seer.ufrgs.br/Philiaefilia>. Acesso em 9.fev.2016).

PAULO HENRIQUES BRITTO**1 Nome completo**

Paulo Fernando Henriques Britto

2 Data e local de nascimento

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1951

3 Local de residência

Rio de Janeiro

4 Línguas que domina

Inglês: compreende, fala, escreve e lê bem

Francês: lê razoavelmente, fala, escreve e compreende pouco

Espanhol: lê bem, compreende razoavelmente, fala e escreve pouco

5 Línguas que já traduziu

Inglês

6 Formação universitária

2002: Título de Notório Saber

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

1979-1982: Mestrado em Letras

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Título: *Conectivos oracionais do português: uma proposta de análise semântica*.

Orientador: Milton José Pinto.

1975-1978: Graduação - Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

7 Principal área de trabalho

Tradutor, autor, professor, ensaísta

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

Professor associado da PUC-RJ, desde 2008. De 1978 a 2008, foi professor assistente na mesma instituição. Também participa de comissões e conselhos, como da Comissão Geral e Comissão da Carreira de Docente (ambos desde 2013).

Áreas de atuação: tradução, inglês, literatura de língua inglesa, literatura brasileira, semântica, fonologia.

Projetos de pesquisa atuais: o verso na poesia brasileira moderna (com ênfase nas diferentes formas classificadas como verso livre), desde 2014, e tradução poética, desde 2006. Também faz parte de projeto de estudos de tradução literária com alunos de mestrado (desde 2004).

b) Publicações

Seu currículo Lattes aponta 32 capítulos em livros publicados e 39 artigos completos em periódicos, assim como o livro *A tradução literária* (Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2012)

Artigos:

Paulo Henriques Britto publicou um grande número de traduções em artigos. Exemplos:

Elizabeth Bishop as cultural intermediary. In *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Dartmouth, EUA, v. 4/5, p. 489-49, 2000.

O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In *eLyra*, v. 3, p. 27-41, 2014.

'Lorem ipsum': uma autoversão poética. *Tradução em Revista*, v. 16, p. 23-29, 2014.

Dois poemas de Emily Dickinson. In *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. VIII, p. 65-74, 2014.

Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa. *Cadernos de Tradução* (UFSC), v. especial, p. 145-159, 2014.

Die künstlichen Paradiese. In *Literatur und Kritik*, v. 48, p. 49-51, 2013.

Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 19, 2011. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em 11.fev.2016.

Principais capítulos em livros:

O fim de um paradigma. In: PEDROSA, Celia; DIAS, Tania; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 219-229.

Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In: WEINHARDT, Marilene; SIMON, Luiz Carlos; RODRIGUEZ, Benito Martinez; OLIVEIRA,

Silvana; BUENO, Luís; CARDOZO, Mauricio Mendonça (org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 11-25.

Um poema de Elizabeth Bishop. In SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. (org.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, v. 1, p. 442-44

Functionality of form in Elizabeth Bishop's poetry: implications for translation. In ALMEIDA, Sandra Regina G.; GONÇALVES, Glaucia Renate; REIS, Eliana Lourenço de Lima (org.). *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, v.1, p. 93-101.

Whitman como profeta. In BINGEMER, Maria Clara L.; YUNES, Eliana (org.). *Profetas e profecias numa visão interdisciplinar e contemporânea*. Rio de Janeiro: Loyola/PUC-Rio, 2002, v. 1, p. 167-176.

c) Cursos curtos/oficinas

Fluxo frequente de oficinas, workshops e cursos de curta duração, em especial sobre tradução poética, tanto na PUC-RJ como em outras instituições de ensino superior, como o Centro Universitário Maria Antônia – USP (2009).

9 Cursos fora de universidades

É convidado frequentemente a ministrar cursos curtos, oficinas e palestras por centros culturais como a Casa do Saber (dois cursos, um de tradução literária, em 2014, e outro de tradução de poesia, em 2015), a Casa Guilherme de Almeida (tradução de poesia e prosa, 2015), o Polo de pensamento contemporâneo (tradução do diálogo em ficção, 2015) e o Instituto Moreira Salles (cartas de Elizabeth Bishop, 2015). Em 2014, ao lado de Daniel Hahn, tradutor e então diretor do British Centre for Literary Translation, em Norwich, no Reino Unido, coordenou a Escola de Inverno de Tradução Literária, iniciativa do British Council que promoveu oficinas

durante uma semana com participação de 12 tradutores literários do par de idiomas português/inglês.

10 Traduções

De acordo com seu site, mais de cem livros traduzidos, entre poesia e prosa literária e não ficção. Traduz regularmente para a Companhia das Letras desde 1986.

Britto também traduziu livros, capítulos e artigos acadêmicos para o inglês, assim como livros não acadêmicos. Exemplos:

JOBIM, Ana & Tom. *Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica: Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. (Edição bilíngue).

AUGUSTO, Sérgio et al. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. (Edição bilíngüe).

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematograph of words*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *The limits of voice: Montaigne, Schlegel, Kafka*. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *The dark side of reason: fictionality and power*. Stanford, California: Stanford University Press, 1992.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

Poesia:

En liten sol i fickan. Tradução de Magnus William-Olsson, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Estocolmo: Wahlström & Widstrand, 2014.

Mínima lírica (reedição dos dois primeiros livros). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Formas do nada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Tarde. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Macau. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Publicado em Portugal pela Ed. Babel em 2010.

The clean shirt of it: poems of Paulo Henriques Britto. Tradução de Idra Novey. Rochester: BOA Editions, Ltd., 2007.

Trovar claro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Mínima lírica. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

Liturgia da matéria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Prosa:

Paraísos artificiais. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (contos)

Teoria/ensaios:

A tradução literária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 (teoria)

Claudia Roquette-Pinto. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010 (apresentação da poeta ao público universitário)

Eu quero é botar meu bloco na rua. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (prosa não ficção, sobre o disco de mesmo nome de Sérgio Sampaio).

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

Bonbonnière. In MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015, p. 427-427.

Quasi sonnet. Tradução de Indra Novey. In: ASTLEY, Neil; SELBY, Anna (org.). *The world record: international voices from Southbank Centre's Poetry Parnassus*. Tarsset: Bloodaxe Books, 2012, p. 55.

Augusto de Campos como tradutor. In SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 323-343

14 Tipos de tradução

Prosa literária, poesia, tradução para o inglês, ensaios, não ficção.

15 Principais autores traduzidos

Livros: Philip Roth, John Updike, Thomas Pynchon, Lord Byron, Frank O'Hara, Don DeLillo, William Faulkner, John Updike, Ian McEwan, Elizabeth Bishop, Nadine Gordimer, Ted Hughes, Paul Auster, Salman Rushdie, Henry James, V.S.Naipaul, D.H.Lawrence, Anthony Burgess, John Cheever, Wallace Steven, Allen Ginsberg, R.Murakami, Isaac Asimov, Jack Kerouac, Raymond Chandler, Lawrence Ferlinghetti, Noam Chomsky.

Participações em revistas literárias e volumes de poesia: traduções de John Donne, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, Thom Gunn, Dylan Thomas, Philip Larkin, Gertrude Stein, Wallace Stevens, Gore Vidal, Elizabeth Dickinson

a) Autores recorrentes

Devido à sua atividade prolífica como tradutor, é natural que Paulo Henriques Britto tenha traduzido mais de uma obra de cada autor. No entanto, alguns nomes se destacam por serem mais recorrentes em sua biografia. Todos os livros citados foram editados pela Companhia das Letras.

Nove livros:

John Updike: *Busca meu rosto* (2005); *Coelho se cala e outras histórias* (2003); *Gertrudes e Cláudio* (2001); *Beco no beco* (2000); *Na beleza dos*

lírios (1997); *Memórias em branco* (1995); *Coelho corre* (1992); *Coelho em crise* (1992); *Coelho cai* (1992)

Quatro livros:

Don DeLillo: *O anjo esmeralda* (2013), *Ponto ômega* (2011), *Cosmópolis* (2004); *A artista do corpo* (2001); *Submundo* (1999); *Ruído branco*

V.S.Naipaul: *O enigma da chegada* (1994); *Guerrilheiros* (1990); *Uma casa para o sr. Biswas* (1988); *Os mímicos* (1987)

Philip Roth: *O animal agonizante* (2006); *Complô contra a América* (2005); *O complexo de Portnoy* (2004); *A marca humana* (2002)

Elizabeth Bishop: *Poemas escolhidos* (2012), *O iceberg imaginário e outros poemas* (seleção, tradução e estudo crítico, 2001); *Poemas do Brasil* (seleção, introdução e tradução, 1999); *Esforço do feto e outras histórias* (1996); *Uma arte* (1995). Britto também publicou traduções de Bishop (três artigos) e reflexões sobre a funcionalidades das formas adotadas pela poeta (um artigo).

b) Principais editoras

Companhia das Letras, Zahar, Cosac Naify, L&PM

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Apenas para a revista *Verve*, traduziu Thom Gunn (maio de 1991), James Merrill (janeiro de 1991), George Orwell (fevereiro de 1991), Dylan Thomas (março de 1991), Stephen Crane (maio de 1990), Emily Dickinson (novembro de 1990), Henry Green (setembro, 1990), Philip Larkin (abril de 1990),

Armistead Maupin (agosto de 1990), Sylvia Plath (deembro de 1990), Gertrude Stein (julho de 1990), Virginia Woolf (junho de 1990) e John Donne (maio de 1988). Colaborou com revistas literárias importantes como *Sibila* (<http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/sibila10.pdf>), *Ácaro* (volume 2, p.30-33, jun.2003) e *Inimigo Rumor* (v. 7, p. 32 - 33, ago. 1999). Também participou do volume comemorativo *Azougue 10 anos* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, v. , p. 255-271), organizado por Sérgio Cohn, editor da revista.

17 Outros tipos de atividades editoriais

Além da participação ativa em publicações acadêmicas e da organização de edições, Britto apresenta uma farta colaboração com veículos da grande mídia. Seu currículo Lattes lista 14 artigos/traduições publicados pelo jornal *Folha de S.Paulo*, dois pelo *Estado de S.Paulo* e três pelo *Jornal do Brasil*. Há quatro colaborações com a revista *Piauí*, incluindo poemas próprios e a tradução de poemas de George Szirtes (Ed. 89, fevereiro de 2014) e de Wallace Stevens (abril de 2014). Também publicou um ensaio sobre a poesia brasileira no *LA Review of Books* em 2013 (<https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>).

Traduições publicadas em jornais:

Ginsberg, Allen. À tia Rose. Suplemento da Tribuna n. 20. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1º.nov.1976.

Parks, Van Dyke. Vaivém das viúvas. Suplemento da Tribuna n. 20. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1.nov.1976.

Pynchon, Thomas. Rumo a 1984. Mais!. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 1º jun.2003.

Stevens, Wallace. Tatuagem. Mais!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9.fev.2003.

Vidal, Gore. Como sobrevivi aos anos cinquenta. Mais! *Folha de São Paulo*,

São Paulo, 10.dez.1995.

BISHOP, Elizabeth. O ladrão da Babilônia. Cultura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26.nov.1994.

BRODKEY, Harold. Trajetória de uma agonia.Mais!.*Folha de São Paulo*, São Paulo, 13.nov.1994.

BYATT, A. S. Inveja. Os sete pecados capitais. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 08.ago.1993.

HUGHES, Langston. Menestrel. Letras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º.abr.1989.

STEVENS, Wallace. Manhã de domingo. Folhetim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22.abr.1984.

STEVENS, Wallace. O homem do violão azul. Folhetim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24.jun.1984.

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

-

Participa frequentemente de eventos acadêmicos e mesas de debate e palestras de eventos literários.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

Segundo lugar na categoria tradução do prêmio Jabuti 2013, com *Grandes esperanças*, de Charles Dickens (Companhia das Letras, 2012)

Prêmio Paulo Rónai pela tradução de *A mecânica das águas*, de E. L. Doctorow, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, 20.dez.1995.

b) Obra autoral

Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Literatura, categoria melhor livro, com *Formas do nada*, 30 de outubro de 2012.

Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, categoria ensaio literário, Fundação Biblioteca Nacional, 2013. Por *A tradução literária*.

Terceiro lugar no Prêmio Jabuti, categoria poesia, com *A tarde*. 2008.

Segundo lugar no Prêmio Jabuti, na categoria contos e crônicas, com *Paraísos artificiais*. 2005.

Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, pela obra *Macau*, 2004.

Prêmio Alceu Amoroso Lima, concedido pela Academia Brasileira de Letras e o Centro de Integração Empresa-Escola, por *Macau*, 2004.

Prêmio Alphonsus de Guimaraens, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, em 1997, por *Trovar claro*, e em 2007, por *Tarde*.

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

Acessado em 9.fev. 2016, seu site pessoal estava fora do ar: <HTTP://www.phbritto.org/>

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: Currículo na plataforma Lattes (disponível em < <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4701673J9>>. Acesso em 9.fev.2016) , site pessoal (antes disponível no endereço <www.phbritto.org>, estava fora do ar em acesso no dia 9.fev.2016), site da Companhia das Letras (disponível em <www.companhiadasletras.com.br>. Acesso em 9.fev.2016), sites da PUC-RIO (disponível em <<http://www.letas.puc-rio.br/index.php>>. Acesso em 9.fev.2016), Wikipedia (disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo Henriques Britto](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Henriques_Britto)>. Acesso em 9.fev.2016), sites mencionados.

SÉRGIO ALCIDES**1 Nome completo**

Sérgio Alcides Pereira do Amaral

2 Data e local de nascimento

12 de outubro de 1967, Rio de Janeiro

3 Local de residência

Belo Horizonte

4 Línguas que domina

Inglês: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem

Espanhol: compreende bem, fala bem, lê bem, escreve bem

Francês: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve razoavelmente

Italiano: compreende bem, fala razoavelmente, lê bem, escreve razoavelmente

Alemão: compreende pouco, fala pouco, lê pouco, escreve pouco

Catalão: compreende bem, fala pouco, lê bem, escreve razoavelmente

5 Línguas que já traduziu

Inglês, espanhol, catalão

6 Formação universitária

2014: Pós-doutorado, Literatura Brasileira.

Universidade Yale, EUA

2013: Pós-doutorado, Literatura Brasileira.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

2003 – 2007: Doutorado em História Social.

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Desavenças: poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda.*

Orientador: Laura de Mello e Souza.

1994-1996: Mestrado em História Social da Cultura

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Título: *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*

Orientador: Ilmar Rohloff de Mattos.

1985-1988: Graduação em Comunicação Social

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

7 Principal área de trabalho

Tradutor, professor, ensaísta

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

2009- atual: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professor adjunto. Aulas para pós-graduação e graduação. Área: Estudos Literários. Pesquisa e desenvolvimento, Faculdade de Letras

2010 – 2011: Coordenador da área de Literatura Brasileira, Faculdade de Letras

2009-2011: Membro do Colegiado de Graduação, Faculdade de Letras

2014-atual: Membro da Congregação

2014: Yale University, Estados Unidos

Professor visitante, literatura brasileira

2005: Universidade de Lisboa (UL)

Pesquisador visitante

2003-2004: Centro Universitário Assunção (UNIFAI)

Professor assistente. Aulas para graduação. Área: História.

2001-2003: Universidade de Guarulhos (UNG)

Professor assistente. Aulas para graduação. Áreas: História, Comunicação Social.

1998-1999: Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Professor assistente. Aulas para graduação. Área: Comunicação Social.

1997- 20013: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

De 2004 a 2013: Professor convidado do curso de Pós-Graduação em Cultura e Arte Barroca. De 1997 a 1998: professor substituto. Departamento de História. 1998: aulas para pós-graduação. Ensino, Cultura e Arte Barroca.

De 1997 a 1998: aulas para graduação, História.

b) Publicações

Artigos completos publicados em periódicos

Currículo Lattes indica 30 publicações. Exemplos:

O lugar não-comum e a república das letras. In *Revista do Arquivo Público*

Mineiro, v. 44, p. 109-121, 2008.

D. Duarte e o regimento da melancolia. In *Tempo e memória*, São Paulo, v. 1, p. 13-31, 2003.

The itinerary of a problem: Luiz Costa Lima and the control of the imaginary. In *Portuguese Literary and Cultural Studies*, Dartmouth, Massachusetts, EUA, v. 4/5, p. 595-605, 2001.

Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. In *Topoi* Rio de Janeiro, v. 3, p. 131-173, 2001.

Costa Lima e a volta do controle do imaginário. In *Teresa* (USP), v. 10-11, p. 421-424, 2011.

Capítulos em livros publicados

Currículo Lattes lista 32. Exemplos:

Augusto dos Anjos e a poesia moderna nesta América. In: ARAGÃO, M. do S. S. de; SANTOS, N. M.; ANDRADE, A. I. de S. L.. (org.). *Valores literários de ontem e hoje*. João Pessoa: Mídia, 2015, v. , p. 427-447.

Valéry online, McLuhan offline. In: NOVAES, Adauto (org.). *O futuro não é mais o que era*. Ciclo Mutações. São Paulo: Sesc, 2013, v. 1, p. 269-290.

Sebastião Uchoa Leite: fascínio difícil do 'não'. In CASTELLO, José; CAETANO, Selma (org.). *O livro das palavras - conversas com vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: Leya, 2013, v. 1, p. 587-592.

Um gosto de Augusto em Drummond. In ARAGÃO, M. do S. S. de; SANTOS, N. M.; ANDRADE, A. I. de S. L. (org.). *Augusto dos Anjos: a heterogeneidade do eu singular*. João Pessoa: UFPB; Mídia, 2012, v. , p. 395-406.

D. Miguel da Silva, o cortesão desnaturado por D. João III. In: BICALHO, M. F.; FURTADO, J. F.; SOUZA, L. de Mello e (org.). *O governo dos povos*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 425-443.

A desavença: ideias políticas nas 'Cartas' de Sá de Miranda. In ALGRANTI, L. M.; MEGIANI, A.P.T. (org.). *O império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 147-168.

O episódio de Jorge de Sena na carreira literária de Inês de Castro. In: MEGIANI, A. P. T.; SAMPAIO, J. P. de (org.). *Inês de Castro: a época e a memória*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 185-200

Com GOLDSCHMIDT, M. R. Rocha, Manuel Ribeiro. In: KINSBRUNER, J.; LANGER, E. D. (org.). *Encyclopedia of Latin American history and culture*. Detroit, NY: Ch. Scribner's Sons, 2008, v. 5, p. 581-582.

O lado B do neoclassicismo luso-brasileiro: patriotismo e poesia no 'poderoso império'. In CURY, L. (org.). *Iluminismo e império no Brasil: 'o Patriota'*. Rio de Janeiro: FBN, Fiocruz, 2007, p. 103-140.

Augusto dos Anjos e o mito do 'eu'. In: FINAZZI-AGRÒ ; E; AMOROSO, M. B; VECCHI, R. (org.). *Travessias do pós-trágico. Os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: UniMarco, 2006, p. 121-130.

Os caminhos de uma questão: Luiz Costa Lima e o controle do imaginário. In: ROCHA, J. C. de C.; ARAÚJO, V. L. de. (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2003, p. 929-939.

Melancolia gauche na vida. In DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, v. 1, p. 29-48.

Aldir Blanc. In NESTROVSKI, A. (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 24-26.

Expectativa e metamorfose: saudades da Idade de Ouro na América portuguesa. In KANTOR, I.; JANCSÓ, I. (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 2001, v. 2, p. 775-798.

Novo mundo, missão e melancolia. In FURTADO, Joaci Pereira (org.). *Antônio Vieira, o imperador do púlpito*. São Paulo: IEB/USP, 1999, p. 73-95.

c) Cursos curtos/oficinas

A maioria dos cursos curtos e palestras no âmbito acadêmico versam sobre literatura brasileira e poesia.

9 Cursos fora de universidades

Cursos curtos, palestras e oficinas na Casa da Palavra (centro cultural da prefeitura de Santo André/SP), em 2008, na Câmara de Cultura Antonino Assumpção (centro cultural da prefeitura de São Bernardo do Campo/SP), em 2009, Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2010, no Centro de Convenções Alphonsus de Guimarães Filho, em Mariana/MG, dentro do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, em 2013, e no Instituto Moreira Salles, em 2014, entre outros.

10 Traduções

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

HUGHES, Ted. “Quatro corvos”. Caderno Ilustríssima. *Folha de S.Paulo*, 20. nov. 2011.

_____. O jaguar. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2010.

_____. *O que é a verdade? Poemas de bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O caçador de sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

- FRENCH, Vivian. *Funkstórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HUGHES, Ted. *O caçador de sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GELMAN, Juan. ; OROZCO, Olga. ; PIZARNIK, Alejandra. *Puentes/Pontes. Poesia argentina e brasileira contemporânea*. Buenos Aires / México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Pedras pensadas*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- TORRI, Julio. *Almanaque das horas e outros escritos*. Tradução com Ronaldo Polito. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.
- BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Tradução com Ronaldo Polito. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- WINTER, Paul. *Sobre o processo de Jesus*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FORD, Aníbal. *Navegações: Comunicação, cultura e crise*. (tradução com Reinaldo Polito) Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. .
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. (tradução com Reinaldo Polito) Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

11 Adaptações

- VERNE, Julio. *Vinte mil léguas submarinas*. São Paulo: Editora Escala, 2004.

12 Produção autoral

Poesia:

Pier. São Paulo: Editora 34, 2012.

Orações/Prayers e No botequim/In the botequim. Tradução de Flávia Rocha. In *Rattapallax*, Nova York, v. 10, p. 6-6, 2003

O ar das cidades. Poemas, 1996-2000. São Paulo: Nankin, 2000.

Nada a ver com a Lua. Poemas, 1989-1996. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

Ossada i altres poemes (plaquette). Girona, Catalunya: Senhal, 2006.

História social da cultura/literatura:

Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773). São Paulo: Hucitec, 2003

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

-

14 Tipos de tradução

Prosa, poesia, ensaios

15 Principais autores traduzidos

Ted Hughes, Joan Brossa, E. M. Forster, poetas latino-americanos

a) Autores recorrentes

Ted Hughes

b) Principais editoras

Companhia das Letras, Cosac Naify, Ateliê Editorial, Alameda, UFRJ

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Diversas colaborações com revistas de crítica literária e literatura como *Rodapé*, *a Cacto*, *Ácaro* e *Inimigo Rumor*.

Exemplos:

Ronald Polito: uma ideia vaga. In *Rodapé*, São Paulo, v. 1, p. 80-86, 2001.

Sebastião Nunes: almanaque à socapa. In *Rodapé*, São Paulo, v. 1, p. 139-151, 2001

Mário Faustino, o amor e a hora do desastre. In *Cacto*, São Paulo, v. 3, p. 213-220, 2003.

Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa. A poesia de Francisco Alvim. In *Rodapé*, São Paulo, p. 199-207, 2002.

Pernas de verso e Drama. In *Ácaro*, São Paulo, v. 2, p. 13-13, 2003.

Elefante à vista. In *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 17-21, 1999.

Cláudio Manuel, memória, melancolia. In *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 62-79, 1997.

Disparado às cegas. In *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 94-100, 1997.

17 Outros tipos de atividades editoriais

Colaborou extensivamente com jornais e revistas, tanto com publicações menores como com veículos maiores, como as revistas *Época* e *Bravo* e os jornais *Folha de S.Paulo* e *Jornal do Brasil*

Organização de edições:

ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Ática, 2005.

LEONI, Raul de. *Luz mediterrânea e outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Com SOARES, Cláudia Campos; CORDEIRO, Marcos Rogério Fernandes; WERKEMA, Andrea. S.: *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013

Dicionários/enciclopédias (colaboração)

Larousse Editorial (1993-2001)

Participação no "Portuguese Project" da Larousse Editorial, seção "Brazilian Portuguese", colaboração em diversos dicionários bilíngües publicados pelo grupo, entre eles "Mini" "Portuguese English / Inglês-Português" e "Português-Español / Espanhol-Português"

Membro de corpo editorial:

2011: *Aletria* (UFMG)

2011: *O Eixo e a Roda* (UFMG)

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

III Seminário de Pesquisas em Literatura Brasileira - A crítica literária brasileira. 2010. (Congresso). Com Cláudia Campos Soares e Marcos Rogério Fernandes.

Jornada Luiz Costa Lima. 2010. Com Emílio Maciel.

Seu currículo na plataforma Lattes lista participações em 50 eventos.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

O que é a verdade? Poemas de bichos, de Ted Hughes (São Paulo: Companhia das Letras, 2005) foi considerada "Tradução Jovem Altamente

Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ em 2006.

O Caçador de sonhos e outros contos, de Ted Hughes (São Paulo: Companhia das Letras, 2003) foi considerada “Tradução Jovem Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ em 2004.

Funkstórias, de Vivien French (São Paulo: Companhia das Letras, 2003) foi considerada “Tradução Jovem Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, também em 2004.

b) Obra autoral

Prêmio Pão de Açúcar de Incentivo à Pesquisa de Graduação em Comunicação Menção Honrosa, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom, 1999.

Prêmio Minas de Cultura - Categoria Ensaio, Secretaria de Estado de Minas Gerais, 1998.

Prêmio Cidade do Recife - Categoria Ensaio, Secretaria Municipal de Cultura de Recife, 1998.

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

2013: escritor residente no Rockefeller Foundation – Bellagio Center, Itália.

2004: *Fellowship* da Sacatar Foundation, como escritor-residente, Sacatar Foundation (disponível em: <www.sacatar.org>. Acesso em 12.fev.2016), filiada à International Association of Residential Arts Centres.

1999-2000: Bolsa Vitae de Artes, na área de pesquisa em história da literatura, com o projeto Seixas Brandão, século XVIII: entre a poesia e a medicina.

22 Sites pessoais

-

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: currículo na plataforma Lattes (disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4796319J7>).

Acesso em 10.fev.2016) , página no site da UFMG (disponível em www.letras.ufmg.br/profs/Sergioalcides). Acesso em 10.fev.2016), site da Companhia das Letras (Disponível em www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01851). Acesso em 10.fev.2016).

VIRNA TEIXEIRA**1 Nome completo**

Virna Gonçalves Teixeira

2 Data e local de nascimento

Fortaleza, 20 de fevereiro de 1971

3 Local de residência

Londres

4 Línguas que domina

Inglês: compreende, fala, lê e escreve bem

Espanhol: compreende e lê bem, fala e escreve razoavelmente

Francês: compreende e lê bem, escreve e fala razoavelmente

Italiano: compreende, fala, lê e escreve pouco

5 Línguas que já traduziu

Inglês, espanhol, francês

6 Formação universitária

Atualmente cursando o programa Master of Sciences em Medical Humanities
no King's College, Londres

2008-interrompido em 2013: Doutorado em Linguística

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

Título: *Experimentação e escrita sob influência de substâncias psicoativas*

2004: Especialização em Medicina – dependência química: Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

2001-2002: Mestrado em Medicina. University of Edinburgh, Escócia

Título: *The quality of life in patients with narcolepsy*

1995-1999: Residência médica (especialização/neurologia): Universidade de São Paulo (USP)

1988-1994: Graduação em Medicina, Universidade Federal do Ceará.

7 Principal área de trabalho

Médica, poeta, tradutora.

Trabalhou como neurologista em diferentes hospitais (Santa Catarina, Beneficência Portuguesa, AC Camargo) e no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) Ad Ermelino Matarazzo

8 Atividades acadêmicas

a) Docência

Sem vínculo com instituição de ensino

b) Publicações

Na área de medicina, tem um artigo publicado em periódico e um capítulo de livro dedicados aos transtornos do sono, assim como nove resumos publicados em anais de congresso

Um trabalho completo publicado em anais de congresso: A poesia amorosa de Edwin Morgan. In III Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2006, Belo Horizonte. III Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2008. São Paulo, Universidade de São Paulo.

MEDICINA

Capítulos

ALOE, F; Schenck, C; TEIXEIRA, V. G.. Transtornos do sono e violência. In: TABORDA, J.G.; CHALUB, M.; ABDALA FILHO, E. (org.). *Psiquiatria forense*. Porto Alegre: ArtMed, 2004, p. 327-344.

LITERATURA

Tradução:

KOZER, José – O neobarroco: uma convergente na poesia latinoamericana. In.

DANIEL, Claudio (org. e tradução). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras, 2004.

PISETTA, Almiro; RITCHIE, Christianne; MILTON, John, FRANCO, Telma;

TEIXEIRA, Virna. Edwin Morgan: um poema e cinco versões. *Cadernos de Literatura em Tradução* 7. Humanitas: São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49407/53480>>. Acesso em 10.fev.2016.

c) Cursos curtos/oficinas

-

9 Cursos fora de universidades

-

10 Traduções

Na estação central: antologia de poemas de Edwin Morgan. Brasília, Editora UNB, 2006

Ovelha negra: uma antologia de poetas da Escócia do século XX. Bauru, Lumme Editor, 2007

Livro universal, Héctor Hernandez Montecinos. Tradução em parceria com Vanderley Mendonça. Demônio Negro, 2008.

Cartas de ontem, Richard Price. Bauru, Lumme Editor, 2009.

11 Adaptações

-

12 Produção autoral

A Terra do Nunca é muito longe. Lisboa: Não edições, 2014.

Trânsitos. Bauru: Lumme, 2009

Fin de siècle. Buenos Aires: ed. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2007.

Distância. Rio de Janeiro: 7Letras, Rio de Janeiro, 2005. Traduzido para o espanhol por Jair Cortes e Berenice Huerta e editado no México pela Lunarena em 2007

Visita. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

13 Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias

Poemas. In GUIMARÃES, Silvana; ITAMAMBUCA, Florbela de (org.). *Dedo de moça: uma antologia das escritoras suicidas*. São Paulo: Terracota, 2009, v. , p. 145-148.

Poemas. In VINHAS, Diego (org.). *Meio-dia: alguna poesía de Fortaleza*. Bahía Blanca, Argentina: Ediciones Vox, 2009, p. 71-78.

Poemas. In DANIEL, Claudio (org.). *Antologia de poesia brasileira do início do terceiro milênio*. Vila Nova de Gaia, Portugal: 7 dias 6 noites, 2008, v. , p. 157-162.

Papel de rascunho (antologia de blogueiras). In PONTES, Natércia (org.). *Semana*. São Paulo: Hedra, 2007, v. 1, p. 132-141.

Paulo Leminski: 1944-1989. In: ASSUNÇÃO, Ademir; DICK, André, CALIXTO, Fabiano (org.). *Paulo Leminski: a linha que nunca termina*. São Paulo: Lamparina, 2004, p. 232-233.

14 Tipos de tradução

Poesia, prosa

15 Principais autores traduzidos

Edwin Morgan, Richard Price, Robert Creeley, Mina Loy, Lee Harwood, Erín Moure, Alejandra Pizarnik, William Carlos Williams, Tristan Tzara, Lorine Niedecker, Paul Éluard, autores contemporâneos sul-americanos como Hector Hernandez Montecinos, María Eugenia López, Horacio Fiebelkorn e Jair Cortés

a) Autores recorrentes

Edwin Morgan, Richard Price

b) Principais editoras

Lumme, Demônio Negro, UnB, 7Letras

16 Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino

Colaborou com frequência para as principais revistas e sites dedicados à literatura, como *Cronópios*, *Coyote*, *Oroboro*, *Et Cetera*, *Inimigo Rumor*, *Sibila*, *Germina* e *Zunái*.

Zunái

Catorze colaborações, incluindo poemas e traduções de obras de Richard Price, Jair Cortés, Mirna Loy, Guillaume Appolinaire, Edwin Morgan, Erín Moure, Ezra Pound, Alejandra Pizarnik, William Carlos Williams, Lich Lochead e Tristan Tzara.

Traduções de Ezra Pound – disponível em < http://www.revistazunai.com/traducoes/ezra_pound.htm>. Acesso em 10.fev.2016.

Poemas – disponível em <http://revistazunai.com/poemas/virna_teixeira2.htm> e em <http://revistazunai.com/poemas/virna_teixeira.htm>. Acesso em 10.fev..2016.

Site *Cronópios*

(Disponível em <<http://cronopios.com.br>>. Acesso em 12.fev.2016)

Estar Afuera: os encontros de poetas jovens na América Latina. 17 mar. 2006. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7279&portal=cronopios>>. Acesso em 12.fev.2016.

Pós-modernidade na rede: a poesia brasileira no século XXI. 30 jan. 2007. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7279&portal=cronopios>>. Acesso em 12.fev.2016.

Sobrevivendo no playground do diabo: os portraits de Nan Goldin. 23 ago. 2005. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=6598&portal=cronopios>>. Acesso em 12.fev.2016.

Ian Hamilton Finlay: artista plástico, poeta e avant-gardener . 8 ago. 2005 (Disponível em http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=6538&categoriaid=1>. Acesso em 12.fev.2016)

Inimigo Rumor

Robert Bringhurst: Finch, The living must outnumber the dead and Giotto's bones. Rio de Janeiro, 01 jun. 2005.

Poetas da Escócia. Rio de Janeiro, v. 16, p. 133 - 142, 01 jun. 2004.

Migrante (poema). Rio de Janeiro, v. 15, p. 157, 01 jun. 2003.

Um domingo (poema). Rio de Janeiro, 01 jun. 2000.

O casulo

Después 1978. Cinco poetas mexicanos (tradução). 01 nov. 2006.

Agua fuerte (poema). O Casulo, São Paulo, p. 5, 01 nov. 2005.

2 poemas de Mraía Eugenia López (tradução). São Paulo, p. 16, 01 nov. 2005.

The Scrambler

Com PRICE, Richard; LEEK, Edward. Sete poemas traduzidos. Disponível em <thescrambler.com/eng/translations/virna-teixeira>. Acesso em 12.dez.2015.

Coyote

De Glasgow a Saturno: na trajetória de Edwin Morgan (tradução). In *Coyote*, São Paulo, Londrina, 1.nov. 2005.

Hirsohima mon amour, Primavera em Londres, Les nuits fauves, Quadro, Ereshkigal e Ken Loach (poemas). *Coyote*, São Paulo, Londrina, p. 46 - 47, 1 jan. 2006.

Et cetera

Lorine Niedecker (tradução). Curitiba, Travessa dos Editores, 10 nov. 2005.

Henri Deluy - Cartas de Abelardo e Heloísa. Curitiba, Travessa dos Editores, 10 nov. 2005.

Oroboro

A poesia andarilha de Lee Harwood (ensaio e tradução). Curitiba, p. 41 - 45, 01 jun. 2006. Republicado no site *Cronópios*. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9405&portal=cronopios>>. Acesso em 12.fev..2016.

Delmore Schwartz: O urso pesado que anda comigo (tradução). Curitiba, p. 30, 01 dez. 2004.

Outras colaborações:

Tradução de obras de Anibal Cristobo (*Tsé Tsé*, Buenos Aires, p. 272 - 273, 21 set. 2001), Norman Cole (*Sibila*, São Paulo, p. 16 - 17, 01 maio 2001), Jackie Kay (*Revista Roda*, Belo Horizonte, p. 18 - 23, 01 jun. 2006)

Publicou poemas e traduções em plaquetes, assim como teve poemas traduzidos e publicados:

Nadie (tradução de Berenice Huerta). Tlacala, México: Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2006 (plaquete de 4 poemas sobre trabalhos de José Leonilson)

6 poetas jovens no papel de rascunho (Angélica Freitas, Carlos Besen, Daniela Ramos, Israel Azevedo, Pablo Araújo, Thiago Ponce). Bauru-SP: Lumme Editor, 2006.

Bifurcação - traduções de Tristan Tzara. Espectro editorial, 2006.

Ninguém. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2005 (plaquete de quatro poemas sobre trabalhos de José Leonilson).

17 Outros tipos de atividades editoriais

Publica plaquetes desde 2009, primeiro por meio do selo Arqueria (arqueriaeditorial.net) e, a partir de 2015, do selo Carnaval, baseado em Londres. Pela primeira foram publicadas 15 plaquetes com poesias e traduções de diferentes autores, entre eles o português Ricardo Marques, Lígia Dabul, Daniela Ramos, e traduções de Antônio Moura por Stephan Toblen; e.e.cummings por Paulo de Toledo; e Paul Éluard por Teixeira, que também traduziu uma seleção de poemas de amor de diferentes poetas, incluindo Apollinaire e Gertrude Stein na plaquete de estreia do selo. A primeira publicação da Carnaval, plaquete com poemas de Rosane Carneiro, foi lançada em novembro de 2015.

Publicações na imprensa:

Nazim Hikmet: Sobre viver e Dois amores (tradução). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, , v. 1274, 01 nov. 2004.

Fevereiro, Portrait, Playground do diabo, Distancia, Julho (poemas). Caderno Pensar. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 8, 01 jan. 2005.

18 Outras atividades artísticas/culturais

-

19 Organização de eventos

Festival Tordesilhas em São Paulo (2007), Festival Tordesilhas em Lisboa (Casa Fernando Pessoa, 2010), festivais Simpoesia I (2008), II (2009) e III (2010)

Além de participar da organização de eventos que promoveram o encontro de poetas de diferentes nacionalidades, Virna Teixeira participou de diversos encontros e simpósios dedicados à poesia, dentro e fora do Brasil, em mesas redondas e lendo poemas.

Participações no exterior:

V Festival de Poesia Joven Ilean Espinel Cadeño. Guayaquil, Equador; ileanaespinel.blogspot.com.br. Leitura de poemas. 2012.

IV Encuentro Lationamericano de Escritores. Panorama da poesia contemporânea brasileira. 2011. Valdivia, Chile, 2011. Site disponível em: <humanidades.uach.cl/2011/10/24/iv-encuentro-latinoamericano-de-escritores>. Acesso em: 10.fev.2016.

Un par de vueltas por la realidad. Debate sobre a poesia contemporânea latino-americana. Lima, Peru. Site disponível em <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=1718>. 2010>. Acesso em 10.fev.2016.

Experience Brazilian Literature in Chicago. Leitura de quatro poetas brasileiros a convite do consulado do Brasil em Chicago. 2008.

Poquita Fe - II Festival Latinoamericano de Poetas Jovenes. Santiago de Chile. 2006.

Estoy Afuera - Encuentro Iberoamericano de Poetas Jovenes - Cidade do México. Mesa sobre editorias independentes e recitais de poesia. 2005.

Participações no Brasil:

Tradução Literária e Conexões Culturais: Brasil, Europa e China . Travessia entre Continentes: Poesia em Tradução. Leitura comentada de traduções. Com John Corbett, Kit Kelen, Raquel Abi-Sâmara Magalhães, Simone Homem de Mello e Virna Teixeira. São Paulo, 2014.

Festín Mutante. Leitura de poemas. Edição do festival internacional de origem argentina em São Paulo, 2012. Site disponível em <festinmutante.com.ar>. Acesso em 10.fev.2016.

FestiPoa Literária. Poesia hispânica e brasileira em traduções e publicações . Porto Alegre; 2011. Informações disponíveis em <festipoaliteraria.blogspot.com.br>. Acesso em 10.fev.2016.

Poesia dos quatros cantos. Recital de poesia escocesa. São Paulo 2011.

Cidade Atravessa. Leitura de poemas. São Paulo. Informações disponíveis em <www.confrariadovento.com/festival/cidadeatravessa.htm. 2010>. Acesso em 10.fev.2016.

III Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura. A poesia amorosa de Edwin Morgan. Belo Horizonte, 2006.

Escritoras Suicidas na Casa das Rosas. Recital de poesia. São Paulo, 2006.

FLAP 2006. Embates. Poesia contemporânea: onde estamos? São Paulo, 2006. .

Proesia - Biblioteca Alceu Amoroso Lima. Encontros de poetas e prosadores. São Paulo. 2006.

Literaturas, fronteiras, enfrentamentos. Poesia escocesa. São Paulo, 2006.

Folia das Falas - Encontro de Poetas Contemporâneos Brasileiros. 2006.

Mostra Internacional de Literatura em Diadema. Recital de poesia. 2006.

Rebeldes e Malditos. A estrada do excesso: drogas, poesia e prosa. São Bernardo do Campo, 2006.

Escritoras Suicidas - Fundação Cultural de Curitiba. Recital e debate sobre poesia feminina. 2006.

Escritoras Suicidas na Primavera dos Livros. Recital de poesia. 2006.

Recital de poesia com Liz Lohead na Casa das Rosas. Leitura de traduções de poemas da poeta escocesa Liz Lohead. 2005.

Corredor Literário. recital de poesia na Casa das Rosas. 2005.

20 Prêmios e distinções

a) Tradução

-

b) Obra autoral

Menção honrosa com o livro *Distância* (ed. 7 Letras), concurso de poesia da FUNALFA (2004)

21 Bolsas, auxílios e *fellowships* (excluídos os relativos a estudos acadêmicos pagos por agências de fomento governamentais)

-

22 Sites pessoais

My own private carousel. Disponível em: <myownprivatecarousel.com>. Acesso em: 10.fev.2016.

23 Atuação em órgãos públicos (excluídas instituições de ensino)

-

24 Títulos e cargos em organizações

-

Fontes: CV Lattes (disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4791156D3>>. Acesso em 10.fev.2016), página pessoal (disponível em <myownprivatecarousel.com>. Acesso em 10.fev.2016), consulta pessoal.