UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

CESAR LUIZ VENEZIANI

Tradução do metro de balada inglês:
Uma experiência com *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde

Versão corrigida

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**Tradução do metro de balada inglês:
Uma experiência com *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde**

Versão corrigida

Cesar Luiz Veneziani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

De acordo: _____

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V458t Veneziani, Cesar Luiz
Tradução do metro de balada inglês: Uma
experiência com The ballad of Reading gaol de Oscar
Wilde / Cesar Luiz Veneziani ; orientador Marcelo
Tápia Fernandes. - São Paulo, 2018.
94 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução poética. 2. Poesia. 3. Balada inglesa.
4. Oscar Wilde. I. Fernandes, Marcelo Tápia, orient.
II. Título.

ENEZIANI, Cesar Luiz

Tradução do metro de balada inglês: Uma experiência com *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A Tamara Cohen que desde o momento em que surgiu a possibilidade deste trabalho acadêmico tem sido fonte inesgotável de apoio.

AGRADECIMENTOS

A Margarida Assumpção Veneziani, mãe zelosa e incentivadora sempre presente.

À minha família e amigos que sempre deram todo o suporte necessário.

Ao Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes por acreditar na possibilidade de uma tradução despretensiosa se tornar um projeto acadêmico e pelo constante incentivo e orientação.

À Prof. Dra. Alzira Leite Vieira Allegro pela generosidade, paciência e atenção na ajuda inestimável com seu conhecimento profundo da língua inglesa, essencial para os resultados deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em especial a João Azenha Junior, Heloísa Pezza Cintrão e Josette Maria Alves de Souza Monzani pelos conhecimentos transmitidos.

TRADUÇÃO

se le mot
é o mote
verto suor
a lot
verto a valsa
em xote
y el campesino
comme un bambino
gosta e dança

a diferença
está no papel

na alma
não há uma
babel

(VENEZIANI, 2015, p.16)

RESUMO

ENEZIANI, Cesar L. **Tradução do metro de balada inglês: Uma experiência com “*The ballad of Reading gaol*” de Oscar Wilde**. 2018. f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação apresenta uma proposta tradutória do metro de balada inglês, exemplificada pela tradução de parte do poema “The Ballad of Reading Gaol”, escrito por Oscar Wilde no referido metro. Para tal proposta, adota-se um procedimento formal diverso dos seguidos pelas cinco traduções do poema existentes em português. São utilizadas, para fundamentação da proposta, algumas abordagens teóricas da tradução, como o conceito de retradução segundo Antoine Berman, a teoria dos “skopos” segundo Katharina Reiss & Hans J. Vermeer, a ideia de temporalidade segundo John Milton e Gideon Toury e de fidelidade baseada em Friedrich E. D. Schleiermacher. Faz-se, em seguida, uma leitura crítica do poema de Wilde, para que sejam levantados os aspectos formais e os efeitos estilísticos nele observados. Também são estudadas as traduções do poema já publicadas em português, para que sejam observados os aspectos formais e efeitos estilísticos que caracterizam cada uma delas. É feita, então, a proposta própria para a tradução do metro de balada, seguida de uma discussão acerca do atingimento dos objetivos propostos.

Palavras-chave: Poesia; tradução poética; balada inglesa; Oscar Wilde.

ABSTRACT

VENEZIANI, Cesar L. **English ballad verse translation: an experience with "The ballad of Reading gaol", by Oscar Wilde**. 2018. f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation proposes a translation for the English ballad meter, exemplified by the translation to Portuguese of part of the poem “The Ballad of Reading Gaol” written by Oscar Wilde with this meter. For such, a formal procedure, different from the ones followed by the existent five translations of the poem to Portuguese, was used. For justifying this proposal, theoretical approaches to translation will be considered, such as *retranslation*, by Antoine Berman, “*skopos*”, by Katharina Reiss & Hans J. Vermeer, *temporality*, by John Milton and Gideon Toury, and *fidelity*, by Friedrich E. D. Schleiermacher. Afterward, a critical study of “The Ballad of Reading Gaol” will be conducted in order to describe its formal aspects and style. Translations of the poem to Portuguese will also be studied, to analyze their formal and stylistic distinguishes. Finally, the translation proposal for the ballad meter will be demonstrated, followed by a discussion regarding the fulfillment of the research objectives will be conducted.

Keywords: Poetry; poetic translation; English ballad; Oscar Wilde.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cópia eletrônica da página de rosto da edição americana da <i>The ballad of Reading gaol</i> publicada em 1904.	37
Figura 2	Cópia eletrônica da página de rosto da tradução de Elysio de Carvalho – <i>Ballada do enforcado</i> – publicada em 1904.....	46
Figura 3	Foto da página de rosto da tradução de Gondin da Fonseca – <i>Ballada do cárcere de Reading</i> – publicada em 1931.....	51
Figura 4	Foto da página de rosto da tradução de Oscar Mendes – <i>A balada da prisão de Reading</i> – publicada em 1961.....	57
Figura 5	Foto da capa da tradução de Paulo Vizioli – <i>A balada do cárcere de Reading</i> – publicada em 1977.....	62
Figura 6	Cópia eletrônica da página de rosto da tradução de Pinheiro Neto – <i>A balada da cadeia de Reading</i> – publicada em 2013.	68
Figura 7:–	Cópia eletrônica da primeira página de <i>The ballad of Reading gaol</i> de Oscar Wilde com tradução manuscrita por Fernando Pessoa.....	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>The ballad of Reading gaol</i> – Texto fonte de Oscar Wilde – Partes I e VI....	38
Tabela 2 – Ballada do enforcado – Tradução de Elysio de Carvalho – Partes I e VI	47
Tabela 3 – Balada do cárcere de Reading – Tradução de Gondin da Fonseca – Partes I e VI.....	52
Tabela 4 – Balada da prisão de Reading – Tradução de Oscar Mendes – Partes I e VI...	58
Tabela 5 – A balada do cárcere de Reading – Tradução de Paulo Vizioli – Partes I e VI.....	63
Tabela 6 – A balada da cadeia de Reading – Tradução de Pinheiro Neto – Partes I e VI.....	69
Tabela 7 – A balada da prisão de Reading – Tradução proposta – Partes I e VI	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	15
CAPÍTULO I – CONCEITOS DE TRADUÇÃO _____	21
1.1 RETRADUÇÃO _____	21
1.2 “ <i>SKOPOS</i> ” _____	23
1.3 TEMPORALIDADE _____	26
1.4 FIDELIDADE _____	31
CAPÍTULO II – LEITURA CRÍTICA: <i>THE BALLAD OF READING GAOL</i> _____	36
2.1 <i>THE BALLAD OF READING GAOL</i> – PARTES I E IV _____	37
2.2 A FORMA “BALADA” _____	40
2.3 RIMAS _____	42
2.4 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES _____	43
2.5 REGISTRO SEMÂNTICO _____	44
2.6 CONCLUSÕES _____	44
CAPÍTULO III – LEITURA CRÍTICA DAS TRADUÇÕES _____	46
3.1 BALLADA DO ENFORCADO – PARTES I E VI _____	46
3.1.1 A FORMA _____	48
3.1.2 REGISTRO SEMÂNTICO _____	49
3.1.3 A PALAVRA DO TRADUTOR _____	49
3.1.4 CONCLUSÕES _____	50
3.2 BALADA DO CÁRCERE DE READING – PARTES I E VI _____	51
3.2.1 A FORMA _____	54
3.2.2 RIMAS _____	55
3.2.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES _____	55
3.2.4 REGISTRO SEMÂNTICO _____	55

3.2.5 A PALAVRA DO TRADUTOR	56
3.2.6 CONCLUSÕES	56
3.3 A BALADA DA PRISÃO DE READING – PARTES I E VI	57
3.3.1 A FORMA	60
3.3.2 RIMAS	61
3.3.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES	61
3.3.4 REGISTRO SEMÂNTICO	61
3.3.5 A PALAVRA DO TRADUTOR	61
3.3.6 CONCLUSÕES	62
3.4 A BALADA DO CÁRCERE DE READING – PARTES I E VI	62
3.4.1 A FORMA	65
3.4.2 RIMAS	67
3.4.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES	67
3.4.4 REGISTRO SEMÂNTICO	67
3.4.5 PALAVRA DO TRADUTOR	67
3.4.6 CONCLUSÕES	67
3.5 “A BALADA DA CADEIA DE READING” – PARTES I E VI	68
3.5.1 A FORMA	71
3.5.2 RIMAS	72
3.5.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES	72
3.5.4 REGISTRO SEMÂNTICO	73
3.5.5 A PALAVRA DO TRADUTOR	73
3.5.6 CONCLUSÕES	74
CAPÍTULO 4 – PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE THE BALLAD OF READING GAOL	75
4.1 A FORMA NO TEXTO FONTE E NAS TRADUÇÕES	75
4.2 RIMAS	79

4.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES	79
4.4 REGISTRO SEMÂNTICO	80
4.5 A BALADA DA PRISÃO DE READING – PARTES I E VI	80
CAPÍTULO V – ANÁLISE DOS RESULTADOS	84
5.1 A FORMA	84
5.2 RIMAS	85
5.3 RIMAS INTERNAS E ALITERAÇÕES	87
5.4 REGISTRO SEMÂNTICO	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

A sempre proveitosa discussão acerca do conceito de poesia e quais suas diferenças marcantes em relação à prosa não cabem neste trabalho por sua amplitude e extensão. No entanto, algumas características da linguagem poética desde suas origens merecem referência, uma vez que vão se mostrar fundamentais ao que aqui se pretende.

O linguista JAKOBSON (1973, p. 5) inicia sua conferência proferida na Faculdade de Letras de Lisboa em novembro de 1972 com as seguintes afirmações:

“A poesia é um facto inelutável. Dizem os antropólogos que não há um só grupo étnico desprovido de poesia, mesmo nas sociedades denominadas ‘primitivas’. Trata-se, pois, dum fenómeno universal, exatamente como a linguagem. Em certos grupos étnicos apenas existe, a par da linguagem quotidiana, a linguagem poética; desconhecem-se, porém, sociedades em que, além da linguagem corrente, se cultive exclusivamente a prosa artística. [...] Note-se, por outro lado, que em certas sociedades só existe poesia sob a forma de poesia cantada: é o sincretismo primitivo da palavra poética e da música.”

A poesia em sua origem está então associada a uma “tradição de transmissão oral” (OLIVEIRA, 2013, p. 3). A necessidade de possibilitar e favorecer essa transmissão oral fez com que o homem desenvolvesse técnicas de memorização e reprodução para que suas tradições se perpetuassem. Em COHEN (1982 apud TÁPIA 2012, p. 38) há uma discussão a respeito do conceito de redundância em poesia:

“[Ao afirmar que] ‘A redundância é a lei constitutiva do discurso poético’, [o autor] distingue a existência de três tipos de redundância: do signo (repetição, de palavra a estrofe); do significante (total – homonímia, ou parcial – rimas, etc.), e do significado (total – sinonímia, ou parcial – pleonismo).”

A discussão sobre as origens, as técnicas e as características da poesia já estão em Aristóteles, que diz em sua “Poética”, (ARISTOTELES, 2011, p. 42-43):

“Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância [...]; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. [...] Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já a propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos.”

Ainda em TÁPIA (2012, p. 40 – 41) temos que:

“Uma das consequências previsíveis da repetição é a criação de expectativas, que podem incluir a própria expectativa de coerência ou unidade, capaz de influir na apreensão do objeto de linguagem, favorecendo, por exemplo, a memorização. Mas a expectativa de repetição é a prerrogativa do *ritmo*. [...] Assim sendo, não será despropositada a opinião, até certo ponto generalizada entre poetas e estudiosos de

arte poética, de que a poesia envolve sempre ritmo; também não o será a visão de alguns de que a poesia nasceria da percepção dele, em diferentes níveis em que se possa denominar ritmo a associação de elementos reincidentes.”

Fazendo um paralelo “entre a poesia oral tradicional e a poesia tal como a entendemos hoje, com propósitos estéticos”, TÁPIA (op. cit., p. 149 – 150) afirma que:

“[...] é preciso ter em conta que, ainda que a função do aedo e de sua poesia fossem prioritariamente ‘magisterial e enciclopédica’, seu modo de concepção, composição e execução envolviam padrões estéticos nitidamente definidos, o que aproxima essencialmente, por esta via, da poesia conforme nossa cultura, letrada, a entende. O ritmo – um componente de ordem estética – é apontado, da antiguidade à contemporaneidade, como um elemento essencial e característico da poesia, prevalecente na composição poética desde suas origens até o presente, o que, pelo ‘plano da expressão’, assemelha toda e qualquer poesia, independentemente da situação histórico-cultural e dos conceitos compartilhados pelos indivíduos inseridos no mesmo contexto, quanto ao que seja poesia e qual seja sua função na comunidade.”

A adoção de fórmulas que criassem expectativas e as reiterassem, (como a associação de sílabas átonas e tônicas e a quantidade utilizada dessas associações nos versos – o que origina os “metros” do poema –, o uso de rimas, aliteraões, etc.) gera ritmos que facilitam a memorização e a reprodução oral, o que, com o passar do tempo, possibilita a criação de toda uma gama de encadeamentos rítmicos e combinações de formas reproduzidas por seus imitadores e tradutores.

Existem, no entanto, esquemas formais que se originaram em certas culturas e que se tornaram amplamente difundidos nelas, mas que não encontraram correspondência ou acolhida em outros contextos, tornando-se, em alguns casos, manifestações específicas da tradição de uma língua. Um exemplo é o representado pela “Balada Inglesa”, uma forma identificada com esse idioma, ainda que haja expressões similares em outras línguas germânicas.

Da mesma maneira que os clássicos gregos e latinos, a balada inglesa tem sua origem, como explica *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (PREMINGER & BROGAN – 1993, p. 116, tradução nossa) “na transmissão e preservação oral por pessoas analfabetas ou semianalfabetas.” Ainda segundo essa enciclopédia,

“A larga utilização do termo balada recomenda que se faça a distinção entre três tipos de balada: (1) a balada como uma espécie de poesia oral que é oralmente composta e transmitida, com registro popular e de origem principalmente rural; (2) assimilações e adaptações ocorridas no século XVI da balada oral e particularmente do seu metro para contextos urbanos e usos religiosos; e (3) imitações literárias da balada popular que começaram no renascimento mas floresceram particularmente no final do século XVIII como renovação da poesia tradicional antiga que culminou no romantismo.”

Traduzir poesia escrita originalmente numa forma fixa requer a adoção de escolhas durante o processo de tradução que mais diretamente reflitam a leitura que o tradutor faz da obra e que justifiquem tais escolhas. Pode-se buscar tanto uma correspondência direta entre a forma fixa na língua de origem e na língua para a qual está sendo traduzida, como o total desprendimento dela, conforme o entendimento e os objetivos do tradutor: “o tradutor se orientará por propósitos específicos de aproximação, em diversos aspectos, de seu texto ao texto fonte” (TÁPIA, 2014, p. 206).

Entre as línguas românicas e as línguas germânicas há um fator que dificulta a correspondência métrico-rítmica. KAYSER (1967, p. 124-125) explica que “para medir um verso nas línguas românicas contam-se as sílabas até o último acento” e “nas línguas germânicas um verso é determinado pelo número de acentos”. Sendo assim, as línguas românicas utilizariam como base o *princípio silábico*, segundo o qual se determina o metro de um verso por meio da contagem de suas sílabas e as línguas germânicas se valeriam do *princípio silábico-acental*, que se baseia na fixação da quantidade de acentos (sílabas tônicas) no verso. A conceituação de tais princípios e a correspondente divergência de sistemas de versificação é largamente difundida e aceita como referência nos estudos de poética.

No entanto, SILVA RAMOS (1959, p. 23-31), em seu ensaio “Os princípios silábico e silábico-acental”, observa que os sistemas identificados não são excludentes, encontrando-se, em sua prática, convergências formais que relativizam seus limites. Há exemplos tanto de alteração do esperado na sequência de pés (unidades rítmicas formadas pela combinação de sílabas tônicas e átonas) na poesia anglo-germânica, que a aproximam de configurações de versos em línguas neolatinas, que tanto apresentam variações semelhantes em sequências de tônicas, como composições regulares em pés.

Um exemplo utilizado por KAYSER (op. cit., p. 125), o clássico verso de Shakespeare em Hamlet, ato II, cena 1, (SHAKESPEARE, 1996, p. 688) é objeto de análise de RAMOS (1959, p. 26):

To bé or nót to bé that ís the quéstion

Para Ramos, embora Kayser afirme que este “é um verso com cinco acentos, constituído só por iambos; é por isso um pentâmetro iâmbico” (a acentuação, no verso acima, é a notação utilizada por Kaiser para identificar as vogais tônicas), o mesmo verso pode ser

lido de outra forma (utilizando-se, a seguir “—” para indicar sílaba tônica e “U” para indicar sílaba átona):

U — | U — | U — | — U | U —
To be or not to be that is the question

Conclui-se, portanto, que “o verso não é puramente iâmbico, [...] mas patenteia uma inversão no 4º pé” (7ª sílaba), evidenciando a presença de não regularidade no padrão acentual de composição. SILVA RAMOS (op. cit., 23) observa que versos camonianos citados por Kayser como exemplos de versificação apenas baseada em quantidade silábica mostram variações similares, com surgimento de pares trocaicos em vez dos esperados iâmbicos:

— U | — U | U — | U — | U —
Alma minha gentil que te partiste

Após constatar que “a irregularidade observada [... em] Camões [...] registra-se também nos pentâmetros shakespearianos” ele chega à conclusão de que “a metrficação luso-brasileira não é pois puramente silábica, mas essa tendência tem coexistido com a silábico-acentual”.

Também em CASTRO ALVES (1997, p. 15) na primeira estrofe da dedicatória do seu “Espumas Flutuantes” encontramos as mesmas variações do decassílabo, correspondente imediato do pentâmetro iâmbico shakespeariano, como vemos em:

A pomba d'aliança o vôo espraia
Na superfície azul do mar imenso,
Rente... rente da espuma já desmaia
Medindo a curva do horizonte extenso...
Mas um disco se avista ao longe... A praia
Rasga nitente o nevoeiro denso!...
O pouso! ó monte! ó ramo de oliveira!
Ninho amigo da pomba forasteira!...

Note-se a sequência de sílabas tônicas e átonas no terceiro verso:

— U | — U | U — | U — | U —
Rente... rente da espuma já desmaia

Como se pode constatar, os primeiros pares silábicos são trocaicos e os três seguintes são pares iâmbicos.

SILVA RAMOS (op. cit., 30) demonstra, por outro lado, a existência de versos compostos em sequência regular de pés em línguas neolatinas, incluindo, entre outros, o exemplo de uma redondilha maior do “pré-romântico” Silva Alvarenga (1749-1814), composta em versos trocaicos, ou seja, binários descendentes (— U | — U | — U | — U | — U), da qual reproduzimos a primeira estrofe:

— U | — U | — U | — U
Canto alegre nesta gruta,

— U | — U | — U | — U
E me escuta o vale e o monte:

— U | — U | — U | — U
Se na fonte Glaúra vejo,

— U | — U | — U | —
Não desejo mais prazer.

Considerando-se a relativização da distância entre os dois métodos de versificação identificados, concluímos que não será estranha, à poética em língua portuguesa e à própria poesia brasileira a utilização de uma formulação métrica de base acentual para conceber uma proposta de tradução da “balada inglesa”, como a que apresentaremos neste trabalho.

Como os versos da “balada inglesa” são estruturados em sua maioria por pares iâmbicos, de modo a alternar quatro e três pares, a tradução aqui proposta buscará reproduzir este ritmo binário ascendente e a mesma organização estrófica do modelo. No entanto, como foi demonstrado acima, existem desvios desse padrão tanto na tradição inglesa quanto na tradição portuguesa, o que nos permitirá flexibilizar o padrão para adotar outras soluções, desde que justificáveis pelo resultado poético. Será apresentada como exemplo de nossa proposta uma tradução parcial da obra *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde, integrada

pela primeira parte do poema, com dezesseis estrofes, e suas sexta e última partes, contendo três estrofes.

Quanto à configuração do presente trabalho, discutiremos, no capítulo 1, questões teóricas referentes à tradução poética e sua influência no desenvolvimento da proposta aqui lançada.

No capítulo 2 será apresentado o texto de Oscar Wilde de *The ballad of Reading gaol* no mesmo recorte proposto neste trabalho, para que seja feita uma leitura crítica e sejam levantados os parâmetros formais, estéticos e estilísticos utilizados, que servirão de referência para as soluções a serem propostas na tradução.

No capítulo 3 será feita uma leitura crítica das cinco traduções para o português já publicadas da obra, focalizando-se o trecho estudado. Após a apresentação de cada uma das traduções, buscaremos um entendimento a respeito das soluções versificatórias encontradas pelos tradutores para a recriação da balada. A análise das soluções utilizadas nas traduções já publicadas dessa obra de Wilde servirá para embasar a diferenciação da tradução aqui proposta.

No capítulo 4 serão apresentadas as bases teóricas, formais e estilísticas da tradução proposta, mostrando os princípios que a norteiam e como ela se diferencia das demais traduções já publicadas. Ao final do capítulo será apresentada a nossa tradução para o recorte escolhido do poema.

No capítulo 5 serão discutidos os resultados alcançados em relação à proposta sugerida no capítulo 4, seguindo o mesmo procedimento utilizado na análise das traduções já publicadas e identificando exemplos que sejam representativos para nossa análise.

Por fim, nas considerações finais faremos uma análise sucinta dos resultados obtidos e traçaremos propósitos para futuros trabalhos.

CAPÍTULO 1 – Conceitos de Tradução

The ballad of Reading gaol, de Oscar Wilde, publicada em Londres em 13 de fevereiro de 1898, foi objeto, até o momento, de cinco traduções para o português. A primeira delas, realizada por Elysio de Carvalho, denominou-se a “Balada do enforcado”, lançada em 15 de junho de 1899 (CARVALHO, 1899), apenas dezesseis meses e dois dias após a primeira edição londrina da obra de Wilde. A segunda tradução a surgir foi “A balada do cárcere de Reading” de Gondin da Fonseca, lançada em 1931 como um dos poemas traduzidos do livro *Poemas da angústia alheia*, que também incluía a tradução dos poemas “Confissão”, de Paul Claudel, e “O Corvo”, de Edgar Allan Poe (FONSECA, 1931). A terceira tradução publicada foi “A balada da prisão de Reading”, de Oscar Mendes, um dos livros que compunham o volume *Oscar Wilde – obras completas*, lançado em 1961 (MENDES, 1961). A quarta a surgir foi a de Paulo Vizioli, “A balada do cárcere de Reading”, lançada em 1997 (VIZIOLI, 1997); a quinta, “A balada da cadeia de Reading”, de Onias Lopes Pinheiro Neto, lançada em 2013 como fruto de um trabalho acadêmico (PINHEIRO NETO, 2013).

O que leva um tradutor a traduzir uma obra que já motivou cinco outras traduções? Consideramos que uma nova tradução deva servir a propósitos que tragam uma diferenciação em relação às anteriormente realizadas e uma contribuição ao conjunto existente.

Para discutir aspectos da questão, evocaremos os conceitos de: retradução, de Antoine Berman; objetivo, (“skopos”), de Reiss & Vermeer; equivalência como paradigma das teorias da tradução, como abordada por Anthony Pym; temporalidade, como entendida por John Milton, em consonância com as normas de Toury; e fidelidade, com base em Schleiermacher.

1.1 Retradução

“Por que um mesmo texto suscita inúmeras traduções?” Essa é uma importante questão levantada por GAMBIER (1994, apud MATTOS, 2014, p. 131), pertinente a todo tradutor que já enfrentou a tarefa de retraduzir. Como ponto de partida, entendemos o conceito de retradução como (MATTOS; FALEIROS, 2014, p. 54):

“...toda a reescritura de um texto-fonte, que coexiste e se relaciona com outras reescrituras desse mesmo texto-fonte, estabelecendo com elas uma rede de modos plurais de (re) lê-lo e (re) escrevê-lo, gesto que é, finalmente, uma crítica. Difere-se, assim, da noção de retradução, que na maior parte das vezes é compreendida como

uma série linear de substituições de reescrituras; a (re)tradução, ao contrário, procura evidenciar que uma (re)tradução é um gesto de acréscimo: acréscimo de novos modos de ler e escrever aquele texto no espaço da (re)tradução”.

Um dos autores a estudar as relações entre traduções e retraduições foi BERMAN (2007, p. 96-97), que distingue:

“[...] dois espaços (e dois tempos) de tradução: o *das primeiras traduções* e o *das retraduições*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a *temporalidade do traduzir* [...]. Aquele que retraduz não está mais frente a *um* só texto, o original, mas a *dois*, ou mais[...]

Assim, toda retradução assume o papel de um novo original (BERMAN, 2007, p. 97)

“[...] e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores. Tudo acontece como se a secundaridade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a ‘segunda tradução’ (de certa forma, nunca há uma terceira, mas outras ‘segundas’).”

Neste ponto, Berman cita Goethe, que sugeriu a existência de um processo evolutivo do modo de tradução de uma obra até que se chegasse a um ideal tradutório (GOETHE, 2001, p. 31-33):

“Há três espécies de tradução. A primeira nos apresenta o estrangeiro à nossa maneira; uma tradução singela em prosa é a melhor para este caso. (...) Uma segunda época se segue a esta, na qual se procura a transposição para as condições do estrangeiro mas, na verdade, apenas para se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio. (...) Entretanto, como não se pode permanecer por muito tempo nem na perfeição nem na imperfeição, devendo sempre uma transformação suceder a outra, experimentamos o terceiro período, que é o mais elevado e último, onde se procura tornar a tradução idêntica ao original, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro.”

O pensamento evolucionista do escritor alemão está em conformidade com as teorias da antropologia de sua época. LAPLANTINE (1988, p. 65) descrevendo a Antropologia Evolucionista do século XIX nos fala da transformação “das formas simples de organização social e de mentalidade que evoluíram para as formas mais complexas das nossas sociedades”. Esses princípios encontram-se sintetizados em Morgan, que em seu livro *Ancient society* (MORGAN, 1971, apud LAPLANTINE, 1988, p. 66) “distingue três estágios de

evolução da humanidade – selvageria, barbárie, civilização”. De modo análogo, o pensamento evolucionista vê a história da tradução, e em particular da tradução de poesia, como um processo desenvolvido em três estágios: textualidade, apropriação e superação.

Pode-se, com liberdade de reflexão, vislumbrar um paralelo entre as cinco traduções já publicadas da *The ballad of Reading gaol* e a teoria evolucionista defendida por Goethe acerca da tradução: a primeira, de CARVALHO (1899), é uma tradução “em prosa”; a segunda, de GONDIN DA FONSECA (1931), e a terceira, de MENDES (1961), podem ser vistas como traduções que buscam “se apropriar do sentido desconhecido e constituir-lo com sentido próprio”; a quarta, de VIZIOLI (1997), e a quinta, de PINHEIRO NETO (2013) podem, por sua vez, ser consideradas traduções que pretendem “tornar a tradução idêntica ao original”, para vigorar em seu lugar. A tradução parcial proposta neste trabalho também almeja, como propósito, tornar-se um poema análogo ao original, por meio de sua recriação em língua portuguesa.

Em nosso tempo, as leituras e propostas diversas geram traduções de diferente teor que coexistem, descaracterizando, a nosso ver, qualquer possibilidade de identificação de uma linha evolutiva.

FALEIROS (2009, p. 148) encontra em Gambier a resposta para a questão levantada por esse mesmo autor no início deste tópico:

“[Gambier] destaca que dentre as possíveis razões de uma retradução, o fato de esta ter como intuito: dar visibilidade a partes suprimidas de uma obra (nesse sentido uma retradução seria em certa medida uma primeira tradução); tratar de algum contra-senso; remediar um eventual ‘peso’ no estilo; provar uma destreza de algum tradutor; atender a interesses comerciais de uma determinada editora”.

Nesse ponto parece-nos pertinente considerar a discussão dos “objetivos” ou “propósitos” de uma tradução, tema do próximo tópico.

1.2 “Skopos”

Todo tradutor, independentemente da motivação para suas opções – seja ela ligada a questões de necessidade editorial ou a preferência estética –, tem seu foco orientado por um objetivo. Nos *Fundamentos para uma teoria funcional da tradução*, de REISS & VERMEER (1996, p. 120), os autores afirmam que “o princípio dominante de toda tradução é sua

finalidade (*skopos*). Os diferentes objetivos tradutórios determinam as diferentes estratégias de tradução possíveis para um mesmo texto”. VERMEER (1986, p. 8) já havia definido que “é o objetivo da tradução que determina qual dos [...] caminhos se pode seguir”.

NORD (2016, p. 62) define, sob a ótica da funcionalidade pretendida por uma tradução, que

“deve haver certa relação entre o texto fonte e o texto alvo. A qualidade e a quantidade dessa relação são especificadas pelo *skopos* da tradução e fornecem os critérios de decisão no que diz respeito aos elementos do texto fonte-em-situação que podem ser ‘preservados’ e os que podem, ou devem, ser ‘adaptados’ para a situação alvo”.

No entanto, há uma intersecção entre as teorias que são fundamentadas na identificação dos propósitos nas traduções e aquelas que se baseiam no conceito de equivalência, que as antecedem historicamente. Anthony Pym formula a existência de paradigmas que orientam os grupos de teorias, entre os quais figuram o paradigma da equivalência (que, segundo esse autor, permanece como referência em nosso tempo) e o do *skopos*. Esse paradigma parte da ideia de que (PYM, 2017, p. 27):

“aquilo que podemos dizer em uma determinada língua *pode* ter o mesmo valor (mesmo peso ou função) quando for traduzido para outra língua. A relação entre o texto de partida e sua tradução será de equivalência (igual valor), onde ‘valor’ pode estar no nível da forma, da função ou em algum nível intermediário entre elas. A equivalência não estabelece que as línguas são todas iguais, ela apenas estabelece que os valores podem ser os mesmos.”

PYM (op. cit. p. 95) discute a proposta da teoria do *skopos* como substituição do paradigma da equivalência ou rompimento com tal conceito, observando que

“se [o] propósito [da tradução] for repetir a função do texto de partida [...] então, na verdade, deveria haver muito pouca diferença entre os dois paradigmas: a relação entre a função do texto de partida e a do texto de chegada é uma relação de equivalência.”

Os conceitos de “*skopos*” e “equivalência” não seriam, portanto, excludentes. PYM (op. cit. p. 30) assim se refere ao conceito de “equivalência natural”, valendo-se de um exemplo para sua explicitação (o de correspondência entre os dias “de azar” nas culturas de língua inglesa, Friday, e de língua espanhola, Martes):

“[o conceito pressupõe] que uma determinada tradução terá o mesmo valor (em algum aspecto) que seu texto de partida correspondente. Algumas vezes esse valor encontra-se ao nível da forma (como no caso em que o conjunto de duas palavras é traduzido por outras duas palavras); algumas vezes encontra-se no âmbito da referência (sexta-feira sempre será o dia anterior ao sábado); às vezes ao nível da função (a função “azar no dia 13” corresponde à sexta-feira em inglês e outras línguas ocidentais, mas à terça-feira em espanhol). A equivalência não precisa afirmar com exatidão qual o tipo de valor se supõe que seja o mesmo em cada caso; ela apenas afirma que se pode alcançar uma relação de mesmo valor em um nível ou outro”.

É possível identificar, assim, a busca de equivalência – nos aspectos escolhidos pelo tradutor – como um objetivo ou propósito a ser conquistado.

Ainda que considerando que o paradigma do *skopos* (objetivo ou propósito) não exclui a noção de equivalência, podemos buscar identificar, no caso dos tradutores de *The ballad of Reading gaol*, os seus objetivos: em nosso modo de ver, a tradução de CARVALHO (1899) teve como objetivo apresentar o então novo trabalho de Wilde ao leitor de língua portuguesa (o original fora publicado em 13 de fevereiro de 1898, apenas dezesseis meses e oito dias antes da publicação da tradução), reproduzindo a informação semântica em prosa; a tradução de GONDIN DA FONSECA (1931) buscou apresentar o poema ao leitor de poesia de língua portuguesa; MENDES (1961), ao adotar um projeto editorial que englobou toda a obra de Wilde, abriu mão, em sua tradução, de qualquer reprodução de efeitos estilísticos para privilegiar a reprodução da informação semântica, ainda que mantendo uma estrutura em versos, com métrica tradicional; de modo diverso, VIZIOLI (1997) buscou reproduzir quase todos os efeitos estilísticos do poema de Wilde, criando um esquema métrico que favorecesse esta reprodução; PINHEIRO NETO (2013), por sua vez, realizou uma tradução poética que abriu mão do metro fixo mas manteve os esquemas rítmicos, e buscou atribuir a seu texto uma dimensão de coloquialidade claramente contemporânea.

A tradução que propomos neste trabalho privilegia questões formais como métrica e ritmo e, em segundo plano – mas sem abrir mão deles – os efeitos estilísticos do poema, além de manter uma certa coloquialidade no discurso, mas sem cometer excessos que venham a descaracterizar o teor do original sob tal aspecto.

1.3 Temporalidade

Em STEINER (2005, p. 44) encontramos uma esclarecedora reflexão a respeito da relação entre tempo e eventos linguísticos:

“[A língua] se altera a cada momento observado no tempo. A soma dos eventos linguísticos se amplia quantitativa e qualitativamente a cada evento. Se eles ocorrem numa sequência temporal, não há dois enunciados perfeitamente idênticos. Mesmo homólogos, interação. [...] Em suma: o tempo e a língua, na medida em que nós os experienciamos e ‘percebemos’ em progressão linear, estão intimamente relacionados: ambos se movem e a flecha nunca está no mesmo lugar.”

De maneira semelhante ao que ocorre com as línguas, o fenômeno apontado se dá no âmbito das traduções de obras que, via de regra, em intervalos de tempo voltam a ser apresentadas em novas edições, com novos tradutores e novas expectativas baseadas no entendimento que as novas leituras do texto fonte suscitam. Ao verificarmos os anos nos quais as traduções da “The ballad of Reading gaol” foram publicadas (1899, 1931, 1961, 1997 e 2013), percebemos que, com exceção do último intervalo, realizou-se uma nova tradução da obra após um período não muito diverso.

Dessa observação surge uma nova pergunta: quais são as condições que fizeram surgir a espaços relativamente regulares de tempo uma nova tradução? MILTON (2010, p. 64) diz que “todas as traduções ficam ultrapassadas e têm de ser refeitas pelas novas gerações”. No prefácio de sua tradução da balada de Wilde do inglês para o húngaro, TÓTH (1921, apud RÓNAI, 2012, p. 92) afirma:

“É a sorte comum das traduções gastarem-se com o tempo. O espírito que criou o original continua a ficar, de qualquer maneira, a substância secreta, inalisável e não transplantável do original, e a versão, na ausência desse grande espírito, empalidece, mal começa a enferrujar-se a aparelhagem técnica da geração do tradutor. Cada tradução é o eco fragmentário de alguma música eterna.”

Quanto ao envelhecimento das traduções, FALEIROS (2009, p. 149) elenca algumas de suas possíveis causas;

“a transformação dos meios de interpretação graças, por exemplo, à análise genética dos manuscritos, a novas abordagens teóricas como as sociológicas e as de recepção; além de, certamente, a baixa qualidade da tradução ou de suas retraduições”.

Pode-se encontrar uma explicação para esse fenômeno em TOURY (2000, p. 198). Ele começa seu capítulo do livro *The Translation Studies Reader: The Nature and Role of Norms in Translation* com a afirmação de que (os grifos são do autor):

“As atividades de tradução devem ser consideradas como tendo significado **Cultural**. Consequentemente, a **tradução**, em primeiro lugar, deve ser capaz de desempenhar um papel social, isto é, para cumprir uma função atribuída por uma comunidade – atividade, os seus profissionais e/ou os seus produtos – de uma forma que seja considerada adequada nos seus próprios termos de referência. A aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação desse tipo de comportamento, e para manobrar entre todos os fatores que podem restringi-lo, é, portanto, um pré-requisito para se tornar um tradutor dentro de um ambiente cultural”. (Tradução nossa.)

Na mesma publicação (TOURY 2000, p. 199) encontramos uma definição de “norma”: “A tradução de valores ou ideias gerais compartilhados por uma comunidade – como o que é certo ou errado, adequado ou inadequado – em instruções de desempenho apropriado e aplicável a situações específicas”.

A utilização desse conceito nos permitirá entender alguns dos fatores que proporcionaram o surgimento das diversas traduções para o português. Quais seriam as normas vigentes nos períodos em que surgiram as traduções da “Balada”?

A primeira das traduções, a de Elysio de Carvalho, é compatível com uma expectativa que permanece, de certo modo, vigente: a de se privilegiar, na tradução, a reprodução da informação semântica; a urgência em trazer a obra de Wilde recém-publicada em Londres pode ter contribuído para a opção do tradutor em realizar sua tarefa em prosa. A “Balada do Enforcado” foi escrita em prosa poética, com um registro semântico que se mostra elevado, correspondente às expectativas parnasianas do fazer poético à época, que, por outro lado, já se familiarizara com a modalidade de poemas em prosa.

A segunda das traduções, a “Balada do Cárcere de Reading”, de Manuel José Gondin da Fonseca, ainda refletia em parte os ditames parnasianos quanto à forma e ao registro semântico. No entanto, já havia, pode-se presumir, espaço no contexto brasileiro para uma nova tradução em versos, para a qual se buscou uma forma adaptativa para lidar com as diferenças entre as línguas inglesa e portuguesa. Como bem esclarece DINIZ (2015, p. 142-143),

“As palavras na nossa língua são mais longas que suas correspondentes no idioma inglês – língua notoriamente rica em monossílabos. Por conta disso, se usado o mesmo número de palavras na versão em português, certamente o número de sílabas se verá extrapolado em relação ao original inglês e, por conseguinte, extrapolado ficará também o número de batidas/*beats* em comparação ao poema-fonte. Onde se prevê que um menor número das nossas palavras, na tradução para o português, deve ser suficiente para atingir o mesmo número de sílabas (ou batidas/*beats*) do original em inglês. Se o mesmo número de sílabas em português é atingido com menos palavras, é bem provável que, para não extrapolar o metro, algo do conteúdo semântico do poema original tenha de ser desbastado na tradução – isso se os tradutores quiserem manter o esquema métrico, ou ficar bem próximo dele...”

VIZIOLI (1983, p. 115), por sua vez, assim justificava sua escolha para o problema enfrentado ao se traduzir poesia metrificada do inglês para o português:

“Nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção. (...) Por isso, - como se pode constatar nas antologias que produzi ou nas quais colaborei, - em quase todos os meus trabalhos de tradução aumentei propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas.”

Não se tratava, esse, de um procedimento novo, pois já havia, então, uma práxis na tradução do inglês para o português de poesia metrificada de se fazer um acréscimo de até duas sílabas para “dar conta do sentido”.

Mantendo-se esse procedimento, admite-se para o verso de quatro pés majoritariamente iâmbicos, que naturalmente corresponderia ao verso de oito sílabas em português, a utilização de versos decassílabos. Com a mesma justificativa, para os versos de três pés do inglês, que contariam com seis sílabas de acordo com a versificação em língua portuguesa, admite-se um verso de oito sílabas. E foi assim que Gondin da Fonseca procedeu: com base nessa práxis estruturou sua tradução em versos de 10-8-10-8-10-8 sílabas.

Em 1961, com a publicação da “Obra Completa de Oscar Wilde” traduzida por Oscar Mendes, surgiu a terceira tradução do poema intitulada “Balada da prisão de Reading”. Ainda que reproduzindo a forma aceita e utilizada por Gondin da Fonseca na correspondência dos pés métricos do inglês para o sistema silábico do português, inspirada na maior liberdade no fazer poético preconizada desde o advento do modernismo, aceitava uma tradução não rimada (em versos brancos) e com um registro semântico ligeiramente mais coloquial.

Em 1997, Paulo Vizioli lança a sua “Balada do cárcere de Reading” que, evidenciando maior preocupação com a correspondência aos efeitos estilísticos do poema, reproduz boa parte das rimas internas e aliterações. Para conseguir isso, no entanto, Vizioli abre mão de sua recomendação supracitada e recorre a um rearranjo da estrutura métrica das estrofes alternando versos dodecassílabos e versos hexassílabos, uma vez que, no original, as rimas internas ocorrem sempre nos versos maiores, ou seja, nos versos de quatro pés do metro inglês. Assim, o esquema métrico ficou sendo 12-6-12-6-12-6, numa combinação (de um dodecassílabo com um verso que representa seu hemistíquio, o hexassílabo) que favorece a reprodução de um padrão rítmico bastante marcado, como no original de Wilde. Essa combinação de versos dodecassílabos com hexassílabos é de utilização relativamente comum em língua portuguesa. Como exemplo disso temos a primeira das dez estrofes que compõem o poema “Metempsicose”, de Guilherme de Almeida (ALMEIDA, 1952):

“Morrer... Pelos caminhos

ir branco, ir muito frio, ir de roupinha nova,

as mãos em cruz, o olhar de vidro, os pés juntinhos:

ir assim para a cova!’

Na estrofe, o primeiro e o quarto versos são hexassílabos e o segundo e o terceiro versos são alexandrinos, esquema métrico que foi mantido por Guilherme em todas as outras nove estrofes do poema.

A influência tanto dos modernistas quanto dos poetas da geração de 45 fez com que a norma vigente também aceitasse a adoção de um registro semântico mais próximo ainda do coloquial.

Em 2013, Onias Lopes Pinheiro Neto lança a sua “Balada da cadeia de Reading” baseada numa norma afinada com tendências contemporâneas de desvinculação com uma métrica rígida e com um ritmo próprio da poesia de versos livres. No entanto não abriu mão da estrutura rímica que foi reproduzida. O tradutor adotou um registro semântico mais adequado ao tipo de coloquialidade identificado com seu tempo.

Em nosso modo de ver o atual contexto, a norma vigente não prevê ou estimula qualquer alinhamento a determinadas correntes literárias, incluindo-se os movimentos de

vanguarda, o que possibilita um resgate de certas leituras ou procedimentos no fazer poético e no traduzir. Assim sendo, a tradução proposta neste trabalho é orientada para uma identificação muito próxima do que seria a reprodução em língua portuguesa do metro de balada inglês, do qual trataremos a seguir.

Em seu artigo “A Tradução para o Português do Metro de Balada Inglês”, Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2008, p. 26-27) define o metro utilizado por Wilde em sua balada como sendo o “metro comum que (como indica o nome) é o de utilização mais frequente, (onde) a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3”. Mais à frente, Britto (op. cit. p. 28) afirma que

“para traduzir essas formas poéticas da maneira mais fiel possível, deveríamos encontrar o equivalente formal mais próximo a elas em língua portuguesa. Considerando-se que a forma balada trabalha normalmente com pés jâmbicos, que são binários – isto é, têm duas sílabas cada um – um poema [...] em metro comum deveria ser traduzido com uma estrofe em que se alternassem versos de oito e seis sílabas.”

Ainda que, logo em seguida, ele proponha a redondilha maior como correspondente natural e imediato para o metro de balada inglês em “simplicidade, espontaneidade [e] singeleza” (BRITTO, op. cit., p. 29) em língua portuguesa, a tradução proposta neste trabalho adota a alternância de versos de oito e seis sílabas associada à reprodução do ritmo binário predominante no verso inglês, introduzindo, por meio dessa forma poética pouco comum em língua portuguesa, um estranhamento que pode enriquecer a leitura, uma vez que o tema proposto por Wilde em sua balada nada tem de singelo.

Na esteira da abordagem de Vizioli e Pinheiro Neto, o registro semântico, na tradução proposta neste trabalho, pretende se manter próximo da coloquialidade dos dias atuais.

Aqui novamente temos alguns pontos em comum entre as várias teorias tradutórias: o objetivo apresentado por BRITTO (op. cit., p. 28) é o de “encontrar o equivalente formal” para “traduzir essas formas poéticas da maneira mais fiel possível”. Fidelidade é o tema do próximo tópico.

1.4 Fidelidade

O conceito de fidelidade já foi bastante diverso do que hoje está estabelecido. MILTON (2010, p. 79) diz que “[o] século XVII na França, [marca] o apogeu das *belles infidèles*, quando os franceses, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções”.

Quando havia a necessidade de escolha entre duas expressões, os tradutores da época sempre acabavam por escolher “*a mais clara* porque seria *a mais bela*” (op. cit. p. 80). Era ideia compartilhada por esses tradutores que a tradução não poderia ser literal, sob o pretexto de não se originar um texto dissonante e obscuro. Desejava-se que o leitor da tradução tivesse a sensação próxima à do leitor do original; sendo assim, seriam aceitas e até estimuladas mudanças no texto para que não se causasse qualquer forma de estranhamento ao leitor e o texto pudesse fluir clara e facilmente durante a leitura. Ainda citando MILTON (2010, p. 83), “de fato, para os críticos contemporâneos, não havia separação entre a forma e o conteúdo. A expressão, que tinha de ser clara e elegante, era parte integrante da significação de uma obra”.

Em contrapartida, a literatura alemã muito se beneficiou do contato com literaturas estrangeiras por meio do estranhamento causado por traduções que não buscavam excluir as diferenças, mas sim mostrá-las. Obras clássicas e posteriormente obras de outras línguas e culturas europeias serviram para que a literatura alemã “tomasse o melhor de outras literaturas e, ao mesmo tempo, confirmasse sua própria independência.” (op. cit. p. 85).

Atento a isso, SCHLEIERMACHER (2010, p. 57) já em 1813 alertava para o seguinte dilema:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro.

A partir desse pensamento, VENUTTI (2008, p. 19) desenvolve os conceitos de *domesticação* – quando o tradutor traz o texto estrangeiro para a cultura do texto de chegada e *estrangeirização* – quando o tradutor introduz o texto estranho à sua cultura. Para SNELL-HORNBY (2012, p. 192), “Venuti formulou a dicotomia em termos de ‘domesticação’ vs. ‘estrangeirização’, da forma como compreendeu a abordagem de Schleiermacher através da versão inglesa de Lefevere”. Ainda que esses conceitos gerem discussões e críticas até os dias atuais, eles são amplamente citados e utilizados em análises de traduções.

Passaremos a nos referir, em seguida, à questão da tradução poética como recriação, pertinente a um tópico dedicado à noção de fidelidade.

O poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos foi responsável, no Brasil, por uma das maiores contribuições ao pensamento sobre tradução poética. Desde seu primeiro artigo substancial acerca do assunto, “Da tradução como criação e como crítica”, o autor valeu-se de referências teóricas para desenvolver o conceito de “transcrição”, que busca evidenciar a necessidade de se traduzir um texto dotado de informação estética de modo a que se realize sua “recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 5). Ao longo da elaboração de seu pensamento, Campos incorporou referências a diversos autores cujas proposições se afinavam com seus objetivos: de início, Max Bense (de quem colhe a noção de “informação estética”) e Albrecht Fabri; depois Roman Jakobson, Walter Benjamin e Paul Valéry, entre outros.

Interessa-nos particularmente, sob o tema geral da fidelidade em tradução poética, focalizar a referência de Haroldo de Campos às proposições do linguista russo Roman Jakobson relativas à “transposição criativa” de um texto baseada na noção de “função poética da linguagem”, que se caracterizaria “pela projeção de relações paradigmáticas (de analogia ou semelhança) sobre as relações sintagmáticas (lógicas)” (TÁPIA, 2013, p. XIV) entre os elementos do texto. A partir de Jakobson, Campos assim descreve o processo de recriação de um poema (CAMPOS, apud TÁPIA, 2013, p. XVII):

Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar) [...] o código de “formas significantes” [pelo qual] o poema representa a mensagem [...] (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos “in casu”, e regidos, em princípio, por um isoformismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (paramorfismo, com a ideia de paralelismo [...] seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação, contida no prefixo grego “iso-”). Os mecanismos da “função poética” instruiriam essa “operação metalinguística” por assim dizer, de segundo grau.

À luz de tais colocações, buscamos, em nossa proposta tradutória, estabelecer um critério de relevância, no caso do poema de Wilde, que elege a configuração rítmico-métrica do texto como algo a ser reproduzido de modo paramórfico, por a considerarmos essencial à

própria concepção do poema – bem como, ainda que nem sempre as tenhamos privilegiado, os efeitos sonoros e estilísticos ocasionados pelas relações de semelhança entre as palavras, particularmente aliterações e assonâncias, que colaboram para as “relações entre som e sentido no poema”, noção esta associada ao conceito de função poética da linguagem. Procuramos, portanto, ser “fiéis” aos aspectos formais do original que nos parecem essenciais, sem abdicar da intenção de correspondência semântica. Buscamos, por outro lado – como já foi dito – atender ao propósito de comunicação com o leitor da época e do contexto em que nossa tradução se insere, optando pelo recurso de certa coloquialidade.

Parece-nos também pertinente, acerca do tema da recriação poética, mencionar o pensamento de BRITTO (2012, p. 138): “a tradução de um poema que ignore por completo os elementos formais não é apenas uma má tradução poética: não é nem sequer um poema.” Como um dos seus três postulados básicos a respeito de tradução, o autor afirma (op. cit, p. 28) que “o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução”. Como conciliar o já longo embate entre a fidelidade ao sentido e a fidelidade à forma?

No mesmo trabalho citado acima, BRITTO (op. cit. p. 35-36) diz que, ao traduzir um poema

“minha intenção [...] era [...] produzir um texto que, num sentido muito específico, fosse considerado *o mesmo poema* que o (original); um poema que pudesse ser lido por leitores de poesia que não dominam o inglês, e que fosse de tal modo análogo ao original que seus leitores, após lê-lo, pudessem afirmar, sem mentir, que haviam lido o poema (original) em questão.”

Mais adiante, o autor (op. cit. p. 37) afirma que

“A fidelidade absoluta é uma meta perfeitamente válida, ainda que saibamos muito bem que, como todos os absolutos, ela jamais pode ser atingida. O tradutor responsável é aquele que [...] produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original. [...] Na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquiza-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados.”

Por outro lado, priorizando a função do texto na tradução, NORD (2016, p. 54) minimiza o conceito tradicional de fidelidade, ressaltando os objetivos com os quais o tradutor deve se orientar. A autora afirma que:

“a exigência de fidelidade [...] é subordinada à regra do *skopos*. Se o *skopos* exige uma mudança de função, o critério exigido já não é a coerência intratextual com o texto fonte, mas passa a ser a adequação ou a apropriação em relação ao *skopos*”.

ARROJO (2013, p. 44), ao afirmar que o tradutor deve fidelidade à sua leitura do texto a ser traduzido, diz que

“...[a] tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto *original*, mas àquilo que consideramos *ser* o original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será [...] sempre produto do que somos, sentimos e pensamos”.

Após o que foi exposto sobre diferentes concepções relativas à fidelidade, entendemos que numa obra literária, e especialmente num poema, a informação estética é própria e particular de cada texto. Se forma e conteúdo são constituintes indivisíveis e indissociáveis de uma obra literária, a não observância dos quesitos estético-formais, ainda que as demais informações estejam reproduzidas, caracteriza um grau elevado de distanciamento do texto fonte. Em contrapartida, uma tradução que reproduza detalhadamente características estético-formais em detrimento das informações semânticas também incorrerá num grau semelhante de distanciamento do texto fonte.

A que foram fieis as traduções já feitas da *The ballad of Reading gaol*, de Oscar Wilde? Podemos supor que: CARVALHO (1899) buscou ser “fiel” ao plano semântico do texto, ao apresentar uma tradução em prosa (ainda que poética) ao leitor de língua portuguesa; GONDIN DA FONSECA (1931) intencionou apresentar ao leitor de poesia em língua portuguesa um texto elaborado conforme uma concepção de verso adequado à poética parnasiana; MENDES (1961) procurou traduzir de modo a considerar a inserção do poema no contexto da obra completa de Wilde; VIZIOLI (1997) buscou reproduzir os efeitos estilísticos do poema e corresponder mais proximamente ao plano semântico do texto fonte; e PINHEIRO NETO (2012) adotou como objetivo aproximar o texto original do leitor brasileiro do século XXI, com versos livres e vocabulário mais coloquial.

A tradução proposta neste trabalho elegeu, em consonância com as observações de Britto supracitadas, o ritmo binário (iâmbico) dos versos como o elemento estético hierarquicamente mais importante a ser reproduzido, de modo a tornar presente a percepção do ritmo e da sonoridade do texto fonte; a escolha levou a uma aproximação do verso adotado ao metro da balada inglesa. Ainda sob esse critério hierárquico, buscou-se secundariamente

(mas sempre que nos foi possível) a reprodução de rimas internas e aliteraões, que nos parecem efeitos estilísticos menos representativos da obra de Wilde.

CAPÍTULO 2 – Leitura Crítica: *The ballad of Reading gaol*

NORD (2016, p.15) na introdução do seu livro “Análise Textual em Tradução: Bases Teóricas, Métodos e Aplicação Didática” afirma que “antes de entrar em qualquer tradução o tradutor deve analisar o texto de forma abrangente uma vez que esta prática parece ser a única forma de garantir que o texto fonte foi total e completamente compreendido.” Segundo a autora (op. cit. p. 15-16), além de “garantir a plena compreensão e interpretação correta do texto”, a análise textual “deve também fornecer uma base para qualquer decisão tomada pelo tradutor.” Assim, ela propõe um modelo de análise textual que pretende ser abrangente a ponto de poder ser utilizado por tradutores “em qualquer tarefa de tradução que possa surgir.” O modelo define como decisivos para a análise de um texto os fatores extratextuais, relacionados à situação comunicativa em que o texto fonte é utilizado, e os fatores intratextuais, os relacionados ao próprio texto.

Ainda que PYM (2017, p. 103) reconheça que Nord “[...] fornece uma detalhada descrição de como os textos deveriam ser analisados previamente [para] a sua tradução, [a fim de] que os tradutores possam afirmar com certeza sua função”, ele comenta, com certa ironia, “de modo bem germânico, a análise de Nord contempla por volta de 76 questões que os estudantes deveriam aprender a responder antes de começar a traduzir” e emenda que “ninguém responde a todas as 76 questões”.

É inegável, no entanto, que uma análise profunda e criteriosa, sejam quais forem os métodos a serem utilizados nesta análise, é necessária para que a leitura do texto fonte possa ser compreendido e assimilado, possibilitando assim uma base sólida sobre a qual a tradução possa ser construída. Partindo dessa premissa podemos determinar as características que o texto fonte nos mostra para, num segundo momento, definir quais destas características podem (ou devem) ser reproduzidas na tradução proposta e que se diferenciam das demais traduções já realizadas. Como o poema de Wilde é apresentado numa forma popular tradicional da poesia inglesa, esta forma será descrita levando em conta questões como métrica, ritmo, rimas, rimas internas e aliterações, os “fatores intratextuais”. O registro semântico com o qual o texto foi escrito também será comentado, buscando justificar algumas das escolhas do autor relacionadas aos “fatores extratextuais”.

Reproduziremos, a seguir, o texto fonte no recorte estudado para uma leitura que vai se pautar pela busca de características básicas do poema.

2.1 *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde – Partes I e VI

A Tabela 1, apresentada adiante, mostra o recorte do texto de Wilde proposto neste trabalho. O texto em questão foi extraído de cópia eletrônica da edição americana de Thomas B. Mosher, Portland/Maine de 1904 para *The ballad of Reading gaol*, cujo exemplar pertencente à biblioteca de Florence S. Walter foi digitalizado pelo projeto “The Bancroft Library” da Universidade da Califórnia em Berkeley. A Figura 1 mostra a página de rosto dessa edição.

Figura 1: Cópia eletrônica da página de rosto da edição americana da *The ballad of Reading gaol* publicada em 1904.

Tabela 1 – *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde – Partes I e VI

I

HE did not wear his scarlet coat,
 For blood and wine are red,
 And blood and wine were on his hands
 When they found him with the dead,
 5 The poor dead woman whom he loved,
 And murdered in her bed.

He walked amongst the Trial Men
 In a suit of shabby grey;
 A cricket cap was on his head,
 10 And his step seemed light and gay;
 But I never saw a man who looked
 So wistfully at the day.

I never saw a man who looked
 With such a wistful eye
 15 Upon that little tent of blue
 Which prisoners call the sky,
 And at every drifting cloud that went
 With sails of silver by.

I walked, with other souls in pain,
 20 Within another ring,
 And was wondering if the man had done
 A great or little thing,
 When a voice behind me whispered low,
 "That fellow's got to swing."

25 Dear Christ! the very prison walls
 Suddenly seemed to reel,
 And the sky above my head became
 Like a casque of scorching steel;
 And, though I was a soul in pain,
 30 My pain I could not feel.

I only knew what hunted thought
 Quickened his step, and why
 He looked upon the garish day
 With such a wistful eye;
 35 The man had killed the thing he loved
 And so he had to die.

Yet each man kills the thing he loves
 By each let this be heard,
 Some do it with a bitter look,
 40 Some with a flattering word,
 The coward does it with a kiss,
 The brave man with a sword!

Tabela 1 – *The ballad of Reading gaol* – Partes I e VI (Continuação)

- Some kill their love when they are young,
And some when they are old;
- 45 Some strangle with the hands of Lust,
Some with the hands of Gold:
The kindest use a knife, because
The dead so soon grow cold.
- Some love too little, some too long,
50 Some sell, and others buy;
Some do the deed with many tears,
And some without a sigh:
For each man kills the thing he loves,
Yet each man does not die.
- 55 He does not die a death of shame
On a day of dark disgrace,
Nor have a noose about his neck,
Nor a cloth upon his face,
Nor drop feet foremost through the floor
60 Into an empty place.
- He does not sit with silent men
Who watch him night and day;
Who watch him when he tries to weep,
And when he tries to pray;
- 65 Who watch him lest himself should rob
The prison of its prey.
- He does not wake at dawn to see
Dread figures throng his room,
The shivering Chaplain robed in white,
70 The Sheriff stern with gloom,
And the Governor all in shiny black,
With the yellow face of Doom.
- He does not rise in piteous haste
To put on convict-clothes,
- 75 While some coarse-mouthed Doctor gloats, and notes
Each new and nerve-twitched pose,
Fingering a watch whose little ticks
Are like horrible hammer-blows.
- He does not know that sickening thirst
80 That sands one's throat, before
The hangman with his gardener's gloves
Slips through the padded door,
And binds one with three leathern thongs,
That the throat may thirst no more.

Tabela 1 – *The ballad of Reading gaol* – Partes I e VI (Continuação)

- 85 He does not bend his head to hear
 The Burial Office read,
 Nor, while the terror of his soul
 Tells him he is not dead,
 Cross his own coffin, as he moves
 90 Into the hideous shed.
- He does not stare upon the air
 Through a little roof of glass;
 He does not pray with lips of clay
 For his agony to pass;
 95 Nor feel upon his shuddering cheek
 The kiss of Caiaphas.

VI

- In Reading gaol by Reading town
 There is a pit of shame,
 And in it lies a wretched man
 Eaten by teeth of flame,
 5 In burning winding-sheet he lies,
 And his grave has got no name.
- And there, till Christ call forth the dead,
 In silence let him lie:
 No need to waste the foolish tear,
 10 Or heave the windy sigh:
 The man had killed the thing he loved,
 And so he had to die.
- And all men kill the thing they love,
 By all let this be heard,
 15 Some do it with a bitter look,
 Some with a flattering word,
 The coward does it with a kiss,
 The brave man with a sword!

2.2 A Forma “Balada”

O poema *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde, como o próprio título antecipa, foi construído conforme o “metro de balada” que, como afirma BRITTO (2008, p. 25) “é a forma poética popular por excelência da língua inglesa”. No mesmo artigo, BRITTO (op. cit. p. 26) descreve didaticamente o metro de balada inglês:

“Na poesia inglesa [...] a unidade métrica não é a sílaba e sim o pé, que é composto de duas ou mais sílabas. Podemos simplificar a questão e entender o pé como um grupo de sílabas contendo uma única sílaba acentuada e uma ou mais sílabas átonas. O pé que nos interessa aqui é o mais utilizado na poesia de língua inglesa: o *jambo*, formado por uma sílaba átona seguida por uma tônica. As formas tradicionais de metro de balada recorrem a estrofes de quatro versos com esquema de rimas *abcb* ou *abab*. No *metro comum*, que (como indica o nome) é o de utilização mais frequente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3.”

Wilde escreve sua balada com 109 estrofes de seis versos, em vez de adotar a tradicional estrofe de quatro versos, seguindo, contudo, a alternância de versos de quatro pés com versos de três pés característica do modelo, o que resulta no esquema 4/3/4/3/4/3.

Tomemos a primeira estrofe da primeira parte da *The Ballad of Reading Gaol*:

HE did not wear his scarlet coat,
 For blood and wine are red,
 And blood and wine were on his hands
 When they found him with the dead,
 The poor dead woman whom he loved,
 And murdered in her bed.

Podemos identificar, no fragmento, os pés métricos e o ritmo binário imposto pela utilização dos pares iâmbicos; para evidenciar o esquema, utilizaremos a notação sugerida por BRITTO (op. cit. p. 26):

“Podemos representar a sílaba átona por *j* e a acentuada por */*. Usam-se também o símbolo ** para indicar um acento secundário, que pode contar como sílaba acentuada ou como sílaba átona, conforme o contexto métrico; o símbolo *|* como separador de pés; e *||* para assinalar uma cesura.”

A estrofe pode, portanto, ser assim esquematizada:

í / | í / | í / | í /

í / | í / | í /

í / | í / | í / | í /

í í / | í / | í /

í / | í / | í / | í /

í / | í / | í /

Fica clara, assim, a opção pelo padrão que será seguido nas demais 108 estrofes do poema, ou seja, a alternância de versos de quatro e três pés, com a predominância do ritmo iâmbico. Também esta primeira estrofe nos mostra que os pés não serão exclusivamente iâmbicos: no quarto verso, Wilde começa com um pé no qual aparecem duas sílabas átonas e uma tônica, ou seja, um anapesto. Isto não representa novidade na poesia de língua inglesa, mas evidencia que é possível usar certas quebras rítmicas na composição da balada.

2.3 Rimas

Quanto às rimas, ainda seguindo os padrões tradicionais para a balada inglesa, Wilde usou em cada estrofe uma única rima em todos os versos pares, os versos com apenas três pés, configurando, assim, o esquema X/A/X/A/X/A.

No exemplo da primeira estrofe do poema, temos as rimas “red x dead x bed”. Nelas reconhecemos o que CHOCIA Y (1974, p. 184) chama de “rima soante que se realiza numa homofonia fixa em final de dois ou mais versos”. Este é o padrão predominante utilizado por Wilde. No entanto, como podemos observar já na décima terceira estrofe da primeira parte do poema, temos:

He does not rise in piteous haste
 To put on convict-**clothes**,
 While some coarse-mouthed Doctor gloats, and notes
 Each new and nerve-twitched **pose**,
 Fingering a watch whose little ticks
 Are like horrible hammer-**blows**.

Nessa sequência, as rimas “clothes x pose x blows” configuram, ainda considerando-se as definições de CHOCIAIY (op. cit. p. 180), uma “rima toante [que] consiste na reiteração das vogais a partir da última forte dos versos”. Isso nos permite avaliar que o padrão dominante não se manteve único e inflexível, permitindo a utilização de rimas soantes e toantes nas suas mais variadas nuances.

2.4 Rimass internas e aliteraões

Wilde usa rimas internas nos versos mais longos, os de quatro pés, de uma maneira não regular: tanto podem aparecer estrofes nas quais os três versos de quatro pés apresentam rimas internas, como várias estrofes não apresentarem esse efeito de estilo.

No recorte estudado aparecem rimas internas no primeiro e no terceiro versos da 16ª estrofe da primeira parte:

He does not **stare** upon the **air**
 Through a little roof of glass;
 He does not **pray** with lips of **clay**
 For his agony to pass;
 Nor feel upon his shuddering cheek
 The kiss of Caiaphas.

Como podemos observar, a rima deste exemplo (“stare x air” – primeiro verso; e “pray x clay” – terceiro verso) é uma rima “soante”, o que ocorre predominantemente mas não exclusivamente quando o autor se vale desse recurso.

Quanto às aliterações, também não há uma utilização regular desse efeito estilístico. No entanto, Wilde mantém uma preferência de usá-lo nos versos de quatro pés, os maiores, o que contribui para evidenciar o ritmo binário dos pares iâmbicos.

No terceiro verso da décima primeira estrofe temos:

“Who watch him when he tries to weep”

onde os “w” e “h” garantem um efeito que reforça e amplifica o ritmo binário.

2.5 Registro semântico

Wilde foi um escritor que sempre transitou pelos círculos acadêmicos e diversos estratos sociais com habilidade e naturalidade. Ainda que dentro da norma culta da língua, seu poema *The ballad or Reading gaol*, tanto pela escolha da forma empregada – a balada, verso de origem popular – como pelo registro semântico utilizado, se mostra mais afinado com uma linguagem coloquial mesmo para a época em que surgiu, a vitoriana. Não é empregada uma linguagem elevada ou arcaizante, da mesma maneira que não são empregados termos vulgares: Wilde nos oferece um texto narrativo intenso mas acessível a todas as classes em seu tempo.

2.6 Conclusões

Analizados a forma e os efeitos estilísticos utilizados por Wilde em sua balada, podemos identificar quais as prioridades que o guiaram em sua criação. Os únicos fatores que foram mantidos com rigidez absoluta foram os que caracterizam o poema como verso de balada inglesa: a alternância de versos de quatro e três pés e o esquema rímico com rimas nos versos pares, os de três pés. No mais, Wilde não se manteve inflexível quanto ao ritmo, já que não se utilizou apenas de pés iâmbicos, mas várias vezes empregou pés com outras conformações: o anapesto ou o troqueu. As rimas também não se mantiveram soantes o tempo todo, uma vez que a ocorrência, ainda que menor, de rimas toantes é frequente. Mesmo esses desvios não representam inovações no que diz respeito aos poemas escritos no metro de

balada, uma vez que essa falta de rigidez formal remete às origens do próprio metro: tradição oral na criação e difusão dessa forma por populações iletradas ou semiletradas.

CAPÍTULO 3 – Leitura Crítica das Traduções

Usando o mesmo procedimento para a leitura crítica do texto fonte reproduziremos, em seguida, as cinco traduções existentes do recorte estudado, buscando identificar características apresentadas nos textos das traduções e sua correspondência com o original de Wilde.

3.1 *Ballada do enforcado* de Elysio de Carvalho – Partes I e VI

A Tabela 2, incluída adiante, mostra o recorte da tradução de Elysio de Carvalho para *The ballad of Reading gaol*. O texto aqui apresentado foi extraído da cópia eletrônica da primeira edição da obra da “Edição Brasil Moderno”, realizada no Rio de Janeiro, em 1899. Como a tradução é elaborada em prosa, separamos no texto os trechos correspondentes às estrofes originais e as numeramos. Foi mantida a grafia da época. A Figura 2 mostra a página de rosto dessa edição.

Figura 2: Cópia eletrônica da página de rosto da tradução de Elysio de Carvalho – *Ballada do enforcado* publicada em 1899.

Tabela 2 – *Ballada do enforcado* de Elysio de Carvalho – Partes I e VI

I

- E01 ELLE não trajava mais o seu bello uniforme vermelho, porque o sangue e o vinho tambem sao vermelhos... E sangue e vinho lhe tingiam as maos, quando o encontraram junto da Morta, a pobre Mulher morta, sua Amante, que elle assassinára no proprio leito.
- E02 Vestido com uma roupa cinzenta, velha, muito velha, já no fio, e tendo á cabeça um gorro de jogar *cricket*, caminhava entre outros Detentos. O seu andar parecia ligeiro e satisfeito. No emtanto, nunca vi pessoa alguma olhar tão intensamente para a luz do Dia, como elle olhava.
- E03 Nunca, nunca vi pessoa alguma contemplar com tão intenso olhar essa pequena Tenda Azul, que os Prisoneiros chamam Céu, e cada nuvem que além vogava, semelhante a uma formosa barquinha de velas de prata desfraldadas.
- E04 Eu o via, do páteo contiguo, onde me achava com outros Desventurados. Estava a imaginar que crime teria commettido esse Infeliz, quando uma voz, por traz de mim, murmurou baixinho : “ *Aquelle vai ser enforcado !* ”
- E05 Que horror, Santo Deus !... As paredes da prisão estremeceram de subito, a meus olhos, e o Firmamento tornou-se qual igneo capacete de aço... E, comquanto minh’Alma estivesse immersa em profundo Pesar, tal foi a minha Angustia, que, naquelle instante, ella nada sentiu.
- E06 Compreendi, então, que negro Pensamento incessantemente o perseguia, fazendo-o apressar o passo, e porque era que elle contemplava com olhar tão intenso a fastidiosa claridade do Dia : o Desgraçado assassinára a Mulher amada, e, por isso, devia de morrer tambem !
- E07 No emtanto, todo o mundo mata o que ama... Alguns (Que ninguem deixe de sabel-o !...) o fazem com um olhar de odio ; outros, por meio de palavras carinhosas; o covarde, com beijos; o homem corajoso, empunhando uma arma!...
- E08 Uns, matam o Amor, quando são moços; outros, depois de velhos; varios o estrangulam com as mãos do Desejo; muitos, com as do Ouro. Os melhores servem-se de um punhal, pois os Mortos esfriam depressa.
- E09 Ha quem ame muito, e ha quem ame pouco. Este vende o Amor; est’outro o compra. Aquelle, ao praticar o Mal, derrama copioso pranto; aquell’outro fal-o, sem soltar sequer um suspiro de compaixão... E todo o mundo mata o que ama, sem que, todavia, ninguem tenha de morrer por isso!...
- E10 Quem assim procede, nao morre de morte infamante, em dia de negra Desventura ; nao tem o no corredio em volta do pescoco; nao poe ao rosto u’a mascara; nem sente, atravez do tablado do Patibulo, os pes precipitarem-se no vacuo.
- E11 Nao permanece no meio de homens silenciosos, que o vigiam noite e dia ; que o vigiam, quando tem vontade de chorar, ou quando tenta rezar ; que incessantemente o vigiam, receiosos que pretenda roubar ao Cadafalso a sua Prêza.

Tabela 2 – *Ballada do enforcado* de Elysio de Carvalho – Partes I e VI (Continuação)

- E12 Não desperta, pela madrugada, com o rumor que fazem, ao entrar no seu cubiculo, homens de sinistra catadura: o Capellão, de branco, todo tremulo; o Sheriffe, austero e cheio de compuncção; e o Governador do Presidio, de preto e ceremonioso, lívido, com cara de condemnado.
- E13 Não se levanta da cama, com tal rapidez que faz pena, para tornar a vestir o uniforme dos Galés, enquanto o medico do Estabelecimento, sem deixar de fital-o attentamente, toma nota de cada um dos seus gestos e contraccoes nervosas, olhando de vez em vez para o relógio, cujos fracos tic-tacs soam como surdas pancadas de um martello horrivel...
- E14 Nao soffre a angustiosissima sêde, que sécca a garganta do Condemnado, ao approximar-se a hora em que o Carrasco, calçado de grossas luvas de couro, virá maniatal-o com tres corrêas finas e compridas, afim de que jamais sinta sêde!...
- E15 Não inclina a cabeça, para ouvir a Litanía do Officio dos Mortos. E, enquanto o Terror de su'Alma lhe assegura que não está .morto, nao cruza com o seu proprio esquite, ao entrar no horroroso local do Supplicio...
- E16 Não lança o ultimo olhar para o Céu, que apenas percebe atravez de pequenina claraboia; não implora a Deus, com labios de argila, para que sua Agonia passe; e não sente na face gélida o beijo de Caiphaz...

VI

- E01 No Presídio de Reading, perto da cidade, existe um tumulto infamado. Dentro delle jaz um miseravel, devorado pelas linguas das chammas, envolto num lençol ardente. Esse tumulto não tem inscripção alguma.
- E02 O Enforcado ahi repousara, ate que Jesus-Christo chame os Mortos, no Dia do Juizo-Final. Não é preciso prodigalisar lagrymas, nem soltar suspiros abafados. O Homem matou a quem amava, e por isso teve que morrer.
- E03 No emtanto, todo o mundo mata o que ama. Alguns (Que ninguem deixe de sabel-o!...) o fazem com um olhar de odio; outros, por meio de palavras carinhosas, o covarde, com beijos; o homem corajoso, com um ferro.

3.1.1A Forma

Como já se observou, a tradução de Elysio de Carvalho foi feita em prosa. Se tomarmos como base a afirmação de ÁLVARES (1995, p. 244) de que se pode buscar “a ideia da poeticidade já não tanto na harmonia e no ritmo musical mas no trabalho simbólico das palavras e na expressividade das imagens”, podemos considerar o texto de Carvalho como prosa poética, entendida a partir da seguinte concepção, apresentada por ÁLVARES (op. cit. p. 244):

“uma união profunda entre termos aparentemente diferenciados e opostos, uma contestação incessante àquilo que se vai tornando ‘normal’ ou ‘aceitável’, o que, se por um lado valida a existência do poema em prosa, por outro implica inevitavelmente à imensa variabilidade das suas manifestações concretas. Assim sendo, o poema em prosa propõe acima de tudo e de forma inequívoca a ideia de liberdade, ou de libertação, como motor da criação literária.”

Dessa maneira, não havendo a preocupação com o verso nem com os efeitos estilísticos do texto fonte, Carvalho se concentra na informação semântica e busca em seu texto reproduzir a poeticidade que o poema em prosa possibilita.

3.1.2 Registro semântico

Em sua *Ballada do enforcado*, Carvalho faz uso de uma linguagem que, mesmo levando-se em conta as marcas do tempo – afinal já se passou bem mais de um século de sua publicação – apresenta um registro semântico bastante elevado, em contraste com o utilizado por Wilde no texto fonte.

3.1.3A palavra do tradutor

Na edição de sua obra, Elysio de Carvalho tece comentários introdutórios à sua tradução com o título de “Do traductor ao leitor” (CARVALHO, 1899, p. 8 – 12). Após fazer uma brevíssima alusão à atribulada vida de Wilde e contar de forma extremamente sintética as agruras por ele sofridas na prisão, Carvalho faz algumas colocações a respeito do poema e de seu processo tradutório.

Ao justificar sua opção de traduzir em prosa, ele menciona, como referência, um trabalho anterior ao seu, realizado em francês:

“Escripta em admiraveis estrophes de seis versos, (...) rimando apenas os segundos, quartos e sextos, traduziu-a, ou, antes, transcreveu-a para o francez, o escriptor Henry-D. Davray, collaborador da revista *Mercure de France*, que a editou. A traducção é em prosa, verso por verso, palavra por palavra, o mais litteralmente possivel.”

Carvalho também deixa claro que se utilizou da tradução (ou “transcrição”) do francês que tinha à mão para auxiliá-lo em sua tarefa:

“Para o nosso trabalho, servimo-nos de ambos — original e transcrição — fazendo-o, todavia, com a maxima liberdade permittida. Si nos cingissemos exclusivamente ao original, si o traduzissemos ao pé da lettra, a maior parte da ballada seria incomprehendida por quem não conhecer bem o systema penitenciario e certos usos e costumes tradicionaes da velha Albion.”

Esta afirmação do tradutor atribui a sua obra a dimensão, ainda que parcial (por ter ele se valido também de uma cópia do original em inglês), de “tradução indireta”, conforme definida por FALEIROS (2009): “[...] tradução de um texto, [...] a partir de uma outra tradução já realizada [...]; como ocorreu com traduções de Byron, no Brasil, feitas a partir do francês”.

Com o intuito de tornar sua tradução inteligível ao leitor de língua portuguesa, Carvalho diz: “Fomos ate forçados a supprimir estrophes, que são, para nós, absolutamente nonsenses.” Em seguida, convida o leitor a

“ ...confrontar o assombroso poema de Oscar Wilde com este modesto e despretencioso trabalho, [e] verá que respeitámos sempre o pensamento do poeta, e não desprezámos uma só das muitissimas bellezas, nenhuma das innumeras imagens — as mais das vezes symbolicas — dessa obra incomparável...”

O tradutor finaliza seus comentários referindo-se à sua opção por alterar o título, justificando-se da seguinte maneira:

“O titulo que adoptámos, differe do escolhido pelo autor. É que não poderíamos ouvir ler-se ‘*Ballada da Prisão de Rêadíngui*’, além de que — parece-nos — o nosso é mais expressivo, mais vibrante, e, quiçá, mais apropriado.”

3.1.4 Conclusões

A tradução do poema de Wilde em um texto em prosa mostra a prioridade de Carvalho: a reprodução da informação semântica. Ainda que para isso tenha se valido da prosa poética, o tempo exíguo entre a publicação do texto fonte e a tradução e o conhecimento de uma versão em francês também realizada em prosa podem ter sido fatores direcionadores da priorização aqui verificada.

O resultado dessa “reprodução da informação semântica” mostrou-se abrangente, e, devido à distância cronológica de sua publicação, serviu, inclusive, de fonte de referência a

estudos para podermos traçar paralelos entre a tradução realizada na virada do século XIX para o século XX e as posteriores.

3.2 *Ballada do cárcere de Reading* de Gondin da Fonseca – Partes I e VI

A Tabela 3 a seguir mostra o recorte da tradução de Gondin da Fonseca para *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde. O texto aqui apresentado foi extraído da primeira edição do livro “Poemas da Angústia Alheia” lançado pela Editora Livraria Quaresma – Rio de Janeiro – em 1931, que, além da *Ballada do cárcere de Reading*, contava com as traduções dos poemas “Confissão”, de Paul Claudel, e “O Corvo”, de Edgar Allan Poe. Foi mantida a grafia da época. A Figura 3 mostra uma foto da página de rosto do exemplar da edição que utilizamos para nosso trabalho.

Figura 3: Foto da página de rosto da tradução de Gondin da Fonseca – *Ballada do cárcere de Reading* publicada em 1931.

Tabela 3 – *Ballada do cárcere de Reading* de Gondin da Fonseca – Partes I e VI

I

- Não trazia a sua túnica vermelha
 mas sangue púrpuro, encarnado,
 sangue e vinho das mãos lhe gotejavam,
 quando o viram, allucinado
 5 junto do leito della, - o seu amor,
 seu pobre amor apunhalado.
- Ia andando entre os mais, e era cinzento
 o traje velho que vestia.
 Usava um gorro ás listas, e o seu passo
 10 ligeiro e alegre parecia.
 Porém eu nunca vi homem que olhasse,
 tão tristemente a luz do dia.
- Jamais, jamais vi homem contemplar,
 com tão profundo sentimento,
 15 essa breve, essa estreita faixa azul
 que os presos chamam firmamento:
 e as nuvens brancas, cor de prata, ao longe,
 — velas sem rumo, andando ao vento.
- Eu, que junto a outras almas padecentes,
 20 soffria, em pátio separado,
 quiz saber se era grande, se pequeno,
 o crime desse condemnado,
 — quando alguém sussurrou atraz de mim:
 "*aquelle vae ser enforcado!*"
- 25 Jesus! as próprias grades da prisão
 rodam, de súbito, em delírio!
 Pesa o ceu sobre mim, qual elmo de aço
 que o Sol inflama, — ardente círio!
 E a minha alma, de máguas trespassada,
 30 esquece, olvida o seu martyrio.
- Eu soube, então, a idéia lacerante
 que o atormenta, e o faz correr,
 e o faz olhar, tristonho, o céu radiante,
 radiante, e alheio ao seu soffrer:
 35 elle matou aquella que adorava,
 - por causa disso vae morrer.
- No entanto (ouvi!) cada um mata o que adora:
 o seu amor, o seu ideal.
 40 Alguns com uma palavra de lisonja,
 outros com um duro olhar brutal.
 O covarde assassina dando um beijo,
 O bravo mata com um punhal.

Tabela 3 – *Ballada do cárcere de Reading* de Gondin da Fonseca – Partes I e VI
(Continuação)

- Uns matam o Amor velhos; outros, jovens;
(quando o amor finda, ou o amor começa);
- 45 matam-no alguns com a mão do Ouro, e alguns
com a mão da Carne, - a mão possessa!
E os mais bondosos, esses apunhalam,
- que a morte, assim, vem mais depressa.
- Ha corações vendidos, e ha comprados;
- 50 uns amam pouco, outros demais;
ha quem mate a chorar, vertendo lágrimas,
ou a sorrir, sem dor, sem ais...
Todo o homem mata o Amor; porém, nem sempre,
nem sempre as sortes são iguaes.
- 55 Nem sempre ele padece morte infame,
por um dia trágico e baço,
com capuz na cabeça, e na garganta
a corda fria, o hórrido laço;
nem fica a balançar, do alto de um poste,
- 60 — soltos os pés e as mãos no espaço.
- Nem vai sentar-se entre homens silenciosos.
que estão immoveis, de vigia,
ou elle sinta as lágrimas nos olhos,
ou murmure uma Avé-Maria:
- 65 pois sua vida é presa da Prisão,
— que não a roube elle algum dia.
- Nem vê, ao despertar, sombras estranhas
cruzando a sua húmida cella:
o Capellão, de branco e vacillante,
- 70 mais o Sheriff, atroz, que o véla;
e o Director, de luto, como a Sorte,
— a face pallida, amarella.
- Nem tem de erguer-se arrebatadamente,
vestir a “alva” da prisão,
- 75 enquanto algum doutor, boçal, lhe espia
a mais ligeira contorsão,
— com o tic-tac subtil do seu relógio
a martellar-lhe o coração!
- 80 Nem vai sentir, fogosa, na garganta,
uma seccura immitigável,
antes que o Algoz, soturno, abrindo a porta,
— hirto, enluvado, inexoravel, -
o ate com trez correias, pra que nunca
soffra mais sêde, o insaciavel!

Tabela 3 – *Ballada do cárcere de Reading* de Gondin da Fonseca – Partes I e VI

(Continuação)

- 85 Nem tem de ouvir, curvado, o Offício Funebre,
 Offício Funebre de morto;
 nem, pensando que ainda não morreu,
 contemplará, transido, absorto,
 o seu próprio caixão, entrando, lento,
 90 no seu antro de Desconforto.
- Nem, por tecto de vidro, enxergará,
 do dia, a luz ténue e fugaz;
 nem a Deus rogará, com labios seccos,
 breve agonia, — o Somno, a Paz;
 95 nem sentirá, na sua face trémula,
 o beijo tôrpe de Caifaz.

VI

- No cárcere de Reading, junto a um muro,
 terra de opprobrio os ossos come
 de um desgraçado, envolto num sudário
 que o afogueia e que o consome!
 5 É uma campa infamante essa em que jaz,
 uma campa que não tem nome!
- E ahi, até Jesus chamar os mortos,
 tranquilamente ha de jazer.
 Inutil verter lágrimas inuteis,
 10 e dar suspiros, e gemer.
 — Ele matou aquillo que adorava,
 teve, por isso, de morrer.
- No entanto (ouvi!) cada um mata o que adora:
 o seu amor, o seu ideal.
 15 Alguns com uma palavra de lisonja,
 outros com um frio olhar brutal.
 O covarde assassina dando um beijo,
 o bravo mata com um punhal.

3.2.1A Forma

Gondin da Fonseca utilizou-se, em sua tradução de *The ballad of Reading gaol*, de um padrão já discutido no item 1.3 deste trabalho: o de acrescentar duas sílabas poéticas ao equivalente mais direto do metro do poema em inglês, o que resultou num poema que alterna versos de dez sílabas, para corresponder ao de quatro pés do texto fonte, e versos de oito sílabas, que correspondem ao verso de três pés do original. Observamos, no recorte estudado de sua tradução – 16 estrofes da primeira parte e três da sexta parte – que dos versos em

decassílabos (57 no total) apenas dois não são heroicos (com tônicas na 6ª e 10ª sílabas), ou 3,5% do total de versos, sendo ambos decassílabos sáficos (com tônicas na 4ª, 8ª e 10ª sílabas); já nos versos octossílabos, apenas 6 dos 57 versos (10,5% do total) não apresentam a tônica na 4ª e 8ª sílabas. A nosso ver, a opção por tal esquema de versificação, marcado pela uniformidade e precisão, reflete preceitos da orientação parnasiana, ainda muito forte no meio poético do início dos anos 1930.

O procedimento adotado garantiu à sua tradução um ritmo com uma regularidade marcante numa possível tentativa de reproduzir o ritmo predominantemente binário (os pés iâmbicos) do poema de Wilde.

3.2.2 Rimas

Gondin da Fonseca foi o primeiro tradutor a reproduzir o esquema rímico do texto fonte, ou seja, assim como Wilde, incluiu em cada estrofe apenas uma rima em todos os versos pares, os versos com apenas três pés, obedecendo ao esquema X/A/X/A/X/A. Todas as rimas de sua tradução são soantes (já se definidas no item 2.3 deste trabalho); a opção por uma homofonia fixa no final de dois ou mais versos evidencia, cremos, mais um rigor formal próprio dos ainda fortes ideais formais parnasianos. O próprio Wilde, diga-se, não manteve esse nível de rigor formal dentro dos parâmetros da balada inglesa.

3.2.3 Rimas internas e aliteraões

Nenhuma das rimas internas ou aliteraões presentes no recorte estudado do texto fonte foram reproduzidas por Gondin da Fonseca em sua tradução.

3.2.4 Registro semântico

O registro semântico utilizado por Gondin da Fonseca em sua tradução é, comparativamente, mais elevado do que o próprio texto de Wilde, mesmo tendo este surgido em plena era vitoriana. Como já foi citado no item 3.2, a forte influência do parnasianismo no fazer poético e as noções ainda correntes de literariedade na época de sua realização determinam que se associe à tradução uma linguagem elevada, com termos e citações pouco usuais.

3.2.5A palavra do tradutor

No livro “Poemas da Angústia Alheia” (FONSECA, 1931, p. 7-8), ao fazer a apresentação de sua tradução de *The ballad or Reading gaol* intitulada “Ballada do Cárcere de Reading”, Fonseca menciona apenas alguns dos aspectos formais e soluções relativas a seu trabalho tradutório.

No que diz respeito às rimas internas, ao metro e ao registro semântico utilizados por Wilde, Fonseca assim justificou suas escolhas:

“[Rimas internas] [Wilde usa] – de vez em quando, irregularmente, [...] nos quatrâmetros do poema

“[Metro] – porque o verso acadêmico inglez, diferente do portuguez, mede-se por pés, como os latinos, e não por syllabas, e essa divergencia entre os dois versos não permite que se consiga, em ambos, os mesmos efeitos de rima, etc. ;

– porque não se coaduna com o genio da nossa língua esse processo de versificar. É encantador em inglez, mas seria ridiculo em portuguez ou em qualquer outra lingua neo-latina. Ridiculo e monótono.”

“[Registro semântico] – porque o portuguez não tem (está, mesmo, muitíssimo longe de ter!) a riqueza, a variedade, a profusão do vocabulario inglez;

Fica evidente, pelo exposto acima, que Fonseca era um admirador da língua inglesa e que não reconhecia (ou não percebia) a profusão de recursos e possibilidades da língua portuguesa. O que chama de “ridiculo em portuguez” em seu comentário acima apenas é o retrato do estranhamento provocado pelo ritmo não usual em nossa língua, o que nem sempre significa um resultado indesejável quando praticado. Sua justificativa para a adoção de um metro diferente do que seria correspondente ao metro de balada inglês em língua portuguesa é:

“O que mais difficulta a traducção de um verso inglez por outro de metro idêntico em portuguez, é a absurda quantidade de palavras monosyllabicas expressivas que existem na língua inglesa e que permitem a um poeta que nella verseje comprimir, numa curta estancia, o que em nossa lingua não caberia sem difficuldade em duas ou trez estancias semelhantes.”

3.2.6 Conclusões

Gondin da Fonseca fez a primeira tradução de *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde em versos. Para tanto, incorporou o que era usual em seu tempo tanto na transposição

do metro de balada inglês como no emprego de um tom elevado do registro semântico, revelando habilidade na reprodução de um ritmo bastante marcado.

3.3 A balada da prisão de Reading de Oscar Mendes – Partes I e VI

A Tabela 4, adiante, mostra o recorte da tradução de Oscar Mendes para *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde. O texto aqui apresentado foi extraído da primeira edição da “Obra Completa” de Oscar Wilde lançado pela Editora José Aguilar, do Rio de Janeiro, em 1961. *A balada da prisão de Reading* aparece na seção “Poemas” do livro na subseção “Outros Poemas”. A Figura 4 mostra uma foto da página de rosto do exemplar físico desta edição que utilizamos para nosso trabalho.

Figura 4: Foto da página de rosto da tradução de Oscar Mendes – *A balada da prisão de Reading* publicada em 1961.

Tabela 4 – *A balada da prisão de Reading* de Oscar Mendes – Partes I e VI

I

- JÁ NÃO USAVA a túnica vermelha
 Pois sangue e vinho são vermelhos;
 E sangue e vinho havia em suas mãos
 Quando co'a morta o encontraram,
 5 A pobre mulher morta a quem amava
 E assassinara no seu leito.
- Caminhava entre os Homens Condenados
 Com rôta roupa e côr de cinza,
 Um gôrro de críquete na cabeça
 10 E passo, ligeiro e jovial;
 Mas nunca homem vi que contemplasse
 Tão ansioso a luz do dia.
- Eu nunca homem vi que contemplasse
 Com tão embevecido olhar,
 15 Aquela pequenina tenda azul
 Que os presos chamam firmamento,
 E toda errante nuvem que passava
 Com suas velas prateadas.
- Com outros condenados caminhava
 20 Dentro dum circulo semelhante,
 E se grande ou pequeno, imaginava,
 O crime que êle cometera,
 Quando alguém sussurrou atras' de mim:
 "Aquele vai ser enforcado".
- 25 Jesus! Os próprios muros da prisão
 Tremer de súbito parecem
 E o céu no alto sôbre mim se torna
 Um elmo d' aço abrasador;
 E embora eu fôsse uma alma em sofrimento,
 30 Sentir não pude a minha dor.
- Soube tão só que torturante idéia
 Lhe dava ao passo aquela pressa,
 Porque olhava para o céu brilhante
 Com tal olhar de ansiedade;
 35 O homem matara aquela a quem amava
 E assim teria de morrer.
- Contudo os homens matam o que amam
 Seja por todos isto ouvido,
 Alguns o fazem com acerbo olhar,
 40 Outros com frases de lisonja,
 O covarde assassina com um beijo,
 O bravo mata com punhal!

Tabela 4 – *A balada da prisão de Reading* de Oscar Mendes – Partes I e VI (Continuação)

- Uns matam seu amor, quando são jovens,
Outros quando velhos estão;
- 45 Com as mãos do Desejo uns estrangulam
Outros do Ouro com as mãos;
Os de mais compaixão usam a faca,
O morto assim logo se esfria.
- Uns amam pouco tempo, outros demais;
50 Êste o amor compre, aquele o vende;
Uns matam a chorar, com muitas lágrimas,
Outros sem mesmo suspirar:
Porque cada um de nós mata o que ama,
Mas nem todos hão de morrer.
- 55 Duma morte infame êle não morre
Num negro dia de desgraça,
Nem corrediço nó tem no pescoço,
Nem lhe cobrindo o rosto um pano,
Nem, faltando o soalho, os pés lhe caem
- 60 Pendentes no vazio espaço.
- Não se senta entre homens silenciosos
A observá-lo noite e dia;
Vigiam-no quando tenta êle chorar,
Vigiam-no se quiser rezar,
- 65 Vigiam-no com medo de que roube
De sua vítima a prisão.
- De manhã, não acordava para ver
De torvos vultos cheia a cela,
O capelão tremente, em branca veste,
- 70 O xerife severo e triste
E o Diretor todo em preto luzente,
E amarela face de Morte.
- Não se levante em lastimosa pressa
Para vestir a roupa fúnebre,
- 75 Enquanto algum Doutor de rude bôca
Lhe anota, alegre, as contorções,
Por um relógio cujos tiques-taques
São como horríveis marteladas.
- Não sente aquela sêde que resseca
80 E náuseia, antes que o verdugo
Com suas luvas rústicas penetre
Aquela porta almofadada
E o ate com três correias para que
Sêde jamais possa sentir.

Tabela 4 – *A balada da prisão de Reading* de Oscar Mendes – Partes I e VI (Continuação)

- 85 A cabeça não curva para ouvir
 Lerem-lhe o Fúnebre Responso
 Nem enquanto sua alma horrorizada
 Diz-lhe que morto não está,
 Vê seu próprio caixão ao penetrar
 90 Naquele tétrico telheiro.
- A vista êle não ergue para ,o céu
 Pela vidraça do telhado,
 Com seus lábios de argila não suplica
 Que chegue ao fim sua agonia;
 95 Nem sente sôbre sua face trêmula
 O beijo igual ao de Caifás.

VI

- Junto à cidade, na prisão de Reading
 Existe um túmulo infamante,
 E nêle jaz um homem desgraçado
 Que dentes de fogo devoram,
 5 Numa mortalha ardente envolto jaz
 E nenhum nome tem seu túmulo.
- E ali, até Jesus chamar os mortos,
 Em silêncio deixai-o estar;
 Inútil é verter lágrimas frívolas
 10 Ou ofegar suspiros vãos:
 O homem matou aquela a quem amava
 E assim teria de morrer.
- Todos os homens matam o que amam
 Seja por todos isto ouvido,
 15 Alguns o fazem com acerbo olhar
 Outros com frases de lisonja,
 O covarde assassina com um beijo,
 O bravo mata com punhal.

3.3.1A Forma

Oscar Mendes em sua tradução não rompe com a práxis estabelecida de se traduzir o metro em poesia do inglês para o português, e usa o mesmo procedimento de Fonseca, o tradutor que o antecederia em 30 anos. Assim, veleu-se das mesmas justificativas e construiu sua tradução com base na alternância de versos de dez sílabas, para corresponder ao de quatro pés do texto fonte, com versos de oito sílabas, que correspondem ao verso de três pés do texto fonte. Sua versificação apresenta, no entanto, menor “rigidez” formal, ainda que a

uniformidade se mantenha genericamente: dos 57 versos decassílabos do recorte estudado, 10 não são heroicos (17,5% do total) e, dos versos octossílabos, apenas 9 não apresentam a tônica na 4ª e 8ª sílabas (15,8% do total).

Assim como no trabalho de Fonseca, este procedimento garantiu à tradução de Oscar Mendes um ritmo bastante regular mas com um efeito final menos perceptível que o obtido na tradução anterior.

3.3.2 Rimas

As semelhanças com a tradução de Gondin da Fonseca acabam aí: Oscar Mendes não reproduz as rimas em sua tradução. A ausência das rimas contribui, também, para que a percepção do ritmo se torne menos evidente.

3.3.3 Rimas internas e aliteraões

Nenhuma das rimas internas ou aliteraões presentes no recorte estudado do texto fonte foram reproduzidas por Oscar Mendes em sua tradução. Apenas uma aliteração presente no oitavo verso da primeira parte (“Com rôta roupa e côr de cínza”) nos parece intencional, com a reiteração dos “c” e “r” causando um efeito sonoro de destaque.

3.3.4 Registro semântico

O registro semântico utilizado por Oscar Mendes se mostra mais coloquial (embora inclua, por vezes, vocabulário não usual) que seus antecessores, o que pode ser explicado pelos referenciais estéticos presentes no contexto de sua produção, a década de 1960, que podiam incorporar, de certo modo, conquistas do modernismo (iniciado na década de 1920) e aspectos da retomada de formas e referências tradicionais pela chamada Geração de 45 (ainda que os anos 1960 sejam marcados pelo movimento da vanguarda concretista).

3.3.5 A palavra do tradutor

Em sua tradução da *Obra Completa* de Oscar Wilde, Oscar Mendes não faz nenhum comentário acerca de seu processo tradutório. A única nota, logo após do título da sua *A balada da prisão de Reading* (MENDES, 1961, p. 969), traz a data da primeira edição do poema de Wilde.

3.3.6 Conclusões

Oscar Mendes foi o primeiro tradutor a tomar para si a empreitada de traduzir a obra completa de Oscar Wilde para o português. Na tradução de *The ballad of Reading gaol* ele se utilizou da práxis tradutória vigente para reproduzir a forma, mas optou por não rimar os versos pares. Isso possibilitou mais liberdade para atingir uma maior proximidade semântica com o texto wildeano, ainda que prejudicando o ritmo.

3.4 A balada do cárcere de Reading de Paulo Vizioli – Partes I e VI

A Tabela 5 a seguir mostra o recorte da tradução de Paulo Vizioli para *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde. O texto aqui apresentado foi extraído da primeira edição de *A balada do cárcere de Reading*, lançada pela Editora Nova Alexandria, de São Paulo, em 1997. A Figura 5 mostra uma foto da capa do exemplar desta edição que utilizamos para nosso trabalho.

Figura 5: Foto da capa da tradução de Paulo Vizioli – *A balada do cárcere de Reading* publicada em 1977.

Tabela 5 – *A balada do cárcere de Reading* de Paulo Vizioli – Partes I e VI

I

- O casaco escarlate não usou, pois tinha
De sangue e vinho o jeito;
E sangue e vinho em suas mãos havia quando
Prisioneiro foi feito,
5 Deitado junto à mulher morta que ele amava
E matara em seu leito.
- Ao caminhar em meio aos Julgadores, roupa
Cinza e gasta vestia;
Tinha um boné de críquete, e seu passo lépido
10 E alegre parecia;
Mas nunca em minha vida vi alguém olhar
Tão angustiado o dia.
- Eu nunca vi alguém na vida que tivesse
Tanta Angústia no olhar,
15 Ao contemplar a tenda azul que os prisioneiros
De céu usam chamar,
E as nuvens à deriva, que iam com as velas
Cor de prata pelo ar.
- Num pavilhão ao lado, andei com outras almas
20 Também a padecer,
Imaginando se seu erro fora grave
Ou um erro qualquer,
Quando alguém sussurrou baixinho atrás de mim:
“- *O homem tem que pender.*”
- 25 Cristo! As próprias paredes da prisão eu vi
Girando a meu redor
E o céu sobre a cabeça transformou-se em elmo
De um aço abrasador;
E, embora eu fosse alma a sofrer, já nem sequer
30 Sentia a minha dor.
- Sabia qual o pensamento perseguido
Que lhe estugava o andar,
E por que demonstrava, ao ver radiante o dia,
Tanta angústia no olhar;
35 O homem matara a coisa amada, e ora devia
Com a morte pagar.
- Apesar disso - escutem bem - todos os homens
Matam a coisa amada;
Com galanteio alguns o fazem, enquanto outros
40 Com face amargurada;
Os covardes o fazem com um beijo,
Os bravos, com a espada!

Tabela 5 – *A balada do cárcere de Reading* de Paulo Vizioli – Partes I e VI (Continuação)

- Um assassina o seu amor na juventude,
 Outro, quando ancião;
 45 Com as mãos da Luxúria este estrangula, aquele
 Empresta do Ouro a mão;
 Os mais gentis usam a faca, porque frios
 Os mortos logo estão.
- Este ama pouco tempo, aquele ama demais;
 50 Há comprar, e há vender;
 Uns fazem o ato em pranto, enquanto que um suspiro
 Outros não dão sequer.
 Todo homem mata a coisa amada! - Nem por isso
 Todo homem vai morrer.
- 55 Não vai morrer um dia a morte de vergonha
 Num escuro traspasso;
 Nem há de ter um pano a lhe cobrir o rosto,
 E no pescoço um laço;
 Nem através do chão vai atirar os pés
 60 Para o vazio do espaço.
- Não vai sentar-se, noite e dia no silêncio,
 Com uma guarda tesa
 Que há de vigiá-lo quando tenta o pranto
 E quando tenta a reza;
 65 Sempre a vigiá-lo, para que não roube
 Da prisão sua presa.
- Não vai na aurora despertar com vultos hórridos
 Cruzando o seu umbral:
 O tiritante Capelão todo de branco,
 70 O Xerife espectral,
 E o Diretor, de negro luzidio, e a cara
 Do Juízo Final.
- Nem vai vestir, com pressa comovente, as roupas
 De almas condenadas,
 75 Enquanto um médico boçal exulta, e anota
 Suas torções crispadas,
 Manuseando o relógio com um tique-taque
 De horríveis marteladas.
- Nem, a arear-lhe a garganta, vai sentir aflito
 80 A sede que antecede
 O carrasco, enluvado como um jardineiro,
 Que vem junto à parede
 E ata-o com três correias, para que a garganta
 Não sinta mais a sede.

Tabela 5 – *A balada do cárcere de Reading* de Paulo Vizioli – Partes I e VI (Continuação)

- 85 Nem curvará a cabeça para ouvir o Ofício
Fúnebre ser lido;
Nem, enquanto o terror lhe diz dentro do peito
Não ter ele morrido,
Com seu caixão há de cruzar, ao se mover
- 90 Para o estrado temido.
- Nem através de um teto vítreo vai fitar
O espaço azul... lá atrás;
Nem com lábios de argila um dia vai rezar
Para implorar a paz;
- 95 Nem, por fim, vai sentir em sua face trêmula
O beijo de Caifás.

VI

- No cárcere de Reading junto a Reading Town
Há um fosso de má fama,
E nele jaz um desgraçado a quem devoram
Cruéis dentes de chama.
- 5 Jaz num sudário ardente, e o mísero sepulcro
Seu nome não proclama.
- E, até que Cristo chame os mortos, ali possa
Em silêncio jazer...
- Não é preciso dar suspiros ocos, nem
- 10 Tolo pranto verter:
Aquele homem matara a sua coisa amada,
E tinha que morrer.
- Apesar disso - escutem bem - todos os homens
Matam a coisa amada;
- 15 Com galanteio alguns o fazem, enquanto outros
Com face amargurada;
Os covardes o fazem com um beijo,
Os bravos, com a espada!

3.4.1A Forma

Vizioli defende para suas próprias traduções do inglês para o português o acréscimo de até duas sílabas poéticas, como já citado no item 1.3 deste trabalho; em sua tradução de *The ballad of Reading gaol*, no entanto, ele se vale desse acréscimo no conjunto de dois versos subsequentes: para os versos ímpares (os de quatro pés do inglês) emprega versos dodecassílabos e para os versos pares (os de três pés do inglês) mantém versos hexassílabos, o

que totaliza, para um par de ambos os tipos de verso, 18 sílabas, ou seja, quatro a mais do que a sequência dos versos originais, cujo esquema em pés resulta em 14 sílabas.

Esse arranjo, aparentemente estranho, não representa nenhuma ruptura no ritmo do poema, uma vez que o hexassílabo corresponde à metade do dodecassílabo, mantendo-se, assim, uma relação rítmica semelhante à do verso alexandrino – o dodecassílabo que pode ser desmembrado em dois hemistíquios hexassilábicos.

Há uma única exceção: o verso 41 da primeira parte, sétima estrofe, e que se repete como verso 17 da sexta parte, terceira estrofe:

“Os covardes o fazem com um beijo”

O verso, diferentemente do que prevê o esquema métrico adotado, é um decassílabo, em vez de um dodecassílabo.

Vizioli constrói seus dodecassílabos com apenas três variações: o verso alexandrino clássico, caracterizado por uma cesura na 6ª sílaba, de modo a dividir o verso em dois hemistíquios hexassilábicos, que aparece em 25 dos 57 versos dessa medida (43,8% das ocorrências); o verso alexandrino trimétrico (CHOCIAIY, 1974, p. 50), caracterizado por tônicas na 4ª, 8ª e 12ª sílabas, que aparece em 16 dos 57 versos dessa medida (28,1% das ocorrências), e o verso dodecassílabo com tônicas na 6ª e 12ª sílabas, sem cesuras, que aparece também em 16 dos 57 versos dessa medida (28,1% das ocorrências). Já nos hexassílabos não há regularidade, uma vez que podemos observar a ocorrência das mais variadas combinações de posicionamento das tônicas.

A alternância de versos alexandrinos clássicos, trimétricos e de dodecassílabos com tônica na 6ª sílaba nos versos ímpares, com hexassílabos nos versos pares garante uma unidade rítmica que pode ecoar como variação do predominante ritmo iâmbico do texto fonte, garantindo para a tradução de Vizioli uma reprodução harmoniosa sob esse aspecto.

Vale ainda ressaltar uma última observação a respeito da opção métrica de Vizioli: ele teve o mesmo espaço total para trabalhar seus versos que seus antecessores Gondin da Fonseca e Mendes, já que cada par de versos que eles utilizaram (10 e 8 sílabas) resultam numa soma total igual à de Vizioli com sua opção criada (12 e 6 sílabas).

3.4.2 Rimas

Também como Gondin da Fonseca, Vizioli reproduz o esquema rímico do texto fonte X/A/X/A/X/A em toda sua tradução, utilizando-se de rimas soantes, ainda que em “padecer x qualquer x pender”, “redor x abrasador x dor”, “vender x sequer x morrer”, “tesa x reza x presa” e “antecede x parede x sede” as rimas se deem entre fonemas abertos e fechados mas com mesma grafia.

3.4.3 Rimas internas e aliteraões

É na reprodução das rimas internas e aliteraões que Vizioli inova: alguns desses efeitos estilísticos são reproduzidos (no recorte estudado isso não acontece, mas em boa parte das demais ocorrências no texto fonte há a reprodução na tradução). Como as rimas internas e aliteraões aparecem no texto fonte sempre nos versos de quatro pés, pode-se compreender e justificar a opção de Vizioli por um dodecassílabo nessas posições: a medida ocasiona “mais espaço” para poder reproduzir estes efeitos estilísticos quando possível.

3.4.4 Registro semântico

Com suas opções, Vizioli torna o registro semântico de sua tradução ainda mais coloquial do que o utilizado por Oscar Mendes, de modo a corresponder à provável expectativa dos leitores nos últimos anos do século XX, no Brasil.

3.4.5 A palavra do tradutor

Apesar de ter escrito um longo ensaio sobre a vida e a obra de Oscar Wilde na introdução de *A balada do cárcere de Reading* (VIZIOLI, 1997, p. 7 – 23), Paulo Vizioli não faz nenhuma menção ao seu processo tradutório.

3.4.6 Conclusões

Utilizando-se de uma forma idealizada especialmente para recriar a balada inglesa especificamente para esta tradução, Vizioli garante uma reprodução bastante segura da informação semântica que o torna uma referência neste quesito em tradução de poesia do inglês para o português, assim como uma reprodução de boa parte dos efeitos estilísticos do texto fonte, uma contribuição importante de sua tradução em relação às publicadas anteriormente.

3.5 A Balada da Cadeia de Reading de Onias Lopes Pinheiro Neto – Partes I e VI

A Tabela 6, a seguir, mostra o recorte da tradução de Onias Lopes Pinheiro Neto para *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde. O texto aqui apresentado foi extraído de cópia eletrônica da Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Formação de Tradutores, do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará – UECE, como requisito para obtenção do título de especialista em 2013. A Figura 6 mostra uma reprodução da página de rosto desse trabalho acadêmico.

Figura 6: Cópia eletrônica da página de rosto da tradução de Pinheiro Neto – *A Balada da Cadeia de Reading* publicada em 2013.

Tabela 6 – *A balada da cadeia de Reading* de Pinheiro Neto – Partes I e VI

I

- Ele não vestiu o seu casaco,
 Vermelho do sangue e do vinho,
 Pois vinho e sangue tinha nas mãos.
 Quando o encontraram não estava sozinho
 5 Segurava a amada, assassinada, nos braços,
 A cama em desalinho.
- Andava entre os outros esquecidos,
 Vestes da cor do chão cinzento.
 Uma boina lhe cobria a cabeça
 10 E o seu passo parecia leve como o vento,
 Mas eu nunca vi um homem
 Tão cheio de tormentos.
- Eu nunca tinha visto um homem
 Com o olhar tão atormentado.
 15 Sob aquele teto azul
 Como o céu pelos prisioneiros é chamado.
 E cada nuvem que sumia
 Deixava um rastro prateado.
- Caminhei, com outras almas em dor,
 20 Outra forma de caminhar,
 E fiquei a pensar se aquele homem
 Fez muito ou pouco para ali estar
 Quando uma voz sussurrou:
 “Ele tem que pagar.”
- 25 Meu Deus, as paredes da prisão
 De repente pareciam ruir,
 E o céu sobre mim, como o aço quente
 Do casco de uma armadura a diluir.
 E, apesar de eu mesmo ser uma alma em dor,
 30 Minha própria dor não pude sentir.
- Eu apenas conhecia o pensamento
 Que perseguia seus passos
 E porque ele olhava o dia
 Com tanto descompasso,
 35 Pois aquele que mata o que lhe ama
 A morte vence no cansaço.
- Cada homem que mata aquilo que ama
 Que cada um ouça com atenção:
 Alguns matam amargamente
 40 Outros com falsa compaixão.
 O covarde mata com um beijo
 O bravo, com uma espada na mão!

Tabela 6 – *A balada da cadeia de Reading* de Pinheiro Neto – – Partes I e VI (Continuação)

- Alguns matam seu amor quando jovens
E alguns quando estão idosos;
- 45 Estrangulados por mãos apaixonadas
Ou entre dedos habilidosos:
Os mais amáveis usam uma adaga,
Pois rápido o frio atinge os ossos.
- Ama-se pouco ou por muito tempo
- 50 Uns a comprar, outros a vender
Outros lavam o rosto de lágrimas
Outros nem um suspiro sequer:
Pois cada homem mata aquilo que ama
Mas ainda assim continua a viver.
- 55 Ele não sofre uma morte vergonhosa
Em um dia desgraçado,
Nem um nó o estrangulando a garganta,
Nem um pano sobre seu rosto sufocado,
Nem a queda fatal e solitária
- 60 De um cadáver sobre o chão, esmagado.
- Ele não se reúne com homens que em silêncio
Vigiam-no noite e dia,
Quando ele tenta verter um choro
Ou caminhar uma solitária romaria
- 65 Para os homens ele é uma ameaça,
Uma presa sem alforria.
- Ele não acorda de madrugada para ver
Figuras terríveis apinhando em seu quarto:
O Padre Capelão vestido de branco,
- 70 O Xerife austero e desolado
E o Diretor de roupas negras ofuscantes
Traz a sentença do condenado.
- Ele não tem pressa em se levantar
Ou vestir os trajes da clausura,
- 75 Enquanto um médico bruto repara
Em cada nova e agitada postura,
Ajustando os tique-taques do seu relógio
Que pareciam marteladas em miniatura.
- Ele não conhece a sede doentia
- 80 Que fere a garganta primeiro,
Antes do carrasco entrar pela porta
Com suas luvas de jardineiro
E enlaçar tiras de couro:
Todo desejo é passageiro.

Tabela 6 – *A balada da cadeia de Reading* de Pinheiro Neto – – Partes I e VI (Continuação)

- 85 Ele não inclina a cabeça para ouvir
 A liturgia do seu funeral,
 Nem olha seu próprio caixão
 Enquanto desce os últimos degraus
 Apesar da sua alma aterrorizada
- 90 Lhe dizer “Não estás morto, afinal!”
 Ele não contempla os céus
 Sob pequenos tetos transparentes, nunca mais.
 Ele não reza pelo fim de sua agonia,
 Ele não reza mais
- 95 Nem sente sobre sua bochecha
 O beijo de Caifás.

VI

- Em Reading, na cidade ou na cadeia
 A vergonha faz uma cova no chão,
 E nela deita-se um homem infeliz,
 Devorado pelos dentes da tentação.
- 5 Num véu ardente ele descansa:
 Ninguém acompanha o seu caixão.
 E lá, até Cristo chamar os mortos,
 Em silêncio ele vai permanecer:
 Não precisará desperdiçar qualquer lágrima
- 10 Nem um suspiro sequer:
 Ele matou aquilo que amava
 E então ele devia morrer.
 Todo homem que mata aquilo que ama
 Que todos eles ouçam com atenção:
- 15 Alguns matam amargamente
 Outros com falsa compaixão.
 O covarde mata com um beijo
 O bravo com uma espada na mão!

3.5.1A Forma

Em sintonia com a norma mais corrente do fazer poético em seu tempo, Pinheiro Neto traduziu *The ballad of Reading gaol* em versos livres. Ao escandir verso a verso do trecho do recorte estudado, observamos que o metro mais incidente (29 vezes) é o de nove sílabas, num conjunto diversificado que inclui versos de seis a quatorze sílabas.

Se observarmos o total de sílabas utilizado por cada um dos tradutores que adotaram um padrão métrico em sua tradução, constatamos que tanto os versos de Gondin da Fonseca e

Mendes, que se valeram da alternância de versos com 10 e 8 sílabas, quanto os de Vizioli, que adotou a alternância de versos de 12 e 6 sílabas alcançaram um total de 1.026 sílabas (isso se considerarmos a existência de um equívoco de edição ou de diagramação no trabalho de Vizioli, no qual um verso que se repete aparece com duas sílabas a menos, o que diminuiria o total para 1.022 sílabas). Já a tradução de Pinheiro Neto, destituída de padrão métrico, perfaz 1.066 sílabas no total, valor praticamente igual ao dos anteriores, com apenas uma sílaba a mais a cada 2,85 versos. Isso nos mostra que, apesar da falta de preocupação do tradutor com o metro, seus versos apresentam, em média, praticamente a mesma medida dos versos dos tradutores que se utilizaram de modelos fixos. Também verificamos, durante a escanção dos versos de Pinheiro Neto, que não houve preocupação em definir algum esquema rítmico, uma vez que não há um posicionamento preferencial das tônicas; como exemplo, citemos que, das 22 ocorrências de verso decassílabo no conjunto estudado, apenas quatro eram heroicos, sem nenhuma aparente intenção de estabelecimento de alguma forma de regularidade.

3.5.2 Rimas

Assim como Gondin da Fonseca e Vizioli, Pinheiro Neto reproduz o esquema rímico do texto fonte – X/A/X/A/X/A – em toda a sua tradução, utilizando-se de rimas soantes, à exceção dos versos 68, 70 e 72 da 12ª estrofe da primeira parte, em que “quarto x desolado x condenado” são rimas toantes:

Ele não acorda de madrugada para ver

Figuras terríveis apinhando em seu **quarto**:

O Padre Capelão vestido de branco,

O Xerife austero e **desolado**

E o Diretor de roupas negras ofuscantes

Traz a sentença do **condenado**.

3.5.3 Rimas internas e aliterações

Além de não adotar metro fixo, não houve, por parte de Pinheiro Neto, qualquer preocupação com os efeitos estilísticos, uma vez que, aparentemente, ele não procura reproduzir as rimas internas e aliterações em sua tradução.

3.5.4 Registro semântico

A tradução de Pinheiro Neto nos traz uma leitura que evidencia marcas da contemporaneidade. É a tradução que apresenta a maior coloquialidade entre todas as aqui estudadas, alinhada com o que se costuma considerar como correspondente às expectativas do leitor da segunda década do século XXI, e possivelmente facilitador da recepção da informação semântica do texto.

3.5.5 A palavra do tradutor

Em seu trabalho acadêmico, PINHEIRO NETO (2013, p. 31 – 41) faz vários comentários a respeito de suas escolhas na tradução.

Sobre o título, “que decidimos traduzir ao final”, ele justifica sua escolha desta maneira:

“Essa obra ficou conhecida no Brasil como *A Balada do Cárcere de Reading*. O termo *cárcere* substituindo o termo *gaol* em inglês. Cárcere não é um termo tão usado assim no dia a dia. (...) Poucos se referem ao lugar onde o condenado é levado quando capturado como *cárcere*.”

O tradutor refere-se, também, à sua opção – entre outras possibilidades, como que “cárcere”, “detenção” e “prisão”, por adotar o termo “cadeia” como equivalente ao termo inglês *gaol*, empregado no título de seu texto, *A balada da cadeia de Reading*.

Sobre os aspectos formais do poema, ele afirma “a forma já está clara desde a primeira leitura do texto”, que “o teor musical do texto é inerente a ele” e que “o próprio texto já traz a necessidade de se considerar a sua forma, sua musicalidade”. Sendo assim, anuncia:

“Foi decidido manter a forma do poema, suas estrofes de seis versos cada, sua rima alternada nos segundo, quarto e sexto versos. (...) A forma do poema, seu ritmo, sua rima, são características primordiais da obra e compõem esse valor comunicativo. (...) Caracterizar essa escolha pela forma como limitante é subestimar séculos de literatura poética produzida em todo o mundo.”

No entanto, por um equívoco em sua análise, o tradutor deixa de reproduzir um evidente quesito formal, a métrica, por entender que “considerando a tradução métrica, *A Balada* é um texto poético, sim, mas seus versos não são metrificados: é o seu sistema rítmico que molda o texto”. Como já se viu, a balada inglesa enquanto forma é metrificada, ainda que

sejam aceitas variações nessa forma; no caso dessa tradução, também não se identifica nenhum esquema propriamente rítmico.

3.5.6 Conclusões

O diferencial da tradução de Pinheiro Neto é o uso do verso livre, que lhe permitiu maior liberdade para suas escolhas relativas à reprodução da informação semântica, ainda que, como um elo a mantê-lo ligado ao texto fonte, tenha se utilizado do mesmo esquema rítmico do original. A linguagem coloquial e contemporânea distingue seu texto das traduções anteriores sob a perspectiva da recepção atual do poema.

CAPÍTULO 4 – Proposta de tradução de *The ballad of Reading gaol*

Em procedimento inverso ao que foi apresentado até aqui, neste capítulo primeiramente avaliaremos quais as opções que gerariam uma nova abordagem para uma tradução diferenciada da *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde para, no final, apresentarmos nossa tradução.

4.1 A Forma no Texto Fonte e nas Traduções

A forma clássica da “balada inglesa”, como apresentada no poema *The ballad of Reading gaol*, já foi reproduzido de quatro maneiras diferentes nas cinco traduções já publicadas em português: em prosa, com alternância de versos decassílabos e octossílabos (por dois tradutores), com alternância de versos dodecassílabos e hexassílabos e em versos livres.

Em LANDSBERG (2007, p. 1) há um estudo comparativo de traduções de Shakespeare, no qual são analisadas, para o pentâmetro iâmbico, as opções pelo decassílabo – que conta com uma “arraigada crença entre tradutores e acadêmicos de que os poemas de língua inglesa escritos em pentâmetros devem ser traduzidos em decassílabos, mantendo-se assim a equivalência formal” – e o dodecassílabo, em especial o alexandrino, “para que haja a equivalência semântica”. Para este estudo foram adotados os critérios utilizados por BRITTO (2006) em seu artigo “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, em que o autor propõe que se considere a “contabilização de mudanças rítmicas, lexicais, sintáticas e semânticas”.

No final do seu trabalho, LANDSBERG (op. cit. p. 5) observa que

“[...] as traduções em dodecassílabos acabam por forçar os tradutores a acrescentarem ideias não contidas no original, a fim de preencher todo o espaço e criar rimas. Além disso, este tipo de versificação não impede que os tradutores omitam ou mudem as imagens do soneto em inglês. Embora as omissões ocorridas nas traduções em decassílabos sejam em maior número, não acarretam em perdas de sentido. Já os acréscimos nas traduções em dodecassílabos muitas vezes causam espanto por não terem qualquer paralelo com o original, isto é, por parecerem meras ideias inspiradas pela poesia de Shakespeare”.

A mesma autora afirma, ainda, que:

O estudo permitiu chegar à conclusão de que a melhor forma prosódica a ser utilizada em traduções de pentâmetros iâmbicos é, como se acreditava, o

decassílabo. Constatou-se que os tradutores que usaram dodecassílabos em muitos casos foram obrigados a acrescentar palavras que não correspondiam a nada existente no soneto original, a fim de preencher o número adicional de sílabas. No aspecto sintático, também houve maior ocorrência de mudanças nas traduções em versos alexandrinos.

Na apresentação deste trabalho comentamos a discussão a respeito do pentâmetro shakespeariano no verso *To be or not to be that is the question* (de Hamlet), entre Kayser, que sustentava ser o exemplo citado um pentâmetro iâmbico, e Silva Ramos, que escandia o mesmo verso como apresentando um troqueu no quarto pé, de modo a evidenciar que a versificação nas línguas anglo-germânicas, ainda que baseada no uso uniforme de pés, permite variações rítmicas que podem ser desejáveis para a obtenção de efeitos estilísticos no poema.

O caso desse verso que permite duas leituras tecnicamente qualificadas faz-nos pensar na própria dubiedade como um propósito para uma tradução. Assim, como poderia ser uma tradução que também se propusesse a reproduzir a dubiedade do verso em questão? Segue-se uma possível proposta:

Não ser ou ser, esta é a maior questão.

O verso, à semelhança do original, tanto pode ser lido como um completo pentâmetro iâmbico ou como um pentâmetro parcialmente iâmbico, por apresentar um troqueu no terceiro pé. Vale ressaltar aqui que, na forma habitual como se traduz esse verso em língua portuguesa, há muito incorporada no repertório popular, ocorre um fato raro se considerarmos a tendência envolvida na tradução do inglês para o português; tomemos a clássica tradução (MACHADO DE ASSIS, 1986) do mesmo verso:

Ser ou não ser, eis a questão. [Acaso...]

Na solução machadiana, a tradução de “to be” (duas sílabas) por “ser” (uma sílaba) acaba determinando a “economia” de duas sílabas no total (normalmente a busca de equivalência entre frases de língua inglesa e de língua portuguesa acaba gerando um “acréscimo”, não uma “economia” silábica), fazendo com que sobre espaço para que se continue o verso até que seja completado o decassílabo com o qual Machado de Assis fez sua tradução de Hamlet. Assim, o verso de Shakespeare está todo traduzido nas primeiras oito sílabas com as tônicas na 1ª, 4ª, 5ª e 8ª sílabas, o que causa um efeito rítmico-sonoro que divide o octossílabo em dois hemistíquios espelhados com tônicas na 1ª e 4ª sílabas, com uma cesura natural na quarta sílaba. Isso, no entanto, está longe do ritmo binário do original. Ainda

que em nossa tradução desse verso apareça um claro acréscimo semântico (“maior”), ele está servindo de apoio, tornando enfática a “questão” de Shakespeare. Ainda em nossa tradução a inversão “não ser ou ser” em relação ao texto fonte “to be or not to be” acaba resolvendo o impasse do posicionamento das tônicas em favor do par iâmbico requerido. Esse procedimento muito nos interessa e é o que será buscado na tradução do verso da balada inglesa.

Voltando à citação de BRITTO (2008, p. 28) já feita no item 1.3 acima a respeito da tradução do metro de balada inglês de que “um poema [...] em metro comum [de balada] deveria ser traduzido com uma estrofe em que se alternassem versos de oito e seis sílabas” verificamos que nenhum dos tradutores tentou reproduzir em português a forma mais próxima do texto fonte, ainda que essa forma tenha sido um dos dois únicos quesitos dos quais Wilde não abriu mão em seu poema.

Levando em conta as possibilidades da conclusão a respeito das opções formais na tradução do pentâmetro iâmbico shakespeariano de Landsberg, de nosso exemplo tradutório de um verso isolado de Shakespeare e as orientações dadas por Britto para uma “equivalência formal”, para a tradução da balada inglesa optamos por adotar esta equivalência formal, ainda que a via mais próxima do texto fonte possa gerar supressões em relação à informação semântica do texto inglês, devido ao fato já comentado em 1.3 da maior ocorrência de palavras monossilábicas no inglês em oposição às palavras em média mais longas no português, mas o grau e a importância dessas supressões são riscos inerentes à adoção desta estratégia tradutória.

Com a adoção desta forma mais próxima da balada inglesa abre-se a possibilidade para outra tentativa: a da reprodução do ritmo binário obtido com a alternância “átona x tônica” possibilitada pelos pares iâmbicos, fato este marcante no texto fonte, ainda que não de forma exclusiva (o que também permite certa maleabilidade na tradução) e que ainda não foi tentado em nenhuma das traduções da balada.

Fernando Pessoa esboçou uma tradução de *The ballad of Reading gaol* escrevendo sobre a primeira página de sua cópia do livro *De profundis and the ballad of Reading gaol* editado em Leipzig por Bernhard Tauchnitz em 1908 e pertencente ao acervo de sua biblioteca pessoal, hoje sob a administração da Casa Fernando Pessoa, como mostra a Figura 7:

THE
BALLAD OF READING GAOL.

I.
Não tinha a túnica vermelha
HE did not wear his scarlet coat,
Vermelho é o sangue e o vinho
For blood and wine are red,
And blood and wine were on his
hands
When they found him with the
dead,
A pobre mulher a quem ele amava
The poor dead woman whom he
loved,
And murdered in her bed.

De Profundis.

10

Figura 7 – Cópia da primeira página de *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde com tradução manuscrita por Fernando Pessoa.

Nela podemos observar que o primeiro, o segundo e o quinto versos da primeira estrofe do poema foram traduzidos por Pessoa com a seguinte estrutura rítmica (mais uma vez usando a notação proposta por Britto e explicitada no item 2.2):

i / | i / | i \ | i /
 Não tinha a túnica vermelha
 i / | i / | i /
 Vermelho é o sangue e o vinho
 i / | i / | i / | i /
 A pobre morta a quem amara.

Como se pode observar, os versos contam com oito, seis e oito sílabas, com as tônicas: na 2^a, 4^a e 8^a sílabas do primeiro verso (pode-se admitir uma subtônica na 6^a sílaba, o que garantiria o ritmo binário iâmbico); na 2^a, 4^a e 6^a sílabas do segundo verso; e na 2^a, 4^a, 6^a e 8^a sílabas do terceiro verso. Esta tradução de Pessoa reproduz integralmente, portanto, os pares iâmbicos de acordo com o metro e o ritmo do texto fonte.

Esse célebre antecedente corresponde à proposta que fazemos para a tradução da forma “balada”: manter os pares iâmbicos, ainda que, como Wilde, algumas variações que surjam possam ser admitidas.

4.2 Rimas

A reprodução do esquema rímico proposto por Wilde em sua balada, o X/A/X/A/X/A, é o outro ponto do qual o autor não abriu mão em nenhuma das 109 estrofes do seu poema e que também foi seguido por três dos cinco tradutores. Em nossa tradução esse esquema será mantido.

A possibilidade de, como o autor, utilizar eventualmente rimas toantes em opção às predominantes rimas soantes parece mostrar-se a mais alinhada a uma proposição equivalente numa nova tradução.

4.3 Rimas internas e aliterações

Como Wilde faz o uso de rimas internas e aliterações de maneira aleatória, uma tradução mais próxima deveria (como ocorre em apenas uma das traduções apresentadas) buscar incluir estes efeitos estilísticos. Ainda que eventualmente usando o conceito de “compensação” definido em CAMPOS (1976, p. 39) como sendo um recurso a ser usado

(“onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com um outro, no lugar onde couber”), a reprodução de um efeito claramente utilizado pelo autor como diferencial de sua obra é evidentemente desejável, sempre que o consigamos obter. Assim, então, será nosso procedimento: reproduzir, onde for cabível, os efeitos de rimas internas e aliterações e, onde isso não for possível, “compensar” a perda em trechos nos quais houver esta possibilidade na tradução, ainda que não ocorra no texto fonte.

4.4 Registro semântico

O poema de Wilde foi escrito, como já observado no item 2.5, “com uma linguagem coloquial” que “nos oferece um texto narrativo intenso mas acessível”. Um texto que elevasse o registro semântico soaria pedante e inadequado nos dias de hoje; optamos, portanto, por uma tradução coloquial, mas sem marcas temporais ou termos “vulgares”, respeitando o teor do texto literário da fonte, de uma maneira que seja mais adequada ao que consideramos ser a expectativa do leitor contemporâneo.

4.5 *A balada da prisão de Reading* – Partes I e VI

A Tabela 7 a seguir mostra o recorte do texto de Wilde proposto neste trabalho. O texto em questão foi extraído da edição de Thomas B. Mosher, Portland/Maine de 1904, cujo exemplar pertencente à biblioteca de Florence S. Walter foi digitalizado pelo projeto “The Bancroft Library” da Universidade da Califórnia em Berkeley.

Tabela 7 – *A balada da prisão de Reading* – Partes I e VI

I

NÃO pôs o seu casaco rubro,
Qual sangue e vinho em trama.
Nas mãos estavam sangue e vinho
Ao se encontrar o drama:
5 A pobre e amada mulher morta
Na sua própria cama.

E andando em meio aos Juízes,
Com terno gris puído,
Boné na testa, e tinha o passo
10 Bem leve e assim fluido,
Mas nunca vi alguém a olhar
Tão triste o dia havido.

Tabela 7 – *A balada da prisão de Reading* – Partes I e VI (Continuação)

- Eu nunca vi alguém a olhar
Tão triste assim o nada.
- 15 – Aquela tenda azul pequena
Por presos céu chamada –
Com cada nuvem que se vai
Vão velas prateadas.
- Andei com almas doloridas
- 20 Em piso separado,
Pensei: “Foi pouca ou grande coisa
Que o homem fez de errado?”
Atrás de mim ouvi a voz:
"Será logo enforcado."
- 25 Oh, Cristo! Os muros pareciam
Tremer bem de repente,
E o céu acima se tornou
Um elmo de aço quente;
Embora eu fosse uma alma em dor,
- 30 De dor que não se sente.
- Somente então eu percebi
Da pressa o seu porquê.
E o olhar ao dia radiante
Com triste olhar que vê;
- 35 Matara a coisa que ele amou
E tinha de morrer.
- Pois cada homem mata o que ama
(Ouçam, não percam nada!)
Uns com olhar amargo, e outros
- 40 Com fala açucarada.
O vil covarde o faz com o beijo,
O bravo com a espada!
- Uns matam quando jovens, e outros
Mais lá no fim da vida.
- 45 Co’as mãos uns com Luxúria enforcam,
Mas outros mãos mais Ricas.
O mais gentil prefere a faca
Que os mortos logo esfriam.
- Uns amam pouco e outros mais.
- 50 Uns compram, outros vendem.
Uns executam tudo aos prantos,
E outros nada sentem.
Pois cada um que mata o que ama,
Ainda segue em frente.

Tabela 7 – *A balada da prisão de Reading* – Partes I e VI (Continuação)

- 55 Não morre envolto em vil vergonha
 Num dia de desgraça,
 Nem tem um laço no pescoço,
 Nem pano sobre a face,
 Nem solta os pés pra achar o chão
- 60 Numa vazia praça.
 Não senta ele com calados
 Que noite e dia o veem,
 O veem querer tentar chorar
 Tentar rezar também.
- 65 Que o veem por lá tentar roubar
 Da prisão o refém.
 Não sai da cama a ver fantasmas
 Tão cedo em seu local:
 O trêmulo Padre de branco,
- 70 O Xerife spectral,
 E o Diretor de negro, pálido,
 Qual Juízo Final.
 Não se ergue para usar os trajes
 Das almas condenadas,
- 75 E o sádico Doutor anota as
 Torções desesperadas,
 E os tiques do relógio são
 Horríveis marteladas.
 Não sabe a sede doentia
- 80 Que à boca areia sente
 Até que o algoz com suas luvas
 Ao cadafalso o prende
 Com corda em três tiras de couro:
 Não vai sentir mais sede!
- 85 Nem ouve o próprio Ofício Fúnebre
 Naquela ocasião,
 Nem quando o medo em sua alma
 Diz: “Morto ainda não”!
 E quando busca o abrigo cruza
- 90 O hediondo seu caixão.
 Não fixa o olhar acima no ar
 Que o teto em vidro traz.
 Não reza com lábios de barro
 Pra achar a sua paz
- 95 Nem sente o toque traidor
 Do beijo de Caifás.

Tabela 7 – *A balada da prisão de Reading* – Partes I e VI (Continuação)**VI**

- Na prisão da cidade em Reading,
Sem honra há um jazigo,
E nele jaz um desgraçado
Por chamas consumido,
5 E nessa cova onde ele jaz,
Não há um nome escrito.
- E até que Cristo chame os mortos,
Bem quieto está a jazer:
Sem lágrima à toa a rolar,
10 Ou suspiro ceder:
Matara a coisa que ele amou,
E tinha que morrer.
- E todo homem mata o que ama
(Ouçam, não percam nada!)
15 Uns com olhar amargo, e outros
Com fala açucarada.
O vil covarde o faz com beijo,
O bravo com a espada!

CAPÍTULO 5 – Análise dos Resultados

A tradução apresentada neste trabalho encerra uma proposição métrico-rítmica para tradução da balada inglesa para o português, focalizando, para tanto, um recorte do poema *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde. Nossa proposta tradutória será descrita, a seguir, à semelhança da análise do texto fonte e das traduções publicadas, incluídas anteriormente.

5.1 A Forma

A tradução proposta reproduz uma estrutura métrica fixa que alterna versos de oito sílabas – equivalentes aos versos de quatro pés – com versos de seis sílabas – equivalentes aos versos de três pés do texto fonte.

Quanto ao ritmo, há uma predominância dos pares iâmbicos na tradução, assim como no texto fonte. Quanto à frequência das ocorrências de desvios desse padrão, identificamos 16 desses desvios nos 114 versos do recorte traduzido, o que representa 14% destes versos.

A quinta estrofe da primeira parte da tradução proposta (versos 25 a 30) nos mostra um exemplo do ritmo binário com a alternância de sílabas átonas e tônicas em pares iâmbicos obtidos, com identificação das sílabas tônicas, átonas e subtônicas seguindo a notação de Britto já utilizada anteriormente:

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad \backslash \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 Oh, Cristo! Os muros pareciam

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad \backslash \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 Tremer bem de repente,

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} / \mid \dot{\text{í}} \quad \backslash \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 E o céu acima se tornou

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 Um elmo de aço quente;

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 Embora eu fosse uma alma em dor,

$\dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad / \mid \dot{\text{í}} \quad /$
 De dor que não se sente.

Observamos no exemplo acima que no primeiro, segundo e terceiro versos temos sílabas semitônicas que funcionam como tônicas, garantindo o par iâmbico requerido. O quarto, o quinto e o sexto versos são exemplos clássicos de sequência de pares iâmbicos.

Nos casos em que o ritmo binário não foi mantido, as tônicas foram utilizadas nas mais diferentes combinações, sempre garantindo-se o esquema métrico rígido de oito sílabas nos versos ímpares e seis sílabas nos versos pares. Num caso específico, o de quebra do ritmo no padrão binário ocorrida no verso 38 da primeira parte (que se repete no verso 14 da sexta parte), o esquema rítmico assim se mostra:

/ i | i / | i /
Ouçam, não percam nada!

Ou seja, ocorre um troqueu (par silábico com uma sílaba tônica e uma átona) seguido por dois iambos. Essa quebra de ritmo é motivada pela intenção de convidar o leitor a ficar atento ao que se vai dizer a seguir.

Em outros casos a quantidade de tônicas não é a mesma do original, como podemos verificar no verso 69, na 12ª estrofe da primeira parte

i / i | i / i | i /
O trêmulo Padre de branco

que apresenta tônicas na 2ª, 5ª e 8ª sílabas ou o verso seguinte, o de número 70, ainda na 12ª estrofe da primeira parte

i i / | i i /
O Xerife spectral

O verso apresenta tônicas na 3ª e 6ª sílabas; cremos, no entanto, que a quebra rítmica – que ocorre nesse e em outros casos – não descaracteriza o ritmo geral, no correr da leitura. A ambiguidade rítmica, como já se disse, faz parte da proposta métrico-rítmica da tradução.

5.2 Rimas

Quanto às rimas, o esquema proposto por Wilde, ao lado de sua outra estrutura definida – a métrica – foi mantido, ou seja, X/A/X/A/X/A com predominância de rimas soantes. Veja-se o exemplo da primeira estrofe da primeira parte, da qual a sequência “red x dead x bed” foi reproduzida em “trama x drama x cama”:

NÃO pôs o seu casaco rubro,

Qual sangue e vinho em **trama**.

Nas mãos estavam sangue e vinho

Ao se encontrar o **drama**:

A pobre e amada mulher morta

Na sua própria **cama**.

Nos casos em que esse padrão não se manteve, houve a utilização de rimas toantes, como em “vida x ricos x esfriam” presentes na oitava estrofe da primeira parte.

Uns matam quando jovens, e outros

Mais lá pro fim da **vida**.

Co’as mãos uns com Luxúria enforcam,

Mas outros mãos mais **Ricas**.

O mais gentil prefere a faca

Que os mortos logo **esfriam**.

Apenas na décima estrofe foi utilizado o recurso da repetição da sonoridade somente da vogal tônica em “desgraça x face x praça”, ainda que com o apoio das consoantes “ç” e “c”:

Não morre envolto em vil vergonha

Num dia de **desgraça**,

Nem tem um laço no pescoço,

Nem pano sobre a **face**,

Nem solta os pés pra achar o chão

Numa vazia **praça**.

Esse recurso foi descrito em LIRA (2000, p. 94) como sendo a “[...] *rima abreviada*, porque a sua característica essencial é a redução ou *abreviação* do segmento acentual para a produção do efeito rímico.” Mais à frente, prossegue Lira (op. cit., p. 96)

“Observe-se que a rima abreviada é uma *rima imperfeita* por definição, ou seja: não mantém a identidade de sons finais, ao contrário da *rima perfeita*, que tem obrigatoriamente os mesmos sons a partir da última vogal tônica do verso”.

5.3 Rimas internas e aliterações

Apesar de se utilizar do recurso das rimas internas com uma frequência bastante alta, em especial na terceira parte do seu poema, Wilde o usa apenas duas vezes em todo o recorte estudado:

No verso 91: “He does not **stare** upon the **air** “

E no verso 93: “He does not **pray** with lips of **clay**”

Ambos da 16ª estrofe da primeira parte. Destas apenas foi reproduzida a rima interna no 91º verso da tradução:

“Ele não fixa o **olhar** no **ar**”

Neste verso ocorreu um desvio em relação ao texto fonte: nele Wilde rima o segundo pé (a tônica da quarta sílaba) com o quarto pé (a tônica da oitava sílaba), procedimento que se repete nas outras vezes em que o efeito aparece no poema, ao passo que na tradução a rima se deu entre a sexta e a oitava sílabas, ambas tônicas, os equivalentes ao terceiro e quarto pés.

Já nas aliterações houve uma maior correspondência na utilização desse efeito na tradução. Um bom exemplo disso está no 5º verso da primeira estrofe da primeira parte, no qual Wilde usou uma boa quantidade “w” e “m” e um “n”:

The poor dead **woman** **whom** he loved

Na tradução desse verso, ocorre a repetição dos “m” de modo a reproduzir o efeito dos “w”, “m” e “n”:

A pobre e **amada** **mulher** **morta**.

Outro exemplo está no 26º verso da primeira parte

“Suddenly seemed to reel”

No qual a presença dos “s” se faz sentir, mas na tradução do mesmo verso:

“**Tremer** bem de **repente**”

A proximidade dos “t” e dos “r” traz o efeito de tremor para a leitura, mantendo-se a relação som-sentido.

Outro exemplo bastante significativo da reprodução do efeito sonoro gerado pela presença de aliterações é o que se observa no 55º verso da primeira parte:

“He **does** not **die** a **death** of shame”

Na tradução, os efeitos foram assim reproduzidos:

“Não morre envolto em **vil vergonha**”

Onde os “v” reproduzem o efeito obtido com os “d” do texto fonte.

Por fim, quando da análise do texto fonte no capítulo 2 quanto às aliterações foi citado o terceiro verso da décima primeira estrofe:

“**Who watch him when he tries to weep**”

Que na tradução assim se constrói:

“Quando ele **tenta lamentar**”

No verso, a sequência de “t” procura gerar efeito correspondente ao obtido com os “w” e “h” no texto fonte.

5.4 Registro semântico

A tradução mostra um texto com registro semântico coloquial, passível de uma leitura sem dificuldades para os leitores contemporâneos e sem marcas temporais e/ou excessos, buscando um paralelismo com o texto de Wilde, ou seja, atingir o nível de “um texto narrativo intenso, mas acessível”, como descrito no capítulo 2 deste trabalho.

Houve uma preocupação de se manter a leitura da tradução fluida, fazendo com que viesse ao encontro das expectativas do leitor contemporâneo, mais afeito a uma rápida compreensão dos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho reproduziu em português um trecho da *The ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde, exemplo típico do metro de balada inglês, buscando uma equivalência formal que evidenciasse o ritmo particular da balada sem deixar de lado outras questões formais e estilísticas. Ainda que tenha enfrentado problemas relativos à necessidade de em certos casos condensar citações ou passagens do texto fonte devido ao menor espaço disponível para o tradutor que pretenda usar desse procedimento para a tradução de poesia metrificada do inglês para o português, o resultado evidencia que a tarefa é possível e o trabalho, ainda que demande muita aplicação para uma criteriosa escolha de termos que sejam adequados a esse propósito, é plenamente exequível.

Passa a ser viável a possibilidade de uma tradução completa desta obra utilizando o mesmo procedimento e os mesmos objetivos adotados neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Guilherme de. “Simplicidade”. In: Toda Poesia, Tomo I. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1952.

ÁLVARES, Luísa B. P. “Poema em prosa e romantismo: caminhos iniciáticos”. In: Revue d’Etudes Françaises. nº 6. Porto/Portugal. FLUP – Universidade do Porto.

ARISTOTELES. Poética. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução – a teoria na prática. São Paulo. 4ª edição. Editora Ática. 2013.

BERMAN, Antoine. A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2007.

BRITTO, Paulo H. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. In: **Terceira Margem**, nº 15, Rio de Janeiro. 2006.

_____. “Tradução para o português do metro de balada inglês”. In: **Fragmentos**, nº 34. Florianópolis. 2008.

_____. A Tradução Literária. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2012.

CAMPOS, Haroldo de. A operação do texto. São Paulo. Editora Perspectiva. 1976.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Haroldo de Campos – Transcrição**. Marcelo Tápia e Telma Médici Nóbrega (orgs.). São Paulo. Editora Perspectiva. 2013.

CARVALHO, Elysio de. Ballada do enforcado. Rio de Janeiro. Edicção do Brasil Moderno. 1899.

CASTRO ALVES, Antonio F. de. Espumas Flutuantes. São Paulo. Klick Editora. 1997.

CHOCIAY, Rogério. Teoria do Verso. São Paulo. Editora McGraw-Hill. 1974.

DINIZ, Telma F. “Quase nada, amor? Quando Ana C. traduz Emily D.” In: **Aletria**, v. 25, nº 2, Belo Horizonte. 2015.

FALEIROS, Álvaro. “A crítica da retradução poética”. In: **Itinerários**, nº 28, p. 146. Araraquara, 2009.

FONSECA, Gondin da. “Ballada do cárcere de Reading”. In **Poemas da angústia alheia**, Rio de Janeiro. Livraria Quaresma. 1931.

GOETHE, Johann W. von. “Três trechos sobre tradução”. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, v. 1, Alemão – Português, Org. Werner Heidermann, Florianópolis. 2ª edição. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2010.

JAKOBSON, Roman. “O que fazem os poetas com as palavras”. In: **Revista Colóquio Letras**, nº 12, Lisboa. 1973.

KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra/Portugal: 4ª Edição. Arménio Amado. 1967. 2 v.

LAPLANTINE, François. Aprender Antropologia. Tradução Marie-Agnès Chauvel. São Paulo. Editora Brasiliense. 1989.

LANDSBERG, Débora. “Os sonetos de Shakespeare: estudo comparativo das perdas e ganhos das diferentes estratégias tradutórias”. Relatório PIBIC – PUC/RJ, 2007.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. In: **Cadernos de Tradução**. v. 2, nº 6. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2000.

MACHADO DE ASSIS, Hamlet. In: **Obras Completas**. , v. 3, Nova Aguilar, 1986.

MATTOS, Thiago. “Yves Gambier, teórico da retradução: uma releitura de Antoine Berman”. In: **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 2, nº 1, UFJF. p. 125-141, Juiz de Fora. 2014.

MATTOS, Thiago; FALEIROS, Álvaro. “A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico”. In: **Revista Letras Raras**, v. 3, nº 2, 2014.

MENDES, Oscar. A balada da prisão de Reading. In **Oscar Wilde – Obra Completa**. Rio de Janeiro. Editora José Aguilar. 1961.

MILTON, John. Tradução – Teoria e Prática. São Paulo. 3ª edição. Martins Fontes. 2010.

NORD, Christiane. Análise Textual em Tradução: Bases Teóricas, Métodos e Aplicação Didática. Tradução e adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo. Rafael Copetti Editor. 2016.

OLIVEIRA, Gustavo J. D. Os poemas homéricos e a tradição épica oral da qual fazem parte: uma proposta alternativa para datação e utilização da Ilíada e da Odisseia como fontes históricas. In **XXVI Simpósio Nacional de História**, Natal, 2013.

PINHEIRO NETO, Onias L. “A balada da cadeia de Reading”. In: **A tradução de the ballad of Reading gaol de Oscar Wilde para a língua portuguesa dentro das estratégias e habilidades da tradução poética de Lefevere**. Fortaleza. Universidade Estadual do Ceará – UECE. 2013. Disponível em: < <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/>> Acesso em 28/SET/2017.

PREMINGER, A; BROGAN, T. V. F. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton/USA, Princeton University Press. 1993. Tradução nossa.

PYM, Anthony. Explorando as Teorias da Tradução. São Paulo. 1ª edição. Editora Perspectiva. 2017.

RÓNAI, Paulo. Escola de Tradutores. Rio de Janeiro: 7ª edição. José Olympio. 2012.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. Fundamentos para una teoría funcional de la traducción. Traducción de Sandra García Reina y Celia Martín de León. Madrid/Espanha. Ediciones Akal. 1996. Tradução nossa.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Tradução de Celso R. Braidá. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, v. 1, Alemão – Português, Org. Werner Heidermann, Florianópolis. 2ª edição. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2010.

SHAKESPEARE, William. “Hamlet, Prince of Denmark”. In: The Complete Works of William Shakespeare. London. Wordsworth Editions. 1996.

SILVA RAMOS, Péricles E. da. “O verso romântico e outros ensaios”. São Paulo. Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura. 1959.

SNELL-HORNBY, Mary. “A ‘estrangeirização’ de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?” In: **Pandaemonium**, v. 15, nº 19. 2012.

STEINER, George. Depois de Babel. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba. Editora UFPR. 2005.

TÁPIA, Marcelo. “Súbitos de Luz”. Posfácio ao livro **Lumes – antologia de haikais**, Pedro Xisto. São Paulo. Berlendis & Vertecchia, 2008.

_____. Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos de recriação poética. 2012. 290 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. "Apresentação". In: **Haroldo de Campos – Transcrição**. Marcelo Tápia e Telma Mé dici Nóbrega (orgs.). São Paulo. Editora Perspectiva. 2013.

_____. “Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga”. In **Revista Letras** Nº 89, p. 205-221, Curitiba. Editora UFPR. 2014.

TOURI, Guideon. “The nature and role of norms in translation”. In: **The Translation Studies Reader**. London & New York. Routledge. 2000. Tradução nossa.

VENUTI, Lawrence. The translator’s invisibility. London & New York. 2ª edição. Routledge. 2008.

VERMEER, Hans J. Esboço de uma teoria da tradução. Lisboa. Edições ASA. 1986.

VENEZIANI, Cesar. Versos avulsos e outras valsas. São Paulo. Editora Patuá. 2015.

VIZIOLI, Paulo. “A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões”. In: **Tradução & Comunicação**, nº 2. 1983.

_____. A balada do cárcere de Reading. São Paulo. Nova Alexandria. 1997.

WILDE, Oscar. The ballad of Reading gaol. Portland. Thomas B. Mosher. 1904.