



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

PARA UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE ROBERT FROST

JÓRIO CORRÊA DA CUNHA FILHO

Brasília
Março/2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

PARA UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE ROBERT FROST

JÓRIO CORRÊA DA CUNHA FILHO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (POSTRAD/UnB – Presidente)

Prof. Dr. Mark David Ridd (POSTRAD/UnB – Examinador Interno)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior (PósLit/UnB – Examinador Externo)

Profª. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa (POSTRAD/UnB – Suplente)

AGRADECIMENTOS

Se a máxima de John Donne fosse ser seguida ao pé da letra e a minha não-insularidade servisse de parâmetro para julgar aqueles que mereceriam entrar nesta página de agradecimentos, tantos seriam os nomes que me influenciaram direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, entre vivos e mortos, ao longo das décadas da minha vida, para que este trabalho estivesse pronto hoje que, diante da imensidão da lista, a exclusividade de figurar na página deixaria de existir e, junto com ela, a razão de ser da própria página. Na dinâmica das relações humanas, as ações do que figurariam na lista se perderiam na insciência de que, um dia, pudessem resultar neste documento, que está longe de ser um objetivo último na vida de seu autor ou na de qualquer um deles, tão somente um fruto que é de um lampejo de arrojo daquele primeiro, levado a cabo após uns tantos meses de abnegação e apresentado em formato de dissertação de mestrado, um primeiro estágio, quiçá, de tantas outras fagulhas de extravagância ainda por vir, ou não.

De forma que, para que haja algum real valor em qualquer expressão de gratidão de minha parte, não podem ser incluídos aqui nomes que não tinham como saber se sua influência daria nisto, naquilo outro ou em nada. Não, esta página é para quem parecia saber, desde o início, que a minha estrada a ser tomada era a do esforço acadêmico, para quem sempre fez e ainda faz o que pode para que eu perfaça essa caminhada vocacional. Para quem plantou firmemente meu pé no primeiro passo, para que daí eu tomasse meu rumo de acordo com minhas próprias inclinações. Para quem acompanhou, sugeriu, acenou, prontificou-se, alertou, sorriu ou fez tantas das outras coisas necessárias para que alguém não se sinta só durante uma jornada. Para quem parecia ter a certeza de que esse esforço de dois anos desembocaria em bom fim e chegou, em certos momentos, a acreditar ainda mais no projeto do que eu, me empurrando para que andasse sem fé mesmo, para que a fé sumida me encontrasse andando quando, enfim, decidisse retornar.

Minha gratidão perene à Profa. Dra. Sandra Sasseti Fernandes Erickson, a Graziela Jacynto Lara, a Elka Lima Hostensky e a Patrícia Ramos de Oliveira.

SUMÁRIO

Agradecimentos	III
Resumo	V
Abstract	VI
Introdução	1
Capítulo 1 – A poesia e sua terra: o solo fértil da imaginação do poeta	6
1.1 A Nova Inglaterra na poesia	8
1.2 Vida no campo e seus personagens	10
1.3 “O Reino de Robert Frost”	13
1.4 Os ciclos das estações: metáfora e resistência	16
Capítulo 2 – Os desafios da forma na poesia de Frost	21
2.1 O som do sentido e a liberdade no interior da forma	21
2.2 A métrica iâmbica: contrapartes e variações	29
Capítulo 3 – Ritmo e tradutibilidade	36
3.1 Uma discussão sobre o ritmo	36
3.2 O ritmo do poema em Frost	40
3.3 Frost e a intradutibilidade	44
Capítulo 4 – As demais traduções	58
4.1 Breve histórico das traduções de Frost no Brasil	58
4.2 Albergando o longínquo do texto estrangeiro	60
4.3 Intradutibilidade circunstancial?	74
Considerações Finais	85
Referências Bibliográficas	87

RESUMO

O presente procura concretizar a tradução para o português brasileiro de um total de 19 poemas de Robert Frost, de acordo com um projeto de integração dos elementos formais mais característicos de sua poesia na tradução. Para tanto, uma análise da escansão dos versos em inglês é empreendida, tomando por base a obra de Pires-de-Mello (PIRES-DE-MELLO, 2001), para que possa ser feita uma comparação entre as formas de escansão de poesia nas línguas inglesa e portuguesa. A proposta baseia-se na ideia de tradução do ritmo do texto literário de Meschonnic (MESCHONNIC, 1999) e na incorporação de elementos estrangeiros ao texto traduzido de Berman (BERMAN, 2012). Uma apresentação do poeta e de sua obra é feita inicialmente, a ver quais são as características que o definem e que deverão, certamente, ser mantidas quando de uma tradução de seus textos. Entre a apresentação e a análise, uma seção é dedicada à discussão sobre a intradutibilidade da poesia, argumentando em seu favor, ainda que admitindo, como apresentado ao final do trabalho, a possibilidade de uma intradutibilidade tópica ou circunstancial, segundo o termo cunhado por Mário Laranjeira (LARANJEIRA, 1993).

Palavras-chave: Robert Frost, Poética do traduzir, Tradução de poesia, Intradutibilidade.

ABSTRACT

This study seeks to present a translation into Brazilian Portuguese of 19 poems by Robert Frost, pursuant to a project whose aim is to integrate the formal elements most characteristic of his work into the translated texts. To that intent, the poems have been analysed as to their metrical patterns with the book by Pires-de-Mello (PIRES-DE-MELLO, 2001) as a parametre for comparison. The proposal is based on the idea of translation of rhythm in literary texts by Meschonnic (MESCHONNIC, 1999) and on the incorporation of foreign elements into the translation by Berman (BERMAN, 2012). With that in mind, a presentation of the poet is made and his work, so that the main characteristics of his poetry, the ones that should be retained in translation can be brought to the fore. Between this introduction and the analysis of formal elements, a discussion on the supposed untranslatability of poetry is included, arguing against it, despite admitting the possibility raised by Mario Laranjeira (LARANJEIRA, 1993) of topical or circumstantial untranslatability in poetry.

Keywords: Robert Frost, Poetics of translating, Poetry translation, untranslatability.

*“And from a cliff-top is proclaimed
The gathering of souls for birth,
The trial by existence named,
The obscuration upon earth.*

(...)

*But always God speaks at the end:
‘One thought in agony of strife
The bravest would have by for friend,
The memory that he chose the life;
But the pure fate to which you go
Admits no memory of choice,
Or the woe were not earthly woe
To which you give the assenting voice.’”*

The Trial by Existence, Robert Frost.

Introdução

Em um determinado ponto do episódio sete da primeira temporada de *Orange is the New Black*, série televisiva da *Netflix*, Piper Chapman, protagonista da estória, explica para duas de suas colegas de cadeia o significado do poema de Robert Frost *The Road not Taken*¹. A interpretação do poema (a que uma das colegas havia se referido erroneamente como *The Road Less Traveled*, título de um livro de autoajuda de M. Scott Peck que foi sucesso de vendas mundialmente desde sua publicação, em 1978), diz Chapman, estabelece que a escolha de uma das estradas, a menos utilizada dentre as duas que se abrem diante de um viajante, teria sido primordial para que o final da jornada tivesse o desfecho que teve. Mas isso é um engodo, segundo a interpretação do poema que é difundido no meio acadêmico e segundo a própria personagem. Na realidade, a leitura do poema revela que ambas as estradas oferecem iguais condições de uso e gasto e que, no final das contas, tanto faz ter seguido uma como a outra, a escolha em si não tem significado algum. Essa é precisamente a interpretação do poema que se aprende nas universidades estadunidenses, como podemos ver numa aula de 1992 do professor Kevin Murphy, do Ithaca College², em contraste com a interpretação popularizada do poema, a de que a escolha de um caminho que tenha sido pouco usado, ou seja, trilhar um caminho que se afasta do senso comum, é garantia de sucesso no futuro.

As ideias difundidas sobre a poesia de Frost são altamente populares. David Orr, colunista do *New York Times*, fala que *The Road not Taken* é um poema que todo mundo conhece e que quase todo mundo não entende direito³. Como exemplo, ele descreve uma propaganda de carros veiculada na Nova Zelândia, em que aliada às imagens do comercial, uma voz recita o poema de Frost, sem que haja nenhuma explicação quanto a que texto é aquele e quem é seu autor. Um poema de mais de cem anos, escrito por alguém em um país distante, tem reverberações tão grandes na consciência cultural de pessoas em países de língua inglesa que pode ser utilizado dessa forma sem que cause estranheza.

Mas não é só em países de língua inglesa que Frost é conhecido. Se ele não o for em outros países que orbitam a esfera de influência cultural estadunidense, pelo menos totalmente desconhecido ele não é. Ter se tornado referência cultural faz com que seu nome ou algum aspecto de sua obra seja mencionado por personagens em muitos dos seriados e filmes comercializados no Brasil. Além do acima mencionado *Orange Is The New Black*,

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAKyIhhFvbk>>. Acessado em: 8/2/2016.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5140uJOUDE>>. Acessado em: 8/2/2016.

³ Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/blog/2015/09/11/the-most-misread-poem-in-america>>. Acessado em: 8/2/2016.

muitos outros têm personagens que tocam no nome de Frost ou fazem algum tipo de referência a aspectos da sua obra. Vemos isso em *The West Wing*, *Criminal Minds*, *Homeland*, *How To Get Away With Murder* e *The Blacklist*. Até mesmo na animação politicamente incorreta de *Bojack Horseman* Frost dá o ar da graça como parte da alucinação induzida por drogas pela qual o personagem principal passa em determinado episódio, como um velho sábio que admoesta Bojack, apontando que aquele havia sido o caminho que este escolhera.

No cinema, vemos referências a Frost desde *Telefon*, filme de 1977 dirigido por Don Siegel em que cidadãos estadunidenses comuns eram hipnotizados e usados por agentes soviéticos para desencadear ataques terroristas em alvos pré-determinados. As pessoas hipnotizadas eram ativadas por um telefonema em que ouviam a última estrofe de *Stopping By Woods On A Snowy Evening*, outro conhecidíssimo poema de Frost. As referências tornam a aparecer em *The Outsiders*, de 1983, lançado no Brasil como *Vidas Sem Rumo*. Dirigido por Francis Ford Coppola e com participação de vários atores em início de carreira e que ficariam conhecidos mais tarde, como Tom Cruise, Ralph Macchio e Patrick Swayze, o filme traz uma cena em que o personagem de C. Thomas Howell declama o poema de Frost *Nothing Gold Can Stay*. *The Road Not Taken* é mencionado pelo professor de *Sociedade dos Poetas Mortos*, personagem de Robin Williams, justamente com a interpretação popularizada no imaginário das pessoas e refutada pela academia. Até o mais recente *Wild*, de Jean-Marc Vallée, lançado em 2014 no Brasil como *Livre*, a personagem de Reese Witherspoon, alguém que enfrenta o desafio da *Pacific Crest Trail*, deixa os três últimos versos de *Stopping By Woods On A Snowy Evening* em um dos livros colocados nos pontos de entrada da trilha para que os andarilhos possam deixar seus registros.

Essa presença significativa na tela do cinema, talvez somente comparável em constância e importância às referências aos escritores da Geração *Beat*, é considerável para um poeta estadunidense consagrado como Frost. Os efeitos dessa presença nos leitores e espectadores brasileiros podem ser vistos em algumas páginas de internet, em que pessoas escrevem sobre poemas de Frost e oferecem traduções para alguns deles. Os livros publicados no Brasil com traduções da obra do poeta são poucos e há muito estão fora de edição. O presente trabalho visa explorar as possibilidades de uma abordagem tradutória de alguns dos poemas de Frost, lançando um olhar relativamente superficial sobre a produção do poeta, um que venha a somar-se aos demais olhares lançados até então, sem a intenção de retificá-los.

Como cada esforço tradutório difere sempre dos demais, ainda que seja por força da subjetividade do tradutor, quis que este em particular se justificasse por uma aderência a um

certo ponto de vista sobre o que deveria ser mantido da poesia de Frost. Para tanto, a escolha dos poemas a serem traduzidos seguiu o critério da satisfatória adequação ao projeto tradutório. Os dezenove textos que figuram juntamente com suas traduções ao longo deste trabalho são remanescentes de um conjunto inicial de vinte-e-nove poemas, excluídos os outros dez justamente por demonstrarem, no momento em que trabalhava em suas traduções, uma notável resistência a funcionarem a contento como traduções, em obediência aos parâmetros escolhidos para orientar o traduzir nestes casos particulares.

Início o trabalho descrevendo quem foi Robert Frost para seus contemporâneos. Faço uma diferenciação entre uma parte de seus poemas que são dedicados à descrição de uma região e são inspirados em pessoas reais (os poemas que o marcaram como uma voz da Nova Inglaterra) e aqueles que, defendendo, foram responsáveis pelo seu alçamento à condição de referência cultural estadunidense; e concluo essa primeira parte introdutória com a descrição de um percurso interpretativo, o seguimento de uma linha temática que perpassa seus poemas e os une numa coesão que lhes empresta um sentido de conjunto.

Num segundo momento, passo a uma exposição dos elementos formais de sua poesia. Falo sobre a concepção de *sound of sense*, ou som do sentido, que Frost tinha em alta conta e constituía, talvez, o elemento principal de sua poesia, e de como ele fazia para que ele fosse combinado com a métrica iâmbica para criar o tipo de poesia de que gostava. Essa é uma combinação que carece de um esclarecimento que virá, novamente, mais à frente, quando da explicação sobre como Frost se utilizava dos elementos formais dos seus poemas para induzir-nos a uma leitura segundo um ritmo específico.

Discutidos os aspectos formais de sua poesia, passo a dar atenção, num terceiro momento, às especificidades dos desafios a serem enfrentados por um tradutor ao pensar a tradução de um poeta que dê importância aos elementos que foram explicitados no momento anterior. Comento as noções de ritmo na literatura em geral e na poesia especificamente, de acordo com a abordagem de, principalmente, Henri Meschonnic, cujas ideias servirão de guia para minha prática tradutória, em frontal oposição à noção tradicional de ritmo, cultivada por Timothy Steele, estudioso de quem citarei algumas passagens de texto que dedica à poesia de Frost. Logo em seguida, entro em uma discussão sobre a tradutibilidade ou não da poesia, argumentando em favor da primeira, não só por tratar-se de polêmica já bastante abordada no campo da tradução poética, mas sobretudo por motivo de Frost ter sido uma das vozes que se opuseram à possibilidade da tradução poética. Muito embora ele nunca tenha se aprofundado, em seus textos, na exploração das possibilidades da tradução como atividade, sua fama fez com que uma opinião emitida uma única vez sobre um assunto acerca do qual ele não tenha

dedicado mais nenhum tipo de reflexão de que se tenha conhecimento, se tenha revestido de verdade fundamental e frase de efeito introdutória de qualquer discussão na área. Um argumento de autoridade a ser contestado, sem dúvida.

Finalmente, na última parte do trabalho, apresento as traduções de minha autoria para alguns poemas de Frost, juntamente com a discussão sobre a minha abordagem das traduções de elementos formais de alguns dos poemas, demonstrando a necessidade, segundo a minha abordagem tradutória, de que os detalhes de escansão dos poemas sejam levados em conta quando de sua tradução, e comentando sobre soluções para elementos vocabulares que resistem a ser traduzidos. Por se tratar de um autor que já tem traduções publicadas no Brasil, relembro rapidamente o que já foi publicado no início do capítulo e finalizo com uma reflexão acerca dos limites da proposta de tradução apresentada no trabalho, mediante os resultados conseguidos com alguns dos poemas traduzidos, invocando a noção de intradutibilidade tópica ou circunstancial de Mário Laranjeira.

Finalmente, o trecho do poema que figura na epígrafe deste trabalho, *The Trial By Existence*. Embora nunca tivesse se declarado um espírita kardecista, Frost possivelmente leu algo a respeito da doutrina que o motivou a escrever este poema, que conta sobre o momento de desencarne das almas, quando estas chegam ao paraíso e percebem que a recompensa por uma vida de desafios é a perspectiva de um ciclo reencarnatório que possivelmente não tenha fim. As cenas celestes descritas por Frost mostram anjos e espíritos conscientes de que aquilo de mais ousado que eles jamais poderão realizar ao longo de suas existências eternas é a reencarnação na terra. A expectativa de descer novamente para enfrentar o sofrimento que, inevitavelmente, cairá sobre o encarnado é vista com grande empolgação pelas almas desencarnadas, ainda que saibam que, uma vez na terra, suas provações terão que ser enfrentadas sem a consciência de que todos aqueles desafios terrenos que encaram, por mais excruciantes que sejam as dores que proporcionam, foram de sua própria escolha. O *trial*, nesse caso, pode tanto se referir às provações a que essas pessoas estarão submetidas quanto ao desafio mediante o qual elas serão julgadas mais tarde, de acordo com as atitudes que adotarem quando os problemas começarem.

Usando a mesma lógica de uma nova encarnação, uma nova roupagem dada a uma essência preexistente, os poemas aqui reunidos em tradução são como novas encarnações (alguns deles não pela primeira vez) de entidades essencialmente mais antigas e duradouras, que reencarnam em novo formato, para se submeterem à dureza do julgamento da realidade, a ver se vingam ou não. Muito embora a perspectiva platonista que é revelada nesse tipo de visão essencialista de um texto literário seja negada em várias partes do ensaio que se segue,

a materialização das traduções e o escrutínio a que serão, com alguma sorte, submetidos, encaixam-se bem nessa perspectiva.

Capítulo 1 – A poesia e sua terra: o solo fértil da imaginação do poeta

Em 26 de março de 1959, Henry Holt and Company, a editora das obras de Robert Frost, ofereceu um jantar em comemoração ao seu aniversário de oitenta e cinco anos no luxuoso hotel Waldorf-Astoria, em Nova York. Palestrante convidado para fazer a abertura do evento, Lionel Trilling, renomado crítico literário e professor da Universidade Columbia, ofereceria uma leitura não ortodoxa da obra do poeta durante a sua preleção, uma que seria severamente criticada alguns dias mais tarde⁴. Para Trilling, Frost havia seguido a tradição dos grandes escritores clássicos dos Estados Unidos, assumindo a incumbência de desintegrar e descartar uma suposta velha consciência – ainda ligada à Europa – e abrir espaço para uma nova. A ideia de uma velha e nova consciências Trilling havia tomado emprestado a D. H. Lawrence e aplicado ao caso de Frost para explicar a razão pela qual ele enxergava no poeta algo diferente de alguém que cantava um meio rural bucólico em versos apazíveis. Para o crítico, Frost não era um escritor que reafirmava velhas virtudes, simplicidades, devoções e maneiras de sentir, com seu fraseado simples e acessível. Pelo contrário. O trabalho de aniquilação da velha consciência somente se daria por meio da representação das terríveis realidades da vida de uma nova maneira, de forma a chocar as pessoas e possibilitar a construção da nova consciência, ou seja, de uma maneira eminentemente norte-americana de interpretar essas realidades. Por isso é que, para ele, Robert Frost era um poeta aterrorizante.

Trilling defenderia a pertinência de seu ponto de vista – como cabe a quem desafia uma forma já consagrada, ainda que pelo senso comum, de interpretação de uma obra literária – com evidências colhidas de dois poemas de Frost, comentados brevemente durante o seu discurso e usados para demonstrar, de forma generalizada, a percepção da realidade que eles alegadamente conteriam. Segundo o crítico, *Design* e *Neither Out Far Nor In Deep* seriam dois exemplos de manifestação de uma visão da realidade que inspira o terror e a constatação do vazio da existência. Os personagens dos demais poemas do autor que são identificados com os habitantes da Nova Inglaterra também seriam alvo da análise do professor. Ele enxergaria neles pessoas isoladas, fulminadas, desgastadas e calcinadas pela vida, todas elas reduzidas, cada qual à sua maneira, a um derradeiro e irredutível âmago do ser. Apesar de todo o antagonismo que as declarações dadas naquele discurso suscitariam, Trilling não seria o único, sequer o primeiro a encontrar, na história dos discursos críticos sobre a obra de Frost, motivos para enxergar uma consciência sombria e atemorizante por trás dos versos

⁴ A transcrição do discurso de Trilling pode ser lido em *Robert Frost: An Introduction*, de Greenberg e Hepburn, listado nas referências bibliográficas.

reverenciados do poeta. Mesmo assim, ele ofereceria, ao final da sua palestra, um motivo de redenção: a fama de Frost dever-se-ia a que, talvez, as pessoas sentissem que somente um poeta capaz de lhes apresentar as coisas terríveis da vida de uma maneira crua poderia ser capaz de, igualmente, oferecer-lhes conforto.

O episódio de independência intelectual de Lionel Trilling é interessante por ter destoado da expectativa para um discurso de homenagem a um octogenário cuja obra já estava amalgamada à cultura estadunidense. Trilling era um acadêmico cujo espírito investigativo e autônomo, em consonância com os postulados do *New Criticism*, o tornara bastante conhecido. Numa ocasião exemplar em que discutia *Lolita*, de Vladimir Nabokov, em um programa de televisão da década de 1950, ele declarou jocosamente – para um Nabokov que sorria, divertindo-se com o comentário – que “nós não podemos confiar no escritor criativo quando ele diz o que fez. Ele pode dizer o que teve a intenção de fazer. E mesmo assim nós não somos obrigados a acreditar nele.”⁵ A sua declaração a respeito da poesia de Frost posicionar-se-ia em forte contraste com o que viria logo em seguida, um discurso encomiástico digno de nota. Podemos ter certa dificuldade em compreender as dimensões do reconhecimento e da admiração de que Frost gozava, fruto de suas publicações de poesia. Em sua avaliação da importância da sua poesia para um país inteiro e a consequente veneração que o poeta atraía sobre si mesmo, Trilling seria tão pródigo em suas palavras que, caso não tivesse expressado uma pungente e heterodoxa sinceridade na sua interpretação das intenções de Frost como escritor anteriormente, suas palavras correriam o risco de soar como um caso de adulação gratuita. Trilling iria referir-se a Frost, antes do fim do seu discurso e em um só parágrafo deste, como um mito, um fato nacional, um símbolo dos Estados Unidos – algo como uma poética Águia-Americana – um gênio tutelar da nação e como a justificação da alma nacional estadunidense.

Aos oitenta e cinco anos, no final da década de 1950, Robert Frost era uma celebridade. A coroa definitiva de seus méritos artísticos poderia ser considerada a sua subida ao palanque dois anos mais tarde, em 20 de janeiro de 1961, para recitar, diante de toda uma nação, seu poema *The Gift Outright*, na cerimônia de posse do Presidente John F. Kennedy. Para Jay Parini, um dos biógrafos do poeta, raras foram as ocasiões de tamanha proximidade entre a poesia e a política na história do país. Naquele momento, Frost era a própria encarnação da poesia estadunidense, ou um ícone no ato de ser ícone (PARINI, 1999: p. 415).

A carreira de Frost como poeta reconhecido, contudo, levou bastante tempo para ser alavancada. Não foi senão no ano de seu trigésimo-oitavo aniversário, 1912, que o seu

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ldpj_5JNFoA>. Acesso em: 16/05/15. Grifo meu.

primeiro livro de poemas, *A Boy's Will*, seria publicado, em circunstâncias peculiares para um artista que viria a ser celebrado como tão arraigadamente estadunidense. Ele vivia, então, com a família nos arredores de Londres, onde fora buscar um ambiente mais propício à produção de poesia e a convivência com artistas que tivessem aspirações semelhantes às suas. Antes disso, tentativas pouco ambiciosas de sua parte em conseguir publicação para alguns poemas nos Estados Unidos haviam obtido limitado sucesso. Ele sentia que sua condição de fazendeiro na região da Nova Inglaterra era vista com preconceito pelos editores do seu país e que uma mudança de ares seria benéfica para si e sua arte. Em uma carta enviada ao poeta britânico Frank Stuart Flint em janeiro de 1913, Frost confessava a alegria de poder estar na companhia de pessoas das quais ele não precisasse sentir vergonha por escrever versos. Nela o poeta admitia ter vivido boa parte da vida em vilarejos em que melhor seria para os seus conterrâneos levarem uma mó pendurada no pescoço a admitirem ter, em seu meio, um poeta menor (PARINI, 1999: p. 127).

A estadia na Inglaterra, de setembro de 1912 a fevereiro de 1915, seria mais que benéfica para o poeta. Em retrospectiva, podemos dizer que Frost dificilmente se tornaria a personalidade poética que foi, se não fosse pelas oportunidades que ele mesmo conseguiria angariar para si durante esse período riquíssimo em sua vida. Foi lá onde seus volumes de poesia passaram pela revisão rigorosa que os fez chegar à forma em que foram publicados, em uma época dedicada por ele somente ao aperfeiçoamento de sua arte, distanciado dos fantasmas desencorajadores do seu passado. Ao retornar para os Estados Unidos, em 1915, ele já não era mais um desconhecido no meio literário do seu país, mas uma revelação de sua poesia, no início de uma caminhada de mais de quatro décadas que o levaria ao previamente mencionado estrelato nacional.

1.1 A Nova Inglaterra na poesia

Desde as suas primeiras publicações a obra de Frost seria identificada com a Nova Inglaterra. Em uma resenha publicada no ano da publicação do seu segundo volume de poemas, *North of Boston*, Ezra Pound diria ser sinistro que um talento tão estadunidense ou provinciano como o de Frost precisasse ser exportado antes de encontrar os merecidos incentivo e reconhecimento no país (GREENBERG; HEPBURN, 1965: 46). Na edição de fevereiro de 1915 da *New Republic*, uma resenha do mesmo livro escrita por Amy Lowell, influente poetisa e crítica de poesia dos Estados Unidos, descreveria *North of Boston* como o volume de poesia mais estadunidense publicado desde havia algum tempo, e observaria

ironicamente, na mesma veia de Pound, que o seu aparecimento não fora reflexo da perspicácia dos editores nos Estados Unidos (GREENBERG; HEPBURN, 1965: 48-49).

As estações do ano no nordeste dos Estados Unidos, na região da Nova Inglaterra, são marcadas pela intensidade. Primaveras luxuriantes, abundantes em flores e aves migratórias; verões quentes e úmidos nos vales; outonos em que as folhas das árvores adquirem uma coloração exuberante antes da queda, pintando os bosques com tonalidades vibrantes de marrom, amarelo e vermelho; e invernos rigorosíssimos, em que as tempestades de neve isolam as pessoas em suas casas e cobrem tudo com um espesso manto branco. É nesse cenário natural de superlativos, que tanto tem o poder do encanto quanto do terror, que nasce a poesia de Frost, como uma forma de lidar com esse meio e de descrevê-lo com uma vivacidade fotográfica. Através dos seus versos o leitor empreende uma viagem – ou uma estadia – nas cercanias rurais de Vermont e New Hampshire, dois dos estados onde Frost viveu, trabalhou e escreveu durante parte considerável de sua vida. Acessamos sensações ou descrições vívidas de experiências que podem parecer banais para quem está acostumado à vida no campo em uma região de clima temperado, mas que o poeta capta com um olhar que não deixa escapar os mínimos detalhes: uma caminhada numa noite de inverno, com a neve rangendo sob os sapatos; uma revoada de borboletas azuis na primavera; os vales e montanhas da região; o buraco onde um dia fora a entrada de um porão de uma casa de fazenda há muito consumida pelo fogo; e o seu celeiro abandonado, com o mato invadindo o espaço não mais habitado.

Segundo Jay Parini, o fato de não ter crescido imerso nesse ambiente de tantos estímulos sensoriais intensos teria poupado o poeta da falta de sensibilidade que acomete aqueles que se acostumam a uma determinada situação quando não lhes é dada a oportunidade de experimentar alternativas a ela (cf. PARINI, 1999). De fato, Robert Frost nasceu e passou parte de sua infância num ambiente urbano e cosmopolita, em uma das mais agitadas cidades da costa californiana, a San Francisco do final do século XIX. Seria somente aos onze anos de idade, em 1885, que ele atravessaria o país em direção à região natal do seu pai, cujo falecimento motivou o retorno da mãe com os dois filhos – o pequeno Robert e sua irmã – para essa Nova Inglaterra ancestral, em busca do apoio financeiro dos avós paternos do garoto. A partir desse encontro com um novo ambiente ele se valeria de um foco especial no seu olhar sobre as coisas, de uma capacidade de observação poética que lhe garantiria um pertencimento afetivo normalmente negado aos forasteiros.

O mérito da poesia de Frost, contudo, não está na capacidade de descrição dos arredores do seu ambiente rural. Que ele fazia isso com maestria, interessado desde muito

cedo nas especificidades da fauna e da flora do nordeste estadunidense, empregando aí a dedicação e a minúcia de um botânico e ornitólogo amador, não restam dúvidas. Tampouco a sua associação à Nova Inglaterra rural dá-se exclusivamente por causa da ambientação natural de seus poemas – há outras regiões do América do Norte em que podemos encontrar os mesmos extremos de clima, com as mesmas espécies endêmicas de vegetação e de pássaros; ou por termos conhecimento de sua biografia ao ponto de deduzirmos que se ele viveu e trabalhou por tanto tempo nessa região, as paisagens que ele descreve só possam estar situadas lá. Para que melhor compreendamos a arte de Robert Frost, temos que entender as razões dessas associações imediatas que são feitas a ele.

1.2 Vida no campo e seus personagens

Foi o segundo volume de poemas publicado por Frost, quando ainda morava com a família na Inglaterra, que inicialmente marcou, de forma indelével, a sua poesia com as cores daquela parte do leste dos Estados Unidos que fica ao norte de Boston. *North of Boston* recebeu este título com o propósito claro da criação de um vínculo com as pequenas cidades e vilarejos no norte do estado de Massachusetts e sul de New Hampshire, onde o poeta vivera, trabalhara e escrevera durante mais de duas décadas e onde tivera sua hoje famosa fazenda, nos arredores de Derry, antes de mudar-se para a Europa. Mais do que a descrição da região, no entanto, o que os poemas de *North of Boston* nos oferecem é um retrato detalhado dos seus habitantes. Pound escreveria que a afeição sentida por Frost pelos habitantes da Nova Inglaterra era de tamanha honestidade que chegava a irritá-lo e que a precisão das descrições da vida na fazenda dadas nos poemas era suficiente para que ele pudesse declarar saber mais sobre ela depois de ter lido o livro. Para ele, Frost não idealizava os personagens que apareciam nos seus livros, mas inspirava-se em pessoas reais, tratando suas tragédias como tragédias, sua teimosia como teimosia (GREENBERG; HEPBURN, 1965: 47). Amy Lowell, cuja resenha sobre o livro publicada nos Estados Unidos ajudaria bastante a alavancar a carreira do poeta, afirmaria que a expatriação de Frost na época em que publicou *North of Boston* era apenas física. Ainda que vivendo na Inglaterra, o poeta estaria impregnado pela Nova Inglaterra (GREENBERG; HEPBURN, 1965: p. 49), uma fenômeno de referência às origens comum em escritores expatriados, como se nota em James Joyce, na sua relação com a Irlanda e Guimarães Rosa em relação com o Brasil, por exemplo.

Os textos que compõem *North of Boston* – e, em parte, aqueles que fazem parte do quarto livro do poeta, *New Hampshire* – são, em sua maioria, poemas narrativos mais ou

menos longos, que quase assumem a forma de monólogos ou diálogos dramáticos – e que nos dão a sensação, ao final de sua leitura, de que poderíamos ter acabado de ler um pequeno conto versificado – em que diversos personagens são retratados em várias situações. O falar dessas figuras humanas remeteria a um linguajar característico dos habitantes da região, em poemas que são frutos da convivência de Frost com a gente da Nova Inglaterra, por cujos costumes e meios de vida o poeta nutriria um interesse desde a juventude. “Eu gostava de trabalhar com os tipos humanos,” diria o poeta em certa ocasião, falando sobre o seu período de recém-chegado à cidade dos seus avós, “prestando atenção neles, em suas estórias, na maneira como eles contavam uma estória – o campo estava cheio desses tipos”⁶ (*Apud* PARINI, 1999: p. 21).

Mas a Nova Inglaterra versejada por Frost há muito tinha deixado de ser a região de prosperidade econômica que um dia fora. Os personagens dos seus poemas são pessoas sofridas, problemáticas, vítimas do isolamento das propriedades rurais em um tempo de penúria, como mencionado por Lionel Trilling, no discurso citado acima. W.G. O'Donnell descreve bem o cenário da época, em um artigo de 1948:

(...) a Nova Inglaterra que os historiadores literários hoje comemoram com solicitude nostálgica já estava no túmulo com Emerson e seus contemporâneos, muito antes de Robert Frost começar a escrever. *North of Boston* reflete uma região de interior em um período de prosperidade declinante. As pessoas no livro de Frost nunca conheceram a cultura de uma Concord da metade do século XIX. Elas estão envolvidas com uma luta com os problemas elementares da existência – evitar a derrocada de uma fazenda, pagar a hipoteca, arrastar-se através da rotina dos afazeres diários e, ao mesmo tempo, não entrar em colapso sob a pressão da ansiedade, do isolamento e do excesso de trabalho.⁷ (In: COX, 1962: p. 50)

Emerson, reconhecidamente uma das principais influências literárias de Frost, já havia atingido a sua maturidade etária e artística na mesma década em que a Nova Inglaterra iniciaria sua trajetória econômica descendente, os anos 1860, mais de dez anos antes do nascimento de Frost. A região que o poeta encontraria aos onze anos de idade era um lugar de fazendas abandonadas, pontes carecendo de reparos e antigos campos de cultivo sendo recobertos com as bétulas e os bordos da floresta secundária. A região entrara em franco processo de urbanização e aqueles habitantes remanescentes do campo estavam sentindo

⁶ No original: “*I liked working with characters, listening to them, their stories, the way they had to tell a story—the country was full of characters.*”

⁷ No original: “*(...) the New England that literary historians are now commemorating with nostalgic solicitude was in the grave with Emerson and his contemporaries long before Robert Frost began to write. North of Boston reflects a hinterland in a time of declining prosperity. The people in Frost's book have never known the culture of a mid-nineteenth-century Concord. They are caught up in a struggle with the elementary problems of existence—holding a farm together, paying off a mortgage, dragging through the routine of daily chores, and at the same time not breaking under the strain of anxiety, isolation, and overwork.*”

duramente as consequências desse movimento. Amy Lowell, nativa e habitante da Nova Inglaterra, perguntava-se sobre o que haveria no clima árduo e vigoroso daqueles estados que plantavam, em suas palavras, as sementes da degenerescência, sugerindo que talvez fosse a violência de sua crença religiosa, herdada dos puritanos que povoaram a região (GREENBERG; HEPBURN, 1965: 49). O solo pedregoso e a falta de perspectiva desafiavam a persistência daquelas pessoas, e a histórica resposta heroica dos seus antepassados aos desafios impostos pela vida e pela natureza sucumbia sob o peso da enfermidade psicossocial. “Frost percebeu que esses transtornos mórbidos apareciam muito frequentemente nos distritos rurais remotos e sugeriu que algo na terra e no modo de vida parecia gerar essas mentes adoecidas”⁸ (O'DONNELL. In: COX, 1962: p. 51).

Dessa forma, foi por causa, originalmente, de poemas como *A Servant to Servants*, *The Black Cottage*, *The Census-Taker* e *Home Burial* – todos eles versando sobre o tema do abandono, da decadência, da morte e do sofrimento psicológico – para citar somente quatro exemplos dentre tantos outros, que a obra de Frost tornou-se definitivamente uma bandeira fincada no solo rural ao norte de Boston, a partir de onde tremularia em representação de um tipo de poesia com temas rurais que se confundiria com uma idealização de país bastante presente na consciência patriótica estadunidense. O próprio poeta fazia referência ao processo que gera tal representação, ao afirmar que haveria muita rusticidade e ruralidade na poesia e que ela poderia ser vista como símbolo da emergência do homem de sua própria individualidade e isolamento, já que ele escreve inicialmente para si mesmo, e só depois seus poemas partem para seu chamado e uso sociais (FAGGEN, 2001: p. 49).

Mas os bardos não cantam loas a reinos ou heróis chamando atenção sobre suas fraquezas e defeitos. Devemos crer, portanto, que as imagens que restaram imortalizadas da poesia de Frost que lhe renderam qualificações como gênio tutelar da nação e justificação da alma nacional estadunidense não podem ter sido imagens de ruína e esfacelamento emocional. Enquanto os poemas narrativos de *North of Boston* e *New Hampshire* nos mostram Frost como um agudo observador da sociedade de seu tempo, apresentando e descrevendo personagens de diferentes perfis baseados em pessoas reais, há uma outra vertente da sua poesia que se ocupa de sentimentos e estados de espírito individualizados, expressos a partir de uma voz que se confunde sempre com o próprio poeta e que transforma o ambiente onde ele se encontra em uma espécie de espelho que reflete seu mundo interior em vários momentos distintos. A percepção que trago para este trabalho é a de que é essa

⁸ No original: “Frost saw that these morbid disorders cropped up somewhat too frequently in the remote rural districts, and he suggested that something in the land and the way of life seemed to breed such diseased minds.”

segunda vertente da poesia de Frost, composta majoritariamente por seus poemas líricos, que constitui a alma poética que o alçou ao *status* de fato nacional mencionado por Lionel Trilling. É este o Robert Frost que me interessa e é a partir dele que pavimentarei meu percurso interpretativo.

1.3 “O Reino de Robert Frost”

Em seu ensaio talvez mais conhecido, *The Figure a Poem Makes*, usado diversas vezes para abrir sucessivas antologias dos seus próprios poemas, Frost fala sobre essa figura que o poema cria durante o percurso de sua escrita. É uma figura de espontaneidade e descoberta, que descreve um trajeto feito por algo que desliza ao longo do próprio caminho, sem atritos, como um surfista sobre uma onda. De fato, o poeta usa uma imagem muito próxima, quando diz que “como um pedaço de gelo sobre um forno quente, o poema deve deslizar em seu próprio derretimento”⁹ (FROST, 1968: p. 20). A figura que o poema cria, segundo ele, deveria começar com deleite e terminar em sabedoria, uma sabedoria que equivaleria a um instante de esclarecimento das coisas da vida, “uma resistência momentânea à confusão”¹⁰ (1968: p. 20), em uma expressão sua que se tornou célebre. Esse arremate esclarecedor ao final dos poemas, esse frescor que permanece definitivamente com eles mesmo depois de décadas de sucessivas leituras são características imediatamente reconhecíveis em boa parte da poesia de Frost, tanto quanto o cenário rural que ele descreve, como em *The Pasture*, poema facilmente reconhecível, utilizado com frequência em aberturas de antologias de poemas de Frost, que apresento abaixo com a tradução que proponho para ele:

<u>THE PASTURE</u>	<u>O PASTO</u>
<i>I'm going out to clean the pasture spring; I'll only stop to rake the leaves away (And wait to watch the water clear, I may): I sha'n't be gone long.—You come too.</i>	Vou lá, limpar a nascente do pasto; Só vou tirar as folhas com o rastelo (Quando o jorro clarear, parar para vê-lo): Não devo demorar. - Venha também.
<i>I'm going out to fetch the little calf That's standing by the mother. It's so young, It totters when she licks it with her tongue. I sha'n't be gone long.—You come too.</i>	Vou lá, eu vou buscar o novilhinho Que está perto da mãe. É tão criança Que quando ela o lambe, ele balança. Não devo demorar. - Venha também.

Contudo, como comento acima, não é a sua capacidade descritiva que faz dele um

⁹ No original: “*Like a piece of ice on a hot stove the poem must ride on its own melting.*”

¹⁰ No original: “*(...) a momentary stay against confusion.*”

grande poeta. Há algo mais que isso nas imagens utilizadas por Frost. Quando lemos os poemas de *North of Boston*, aqueles que narram situações nas vidas dos personagens perturbados da Nova Inglaterra, e em seguida passamos à leitura dos poemas líricos presentes em todos os demais livros de Frost, é clara a distinção que podemos perceber entre as vozes dominantes nos dois estilos de poesia. No primeiro caso, olhamos para o poema de um ponto de vista distanciado, reconhecemos a alteridade dos personagens e percebemos que o narrador diferencia-se deles, conferindo ao poema o seu caráter mormente narrativo-descritivo. Há, na situação descrita no poema, um observador e um ou mais observados (normalmente pessoas agindo e falando em uma determinada ocasião de suas vidas) e nós, os leitores, nos posicionamos de acordo.

No entanto, quando lemos os poemas líricos de Frost percebemos que consistem numa proposta bastante diferente. Neles, o eu-lírico não somente descreve as paisagens que ficaram perenemente associadas à obra do poeta: ele as sente. Ou melhor, nos seus poemas líricos, aquilo que está ao redor do poeta, sejam animais, detalhes da paisagem ou objetos inanimados, reveste-se com os sentimentos que guiam a percepção do escritor e responde, assim, aos movimentos dos seus estados de espírito. Frost utiliza sua linguagem poética para tornar-se um só com seu meio, estabelecendo uma relação de simbiose afetiva com tudo aquilo que o seu olhar toca, de modo que os elementos do campo ao seu redor passam a responder aos seus estímulos, traçando uma segunda figura que se sobrepõe àquela gerada pelo poema: a figura de um canto antifonal entre o eu-lírico e a natureza.

Há uma aproximação entre o detalhamento da natureza observado em poemas de Frost e naqueles de poetas como Gerard Manley Hopkins e Ted Hughes. O cuidado da descrição da flora e fauna em poemas como “*The furl of fresh-leaved dogrose down*”, de Hopkins, e *To Paint a Water Lily*, de Hughes, são provas de maestria no uso da língua para materializar imagens de paisagens naturais minuciosamente descritas. A linha que os separa, contudo, é traçada no momento em que Frost investe as entidades descritas com uma energia vital própria, animando-as a comportar-se, nos poemas, de maneira bastante peculiar. Seja ouvindo o chamado de uma folha que cai no outono ou respondendo ao voo de uma borboleta que procura uma flor num campo recém-ceifado na primavera, “a linguagem do poeta *personifica* a sua região, fazendo dela uma extensão de si mesmo e convertendo o que era mero espaço geográfico em propriedade pessoal”¹¹ (COX. In: COX, 1962: p. 2). O espaço, sua fauna e flora, os elementos do clima e até mesmo os próprios sentimentos ganham um caráter

¹¹ No original: “(...) *the poet's language personifies his region, making it an extension of himself and converting what was mere geographical space to personal property.*”

antropomórfico na poesia de Frost. O efeito de estranheza e encantamento quando da leitura dos seus textos encontra-se no inusitado desses sentimentos humanos habitando veículos tão improváveis como um potro em *The Runaway* ou o inverno em *The Onset*. Como se nos surpreendêssemos a cada novo poema ao nos depararmos com demonstrações de intenção e inteligência vindas de objetos nos quais estivéssemos acostumados a não enxergar nenhuma manifestação consciente. Como o poeta quando descobre que o grão de poeira sobre o papel no qual escrevia é, na verdade, um ácaro quase microscópico, que interage com a sua caneta em *A Considerable Speck*.

Essa forma de reconhecer consciências sob quaisquer disfarces que elas possam assumir é uma maneira de apontar o extraordinário que há por trás daquilo que passa despercebido em nosso dia-a-dia, precisamente a função da poesia, segundo H. G. Widdowson. Para ele, o conteúdo dos poemas, quando reduzido aos pontos mais simples que a observação comum pode captar, é irrelevante. Fala-se sobre o passar do tempo, sobre estar apaixonado, sobre a solidão da vida: todos estes, elementos reais da experiência humana, mas banalizados por sua recorrência. A essência da poesia, portanto, está na forma como a linguagem é moldada para trabalhar afirmações simples como essas, de modo que elas sejam reformuladas em termos não habituais que, de alguma forma, capturem o que há de misterioso sob o trivial (WIDDOWNSON, 1992: p. 9).

É assim que as rãs em um riacho primaveril, por exemplo, com seu coaxar metálico, tornam-se fantasmas de sinetas de trenó e a neblina que as envolve à noite, um fantasma de neve, em *Hyla Brook*. Que melhor forma de lembrar que há apenas algumas semanas aquele mesmo lugar estava coberto de neve, sem que nada indicasse que um rompante de vida afloraria mais tarde? Widdowson chama atenção para as ausências implicadas em toda presença manifestada na realidade. Para cada acontecimento ou situação nas vidas das pessoas, existe um grande número de possibilidades que não foram concretizadas, de modo que, em nossa percepção, a realidade é assombrada pelas coisas que poderiam ser e não foram, e que servem de parâmetro, muitas vezes, para que julguemos o que temos. A poesia tem a capacidade, portanto, de explorar essas ausências que permanecem não concretizadas nos interstícios do pensamento convencional (WIDDOWNSON, 1992: p. 9). O que acontece na poesia de Robert Frost é que ele dá um sopro de vida, de sua própria vida imaginativa, à zona rural da Nova Inglaterra, mais do que a Nova Inglaterra dá ao poeta a fonte de inspiração de onde ele retiraria os cenários que compõem seus poemas. Por obra de sua poesia, o que vemos surgir diante de nós é uma região que, embora empobrecida e entristecida em sua realidade, se abre para uma espécie de dimensão do mágico que a enriquece e faz dela uma

terra onde o concreto está sempre sujeito aos caprichos do surreal. É moldando a linguagem para seus próprios fins que o poeta cria a realidade que lemos em seus poemas. E fora da linguagem assim moldada para expressá-la, essa realidade não existe.

Como os pássaros em *Our Singing Strength*, cuja música é o que faz com que as flores brotem na primavera, Frost fez nascer, através da canção de sua poesia, uma região que ao mesmo tempo em que se identifica com o lugar onde o poeta viveu a maior parte de sua vida, tem a autonomia e a independência dos fenômenos da imaginação. Estes, apesar de somente deixarem-se entrever nos breves interlúdios da realidade, são suficientemente perenes para edificar todo um universo poético capaz de inspirar uma nação. A Nova Inglaterra de fora dos poemas de Frost é a região dos seis estados mais ao nordeste dos Estados Unidos, berço da cultura *yankee*. Em seus versos, ela ganha uma universalidade e uma ancestralidade capazes de apelar para o senso de pertencimento de todo o povo estadunidense, firmemente enraizado num passado rural quase mítico de trabalho duro e independência arduamente conquistada. “Frost nunca deixou realmente a Nova Inglaterra para a qual a sua imaginação poética o atraiu,” escreveu James M. Cox na introdução para a sua coletânea de ensaios críticos sobre a obra do poeta. “Ao invés disso, sua vontade de menino converteu, numa longa sucessão de gestos criativos, toda aquela região Ao Norte de Boston no Reino de Robert Frost”¹² (In: COX, 1962: p. 3).

Para concluirmos esta introdução ao universo do poeta, façamos uma incursão em suas fontes primárias, para podermos evidenciar pelo menos um dos eixos temáticos mais relevantes para a interpretação de seus textos, já que serão as concepções resultantes dessas leituras que nortearão os percursos que tomarei durante o trabalho de tradução dos poemas.

1.4 Os ciclos das estações: metáfora e resistência

A chegada e a passagem das estações do ano são um dos principais temas da poesia lírica de Frost. Em função desse ritmo da natureza é que se dá o tom de seus poemas. Tudo começa com a primavera. O mundo está alegre com o poeta e há várias manifestações dessa alegria. A abundância de flores e pássaros é a principal delas. Em *The Tuft of Flowers* e *Rose Pogonias*, vemos o desejo de que as flores sejam poupadas durante a ceifa. Os pássaros são as imagens principais em *Our Singing Strength* e *The Valley's Singing Day*, quando o dia-a-dia das pessoas está coberto com seu canto. É o cantar dos pássaros que faz brotar a vida e que

¹² No original: “(...) Frost has never really left the New England into which his poetic imagination drew him. Instead, his boy's will has in a long succession of creative gestures converted all that region North of Boston into the Realm of Robert Frost.”

dita os ritmos naturais do dia e da noite e do trabalho. Tudo é harmonia nos poemas em que o tema dominante é a primavera.

Logo em seguida, começamos a perceber aqueles em que a passagem da primavera e desse tempo de harmonia começa a se anunciar. O conhecido *Nothing Gold Can Stay* é uma primeira admissão da consciência dessa transitoriedade. Assim como o *In Hardwood Groves*, poema em que primeiro aparece a imagem das folhas associadas ao humor sombrio motivado pela inevitabilidade da perda. Aqui o estado de espírito ainda não é de tristeza. Mas a desilusão faz com que o poeta procure convencer a si mesmo de que a aceitação é necessária. Os últimos vestígios de alegria acabam abruptamente (e de forma discreta e figurada) no último verso de *Going for Water*, quando a descrição do barulho do riacho muda do som de uma queda de pérolas para aquele de uma lâmina de metal, marcando um movimento cortante capaz de interromper um fluxo de vida.

Nos poemas seguintes a essa admissão inicial de perda, o poeta entra em momento de negação da realidade. São poemas que expressam o desejo de abandonar aquilo que o aflige e fugir. Vemos isso com clareza em *The Sound of Trees*, *Misgiving*, *Not Quite Social* e *Into my Own*. Em *A Leaf Treader* as folhas que caem no outono falam ao fugitivo que o poeta guarda dentro de si, aquele que quer abandonar inclusive a própria vida. O mesmo fugitivo que quer se livrar dos flocos de neve que caem e o assustam, na forma do potro de *The Runaway*. O potro é o poeta que sabe que tem que enfrentar seus medos sozinho e que a queda da neve não é uma mera questão de meteorologia.

Com a impossibilidade da fuga, ou por esta não se concretizar, o poeta entra em contato com seus fantasmas. É neste momento em que a realidade ganha aspectos fantasiosos, que vemos a personificação de plantas, animais, sentimentos, estações do ano, uma característica marcante da poesia de Frost. A tristeza do poeta caminha com ele no cenário chuvoso e desolado do outono antes da primeira neve em *My November Guest*. Ele conversa com uma manhã de outono e lhe pede brandura em *October*. Fantasmas em meio aos juncos de um charco aproximam-se de sua casa em *In a Vale*. *The Ovenbird* traz um pássaro no meio do verão que reproduz o desapontamento do poeta com a proximidade do outono. *Wind and Window Flower* e *Lodged* mostram as flores (que antes estavam completas sendo flores, manifestações inconscientes da exuberância da vida) tendo dúvidas e acabrunhando-se diante de situações difíceis.

Lodged traz um afluente deste tema principal da passagem das estações. O poeta trata a aspereza do clima metafóricamente como uma representação das vicissitudes da vida. Quando ele diz que as flores do canteiro ajoelham-se sob os golpes da chuva e do vento e que

se mantêm “*lodged—though not dead*”, ele faz uma ligação deste poema com vários outros que falam sobre o tema da introspecção diante das adversidades, do recolhimento sob as bordoadas a que estamos sujeitos ao longo da vida. Há uma série de poemas em que vemos alguém recolhido sob a proteção de uma casa, olhando pela janela para um mundo hostil e ameaçador lá fora. *An Old Man's Winter Night, Storm Fear, Snow, The Oft-Repeated Dream* e *Now Close the Windows* são alguns exemplos.

Esse padrão declinante de sentimento nos poemas finalmente nos leva a sua expressão mais acabada de resignação diante do sofrimento: a perda completa da sensibilidade. Isto está expresso em *Mowing*. Nesse poema o poeta desiste de lutar contra o que o aflige e passa a ser uma voz de afirmação daquilo que antes combatia. De alguém que sente júbilo quando as flores são poupadas passamos a um ceifador que elogia o sentimento diligente que deita a grama e as flores com seu corte; a alguém que rejeita o mundo da fantasia que serve de escape para uma sensibilidade massacrada pela severidade dos fatos cotidianos. Enfim, acaba o olhar poético que traz o deus Pã para as colinas da Nova Inglaterra em *Pan With Us*, que povoa o cotidiano mais banal com a sugestão de seres de faz-de-conta, para ser substituído por alguém que cultiva a austeridade de uma suposta verdade: “*Anything but the truth would have seemed too weak*”. O trabalhador braçal, embrutecido pela mecanicidade da labuta diária, é tudo que resta. O poeta que ali havia está morto.

Mowing é o único poema, nessa linha de poemas que utilizam imagens da natureza em suas metáforas, em que o desespero absoluto demonstra tomar conta do poeta, expresso em elogio do trabalho diligente. O conjunto da poesia de Frost é um esforço de afirmação da vida. Que ele tenha chegado a uma idade avançada vivendo a firme crença na poesia como um recurso de salvação em meio à tormenta, um sobrevivente que ele era de algumas severas tragédias pessoais, só pode ser resultado de uma força individual que não teria como não se refletir em seus poemas. Prova disso é que a mesma verdade que é valorizada em *Mowing* e o embrutecimento do trabalho braçal que aniquila a sensibilidade poética, demonstrados naquele poema, são denunciados e rejeitados em cinco poemas importantes de sua obra: *Birches, A Boundless Moment, For Once, Then, Something, The Need of Being Versed in Country Things* e *Home Burial*.

O movimento de abandono desse humor sombrio expresso em *Mowing* já pode ser visto em *Birches*. Nele o poeta deixa claro o tipo de fuga que ele gostaria de empreender: “*I'd like to get away from earth awhile/ And then come back to it and begin over*”. Ele é um resistente, que sabe que o planeta terra é o “lugar certo para o amor”. A fuga é apenas um momento para si mesmo, para respirar e então voltar à luta. Há muito a ser feito e poemas como *Reluctance*,

Spring Pools e *A Leaf Treader* nos mostram que o poeta é aguerrido e não pretende desistir. Esta disposição para a resistência contra a desilusão e o desespero talvez esteja expressa de forma mais acabada no seu redentor *The Onset*: “*I know that winter death has never tried/ The earth but it has failed*”. Ele sabe que as provações passarão, que o inverno não consegue matar a terra, embora tente reiteradas vezes. Vemos isto também no último poema – que não tem título – do seu último livro de poesia, *In the Clearing*. Publicado em 1962, ano anterior ao da morte do poeta aos oitenta e oito anos, o poema fala de um lenhador que vai até o bosque derrubar um bordo e traz a sua madeira de volta, arrastando-a pela neve, deixando um rastro pintalgado pela seiva adocicada da árvore. A última estrofe do poema pontua um percurso de mais de sessenta e oito anos de poesia, de retomadas de fôlegos após as perdas, em uma linha que alcança – e fecha o ciclo com – seu primeiro poema, *My Butterfly*, de 1894.

É importante que sejam feitas três observações a respeito deste percurso interpretativo. A primeira delas é que o fio da narrativa de queda e ascensão que os poemas descrevem não perfaz uma sequência cronológica de sua publicação ou evolução estilística. É uma repetição de padrões que identifiquei ao longo de uma cuidadosa leitura da obra do poeta. A segunda é que esta leitura é uma sugestão. Carregada com minha própria subjetividade, ela não tem pretensões de ser a última palavra na interpretação da obra, o que não quer dizer que eu não esteja disposto a argumentar em favor de sua legitimidade. Ela tampouco pretende abarcar a totalidade dos temas da poesia de Frost, somente delinear alguns dos que foram percebidos como mais constantes e recorrentes, podendo ser tomados como uma orientação para minha própria leitura. A terceira é que a minha interpretação leva em conta tanto os aspectos imediatos dos textos quanto as extrapolações metafóricas autorizáveis por cada poema quando confrontados com o pano de fundo da leitura de todos os demais.

Por exemplo, o trabalho diligente, em geral, não é um sinônimo de desesperança na obra de Frost, como vemos em *A Time to Talk*, mostrado abaixo com minha tradução:

<i>A TIME TO TALK</i>	<i>UMA HORA PARA CONVERSA</i>
<p><i>When a friend calls to me from the road ô</i> <i>And slows his horse to a meaning walk, ô</i> <i>I don't stand still and look around ô</i> <i>On all the hills I haven't hoed, ô</i> <i>And shout from where I am, What is it? ô</i> <i>No, not as there is a time to talk. ô</i> <i>I thrust my hoe in the mellow ground, ô</i> <i>Blade-end up and five feet tall, ô</i> <i>And plod: I go up to the stone wall ô</i> <i>For a friendly visit.</i></p>	<p>Se um amigo me chama da estrada E põe seu cavalo a andar sem pressa, Eu não paro e o olhar desvio Para os morros que não viram enxada E grito de onde estou, Me diga! Não, pois há uma hora para conversa. Eu firmo a enxada no chão macio, Lâmina em pé, a um metro e meio E ando: vou para o muro de onde veio, Para uma visita amiga.</p>

Percebemos um eu-lírico à vontade com o trabalho manual, bem integrado à rotina da fazenda, como em *The Pasture* mais acima e em outros dois, *The Tuft of Flowers* (cujos detalhes de minha tradução abordarei mais adiante) e *Two Tramps in Mud Time*. São exemplos de poemas sobre o trabalho em que reconhecemos uma voz bastante distinta daquela encontrada em *Mowing*. Este último nos motiva a uma interpretação sensivelmente diferente do seu significado superficial graças ao recurso da inferência metafórica, consistentemente utilizada por Frost ao longo de toda sua obra e defendida pelo poeta como sendo um componente indispensável ao fazer poético. Segundo ele, poesia seria feita de metáforas, do prazer de dizer uma coisa querendo dizer outra, do exercício da ulterioridade (FROST, 1968: p. 24). Afirmações como estas vinham de um homem que não somente escrevia poesia, mas que deu aulas sobre o tema durante décadas de sua vida, em escolas de ensino médio e universidades. O cuidado que Frost dedicava à questão da literatura como instrumento de formação do caráter do indivíduo fica evidente em seu ensaio *Education by Poetry*, publicado em 1931: “Eu não acho que as pessoas jamais saibam o uso discreto da metáfora, das suas próprias e daquelas de outras pessoas, o manejo discreto da metáfora, a menos que elas tenham recebido uma educação adequada em poesia”¹³ (FROST, 1968: p. 36). É de se esperar, portanto, que seus poemas sejam sofisticados exercícios de inferência.

Contudo, onde termina a possibilidade de estarmos lidando com uma metáfora na obra do poeta e começa a obrigatoriedade de sempre lermos seus poemas em busca de um viés metafórico? Qual o limite para a busca de um significado ulterior a um determinado texto que pode, sem qualquer prejuízo, ser lido apenas pela significação dos seus elementos superficiais? Lawrance Thompson, outro biógrafo de Frost, observa com pertinência que Frost é um poeta que usa metáforas com o sentido deliberado de sugerir mais do que está escrito, por virtude da própria natureza do seu método. Isso oferece a possibilidade de os seus poemas serem lidos em tantos planos de referência quantos possam ser descobertos, com a única restrição de que as correspondências estabelecidas entre os elementos específicos do poema não sejam violados (GREENBERG; HEPBURN, 1965: p.16). Ou seja, desde que a interpretação não seja um completo absurdo ela poderá ser considerada legítima.

Entendo que as partes específicas têm relações tanto internas quanto externas ao poema. Existem os versos que formam um todo coeso dentro do texto e existem os textos que formam um todo coeso dentro da obra. Minhas interpretações seguiram este princípio.

¹³ No original: “I do not think anybody ever knows the discreet use of metaphor, his own and other people's, the discreet handling of metaphor, unless he has been properly educated in poetry.”

Capítulo 2 – Os desafios da forma na poesia de Frost

2.1 O som do sentido e a liberdade no interior da forma

No seu poema *Never Again Would Bird's Song Be the Same*, Frost fala sobre alguém que acredita que os pássaros no jardim ao seu redor,

*From having heard the daylong voice of Eve
Had added to their own an oversound,
Her tone of meaning, but without the words.*¹⁴

Oversound é um neologismo. Descrito como o tom do significado da voz de Eva, o termo nos lembra *overtone*, que é – em uma de suas definições – a entonação dada à frase no discurso oral, responsável pelas nuances de significado que somente o som da voz pode comunicar, como ironia, apreensão, entusiasmo etc. No poema, deduzimos que a entonação de Eva havia se misturado àquela dos primeiros pássaros do Éden, que a legaram às gerações seguintes até que chegasse aos nossos dias.

O que temos aqui é uma manifestação poética da concepção de Frost a respeito do que a poesia deve ser. Ele deixou os registros de suas ideias sobre o tema espalhados em correspondências, preleções, ensaios e prefácios. O tema do poema acima é explicitado em uma carta de janeiro de 1914 a Sidney Cox, na qual o poeta escreve que:

A parte que dá vida ao poema é a entonação misturada, de alguma forma, à sintaxe, à expressão e ao significado de uma oração... É a parte mais volátil e, ao mesmo tempo, mais importante da poesia. Se ela se vai, a linguagem torna-se uma linguagem morta; a poesia, uma poesia morta. Com ela vão-se as inflexões, as tônicas, os retardamentos, que não são propriedade de vogais e sílabas, mas que variam à vontade, de acordo com o sentido¹⁵. (FROST, 1964: p. 107)

A essa vitalidade de sons característicos da linguagem oral humana Frost deu o nome de *sound of sense*, ou som do sentido. É um elemento importantíssimo na sua poesia, praticamente a sua versão da definição de ritmo dada por Meschonnic, como veremos adiante. Ele elabora sobre o conceito em várias cartas enviadas a Sidney Cox e John Bartlett entre 1913 e 1914, atribuindo a si mesmo a novidade de fazer suas composições com um

¹⁴ Todos os poemas de Robert Frost que figuram neste trabalho foram extraídos do seu volume de poesias completas, relacionado nas Referências Bibliográficas.

¹⁵ No original: “*The living part of the poem is the intonation entangled somehow in the syntax idiom and meaning of a sentence... It is the most volatile and at the same time important part of poetry. It goes and the language becomes a dead language the poetry dead poetry. With it go the accents, the stresses, the delays that are not the property of vowels and syllables but that are shifted at will with the sense.*”

princípio de versificação que não seja aquilo que, de tão usado por poetas de diferentes gerações e orientações estéticas, não seja algo que já esteja desgastado. A descrição que ele nos dá deste princípio é bastante detalhada. Frost acreditava que tanto a poesia quanto a prosa só teriam qualidade se as palavras fossem articuladas de uma forma que não rompesse a naturalidade dos sons da fala. Para ele, havia duas classes de som: o som da oração (*sentence-sound*), que é a entonação que denota as intenções na fala; e o som das palavras, que deve ser articulado por sobre o som da oração para produzir a variedade de enunciados possíveis em uma língua. Se os versos ou as frases fossem construídos com um arranjo de palavras que não proporcionasse o reconhecimento dessa familiaridade subjacente de tons produzidos pelo falante da língua, a obra literária perderia em qualidade. Ele ilustra a ideia com a imagem de um varal de roupas postas para secar entre duas árvores. As roupas seriam as palavras e o varal, o som-de-oração. As roupas até poderiam ser atadas umas às outras, numa linha que ligasse ambas as árvores, sem que um varal lhes desse suporte, mas isso não seria bom para elas (FROST, 1964: p. 111).

Criar uma nova terminologia em substituição a outra já existente é arriscar ambiguidade de sentido na interpretação dos novos termos. *Oração* (*sentence*) é um termo de sintaxe, não tem a ver com os sons da fala, domínio da fonética e da fonologia. Mas Frost tinha a intenção de desafiar o entendimento consolidado acerca dessas palavras e apresentar uma nomenclatura própria ao campo dos estudos de poesia, ainda que ele não tenha publicado nenhum livro versando sobre teoria literária ou teoria da linguagem. Especificamente em duas cartas de outubro e dezembro de 1914 a Sidney Cox, o poeta menciona a aspiração de ensinar suas técnicas de escrita em um contexto universitário. Ele esboça o que poderia ser um futuro livro de sua autoria, em que expusesse ideias novas, numa passagem importante em que se aprofunda um pouco mais nas especificidades teóricas [grifo meu]:

Pode levar algum tempo para fazer as pessoas enxergarem – elas estão tão acostumadas a olhar para a oração como um aglomerado gramatical de palavras. A questão é onde começar o ataque ao seu preconceito. De minha parte eu meio que decidi começar demonstrando com exemplos que a oração como um som em si mesmo, separado dos sons das palavras, não é uma mera figura de linguagem. Eu devo mostrar o som da oração dizendo tudo o que a oração carrega com pouca ou nenhuma ajuda do significado das palavras. Eu devo mostrar o som da oração opondo-se ao sentido das palavras como na ironia. E assim até que eu estabeleça a **distinção entre a oração gramatical e a oração vital**.¹⁶ (FROST, 1964: p. 140)

¹⁶ No original: “It may take some time to make people see – they are so accustomed to look at the sentence as a grammatical cluster of words. The question is where to begin the assault on their prejudice. For my part I have about decided to begin by demonstrating by examples that the sentence as a sound in itself apart from the word sounds is no mere figure of speech. I shall show the sentence sound saying all that the sentence conveys with little or no help from the meaning of the words. I shall show the sentence sound opposing the sense of the words as in irony. And so till I establish the distinction between the grammatical sentence and the vital sentence.”

O som do sentido, portanto, é a vitalidade da fala, a própria oração vital que investe a oração gramatical de sentido. Ela é a eloquência mesma de Eva, herdada pelos pássaros em *Never Again Would Bird's Song Be the Same*. Imbricada de tal forma nos cantos deles, como os dois conceitos frostianos de oração, a voz de Eva os teria imbuído do sentido existente no tom alegre de seu riso ou inquisitório de seu chamado. Abaixo, a minha tradução para o poema:

<u>NEVER AGAIN WOULD BIRDS' SONG BE THE SAME</u>	<u>NUNCA MAIS O CANTO DOS PÁSSAROS SERIA O MESMO</u>
<p><i>He would declare and could himself believe That the birds there in all the garden round From having heard the daylong voice of Eve Had added to their own an oversound,</i></p>	<p>Dizia ele, e acreditaria, Que as aves no jardim ao seu redor, Ouvindo a voz de Eva todo o dia, Gravaram-lhe o sobressom de cor.</p>
<p><i>Her tone of meaning but without the words. Admittedly an eloquence so soft Could only have had an influence on birds When call or laughter carried it aloft.</i></p>	<p>Sem as palavras, só o tom do sentido. De fato, uma eloquência tão suave Teria mesmo de haver imprimido Chamado ou riso no cantar da ave.</p>
<p><i>Be that as may be, she was in their song. Moreover her voice upon their voices crossed Had now persisted in the woods so long That probably it never would be lost.</i></p>	<p>Fosse o que fosse, ela estava presente, Sua voz na voz da ave – entrelaçadas; Nos bosques e tão persistentemente Que não se extinguiria mais por nada.</p>
<p><i>Never again would birds' song be the same. And to do that to birds was why she came.</i></p>	<p>Mudava o canto da ave desse jeito. E Eva veio para que o fosse feito.</p>

Na tradução, procurei as palavras mais simples, para evitar o tom rebuscado que Frost rejeitava em quase a totalidade de sua poesia. Tomei o cuidado de cunhar um neologismo (sobressom) em aderência àquele que figura no original (*oversound*). O encadeamento dos versos conseguem ser lidos sem inversões poéticas ou grandiloquência, como no original, como numa fala cotidiana. O som do sentido, em outro exemplo dado pelo escritor, seria o significado depreendido de uma conversa ouvida do outro lado de uma porta fechada, quando o som da voz daqueles que conversam nos é audível, embora não nos seja possível distinguir suas palavras. Para o poeta, a quantidade possível desses sons em uma dada língua era limitada: como o canto dos pássaros, nós já nasceríamos com as sequências vocais que dão vida e sentido às nossas palavras, sem criar nenhuma delas. A impressão de que estaríamos criando algo novo com cada nova fala não passaria do efeito da seleção e do agrupamento de elementos já existentes. Ele expressa metaforicamente essa percepção da organicidade dos

sons da fala nos sons dos cantos dos pássaros em seus poemas. Ela está presente na canção inata e impulsiva do pássaro que é despertado no meio da madrugada pela luz da lua em *On a Bird Singing in its Sleep* [grifos meus]:

*A bird half wakened in the lunar noon
Sang halfway through **its little inborn tune***

Ou naquela outra, dos pássaros acuados pela neve acumulada depois de uma tempestade no começo da primavera, em *Our Singing Strength*, em que o poeta demonstra no poema a capacidade da poesia de criar realidades (nesse caso, sendo a força motriz que faz brotar as flores selvagens):

*Well, something for a snowstorm to have shown
The country's singing strength thus brought together,
That though repressed and moody with the weather
Was nonetheless there **ready to be freed**
And sing the wildflowers up from root and seed.*

Na canção momentaneamente presa da ave de *The Valley's Singing Day*:

*For prying beneath and forcing the lids of sight.
And loosing **the pent-up music of overnight***

Na espontaneidade daquela do tordo de *Come In*:

*The last light of the sun
That died in the west
Still lived for one song more
In a thrush's breast*

Interessante observar como a canção dos pássaros é vista nos poemas como um jorro musical contínuo, um fenômeno jovial quase que independente da vontade das aves. Elas não cantam por si mesmas, mas apresentam-se como um instrumento da expressão de uma torrente melódica sobrenatural, que flui constantemente através delas enquanto estão acordadas e que se acumula durante suas horas de sono, aguardando para ser libertada pelo despertar, quando dos primeiros raios de sol – ou do derretimento da neve. A explosão de vida que vem com a primavera e que é tema querido ao poeta, coincide com essa urgência no canto das aves, como se a fonte da música, fosse ela qual fosse, soubesse que o intervalo para

expressar-se é curto. É preciso cantar enquanto há tempo, porque a primavera não irá durar muito.

O paralelo entre o canto dos pássaros e a linguagem dos homens, expresso no som do sentido, fica claro nos poemas. Os homens tampouco têm como escapar à própria fala, à canção da língua que aprenderam a falar. A crítica da obra literária, segundo este princípio, passaria a ser indissociável da capacidade do crítico de poder ouvir, na palavra escrita, os tons da fala, o *sound of sense*. “Ele só está lá para aqueles que já o ouviram em conversa. Não está para nós em nenhum poema em grego ou latim, porque nossos ouvidos não foram preenchidos com os tons da fala grega ou romana”¹⁷ (FROST, 1964: p. 107). Frost queria que seus textos fossem poemas falantes. Para o poeta, eles eram feitos para serem ditos e não recitados ou declamados, muito embora o tom solene que o próprio Frost usava quando lia seus poemas durante suas aparições públicas – como podemos conferir em gravações disponíveis na *internet* – pareça ir contra essa ideia. Percebemos o dizer da poesia no verso 164 do longo *How Hard it is to Keep from Being King When it's in You and in the Situation* e em *The Quest of the Purple-Fringed* [grifo meu]:

*I felt the chill of the meadow underfoot,
But the sun overhead;
And snatches of verse and song of scenes like this
I sung or said.*

Há uma crítica importante contra esse princípio de versificação de Frost, ou a impressão que ele passa. Ela foi articulada por Yvor Winters, em seu ensaio *Robert Frost: or, the spiritual drifter as poet*. Nele, Winters escreve que:

(...) a poesia não é conversa e eu não vejo nenhuma razão para que a poesia seja chamada a imitar a conversa. A conversa é o mais casual e desregrado dos enunciados humanos; ela é espontânea e não revisada e seu vocabulário é normalmente limitado. A poesia é o mais difícil dos enunciados humanos; nós revisamos poemas cuidadosamente, para fazer com que eles se aproximem ao máximo da perfeição. As duas formas de expressão são pólos opostos, elas não são próximas uma da outra.¹⁸ (In: COX, 1962: 59)

É uma observação útil para que possamos fazer uma importante distinção entre a poesia

¹⁷ No original: “*It is only there for those who have heard it previously in conversation. It is not for us in any Greek or Latin poem because our ears have not been filled with the tones of Greek and Roman talk.*”

¹⁸ No original: “*(...) poetry is not conversation, and I see no reason why poetry should be called upon to imitate conversation. Conversation is the most careless and formless of human utterance; it is spontaneous and unrevised, and its vocabulary is commonly limited. Poetry is the most difficult form of human utterance; we revise poems carefully in order to make them more nearly perfect. The two forms of expression are extremes, they are not close to each other.*”

de Frost e a fala que ele incorpora, por princípio, ao seu verso. Sabemos que no que diz respeito à forma e ao acabamento, trata-se de uma poesia que nada tem do desregramento da fala. Sabe-se que ele chegava a guardar poemas durante anos, voltando a eles periodicamente e revisando-os até que chegassem a uma versão final que lhe agradasse (cf. PARINI, 1999). Ele foi um poeta clássico no tocante à manutenção dos parâmetros métricos de versificação tradicionalmente adotados na história da literatura em língua inglesa, atendendo às exigências de um rigor formal que reproduzia os sons da fala sim, mas sempre contra o pano de fundo fornecido pelas restrições da métrica iâmbica. Sua intenção era fazer com que o som da oração erigisse o metro iâmbico, que aderisse a sua marcação sem se submeter completamente à monotonia de sua constância. A intenção de Frost era a de fazer com que seus poemas soassem naturais, cadência do verso unindo-se à cadência da fala, sem que os versos do poema soassem grandiloquentes ou o fraseado artificial. Frost usa a metáfora da dança escocesa sobre espadas, a *Ghillie Callum*, na qual o dançarino varia seus passos sobre espadas cruzadas no chão (cf. STEELE, 2001). Elas permanecem na mesma posição, delimitando a área, enquanto o artista dança à sua volta e entremeando-se por sobre elas.

Ainda quanto ao som do sentido, segundo o poeta, ele deveria ser um princípio a ser utilizado em todo gênero literário: prosa, drama ou poesia. A distinção a ser feita entre prosa e poesia, necessariamente, é a de que esta última deveria sempre fazer uso da métrica. Para Frost, escrever poesia sem métrica era comparável a jogar tênis sem a rede e nisso ele foi sempre um firme opositor de vários de seus contemporâneos. Em frontal oposição a Ezra Pound, por exemplo, declarou que se extirpássemos toda e qualquer métrica da poesia, aí talvez tivéssemos verso livre de verdade: e que ele não queria ter nada a ver com ela (STEELE, 2001: p. 127). Embora os sons de enunciado possam nascer conosco em quantidades limitadas e invariáveis, uma vez utilizados para dar suporte às combinações ilimitadas dos sons de palavras articuláveis sobre eles e ao dispormos essas combinações levemente por cima da periodicidade da métrica, Frost dizia que as possibilidades de melodia passariam a ser infinitas.

Sabemos, portanto, que casualidade e desregramento são duas características ausentes de sua poesia. Quanto à limitação do vocabulário da fala, apontada na crítica de Winters, tampouco se trata de uma característica dela. Ele privilegiava palavras mais simples, mas em oposição ao rebuscamento de um vocabulário já esperado, tradicionalmente consagrado ao fazer poético. Isto não quer dizer que o vocabulário de que se utilizava não fosse variado, deliberada e criativamente escolhido. Em seu entendimento, uma palavra comum, quando usada num poema, era deslocada do seu lugar de trivialidade, elevada a uma posição de

destaque. Era um processo de fazimento da palavra, um em que ela ganharia algo que não tinha antes de ser utilizada no poema. Dizia preferir trabalhar com as palavras “não feitas”, em oposição àquelas outras, “feitas”, que seriam alvo de reconhecimento daqueles que teriam a expectativa de que poemas fossem feitos com afetação (FROST, 1964: p. 141). Seu objetivo, com isso, era evitar uma tal elaboração da linguagem, quando a serviço do verso, que aquela se descarrilhasse dos eixos do seu uso natural, ganhando mais estranheza quanto maior fosse sua estilização. Em Frost, o movimento é o oposto: o verso é levado a servir à linguagem. No Brasil, um poeta que procurou seguir essa modalidade de verso falado foi João Cabral de Melo Neto. É um traço de modernidade na forma adotado por ambos os poetas, que também se harmonizam no tocante ao tema em dois poemas em particular, o já mencionado *The Valley's Singing Day*, de Frost e *Tecendo a Manhã*, de João Cabral. Abaixo, uma comparação entre trechos de ambos:

THE VALLEY'S SINGING DAY	TECENDO A MANHÃ
<p><i>The sound of the closing outside door was all. You made no sound in the grass with your footfall, As far as you went from the door, which was not far; But you had awakened under the morning star The first song-bird that awakened all the rest. [...] Neither was song that day to be self-begun. You had begun it and if there needed proof – I was asleep still under the dripping roof, My window curtain hung over the sill to wet; But I should awake to confirm your story yet; I should be willing to say and help you say That once you had opened the valley's singing day.</i></p>	<p>Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito de um galo antes e o lance a outro; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem os fios de sol de seus gritos de galo, para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo, entre todos os galos.¹⁹</p>

Em ambos os poemas vemos imagens locais da dinâmica matutina da fauna que habita a redondeza das casas, os pássaros da primavera em Frost, os galos em João Cabral, todos contribuindo com seus cantos para o começo do ritual do nascer da manhã. Mais que contribuindo com seus cantos, oferecendo seus cantos como parte constitutiva desse amanhecer, como motivador e gerador do início do dia. Percebe-se o fraseado simples de João Cabral, sem inversões poéticas, sem afetação, suas rimas internas discretamente posicionadas, de modo que é só com um pouco mais de atenção, talvez em uma segunda leitura, que podemos nos dar conta do cuidado com que as palavras foram posicionadas, com uma técnica que não chama atenção para si mesma, imprimindo uma fluidez ao texto que disfarça, num primeiro momento, o esforço feito para sua feitura. Algo assim como o que

¹⁹Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/joao02.html>>. Acesso em: 03/04/2016.

vemos na poesia de Frost. Jay Parini escreve, sobre ele, que parte de sua originalidade vem de ter “descoberto a liberdade no interior da forma, uma maneira de expandir uma tradição dada em uma direção que pareceu redefini-la”²⁰ (PARINI, 1999: p. 29). Nos registros deixados por Frost em que este aborda o tema, somos levados a acreditar que ele era o único poeta a proceder da forma que fazia em sua época. Ele pode ter sido o primeiro a publicar, na época em que primeiro escreveu a respeito do *sound of sense*, um livro com uma quantidade expressiva de poemas narrativos (*North of Boston*) em que versos buscavam reproduzir, dentro do limite da métrica, o coloquialismo das conversas entre as pessoas com quem ele convivia no interior da Nova Inglaterra. Mas a adoção de um registro informal na poesia, associada à manutenção dos elementos formais de métrica e rima característicos do poema lírico em língua inglesa, também era procedimento de um contemporâneo seu, Edwin Arlington Robinson. Guardadas as devidas diferenças de tema, ambientação dos poemas e tom, Robinson escreveu poemas formalmente bastante próximos daqueles escritos por Frost. Sua poesia é mais sombria, há um pessimismo e uma lugubridade acentuados, que não encontramos em Frost, mas a qualidade dos versos de *Miniver Cheevy*, *The Mill* e *Richard Cory*, ou os diálogos em pentâmetros iâmbicos de *Tasker Norcross* são exemplos daquilo que Frost defendeu e praticou. Se este achava-se no direito de reivindicar para si a primazia do princípio de versificação que descrevia em suas cartas, não era por desconhecimento da existência de seu conterrâneo. Frost conhecera a obra de Robinson antes mesmo de sua temporada na Inglaterra, como dá a saber na introdução que escreveu para *King Jasper*, último poema de Robinson, publicado em 1935, pouco depois de sua morte. Nesse texto, Frost comenta que Robinson fazia a lírica falar como o drama e que estaria no seu ápice entre as aspas (FROST, 1968: p. 66), em referência ao registro do discurso direto ao longo dos versos de *John Gorham*, procedimento largamente adotado por Frost em seus poemas narrativos. Vindo de um poeta que defendia sem ambiguidades que a qualidade de uma escrita literária está diretamente associada à dramaticidade nela contida (FROST, 1968: p. 13), trata-se de um grande elogio.

Ou seja, parece-nos que o que Frost propunha fazer em sua época, apesar de novo, não era inédito. Para que Parini tenha dado a ele o privilégio de ser o redefinidor de uma tradição, entendemos que algo deveria haver em sua obra de, senão exclusivo, certamente original. Mas os limites que definem a originalidade de um autor, a grandeza de sua contribuição, depois de fatorados os efeitos de suas influências e de suas interações com outros autores,

²⁰ No original: “(...) *discovering freedom within form, a way of extending a given tradition in a direction that seemed to redefine it.*”

podem não ser tão simples de se estabelecer. Frost foi um poeta virtuoso, não há dúvidas quanto a isso. Ao final, qualquer julgamento que possamos ter sobre o conjunto de sua obra só lhe fará justiça se levarmos em consideração cada poema individualmente. Postulamos que se encontrará aí sua contribuição. Não na exclusividade da apresentação do conjunto de uma obra, mas na constância de sua aderência a um projeto poético; no refinamento da técnica, poema a poema; na maestria do uso da métrica para além dos fins tradicionalmente reservados a ela, transformando-a em um instrumento indispensável para a compreensão mesma do estado de espírito dos personagens que povoam sua poesia e do tom dramático de sua voz em cada poema, ou seja, parte de sua significância.

2.2 A métrica iâmbica: contrapartes e variações

A classificação por escansão dos versos em inglês, diferentemente da contagem silábica que fazemos em português, segue uma noção de unidade métrica, herdada dos gregos, denominada “pé” (em inglês, *foot*). Basicamente, os pés são compostos por duas sílabas e diferenciam-se entre si pelos graus de tonicidade das sílabas que os compõem. O principal dentre eles para nós, por ter sido o mais comumente usado na versificação em língua inglesa ao longo da história, é o pé iâmbico ou iambo (*iambic foot*), também chamado de pé jâmbico ou jambo, que consiste em uma sílaba átona seguida de uma tônica.²¹ Exemplo dele é o verso de Frost logo abaixo, o primeiro de *Stopping by Woods on a Snowy Evening*:

_ / _ / _ / _ /
Whose woods these are I think I know

A marcação feita logo acima de cada palavra nos mostra onde recai cada um dos acentos no verso. Podemos contar, ao longo dele, quatro pés iâmbicos (4 x ‘- /’), o que nos possibilita classificá-lo como um tetrâmetro iâmbico. O fato de o verso escolhido para demonstrar a escansão ser composto inteiramente de vocábulos monossilábicos, ao mesmo tempo que facilita a visualização dos pés, pode passar a falsa impressão de que a métrica tem algo a ver com o número de palavras quando, na realidade, as sílabas átonas e tônicas que compõem um iambo podem juntar-se em palavras distintas, como no caso do verso abaixo, o primeiro de *A Young Birch*:

²¹ Seguirei o esquema gráfico proposto por Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2008) para a escansão dos versos: [-] para a sílaba átona, [/] para a tônica, [\] para a tônica secundária e [||] para a marcação das pausas, além de [] para a separação entre as unidades métricas.

_ / _ / _ / _ / _ /
The birch begins to crack its outer sheath

Vemos agora que um iambo também pode estar contido, por exemplo, em uma só palavra que tenha pelo menos duas sílabas (*be-gins*) ou iniciando na última sílaba de uma palavra e findando na primeira da palavra seguinte (*its-out* | *ter-sheath*). Podemos observar também que o verso acima contém cinco iambsos, o que faz dele um pentâmetro iâmbico.

Existem outras definições de pés, também utilizadas na poesia em língua inglesa, ainda que bem menos difundidas do que o iambo, diferenciadas de acordo com a posição de suas sílabas tônicas em relação às átonas. Por exemplo, quando um pé é o inverso do iambo, ou seja, quando sua primeira sílaba é tônica e é seguida por uma átona, temos um troqueu (/ –). Se um verso é construído com uma sequência de troqueus, dizemos tratar-se de um verso trocaico (como o tetrâmetro trocaico de *The Tears of Amynta for the Death of Damon*, de John Dryden, ou o tetrâmetro trocaico catalético – assim chamado por ter seu último pé reduzido à metade – de *The Tyger*, de William Blake). Será um verso anapéstico (como o tetrâmetro anapéstico de *The Destruction of Sennacherib*, de Lord Byron) se construído com uma sequência de anapestos, que é um pé composto (ou seja, que possui mais de duas sílabas) e consiste de duas sílabas átonas seguidas de uma tônica (– – /). E assim por diante. Como são versos que não figuram expressivamente na obra de Frost como o pentâmetro ou o tetrâmetro iâmbicos, não nos interessa explorá-los por ora. Interessa-nos, sim, a interferência de troqueus, anapestos, espondeus (/ /), pirríquios (– –) e outras variações no verso iâmbico, suas consequências para a construção do ritmo nos poemas de Frost e para a tradução.

Todo poema que não seja escrito em versos livres estabelece, em algum momento, uma identidade rítmica que está relacionada àquilo que Paulo Henriques Britto define como “contrato métrico” (BRITTO, 2008: p. 133). Veremos mais à frente que metro e ritmo no verso não são a mesma coisa e que talvez o termo de Britto não nos seja suficiente para explicar o processo que pretende definir. Chamá-lo-emos aqui de contrato cadencial. Ele é estabelecido em algum momento do poema, a partir do ponto em que as cadências de dois ou mais versos corroboram-se mutuamente e dão sequência a mais versos com o mesmo esquema. É ele que irá determinar a expectativa de uniformidade cadencial que o poema conservará, permitindo certas liberdades no interior do verso sem que este seja descaracterizado quanto à identidade que assumiu. Exemplificaremos o processo analisando a escansão das primeiras estrofes de dois poemas. O primeiro é o *Stopping by Woods on a*

Snowy Evening, de Frost. O outro, *The Tyger*, de William Blake:

<i>Whose woods these are I think I know.</i>	- / - / - / - /
<i>His house is in the village, though;</i>	- / - - - / - /
<i>He will not see me stopping here</i>	- \ - / \ / - /
<i>To watch his woods fill up with snow.</i>	- / - / - / - /

Quando empreendemos a leitura em voz alta de um poema, é possível que tenhamos a tendência, ainda que inconsciente, de tentar reconhecer os seus padrões cadenciais. Ou seja, buscar perceber qual cadência dominante se repete nos versos e quais aparecem com menor frequência ao longo do texto. Veremos que, de imediato ou paulatinamente, uma delas irá impor-se e consolidar uma espécie de expectativa de que seja ela o modelo contra o qual todos os demais versos deverão ser medidos. É a esta expectativa que darei o nome de contrato cadencial. Na estrofe acima, vemos que o padrão iâmbico impõe-se desde o início e, para facilitar a leitura da escansão, marcamos os pés que se desviam do padrão.

Como explicar os desvios? Algumas vezes eles aparecem por simples obediência à irregularidade das cadências da fala. O metro iâmbico figura como uma “abstração analítica”, como um “paradigma” do verso (STEELE, 2001: p. 124), um molde onde a frase busca encaixar-se. Às vezes, contudo, o caráter inconstante da fala se impõe e o poeta deverá escolher entre aceitar essa imposição ou, ao contrário, adequar-se às exigências de uma exatidão artificial que traria para a sua poesia a “monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme” (BRITTO, 2008: p. 133). Ao lermos a estrofe acima, percebemos que as flutuações entre as sílabas átonas e tônicas ao longo dos versos não seguem sempre o padrão binário que pede a métrica iâmbica. Dos quatro versos, somente o primeiro e o quarto são tetrâmetros iâmbicos perfeitos, mas já no primeiro o texto fixa uma espécie de pano de fundo cadencial – refletindo o paradigma mencionado por Steele – que servirá de referência ao longo do restante do poema. Mais do que referência, o tetrâmetro iâmbico é um guia, de modo que o peônio de quarta (- - - /) do segundo e o báquio (- / \) e anfímacro (/ - /)²² do terceiro verso, por mais que quebrem sua regularidade iâmbica, não alteram sua cadência a ponto de descaracterizá-los. Eles deixam de ser tetrâmetros iâmbicos perfeitos, certamente, mas não se diferenciam tanto a ponto de não mais se encaixarem no todo. É em referência a essa maleabilidade de encaixe de pés não iâmbicos em versos de um poema de cadência iâmbica, sem que haja quebra do paradigma, que Frost diz que na língua inglesa só existem

²² Tratam-se de pés compostos, ou seja, que possuem mais de duas sílabas. Os peônios são pés formados por quatro sílabas, sendo uma delas acentuada: se a primeira, diz-se dele ser um peônio de primeira; se a segunda, um peônio de segunda e assim por diante. O báquio é um pé formado por três sílabas, sendo a primeira átona, seguida por duas tônicas. Finalmente, tem-se um anfímacro quando uma sílaba átona, precedida e sucedida por duas tônicas, formam um pé.

“virtualmente” dois pés: “iâmbico estrito e iâmbico frouxo”²³ (FROST, 1968: p. 17-18).

Britto afirma que a ocorrência de desvios do padrão “terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para o padrão desviante, tanto mais quanto mais forte e prolongado for esse desvio” (BRITTO, 2008: p. 134). Segundo ele, uma maior presença de pés com sequências de sílabas átonas “poderá denotar – dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão – rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo,” enquanto uma maior marcação de sílabas tônicas, que fazem com que a articulação seja mais demorada ou enfática, “implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação etc.” (BRITTO, 2008: p. 134). Não parece ser o caso do poema que analisamos. Seu tom é de introspecção e observação, não de leveza, frivolidade ou nervosismo. Mas Frost utiliza-se do desvio em outros poemas com objetivos que claramente ultrapassam a mera adequação da fala à métrica. *The Oven Bird* e *Mowing* são dois exemplos significativos.

Vejam agora a escansão da primeira estrofe de *The Tyger*:

<i>Tyger Tyger, burning bright,</i>	/ - / - / - /
<i>In the forests of the night;</i>	\ - / - \ - /
<i>What immortal hand or eye,</i>	\ - / - / - /
<i>Could frame thy fearful symmetry?</i>	- / - / - / - \

O poema mostra uma maior uniformidade nos três primeiros versos, todos tetrâmetros trocaicos cataléticos e a quebra desta uniformidade é feita de uma forma mais abrupta e significativa do que a que vimos no poema de Frost, com um tetrâmetro iâmbico perfeito no quarto verso. Neste caso, não é uma simples interferência: todo o padrão cadencial do poema é perturbado, já que o contrato já foi claramente estabelecido nos três primeiros versos e a introdução de um outro, igualmente uniforme em sua escansão mas baseado em um pé que é o polo oposto do trocaico, muda radicalmente a cadência e a velocidade do poema neste verso. Essa inversão iâmbica do ritmo do poema repete-se nas linhas 10, 11, 18, 20 e 24 do texto, num jogo de oposições que resulta, para a interpretação do poema, na tensão entre transcendência e imanência, espiritualidade racional e naturalidade selvagem, questionamento teológico e pulsação cardíaca, uma “produção de sentido rítmica e prosódica [...] inclusive transbordando o signo”²⁴ (MESCHONNIC, 1999: p. 63). Enfim, a significância mesma do poema.

Tradicionalmente, a construção da significância em textos poéticos metrificados passa

²³ No original: “(...) *virtually but two, strict iambic and loose iambic.*”

²⁴ No original: “(...) *production de sens rythmique et prosodique (...) y compris en débordant le signe*”

pela adoção de formas métricas consagradas. As flutuações de sentido operam-se dentro dos limites impostos por essas formas. Operam-se no desafio a esses limites, ou no uso desses limites em favor da expressão do poema e, por vezes, em sua quebra. Nesse sentido, como já indicado acima, Frost é um poeta clássico. Tradicional. Ele retoma o verso iâmbico consagrado e projeta-se na exploração das possibilidades que ele oferece. Para Frost, o poema metrificado e rimado ainda não foi exaurido, mesmo quando outros escritores que o antecederam já adotaram formas que se opõem às clássicas. É instrutivo, portanto, que façamos uma breve comparação entre sua poética e a de dois outros conhecidos que publicaram ou produziram alguns anos antes da entrada de Frost no panorama da poesia de língua inglesa (sem a intenção de apresentar uma análise aprofundada da obra de nenhum dos dois, somente o levantamento de uns poucos aspectos superficiais que sirvam de contraste com a obra de Frost): Walt Whitman e o já mencionado Gerard Manley Hopkins.

Whitman é o poeta estadunidense expansivo e gregário que canta a humanidade de sua pátria. Sua vida toda vivida no século XIX (Frost era um rapaz de 18 anos quando da morte de Whitman, em 1892), foi um idealista, otimista, apaixonado. Pretendia inaugurar uma poesia que fosse um elogio da aceitação da vida do homem, desde aquilo que esta tem de mais condenável até o que de mais amável se pode encontrar nela. Sua poesia não foi bem aceita em sua época por causa da linguagem direta, da apologia da desobediência às convenções de sua época, do abandono das formas poéticas tradicionais em prol do verso livre, inspirado nas cadências longas e estratégias retóricas da poesia bíblica.²⁵

*Allons! The road is before us!
It is safe – I have tried it – my own feet have tried it well – be not detain'd!*

*Let the paper remain on the desk unwritten, and the book on the shelf unopen'd!
Let the tools remain in the workshop! let the money remain unearn'd!
Let the school stand! mind not the cry of the teacher!
Let the preacher preach in his pulpit!²⁶*

Enquanto de um lado tínhamos um Whitman espiritualista, cantando todas as formas de humanidade, inclusive os criminosos e doentes, do outro temos, em Frost, uma voz mais sóbria, introspectiva. À aceitação da humanidade em Whitman, Frost opunha a reticência e a desconfiança em *Mending Wall*. Onde Whitman atira-se fervorosamente no caminho que a estrada oferece em *Song of the Open Road* (trecho acima), Frost pausa meditativamente antes de escolher o caminho a tomar em *The Road not Taken*. O tom e a forma são os principais

²⁵ Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/walt-whitman>>. Acessado em 28/09/2015.

²⁶ Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/178711>>. Acessado em 28/09/2015.

pontos de divergência entre os dois poetas.

Quanto a Hopkins temos, também, um poeta meditativo, mas cuja relação com as formas tradicionais era uma de tensão e reelaboração, diferentemente da negação pura e simples adotada pelos *vers-libristes*. Escritor britânico da era vitoriana que teve sua obra poética publicada postumamente, por volta da mesma época em que Frost entrava no cenário da poesia de língua inglesa, Hopkins demonstrava um grande poder evocativo nas descrições que fazia de cenas naturais em seus poemas, como comentado anteriormente. Abaixo um trecho do seu soneto *Spring*:

*Nothing is so beautiful as Spring –
When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush;
Thrush's eggs look little low heavens and thrush
Through the echoing timber does so rinse and wring
The ear, it strikes like lightnings to hear him sing;*²⁷

Ou em sua comparação da alma humana com uma cotovia engaiolada em um outro soneto, *The Caged Skylark*:

*As a dare-gale skylark scanted in a dull cage,
Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells –
That bird beyond the remembering his free fells;
This in drudgery, day-labouring-out life's age.*²⁸

É perceptível a elaboração do verso de Hopkins. No trecho do primeiro soneto, as imagens aparentam-se a imagens de poemas de Frost. O “*echoing timber*”, ressoando com o canto do tordo, remete àquele do terceiro verso de *The Oven Bird*, que reverbera com o chamado do pássaro que dá nome ao poema (“*Who makes the tree trunks sound again*”) e àquele mesmo dos versos 13 e 14 de *Come In*, através do qual também se ouve uma canção de tordo (“*Far in the pillared dark/ Thrush music went –*”). Mas as convergências, ao que parece, não vão além desse detalhe. O verso de Hopkins segue uma organização que difere daquela de Frost. Vemos isto em assonâncias ponderadas, como nos sons de ditongo em “*When*”, “*weeds*” e “*wheels*”, no segundo verso, expressando a curvatura de ramos recém-brotados, numa associação paronomástica entre os vocábulos. Ou nas sequências “*look little low*”, “*Thrush's-thrush-through*” e “*echoing-timber-rinse-wring-lightnings-him-sing*” (esta última, também uma provável cadeia paronomástica com o verbo *ring*, na descrição do cantar do pássaro) em que, além das aliterações e assonâncias imediatamente perceptíveis, vemos a

²⁷ Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/181416>>. Acesso em: 17/07/2015.

²⁸ Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/173656>>. Acesso em: 17/07/2015.

marcação rítmica dos versos em pés trocaicos e espondaicos, uma das características do *sprung rhythm* postulado por Hopkins em suas correspondências (MESCHONNIC, 1999: p. 262). Os compostos do segundo trecho (“*dare-gale*” e “*day-labouring-out*”) e a inversão no segundo verso (“*in his bone house... dwells*”) servem para completar um quadro preliminar das técnicas de versificação utilizadas pelo britânico.

“Swinburne e Tennyson chegaram amplamente a efeitos de assonância. Mas eles estavam no caminho errado ou, de qualquer modo, num caminho curto. (...) Quem quer que siga este caminho tem que ir atrás deles. E é aonde a maioria está indo”²⁹ (FROST, 1964: p. 79). As palavras são de Frost em uma de suas cartas a John Bartlett. Não que não haja assonâncias ou aliterações em sua poesia, mas a crítica é contra a artificialidade dos efeitos de assonância em detrimento das construções que se aproximem da naturalidade da fala. Essa artificialidade também é característica do *sprung rhythm*, termo cunhado por Hopkins, muito embora este tenha alegado não ter sido o primeiro a utilizar a técnica. *Sprung rhythm* pode ser traduzido como “ritmo saltado”, em referência à quebra do equilíbrio das flutuações entre sílabas átonas e tônicas nos versos em inglês, com a adoção de cadências espondaicas, ou com a preferência por troqueus, que tendem a conferir uma certa explosão ao verso, já que o início forte da pronúncia de um pé cuja primeira sílaba é a tônica confere uma marcação mais enfática ao poema. Desse modo, tem-se a impressão de um salto das sílabas que deveriam ser átonas, tornando a pronúncia dos versos algo mais veemente. Porém, mais repetitivo. Frost comenta achar doloroso ver os adeptos do *sprung rhythm* esforçando-se para subtrair uma sílaba de um pé, na tentativa de encontrar algum alívio para a monotonia (FROST, 1968: p. 18).

Agora que estabelecemos satisfatoriamente o lugar da poesia de Frost quanto às formas tradicionais que ele retoma e aos temas com que trabalha, podemos nos dedicar ao pensamento de um esboço de projeto de tradução de sua obra, que tome por base a coerência com as peculiaridades do seu discurso e que seja informado pelos registros de alguns escritores que pensaram sobre a tradução literária, em particular sobre a tradução de poesia. É a esse esforço que dedico o próximo capítulo.

²⁹ No original: “Both Swinburne and Tennyson arrived largely at effects in assonation. But they were on the wrong track or at any rate on a short track. (...) Any one else who goes that way must go after them. And that's where most are going.”

Capítulo 3 – Ritmo e tradutibilidade

3.1 Uma discussão sobre o ritmo

Convém entrarmos numa discussão sobre pelo menos uma noção estudada para o presente trabalho e utilizada quando da tradução e revisão dos poemas apresentados logo mais adiante. A noção de ritmo é largamente utilizada em qualquer discussão sobre os aspectos estéticos da poesia em geral. Para Timothy Steele, ritmo em poesia é a realização da fala por sobre os padrões da métrica, no sentido frostiano do conceito, “o ritmo dando à métrica vida e energia, a métrica dando ao ritmo forma e foco” (STEELE, 2001: p. 127). Um exemplo de o quanto essa noção é importante para a apreciação da poesia de Frost são os versos que iremos escandir abaixo, os primeiros de *The Self-seeker*:

<i>“Willis, I didn't want you here to-day: The lawyer's coming for the company. I'm going to sell my soul, or, rather, feet. Five hundred dollars for the pair, you know.”</i>	/ – – / – / – / – / – / – / – – – / – / – \ – / – / – / – / – / – / – – – / – /
--	---

Como nos exemplos acima, marcamos os pés desviantes, para destacar o contrato cadencial do poema. Vemos que ele é escrito em pentâmetros iâmbicos, que é considerado por Paulo Henriques Britto como “o mais importante metro da poesia inglesa,” tendo sido utilizado “em algumas das principais formas poéticas do idioma, como o *blank verse* do teatro isabelino e das epopeias de Milton, o *heroic couplet* do século XVIII e o soneto praticado por Shakespeare” (BRITTO, 2008: p. 133). É o metro mais utilizado por Frost em sua poesia. Steele escreve que a compreensão da métrica de Frost equivale a compreendermos toda a tradição histórica da métrica da poesia em língua inglesa, desde a época de Gower e Chaucer até nossos dias (STEELE, 2001: p. 124). O fato de ser este um poema composto, quase em sua íntegra, por versos que emulam o discurso direto – como indicado pelas aspas – comprova o quanto a cadência da língua inglesa falada tem facilidade em seguir aquela do verso iâmbico. E demonstra na prática as ideias defendidas por Frost em suas cartas e ensaios.

Henri Meschonnic, contudo, pretende refazer a noção de ritmo como a conhecemos. Para ele, o ritmo não é uma alternância formal do mesmo e do diferente, de tempos fortes e de tempos fracos – o que temos nos referido, ao longo do trabalho, como cadência – mas, sim, “a organização e o andamento mesmo do sentido no discurso. Ou seja, a organização (da

prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade”³⁰ (MESCHONNIC, 1999: p. 99). Para sabermos o que ele quer dizer com isso, temos que entender alguns conceitos da teoria meschonniquiana.

Para o autor, todo texto literário é um poema. Não é a divisão de um texto em versos que delimita essa definição, como normalmente fazemos ao diferenciar a poesia da prosa. O que define o poema é que por trás de sua feitura há um pensamento poético, que é uma “maneira particular pela qual um sujeito transforma, ao se inventar, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem”³¹ (1999: p. 30). É este modo de ação que edifica a literatura e é ele que deve ser traduzido. Ou seja, para que um texto seja considerado a tradução de um outro, ele deve fazer com a sua língua, com a sua literatura, o que o texto original faz com a dela. Por isso a ideia de Meschonnic de que não traduzimos o que um texto diz, mas o que ele faz. Porque todo texto literário inaugura um discurso inédito, opera uma transformação em sua língua através desse discurso, molda-a de uma maneira individual, subjetiva. Todo texto literário é uma voz que engendra sua maneira própria de significar. “O discurso supõe o sujeito, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, sua oralidade, seu físico”³² (1999: p. 74). Ou seja, o texto é a corporificação do sujeito que fala nesse texto, uma enunciação no nível da materialidade do discurso, não um enunciado no nível da abstração da língua. Importante frisar que, por oralidade, devemos entender não os diálogos, não as marcas da linguagem coloquial, mas a voz que organiza o texto tal qual ele é apresentado ao leitor. É a essa presença física do sujeito que fala na materialidade de sua escrita que Meschonnic se refere como sua historicidade.

Ao longo de sua *Poétique du Traduire*, Meschonnic dá alguns exemplos de traduções de passagens bíblicas para ilustrar seus conceitos. Daremos dois exemplos abaixo, à guisa de superficial comparação, sem pretendermos nos aprofundar numa interpretação dos trechos citados ou das obras de que foram extraídos, apenas chamando atenção para as implicações das afirmações do teórico francês. São duas passagens, as primeiras linhas de duas obras de dois grandes autores da literatura mundial: *L'étranger*, de Albert Camus, e *As intermitências da Morte*, de José Saramago:

³⁰ No original: “*Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. (...) je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est à dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité.*”

³¹ No original: “*La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage.*”

³² No original: “*Le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique.*”

*Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.*³³

Vemos uma voz de escrita concisa, que embora não seja dada a grandes digressões, sugere um pensamento que se afasta do que parece ser o assunto principal. O oposto do discurso de Saramago, onde ouvimos um sujeito analítico, minucioso, de escrita prolixa e com a mesma capacidade para o que aparenta ser uma naturalidade diante da morte, mesmo que esta se apresente de forma sobrenatural:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada.³⁴

As diferenças entre os ritmos dos dois textos é clara. A tradução, para Meschonnic, deverá reproduzir essas particularidades, esses modos de dizer, essas formas subjetivas de significar, essas maneiras de organizar o sentido no discurso. Enfim, a significância mesma deste. O mesmo para Mário Laranjeira, que retoma muitas das ideias de Meschonnic e, como ele, também vê a totalidade do texto como a unidade tradutória, rejeitando a fragmentação do poema – aqui, referindo-se à poesia, em contraste com a prosa – que serve à dualidade do signo saussuriano, o qual opõe o significante ao significado, a forma ao fundo. Traduzir a significância do original seria, em suas palavras, reproduzir, na tradução, “uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto” original (LARANJEIRA, 1993: p. 29).

Com a adoção do poema em sua totalidade como a unidade tradutória, ao invés de dividi-lo em unidades menores – como frases – no momento de traduzi-lo, Meschonnic pretende fazer uma crítica à dualidade paradigmática significante/significado, que opõe a materialidade da palavra impressa – desconsiderando sua significância como parte do fluxo do discurso – à abstração, no nível da língua, do seu significado, desassociado daquela instância específica e particular de sua realização, que é o próprio texto. Essa idealização,

³³ Disponível em: <http://lettres.ac-orleanstours.fr/fileadmin/user_upload/lettres/EAF_Doublants/Etranger/Etranger_incipit.pdf>. Acessado em: 29/09/2015.

³⁴ Disponível em: <http://nonio.ese.ipsantarem.pt/aectx/pluginfile.php/18143/mod_resource/content/1/José-Saramago-As-Intermitências-da-Morte.pdf>. Acessado em: 29/09/2015.

herdada da metafísica platônica por intermédio da linguística de Saussure e que é reforçada em vários contextos – por isso a dificuldade em superá-la – como modelo linguístico, antropológico, filosófico, teológico, social e político (MESCHONNIC, 1999: p. 115), não leva em conta a construção do significado que se dá pelas relações únicas das palavras com todas as demais no correr da escritura, mas promove uma fragmentação da grande unidade de significância que é o poema, destruindo a sua identidade. É, nos termos do autor, a substituição do contínuo do poema pelo descontínuo do signo, que motiva uma série de outras dualidades prejudiciais, como retórica e poética, traduzível e intraduzível, identidade e alteridade, poesia e linguagem comum, som e sentido, palavra e coisa e, muito importante para as discussões no presente trabalho, ritmo e métrica.

A oposição entre ritmo e métrica, contudo, é esconjurada na crítica meschonniquiana em prol de uma definição de ritmo mais generosa, pois que amplifica seu conceito, enquanto a noção de ritmo de Steele, apresentada mais acima, conserva o termo em sua relação dualista com a métrica, algo que certamente o limita, embora demonstre afinidade com a visão do próprio Frost a respeito das técnicas de metrificação que utilizava. Isso não quer dizer que o autor francês ignore a importância ou mesmo a existência das cadências encontradas nos diversos padrões de versificação, como os descritos no capítulo anterior – se fosse este o caso, jamais poderíamos contemplar a abordagem de Meschonnic para um pensamento sobre a tradução da poesia de Frost. O que ele demonstra, ao contrário, é uma consciência aguda do papel daquilo que chama de “ritmo métrico” (1999: p. 180), nas suas traduções de um poema do chinês Mèng hao-ran e de alguns sonetos de Shakespeare. Aqui, a métrica e a versificação fazem parte do ritmo do poema, são o “esquema” (1999: p. 196) sob o qual o poema deve moldar-se e que não pode ser ignorado na tradução. O alerta de Meschonnic é contra a tendência, por parte de alguns tradutores franceses de poesia, de adotar o verso alexandrino como uma espécie de linguagem poética generalizada, servindo como um receituário homogeneizante para a tradução de versos que nem sempre são dodecassílabos. Ou seja, o abandono da poética em favor da retórica.

Esclarecido o posicionamento de Meschonnic, podemos traçar uma linha de correspondência entre aquilo que Paulo Henriques Britto chama de contrato métrico (e que questionei anteriormente neste trabalho, ao chamá-lo de contrato cadencial) e o conceito de ritmo métrico, cunhado por Meschonnic, guardadas as devidas diferenças de nomenclatura, obviamente, que têm a ver com os diferentes entendimentos sobre o que constitui o ritmo de um poema e o próprio poema. Para fins de padronização do uso dos conceitos no presente trabalho, adotarei a noção de ritmo proposta por Meschonnic. Para designar a ideia de ritmo

defendida por Steele, utilizaremos “cadência”, como em “cadência iâmbica”.

Ao longo de *Poétique du traduire*, Meschonnic apresenta exemplos ao leitor que são convincentes quanto à necessidade de ouvir-se o ritmo do poema, para que se saiba onde caem os acentos e as pausas. Ele mostra o quanto são importantes essas flutuações prosódicas no poema, porque elas são responsáveis pela construção mesma do sentido do texto. Veremos agora como o mesmo se repete em Frost e como a organização do sentido nos seus poemas algumas vezes é dependente da íntima relação constituída entre as cadências da fala sendo reinterpretadas pelo posicionamento das sílabas dentro do ritmo métrico.

3.2 O ritmo do poema em Frost

Em certo ponto de seu estudo sobre as técnicas de versificação em Frost, Timothy Steele examina a escansão de um verso do poeta, extraído de *Hyla Brook*. Ele faz parte de um poema escrito em pentâmetros iâmbicos, em sua maioria imperfeitos, admitindo variações como as descritas anteriormente. É o segundo do par que escandiremos abaixo:

<i>Its bed is left a faded paper sheet</i>	- / - / - / - / - /
<i>Of dead leaves stuck together by the heat—</i>	- / / - - / - /

De um total de quinze versos do poema, somente seis podem ser escandidos como pentâmetros iâmbicos perfeitos, dos quais o primeiro dos mostrados acima. A respeito do segundo, Steele faz o seguinte comentário, que reproduzo na íntegra:

Algumas autoridades escandem pés como “*leaves stuck*” como espondeus, que consistem de duas sílabas metricamente acentuadas, e pés como “*-er by*” como pirríquios, que consistem de duas sílabas metricamente não acentuadas. Contudo, de um ponto de vista linguístico, a escansão rotineira de pirríquios e espondeus em versos iâmbicos em inglês é duvidosa, já que sílabas sucessivas em nossa língua raramente demonstram graus iguais de acento. De um ponto de vista prosódico, o procedimento pode levar a complicações e confusões desnecessárias, porque sugere que pés cujas sílabas são relativamente próximas em peso são variantes, ao passo que pés assim ocorrem o tempo todo em qualquer poema iâmbico escrito naturalmente e competentemente. O curso mais simples, então, é tratar como iambo qualquer pé cuja segunda sílaba for mais pesada que a primeira. O grau de diferença afeta muito o ritmo de um verso, mas é irrelevante para a métrica.³⁵ (STEELE, 2001: p. 126)

³⁵ No original: “Some authorities scan feet like ‘*leaves stuck*’ as spondees, which consist of two metrically accented syllables, and feet like ‘*-er by*’ as pyrrhics, which consist of two metrically unaccented syllables. However, from a linguistic standpoint, routinely scanning pyrrhics and spondees into English iambic verse is doubtful, since successive syllables in our language hardly ever feature equal degrees of accent. From a prosodic standpoint, the procedure can lead to unnecessary complications and confusions, because it suggests that feet whose syllables are relatively close in weight are variants, whereas such feet occur all the time in any naturally and competently written iambic poem. The simplest course, then, is to treat as an iamb any foot whose second syllable is heavier than its first syllable. The degree of difference much affects the rhythm of a line, but is irrelevant to the meter.”

Reproduzo o comentário em sua totalidade por discordar completamente da visão do seu autor, desde a escansão do verso que, como demonstro nos destaques em cinza, leio como uma sequência de um báquio, um anfimacro e dois iambos, que entendo serem uma escansão mais fiel à cadência do verso do que o espondeu e o pirríquio mencionados no comentário. Entendo, também, que não somente não existe confusão ou complicação na fiel notação da distribuição dos acentos ao longo das sílabas dos versos, bem como este é um procedimento indispensável para um maior proveito e um estudo mais acurado dos processos de versificação em língua inglesa, sobretudo no tocante à obra de um poeta como Frost.

Não é possível, de fato, determinar o grau de equivalência acentual entre as sílabas de várias palavras que compõem um enunciado em inglês. Há variações possíveis, aceitáveis de acordo com cada caso, admitindo-se as ênfases diferentes que podem ser dadas às palavras, a depender do contexto e das entonações correspondentes que lhes forem atribuídas. Mesmo assim, o argumento da frequente ocorrência de palavras ou sílabas com acentos próximos nos versos em inglês não me parece suficiente para abolir a notação dos pés desviantes, já que a diferença de tonicidade entre duas sílabas, necessária para caracterizar o pé como, por exemplo, iambo ou troqueu, é suficientemente clara em todos os casos e necessária para a classificação dos pés. É a existência dessas diferenças de acento e não a suposição de sua existência que possibilita a escansão correta dos versos. Portanto, se fôssemos aceitar o argumento de Steele e apagar da escansão os versos desviantes, deveríamos também, para manter a coerência, desconsiderar a escansão tal qual é feita mediante a contagem de pés e passar a assumir, também em inglês, a escansão por contagem silábica, assim como é feito em português e francês, por exemplo. O fato de não o fazermos é porque, ao contrário do que é defendido por Steele, o grau de diferença na tonicidade entre duas sílabas é relevante, sim, para a métrica, tanto quanto o é para a cadência.

Sabemos que a tonicidade das sílabas que é levada em consideração para a contagem e reiteração da característica sonora dos pés é relativa, considerada na relação entre o par de sílabas – para os pés básicos, frise-se bem, já que os compostos têm mais de duas sílabas. Mas o registro dessa tonicidade relativa, feita dessa maneira, pode ser enganosa se não dá atenção à posição e à função das palavras em sua relação com as demais no mesmo verso. É o caso do verso usado acima como exemplo. Uma palavra monossilábica como “*leaves*”, de acento mais forte que “*dead*” e de duração maior “*stuck*” – embora esta última tenha um impacto maior no verso – cairia numa posição não acentuada caso o verso fosse escandido como um pentâmetro iâmbico perfeito, como quer Steele. Só que “*leaves*” é o núcleo do sintagma nominal que serve de eixo para todos os elementos que compõem a frase que é o

verso. Ignorar os pés desviantes no caso desse verso em particular é criar uma aberração prosódica que vai contra os princípios defendidos por Frost no tocante à composição poética. Para ficarmos em um exemplo.

O andamento da construção do sentido nos versos do poeta, em diversas oportunidades, é demonstrado por uma prosódia que, para ser compreendida, é necessário que se entenda o papel da cadência do ritmo métrico escolhido por ele. Analisemos alguns exemplos, a começar pelos versos abaixo, de *Home Burial*:

<i>Tell me about it if it's something human</i>	/ - - / - - - / - / -
<i>Let me into your grief. [...]</i>	/ - / - - /

Em um poema escrito majoritariamente em pentâmetros iâmbicos – que admitem sempre suas variações, enfatize-se – nos deparamos com estes dois versos, ambos de uma cadência predominantemente trocaica, muito embora o segundo não tenha sido transcrito em sua inteireza: seus dois últimos pés são iambos. No entanto, quando admitimos o contexto do poema, o momento do diálogo em que o marido insiste com a esposa para que ela não saia e que converse com ele a respeito do que a aflige, temos a possibilidade de operar uma inversão iâmbica nos primeiros pés de cada verso, resultando na escansão abaixo – com o verso imediatamente anterior, que ajuda a contextualizar os dois seguintes:

<i>Don't carry it to someone eles this time.</i>	- / - / - / - / - /
<i>Tell me about it if it's something human</i>	- / - / - - - / - / -
<i>Let me into your grief. [...]</i>	- / / - - /

Nota-se que o verso anterior não só contextualiza os dois que o sucedem, mas também induz, por virtude de sua cadência perfeitamente iâmbica, uma leitura dos primeiros pés de cada um dos versos seguintes como iambos. Segundo essa nova leitura, o “*me*” é enfatizado em ambos, como se o marido dissesse “conte para *mim*, não para eles”, “dê preferência a *mim*, não a eles”. O mesmo efeito é encontrado em pelo menos mais três outras ocasiões. No verso 17 de *The Housekeeper*, o segundo abaixo:

<i>“Haven't you seen him? Strange what set you off</i>	/ - - / - / - / - /
<i>To come to his house when he's gone to yours</i>	- / - / - - - / - /

Ou nos 6 e 7 de *Mending Wall*, o segundo e o terceiro abaixo:

<i>The work of hunters is another thing:</i>	- / - / - - - / - /
<i>I have come after them and made repair</i>	- / - / - / - / - /
<i>Where they have left not one stone on a stone</i>	/ - - / - / - - /

Ou, ainda, no quinto verso de *To a Young Wretch*, o segundo abaixo:

<i>It gives up standing straight and goes down swishing.</i>	- - / / - / - / / / -
<i>You link an arm in its arm and you lean</i>	- / - / - / - - - /
<i>Across the light snow homeward smelling green.</i>	- / - / / / - / - /

No primeiro exemplo, por força de enfatizar o “*his*” no verso, em oposição direta a “*yours*”, a palavra “*house*” cai numa posição não acentuada e assume seu papel de sílaba átona na pronúncia do verso, em prol da ênfase dada à palavra imediatamente anterior. O mesmo com “*have*” e “*stone*” no exemplo seguinte. Principalmente “*stone*”, antecedida e sucedida por palavras naturalmente átonas, cede seu espaço de tonicidade no verso para que “*one*” receba a ênfase devida à construção do argumento na narrativa. No último exemplo, “*its*” recebe uma pronúncia tônica que não lhe seria devida em condições normais, porque serve para opor a ideia de um dos galhos da árvore como um braço a ser dado para o apoio do braço do lenhador, para que ambos possam sair andando pela neve, como se fossem duas pessoas. Como o próprio Steele observa (usando, aqui, ‘ritmo’ na acepção não meschoniquiana da palavra), “se Frost usa ritmos de fala variáveis para avivar padrões métricos fixos, ele também, às vezes, emprega o metro para nos direcionar a uma interpretação correta do ritmo”³⁶ (STEELE, 2001: 130). Só que isto só será possível se admitirmos os pés variantes em todos os versos. Se a escansão partisse sempre do pressuposto de que todos os pés serão iâmbicos, como quer o próprio Steele, tais desdobramentos interpretativos irremediavelmente perderiam sua razão de ser.

Frost também usa a cadência imposta pela métrica para direcionar a velocidade da leitura dos versos. Em certa ocasião ele fala elogiosamente de *Miniver Cheevy*, de E. A. Robinson (FROST, 1968: 64), sobre o quanto fora divertido para ele e Ezra Pound, em uma conversa que tiveram em 1913, relembrar o inesperado quarto “*thought*” de um dos versos do poema, e do efeito poético que ele trazia:

³⁶ No original: “If Frost uses variable speech rhythms to enliven fixed metrical patterns, he also sometimes employs meter to direct us to a correct interpretation of rhythm.”

<i>Miniver thought, and thought, and thought, And thought about it</i>	/ - - / - / - / - / - / -
--	--------------------------------------

Mais que o efeito poético da repetição, há uma construção de expectativa trazida pelos pares silábicos do pé (no caso do iambo) uma expectativa de uma contagem dupla, em que a sílaba tônica caia na segunda sílaba, mantendo um tempo para a pronúncia da sílaba átona entre duas sílabas tônicas, como num batimento cardíaco. Trinta e quatro anos depois daquela conversa Frost publicaria um poema cuja leitura depende dessa expectativa. Chama-se *Beyond Words*:

<i>That row of icicles along the gutter Feels like my armory of hate; And you, you... you, you utter... You wait!</i>	- / - / - / - / - / - / \ - / - - - / - / x / x / - / - - /
---	--

Os dois pés destacados não constituem verdadeiramente iampos, uma vez que a sílaba átona simplesmente não existe, mas são lidos com a velocidade de um iambo. O tempo em que a sílaba átona seria pronunciada é guardado em um breve silêncio que separa as duas tônicas, os dois “you”, das outras tônicas que os antecedem e sucedem. Na escansão, os espaços vazios encontram-se marcados por um “x” e são tão importantes quanto quaisquer outras sílabas porque materializam o tema do poema, a falta de palavras que leva à hesitação, a expressão da oração vital descrita por Frost em suas cartas, a indignação ou o ódio que, exacerbado, engasga a comunicação, sabotagem o pensamento racional. A habilidade de Frost aqui está em valer-se da estrutura fixa da métrica iâmbica para marcar a presença de uma sílaba ausente. Através da expectativa de marcação de um verso, temos a expressão mesma do sentimento que o poema pretende mostrar e a certeza das suas cadência e pronúncia corretas. É Frost em um dos seus melhores momentos.

3.3 Frost e a intradutibilidade

Outra questão que não pode deixar de ser considerada em um trabalho que aborde a tradução da poesia de Frost é a da intradutibilidade. Se não por outra razão, pelo fato de ter ficado conhecida sua opinião sobre tradução de poesia, citada reiteradas vezes por quem escreve sobre o tema, e que Paulo Vizioli interpreta como “um reconhecimento das enormes dificuldades inerentes à tarefa do tradutor” (VIZIOLI, 1983: p. 109). Para que minha visão do

processo tradutório esteja melhor esclarecida, abordemos o assunto antes mesmo de passarmos às traduções dos poemas.

Tomemos a frase de Frost como mote para uma discussão sobre a (in)tradutibilidade. Foi numa entrevista gravada em 1959 e transcrita sob o título *Conversations on the Craft of Poetry* que ele definiu poesia como sendo, dentre outras coisas, “aquilo que é perdido tanto da prosa quanto do verso em tradução”³⁷ (FAGAN, 2007, p. 75). Para Vizioli, era “evidente que o foco de atenção de Frost, ao emitir tal conceito, era a própria poesia, cuja linguagem é tão complexa e tão intensa, que transcende às simples denotações dos vocábulos” (VIZIOLI, 1983: p. 109). Haveria, segundo o autor, “versões sem conta, circulando por aí”, que atestam ao descuido nas traduções de poesia, em que tradutores negligenciam “a carga emotiva das conotações, dos ritmos e das sonoridades” (1983: p. 109). Nesse sentido, a poesia seria, “de fato, o que se perde na tradução” (1983: p. 109).

Certamente, quanto ao foco do poeta quando dessa declaração, não há dúvida de que fosse a poesia. Mas podemos buscar uma interpretação um tanto diferente da de Vizioli. A falta de relativização e reflexão contida na declaração de Frost faz com que o declarante caia, inadvertidamente ou não, em pelo menos duas armadilhas, decorrentes de uma interpretação lógica. A primeira delas diz respeito a definirmos a poesia em função de uma perda. Se algo é resultado da perda decorrente de um processo qualquer, para que se produza esse algo, é indispensável que o processo aconteça antes. Se a poesia é definível como aquilo que é perdido na tradução, para que haja poesia, deve haver tradução, para que algo possa ser perdido. Entendamos bem que Frost não fala que quando um poema é traduzido, o que nele havia de poético se desfaz. Não, é a partir da própria perda que a poesia brota. Ela é filha da desagregação, não da agregação. Consequentemente, a segunda armadilha: se a poesia é revelada no processo da tradução, se ela se manifesta somente no momento em que se perde, ela não depende mais das habilidades do poeta original. Este tornou-se incapaz de produzir poesia quando escreve o seu texto, pela inexistência, por definição, de poesia num texto para o qual não haja, ainda, tradução. A própria leitura do poema, para que possa ter acesso a qualquer poesia, deve ser uma leitura cotejada, caso já exista uma tradução para o original, ou a leitura que se faz no processo de traduzir. Há um escritor do poema original, cuja poesia só poderá ser revelada por um segundo, o escritor da tradução. Uma conclusão absurda, ainda que resultante de uma dedução lógica.

O absurdo manifesto que se apreende da interpretação de uma frase inconsequente como a de Frost é causado pela pressa do poeta em sacralizar a poesia ao ponto de torná-la

³⁷ No original: “*It is that which is lost out of both prose and verse in translation.*”

algo intangível. Paulo Henriques Britto põe em termos bastante familiares essa sacralização: “Essa visão, ao meu ver, está ligada a uma concepção idealista da poesia: o poético seria uma essência indefinível, a que não temos acesso pela razão, e sim apenas pelo ‘coração’, ou pela ‘alma’, ou por algum outro órgão inefável” (BRITTO, 2012: p. 121). A poesia passa, então, a ser esse algo indefinível, diferente a cada nova tradução feita de um mesmo poema, já que diferentes aspectos são perdidos e ganhos em diferentes traduções. Ela deixa de ser uma propriedade do texto original, materializada nele, para ser uma abstração que paira em algum lugar não alcançável, acima das palavras, uma idealização platônica, intocável. Dela só conhecemos sua volubilidade. No afã de impedir que a poesia seja traduzida, o poeta prefere colocá-la fora do alcance de todos, inclusive de si mesmo. O tiro que sai pela culatra.

Qual a razão para tamanho medo da tradução? O que há de tão abominável no traduzir que é capaz de causar tanta repulsa? Berman fala sobre a necessidade de se fixar o valor de um texto poético através do estabelecimento de uma impossibilidade do traduzir:

Que a poesia é “intraduzível” significa duas coisas: que ela não *pode* ser traduzida, [...] e que ela não *deve* ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um verdadeiro poema. [...] A intraduzibilidade é um dos modos de *autoafirmação* de um texto. (BERMAN, 2012: p. 55-56)

Essa verdade ou valor, que não é explicada por Berman mas que parece ser intuitivamente compreendida, psicologicamente aceita, tem sua raiz na objeção imposta à tradução de textos sagrados. Segundo Steiner, “na medida em que a fala é divina e numênica, na medida em que ela encerra a revelação, a transmissão ativa para a língua vulgar ou através da barreira entre línguas é dúbia ou francamente má”³⁸ (STEINER, 1998: p. 251). É perfeitamente identificável, na frase de Frost e na interpretação que fiz dela, essa percepção da poesia como algo sobrenatural, inconspicível, percepção que deve ter atingido seu paroxismo com Rainer Maria Rilke que, numa carta citada por Steiner, defende que todas as palavras num poema, até mesmo cada artigo e conjunção, adquirem propriedades que os alteram até o cerne de sua natureza e os fazem permanentemente inutilizáveis para o emprego corriqueiro da linguagem (1998: p. 254). Por ser uma visão imediatamente consentida, incorporada pelas pessoas através da doutrinação de uma cultura judaico-cristã milenar, baseada na autoridade inquestionável da palavra escrita e na transcendência inapreensível da suposta “verdade” dessa palavra, a interpretação primeira que se dá a “poesia é aquilo que se

³⁸ No original: “So far as speech is divine and numinous, so far as it encloses revelation, active transmission either into the vulgate or across the barrier of languages is dubious or frankly evil.”

perde na tradução” é a de que a poesia não pode ser traduzida.

Seria necessário que analisássemos mais profundamente a natureza dessa “verdade” da poesia, sobre a qual fala Berman, para que a compreendêssemos e desmistificássemos o tema do intraduzível na poesia e em Frost. Mas isto é uma impossibilidade. O alçamento da poesia a esse domínio de arcanos, sua consignação à bandeira do impenetrável, servem precisamente para dar a ela o mesmo *status* de coisa sagrada que refuta qualquer visada crítica. É o princípio adotado pelas religiões para que não tenham sua ideologia questionada. Posta-se algo que, pretende-se, seja defendido de qualquer esmiuçamento, para além da fronteira do cognoscível, do argumentável, e assim proíbe-se qualquer tentativa de entendimento. Por essa razão é que rejeito, para os fins a que se propõe o presente trabalho ou quaisquer outros fins, as proposições de Walter Benjamin quanto ao tema. Não me serve aqui a noção benjaminiana da tradutibilidade como essência de um determinado texto, como tampouco sua postulação sobre a essência do homem em geral em oposição aos homens reais ou seu uso de uma suposta interferência divina como argumento (cf. BENJAMIN, 2008). Pretendo estudar o que, para mim, se apresenta como estudável, discutir sobre a possibilidade ou não da tradução a partir de exemplos concretos ou de argumentos que façam referência a exemplos concretos.

Concretamente, portanto, o que poderia ser considerado como fator inviabilizador de uma tradução? Steiner comenta que a partir do final do século XV o postulado da intradutibilidade começa a basear-se em argumentos puramente seculares: “ele é fundado na convicção, formal e pragmática, de que não pode haver simetria verdadeira, espelhamento adequado, entre dois sistemas semânticos diferentes”³⁹ (1998: p. 252). Muito embora o estigma da corrupção e da perda ainda maculem o texto traduzido em relação ao seu original, o fulcro aqui é um argumento de base linguística, racionalizável. Steiner desenvolve a explicação:

Porque toda fala humana consiste de sinais selecionados arbitrariamente, mas intensamente convencionados, o significado nunca pode ser totalmente separado da forma expressiva. Até os termos mais puramente ostensivos, aparentemente neutros, estão engastados em particularidades linguísticas, em um molde intrincado de hábitos histórico-culturais. Não há superfícies de transparência absoluta. Não se chega semanticamente a *soixante-dix* pela mesma estrada por que se chega a *seventy*; o inglês pode reproduzir a discriminação húngara entre o irmão mais velho e o mais novo, *bátya* e *öcs*, mas ele não pode encontrar um equivalente para os reflexos de lógica associativa e para as valorações embutidas que geraram e foram reforçadas pelas duas palavras húngaras.⁴⁰ (1998: p. 252)

³⁹ No original: “It is founded on the conviction, formal and pragmatic, that there can be no true symmetry, no adequate mirroring, between two different semantic systems.”

⁴⁰ No original: “Because all human speech consists of arbitrarily selected but intensely conventionalized signals, meaning can never be wholly separated from expressive form. Even the most purely ostensive, apparently neutral terms are embedded in linguistic particularity, in an intricate mould of cultural-historical

Em sua análise sobre as dificuldades da tradução e os possíveis intraduzíveis entre o inglês e o português, Paulo Henriques Britto explica essa intradutibilidade em nível linguístico por causa das muitas associações culturalmente motivadas que os vocábulos carregam. Por altamente elucidativa da questão que abordo, segue a explicação transcrita em sua íntegra:

Em português, a palavra “cidade” designa qualquer aglomeração humana de certa importância, desde que seja maior que aquilo a que nos referimos por meio de termos como “vila”, “vilarejo”, “aldeia” ou outros semelhantes. Pois bem, simplesmente não existe na língua inglesa uma palavra que tenha o sentido de “cidade”. O inglês dispõe de uma série de termos, desde *hamlet*, que se refere a uma povoação muito pequena, passando por *village*, que corresponde à nossa “vila” ou “aldeia”, por *town*, que designa uma cidade não muito grande em meio rural, até chegar a *city*, uma cidade de certo porte que constitui aquilo que entendemos como um meio urbano. Mas não há no idioma um termo genérico como “cidade”, que possa ser usado para se referir tanto a Arraial do Cabo (26 mil habitantes) quanto a São Paulo (11 milhões de habitantes). Por outro lado, não há no português uma palavra com o sentido exato de *city*: um centro populacional urbano, diferenciado do meio rural. Uma vez, traduzindo um romance, esbarrei na expressão *small city* – termo com que o autor se referia a uma aglomeração urbana com tudo aquilo que caracteriza uma cidade propriamente dita, com muitos carros particulares, ônibus, um centro comercial com edifícios de escritórios, bairros residenciais etc., porém sem chegar a ser um grande centro, com a intensa vida cultural metropolitana – e constatei que não havia uma maneira fácil de traduzi-la. Em português, “cidade pequena” traria à mente a imagem de uma “cidadezinha” em meio rural, isto é, uma *town*; “cidade grande”, é claro, denotaria uma metrópole. A melhor solução talvez fosse “cidade de médio porte”, mas não ficaria tão claro quanto no original que se trata de um aglomerado urbano, uma *city*, mas de proporções acanhadas, sem a vitalidade de uma grande cidade. (BRITTO, 2012: 15-16)

A essa intradutibilidade em nível linguístico, somo uma outra, em nível estético-formal, numa relação mais estreita com a tradução de poesia. Haroldo de Campos, em seu ensaio *Da Tradução como Criação e como Crítica*, apresenta o conceito de “informação estética”, de Max Bense. Para Bense, informação é “todo processo de signos que exhibe um grau de ordem” (CAMPOS, 2013: p. 2). A informação estética, ao contrário das informações documentária e semântica, distingue-se por ser imprevisível, surpreendente e improvável na ordenação de signos linguísticos. Estamos falando dos textos literários que possuem a dinâmica da poesia, onde cada palavra é cuidadosamente colocada onde se encontra para que um efeito estético seja alcançado. A fragilidade da informação estética seria máxima, segundo Bense, por esse motivo, já que o efeito alcançado por determinado texto seria desfeito, caso a ordenação de seus signos fosse perturbada. A informação estética não poderia ser decodificada, ou

habit. There are no surfaces of absolute transparency. Soixante-dix is not arrived at semantically by the same road as seventy; English can reproduce the Hungarian discrimination between the elder and the younger brother, bátya and öcs, but it cannot find an equivalent for the reflexes of associative logic and for the ingrained valuations which have generated and been reinforced by the two Hungarian words.”

aconteceria com ela o que acontece com um poema quando fazemos uma paráfrase dele: o conteúdo semântico é esboçado numa aproximação correta, aparentemente exata, ao passo que a forma de significar ou, como vimos anteriormente, a sua significância, é perdida. “A informação estética é, assim, inseparável de sua realização” (2013: p. 3), daí, em princípio a sua intradutibilidade: “em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada” (2013: p. 3). É o mesmo teor, com outras palavras, da diferenciação feita por Berman entre texto e mensagem:

Um texto técnico (se for possível falar aqui de *texto*) é certamente uma mensagem visando a transmitir de forma (relativamente) unívoca uma certa quantidade de informações; mas uma obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo. É somente num nível de abstração muito elevado que se pode encontrar-lhes um denominador comum, ao preço de amalgamar as *mensagens* e os *textos*. [...] Não se trata aqui de estabelecer uma hierarquia, mas de diferenciar definitivamente as áreas: um texto nunca é uma mensagem e vice-versa. (BERMAN, 2012: p. 90)

Em Berman, o pensamento é análogo, embora a nomenclatura seja diferente. Para ele, só pode chamar-se de texto a escrita que for literatura, aquela cuja marca diferencial seja o peso colocado sobre sua significância. Um texto que não tenha sido escrito para transmitir uma mensagem. Como quer Meschonnic, uma enunciação, não um enunciado. Para Bense, não um texto que transmita uma informação, mas um que seja a própria informação. Dados esses dois níveis de intradutibilidade, linguístico e estético, qual seria a solução para a tradução de poesia? As sugestões oferecidas apontam para uma mudança do paradigma da tradução. No caso, do ponto de vista do sentido do movimento tradutório:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia. (CAMPOS, 2013: p. 4)

Essa recriação vem não como uma tentativa de ser cópia do original, mas como uma substituição, uma nova edição, em outro formato, em ligação com o original:

A informação estética é a que menos suporta a separação do código particular em que foi materializada: sua fragilidade sob esse ângulo é máxima. Tradução de poesia é, pois, substituição de um código especialíssimo e fragilimo por outro de análoga natureza e propriedades. Trata-se de um complexo *decifrar* para um novo e complexo *cifrar*. (CAMPOS, 2013: p. 24)

O movimento tradutório, portanto, deixa de ser um de condução de um lado para o outro, do lado da língua original até o lado da língua da tradução, através de uma distância, do conteúdo do texto original, que será encapsulado em uma versão na língua de chegada, em um texto traduzido que recebe passivamente esse conteúdo. Passa a ser o movimento inverso, o da produção, do nascimento, no ambiente do idioma da tradução, de um texto autônomo, vivo, possuidor do ineditismo, da excentricidade e do apelo criativo da literatura, paralelo ao texto original e em relação de reciprocidade com este. Meschonnic elabora essa oposição como sendo a do transporte (*transport*) contra a relação (*rapport*):

É que a relação é dupla: relação com uma obra, que é um discurso, e relação com aquilo que o discurso, em sua língua de partida, faz dessa língua, recebe dela restrições mas também lhe inventa restrições que só a ela dizem respeito e que a fazem reconhecível. O transporte só considera a língua.⁴¹ (MESCHONNIC, 1999: p. 95)

A relação se dá, portanto, entre dois textos, entre dois acontecimentos, duas literaturas em línguas diferentes, não entre as duas línguas em que eles foram escritos. A inversão de sentido do movimento da tradução é ainda mais dinamicamente expressa em francês, porque *rapport* também tem o sentido de “restituição”. O texto traduzido é tributário do texto original, restitui àquele primeiro uma nova forma de dizer-se, de fazer-se. Britto elabora essa noção com outras palavras, ao comparar o processo de criação literária e o processo de tradução. Um texto original possui em si o eco de sua linhagem de influências. Textos anteriores, que lhe legaram marcas distintivas, reveladoras das leituras pregressas do seu autor. No entanto, esse autor buscará afastar-se ao máximo de suas influências, para poder encontrar uma voz própria, um lugar de distinção em relação às demais obras. A tradução, ao contrário, buscará sempre a maior proximidade possível com o texto do qual sofre influência direta. Enquanto a criação do original percorre uma “trajetória centrífuga” em relação aos textos que o antecederam, a tradução passa por um “processo centrípeto” em relação com seu original (BRITTO, 2012: p. 35). É uma noção que reflete duas outras, a *Umdichtung* do poeta Stefan George e a *Nachdichtung* de Paul Celan (MESCHONNIC, 1999: p. 53), no sentido de ser uma escrita, uma poética que busca uma outra, que se inclina em direção a uma outra, à procura de um contato. A tradução deve ter uma poética própria. Mas esta deverá sempre estar voltada para aquela que deu origem ao texto a ser recriado, numa relação de máxima intimidade com ela, sem que permita ser quebrado o “*contrato* fundamental que une uma

⁴¹ No original: “*C'est que le rapport est double : rapport à une œuvre, qui est un discours, et rapport à ce que le discours dans sa langue de départ fait de cette langue, en reçoit de contraintes mais aussi lui invente des contraintes qui sont seulement à lui, et qui le font reconnaître. Le transport n'envisage que les langues.*”

tradução a seu original”, contrato esse “seguramente draconiano”, que “proíbe *ir além da textura do original*” (BERMAN, 2012: p. 53).

A posição defendida por Meschonnic, em que ele insiste sobre a noção de que a tradução se dá entre dois textos, dois discursos, não entre duas línguas, é importante por sua virtude de sintetizar uma visão da literatura, seu papel histórico, social e a abordagem tradutória que passa a apresentar-se como indispensável para dar conta dessas complexidades. A poética do traduzir meschonniquiana sugere-se como solução, ao mesmo tempo, tanto para o problema da intradutibilidade linguística quanto da formal ou estética:

Os problemas da tradução podem se colocar em termos universais ou em termos históricos. Em termos universais, eles são colocados na língua, o sentido opondo-se à forma, e como eles confrontam uma língua com a outra, cada uma em sua interioridade formal de sentido, a questão da tradução aí é, essencialmente, a argumentação tradicional, desde santo Agostinho, sobre a impossibilidade de traduzir. Esse argumento antiempírico pouco se separa de sua filosofia da linguagem: todas as traduções são ruins, assim como a linguagem é enganadora, insuficiente e confusa, porque ela é metafórica, polissêmica, genérica. Mas nos termos de uma historicidade radical da linguagem e dos discursos, a tradução não está na língua, ela está no discurso. No empírico.⁴² (MESCHONNIC, 1999: p. 86)

A tradução feita através de uma poética do traduzir, portanto, sabe que a recriação textual se dá no sistema da língua de chegada, usando-o, usufruindo de suas possibilidades, negociando suas restrições, alterando-o, inaugurando significâncias em seu âmbito, criando um discurso cujo funcionamento se caracteriza pelas correspondências que estabelece com o funcionamento daquele texto em outra língua, do qual pretende ser a tradução. Assim Meschonnic encara de frente o argumento de Steiner transcrito mais acima, que apresenta as disparidades entre as línguas como impeditivos para a tradução, sem negar a sua existência, mas reconhecendo que a tradução não deve levar em conta essa disparidade. O que a tradução deve levar em conta é o processo de construção do texto original: sua poética. Não existe paridade semântica ou cultural entre línguas, mas isto não constitui um problema para a tradução, porque “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2013: p. 5). Ao retirar a tradução do campo da língua e do signo, representações insuficientes dos atos de linguagem, e restabelecê-la no campo concreto, real, empírico do discurso, do texto realizado, com sua

⁴² No original: “*Les problèmes de la traduction peuvent se poser en termes d'universaux ou en termes historiques. En termes d'universaux, ils sont posés dans la langue, le sens opposé à la forme, et comme ils confrontent une langue à l'autre, chacune dans son interiorité formelle de sens, la question de la traduction y est essentiellement l'argumentation traditionnelle, depuis saint Augustin, sur l'impossibilité de traduire. Cet argument anti-empirique ne se sépare guère de sa philosophie du langage : toutes les traductions sont mauvaises, de même que le langage est trompeur, insuffisant et confus, parce qu'il est métaphorique, polysémique, générique. Mais dans les termes d'une historicité radicale du langage et des discours, la traduction n'est pas dans la langue, elle est dans le discours. Dans l'empirique.*”

voz, sua historicidade e subjetividade, Meschonnic declara a intradutibilidade não como um dado natural, empírico, mas como um efeito de teoria, a mesma teoria que Antoine Berman apresenta como etnocêntrica, hipertextual e platônica (BERMAN, 2012: p. 34). Fica clara a noção de que “um texto e suas traduções estão em histórias e línguas diferentes e, sobretudo, em estratégias e desafios diferentes. Não há unidade cultural entre um texto e suas traduções”⁴³ (MESCHONNIC, 1999: p. 69).

A partir deste ponto de vista, fica mais simples perceber o quão pode parecer descabida a intenção de se estabelecer a intradutibilidade de um texto como a sua autoafirmação, como vimos no trecho de Berman mais acima. Se alguma obra literária precisar defender seu lugar em um cânone, que seja naquele habitado pelas demais obras que fazem parte da sua mesma tradição, não no de suas traduções. A tradução, dos pontos de vista de Meschonnic e Haroldo de Campos, é a continuação, por meio da recriação, de uma maneira de funcionar de um texto anterior, feita na busca de uma isomorfia, de um ritmo análogo, em um contexto linguístico-cultural por vezes radicalmente diferente daquele em que o original foi criado. Ela é uma forma de desdobramento do original, não de sua usurpação. E os exemplos de sucesso de traduções de poesia existem em número suficiente para servirem de comprovação de que são uma possibilidade concreta. Como arremata P. H. Britto, “não há melhor argumento contra a suposta impossibilidade de traduzir um poema do que uma tradução poética primorosa” (BRITTO, 2012: p. 130), de modo que defenderei a possibilidade da tradução com exemplos, sem a pretensão de, com o pretexto da observação feita por Britto, classificá-los como primorosos. Antes de serem textos consumados, apresentam-se como exercícios de uma busca pela compreensão do que é, em termos práticos, uma tradução guiada pela poética do texto traduzido, motivada pela busca do ritmo do original, a ser remontado na tradução sob a pressão das contingências limitadoras e das instâncias libertadoras que o discurso a ser criado se permite. Começemos por aquele que é considerado o poema mais conhecido de Frost, *The Road not Taken*:

⁴³ No original: “Un texte e ses traductions sont dans des histoires et des langues différentes et surtout des stratégies et des enjeux différents. Il n’y a pas d’unité culturelle d’un texte avec ses traductions.”

<u>THE ROAD NOT TAKEN</u>	<u>A ESTRADA NÃO TOMADA</u>
<p><i>Two roads diverged in a yellow wood, And sorry I could not travel both And be one traveler, long I stood And looked down one as far as I could To where it bent in the undergrowth;</i></p>	<p>Um bosque amarelo, o meu caminho, Abriu em dois, para eu escolher E, sendo um só, parei, sozinho, Olhando um deles no longínquo Arbusto, curvar e se perder;</p>
<p><i>Then took the other, as just as fair, And having perhaps the better claim, Because it was grassy and wanted wear; Though as for that the passing there Had worn them really about the same,</i></p>	<p>Segui o outro, tão bom quanto, Até, quem sabe, um pouco mais, pois carecia mais um tanto Daquele uso que, no entanto, Deixara-os como que iguais.</p>
<p><i>And both that morning equally lay In leaves no step had trodden black. Oh, I kept the first for another day! Yet knowing how way leads on to way, I doubted if I should ever come back.</i></p>	<p>E naquela manhã, os dois Não tinham marcas de pegadas. Deixo o primeiro para depois, Inda que dúvida a volta, pois Uma estrada chama outras estradas.</p>
<p><i>I shall be telling this with a sigh Somewhere ages and ages hence: Two roads diverged in a wood, and I— I took the one less traveled by, And that has made all the difference.</i></p>	<p>Direi, falando suspirado, Após vencer distância imensa: Ante o caminho bifurcado, Segui o menos desbastado E isso fez toda diferença.</p>

Numa primeira leitura, *The Road not Taken* parece ser um poema sobre redenção. Um viajante, que pode ser a representação de qualquer um de nós na jornada da vida, resolve agir diferentemente das demais pessoas, diferenciar-se da coletividade, tomando o rumo diferente da maioria para colher os benefícios disso mais tarde. Mas que benefício pode ser deduzido de alguém que suspira em certa altura de uma longa viagem e diz que uma escolha feita muito antes, no início da caminhada, fez toda a diferença? Qual é essa diferença? O suspiro é de alívio ou de arrependimento?

Quando retomamos a leitura do poema mais atentamente, vemos que há pequenos detalhes que podem passar despercebidos num primeiro momento, mas que começam a reorientar nossa interpretação à medida em que damos a eles o devido destaque. O poema usa da furtividade para nos fazer acreditar que houve uma escolha ponderada por uma atitude independente e nobre por parte do viajante e de que sua autonomia é o que lhe renderia frutos benéficos num futuro imaginado. Mas a primeira estrofe, que mostra o caminhante com o olhar demorando-se sobre o primeiro caminho, avaliando-o talvez, medindo-o, estudando-o, deixa entrever, a partir da segunda estrofe, que a parada desse eu-lírico na entrada do primeiro caminho pode muito bem ter sido distraída, absorta, quem sabe pensando em algo

diferente, sem que a visão do caminho contribuisse para sua decisão sobre por onde seguir. Isto porque, tão logo entra a segunda estrofe, o vemos escolhendo o segundo caminho de imediato, sem parar para examiná-lo ou compará-lo com o primeiro. É uma atitude mais irreflexiva que razoável e o que aparenta ser uma justificativa, a de que o segundo caminho seria pouco gasto pelos pés dos passantes é refutado de imediato, logo em seguida, quando o poema afirma, no final da segunda estrofe e no início da terceira, que ambos os caminhos ofereciam iguais condições de desuso.

Como gestar um poema que ofereça os mesmos pressupostos? Que estabeleça com o seu original uma relação de restituição, que seja um desdobramento deste, uma nova forma de dizê-lo, mantendo a fluidez de sua leitura sem falseá-lo? A poética do texto traduzido deve ser alimentada pela leitura e incorporação da atmosfera do texto original, seu tom, suas imagens, sua sonoridade e no caso de *The Road not Taken*, o texto inicia com a imagem de duas estradas divergindo num bosque de folhas amareladas, mas a exatidão da estação, o outono, não se reflete no posicionamento das estradas. Duas estradas divergentes podem encontrar-se num cruzamento, podem ser uma bifurcação de uma única estrada anterior, ou talvez sejam dois caminhos que nem se toquem, que aproximem-se em um determinado momento, de modo a estarem um à vista do outro por um certo trecho, antes de se afastarem novamente na distância. O poema não diz como as estradas estão dispostas, não diz sequer se o viajante vinha por uma delas ou se vinha em meio às árvores, tendo desembocado no caminho em certa altura. Tudo o que temos é um bosque, uma cor, duas estradas que se desencontram de alguma forma. A tradução do ritmo do poema se dá, na minha visão, a partir das possibilidades geradas por essas incertezas e do diálogo entre essas potencialidades e a concretude do texto original. A poética do texto traduzido deverá beber de duas fontes: aquilo que é dito (e como é dito) no texto original e as sugestões que ficam nas entrelinhas, porque estas também fazem parte do poema, e o que é sugerido em um texto pode ser explicitado em sua tradução, se isso contribuir para que esta se desenvolva como um texto autônomo e funcional.

Assim, o protagonismo das estradas, que tomam para si a autonomia do ato de divergir na primeira estrofe do poema em inglês, transfere-se para o bosque amarelo, que parte uma estrada em duas, impondo-se como obstáculo natural que obriga o viajante a fazer uma escolha. Uma escolha amarela, outonal, feita em uma estação do ano em que a mudança estampada nas folhas das árvores é anúncio da vinda de tempos de penúria logo em seguida, mas que traz a sugestão, depois de vencida distância imensa, de uma caminhante temperado e amadurecido pela passagem de várias estações, das provações e aprendizado decorrentes. A

tradução segue, buscando a fluidez do original, a sua velocidade, a duração dos seus versos (mais sobre a métrica da tradução adiante), a incerteza – em expressões como “quem sabe” e “no entanto” – pairando entre a gravidade aparente da situação – artifício do poeta para desviar a atenção do leitor – e a leveza de uma escolha irrefletida, que encaminhará o poema para finalizar com a declaração enganosa sobre a diferença de se ter escolhido o caminho menos percorrido, quando a verdade é que a escolha, no poema, não dá evidências de ter tido relevância alguma. A confirmação dessa conclusão está no início do poema, fechando o ciclo com seu final: o título remete não à estrada que o caminhante tomou, mas àquela que ele deixou para trás, sugerindo que diferenças haveria da mesma forma, tivesse ele ido por uma ou por outra e que, finalmente, sua decisão no ponto de divergência das duas estradas fora a que menos importou para o resultado.

Um outro poema bastante conhecido de Frost é *Fire and Ice*, que reproduzo abaixo, com a tradução sugerida por mim:

<u>FIRE AND ICE</u>	<u>FOGO E GELO</u>
<p><i>Some say the world will end in fire, Some say in ice. From what I've tasted of desire I hold with those who favor fire. But if it had to perish twice, I think I know enough of hate To say that for destruction ice Is also great And would suffice.</i></p>	<p>Uns dizem, a terra morre quente, Uns outros, fria. Pelo desejo a arder na gente Fico com os que preferem quente. Mas se repete-se a agonia, Eu sei do ódio o suficiente Para asseverar que a morte fria É excelente E bastaria.</p>

Este foi talvez o poema em que mais evidentes ficaram as minhas decisões de explicitar, na tradução, nuances somente sugeridas no original. As imagens que este poema traz são belíssimas, intensas, terríveis e familiares, ao mesmo tempo. Os extremos do gelo e do fogo, sua menção no poema, são um recurso riquíssimo para pintar uma imagem do apocalipse futuro, numa relação com seu gérmen incubado nas comparativamente pequenas ações humanas motivadas pelos sentimentos que se aparentam ao calor do fogo ou ao frio do gelo. Há traduções para este poema em português que mantêm os vocábulos “fogo” e “gelo”, mas não encontrei uma maneira de fazer com que o poema funcionasse tão fluidamente quanto original se os mantivesse no texto, o que não causa prejuízo, visto que eles já figuram no título e o poema traduzido caminha melhor sem eles. Explicitando o quente do fogo e o frio do gelo, e substituindo estes por aqueles nos versos, consegui um poema dinâmico, que

mantém a ardência do desejo e a frialdade do ódio e trata o tema da destruição apocalíptica opondo a ela a leveza e o humor do poema original. Também a escansão dos versos do original foi mantida, de modo que o poema lê-se em português com as mesmas velocidade, cadência e simplicidade do poema em inglês. O que resulta é que temos um poema que desabrocha numa poética própria, relendo os elementos do original, recriando-os no âmbito de sua dinâmica interna, reconstruindo um esquema rímico seu, que adere quase à perfeição àquele do texto de partida (somente a variação que encontramos nos versos seis e oito de *Fire and Ice* não é reproduzida em *Fogo e Gelo*) e redizendo, enfim, numa nova manifestação de significância, o poema de Frost.

Robert Frost foi um autor de muitas opiniões, algumas delas aparentemente contraditórias entre si, de modo que nem sempre parece prudente levar ao pé da letra o que ele escreveu ou falou a respeito de poesia. Se ele chegou a dizer que a poesia era o que se perdia na tradução, também a definiu como “meramente mais uma arte de ter alguma coisa a dizer, lúcida ou não lúcida”⁴⁴ (FROST, 1968: p. 18). Se considerei a sua opinião sobre a intradutibilidade da poesia, foi porque havia a necessidade de lidar com o assunto, de me posicionar frontalmente à objeção de um nome de peso da poesia estadunidense, autor da obra que me dispus a traduzir, da mesma forma como ele havia se oposto àqueles que não lhe deram crédito, nos anos que antecederam a sua revelação como poeta de prestígio nacional e internacional. Assim como o eu-lírico de *Bravado*, me arrisquei a trilhar o caminho da tradução sem olhar para o alto, para a estrela de Robert Frost, que ameaçava fulminar meu intento com o peso do seu estrelato:

<i>BRAVADO</i>	<i>BRAVATA</i>
<i>Have I not walked without an upward look Of caution under stars that very well Might not have missed me when they shot and fell ? It was a risk I had to take – and took.</i>	Não fui eu quem, sem afligir-me, andei, Sob as estrelas que, possivelmente, Iriam me acertar, quando cadentes? Pois era um risco a assumir – e ousei.

Mas creio que haja mais a acrescentar a essa discussão, algo diferente do elencar de argumentos a favor ou contra. Em certo momento do *Poétique du traduire*, Meschonnic fala sobre o desejo de traduzir e retraduzir – sem que esse seja confundido com o “impulso à tradução” comentado por Berman (cf. BERMAN, 2012) – emitindo a seguinte opinião:

⁴⁴ No original: “(...) merely one more art of having something to say, sound or unsound.”

E as traduções a fazer, mais, talvez, do que aquelas que estão feitas, são um modo invisível de atividade dos textos, porque o desejo de traduzir – de retraduzir – é um efeito da passagem de sujeito a sujeito pela poética de um texto, contra sua degradação nas traduções.⁴⁵ (MESCHONNIC, 1999: p. 178).

Mesmo não tendo falado sobre tradução com qualquer profundidade além da declaração dada sobre a intradutibilidade da poesia, Frost escreve uma passagem que me parece reveladora, na já mencionada introdução que redigiu para o *King Jasper*, de Robinson. Em um certo momento do texto ele diz:

Foi dito que reconhecimento em arte é tudo. Melhor dizer que correspondência é tudo. Mente deve convencer mente de que ela pode desenrolar e ondular os mesmos filamentos de sutileza, alma convencer alma de que ela pode emitir os mesmos lampejos de eternidade. Em nenhum ponto alguém, exceto um tolo bruto, iria querer romper essa correspondência.⁴⁶ (FROST, 1968: p. 61)

E o que seria a tradução literária e a poética do traduzir senão essa busca pelo convencimento de que a obra de arte foi suficiente para despertar lampejos de empatia, ainda que unilaterais, por sobre um hiato de tempo e de culturas que separam duas sensibilidades humanas, às vezes por séculos? Certamente é uma operação que busca incessantemente a melhor forma possível de correspondência entre duas instâncias do fazer literário. Mesmo o maior opositor da tradução não pode negar que a iniciativa de um tradutor em participar da atividade literária tem bastante em comum com a inspiração de um escritor ao produzir sua obra, no mesmo espírito de Willis Barnstone, tradutor de Borges, que diz que o texto original fornece a musa ao tradutor, o qual escreverá, na sequência, um outro poema, imbuído dessa inspiração conseguida com a leitura (cf. BARNSTONE, 1984). Não tenho a intenção, contudo, de salvar nenhum poema neste trabalho de qualquer suposta “degradação” em traduções anteriores. Basta-me a responsabilidade de demonstrar a correspondência necessária com os textos originais nas minhas próprias.

⁴⁵ No original: “*Et les traductions à faire, plus peut-être que celles qui sont faites, sont un mode invisible d'activité des textes, parce que le désir de traduire – de retraduire – est un effet du passage de sujet à sujet par la poétique d'un texte contre sa dégradation dans les traductions.*”

⁴⁶ No original: “*It has been said that recognition in art is all. Better say correspondence is all. Mind must convince mind that it can uncurl and wave the same filaments of subtlety, soul convince soul that it can give off the same shimmers of eternity. At no point would anyone but a brute fool want to break off this correspondence.*”

Capítulo 4 – As demais traduções

4.1 Breve histórico das traduções de Frost no Brasil

O comentário sobre um projeto tradutório de parte da obra de um determinado autor faz bem em incluir uma apresentação daquilo que já foi publicado como tradução sua. Faz-se necessário explicitar aqui, todavia, que o presente não é um projeto de retradução. Todo poema que traduzi, o fiz sem o conhecimento das traduções pré-existentes, quando havia. A menção da existência de traduções anteriores de Frost para o português nesse trabalho é somente reconhecimento da necessidade de se mostrar que existem. Não tenho nenhuma intenção, contudo, de criticá-las, exceto quando uma comparação entre as minhas próprias soluções e as soluções de outrem, quando dispares, servir para melhor elucidar minhas próprias razões para ter escolhido como o fiz. Não que tais publicações anteriores não possam ser alvos de críticas. Mas isto demandaria a escolha minuciosamente justificada de critérios que guiassem o processo, esforço que excede o escopo estabelecido para este trabalho. O comentário sobre a existência dessas obras pretende ser somente uma retomada e atualização resumidas de uma compilação, também breve, feita por Cid Knipel Moreira (cf. MOREIRA, 1995).

As primeiras traduções de Frost no Brasil foram publicadas, supostamente, em 1955. A suposição deve-se à falta de um registro confiável da data de publicação do livro em que elas foram incluídas, um volume bilíngue de poemas de autores estadunidenses e suas traduções, organizado por Oswaldino Marques para o Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, intitulado *Videntes e Sonâmbulos*. Nele, há duas traduções de Frost (as dos poemas *A Crow* e *The Telephone*) de autorias de Pedro de Aratanha e Willy Lewin, respectivamente. A aferição da data foi feita tomando-se por base duas fontes: a datação do prólogo que introduz os poemas, assinado em janeiro de 1955, e o registro feito por Moreira (1995: p. 51). Este último critica a ausência de uma datação também para as traduções.

A aparição de duas outras traduções de Frost acontece em *A Poesia Norte Americana, 1900-1950*, de Louise Bogan. Trata-se dos poemas *The Pasture* e *After Apple-Picking*, com tradução de Manoel Ferreira. Pelos mesmos motivos do caso anterior, atribui-se a data de sua publicação também ao ano de 1955, conforme registro de Moreira (1995: p. 52). Trata-se de um volume crítico e histórico, e o tradutor dos poemas também traduz todo o texto que os acompanha, ou ao qual os poemas servem de complemento. As traduções dos poemas não seguem a configuração destes na página, mas apresentam-se como notas de rodapé. No ano

seguinte, também de acordo com informação de Moreira (1995: p. 52), é publicado *A Poesia e a Época*, de Randall Jarrell, em tradução de E. C. Caldas. As características dessa tradução assemelham-se àquelas da tradução do livro de Bogan, exceto que, aqui, as traduções aparecem no corpo do texto, ao passo que os poemas originais são comprimidos em notas de pé de página. Como há um capítulo inteiro do livro dedicado a Frost, muitos de seus poemas, ou trechos deles, figuram nesta tradução, desde poemas mais notórios, como *Neither Out Far Nor In Deep* e *Acquainted With The Night*, até alguns menos conhecidos, como *The Span of Life* e *Atmosphere*.

Em 1957, aparece uma tradução de Jorge de Senna para *Desert Places*, numa coletânea de poemas intitulada *Obras-Primas da Poesia Universal*, com seleção e notas de Sérgio Milliet. Depois dela, não seria antes de 1969 que um outro volume de traduções de Frost seria publicado no Brasil. Desta feita, um livro inteiramente dedicado a sua poesia, *Poemas Escolhidos de Robert Frost*, tradução de *Selected Poems of Robert Frost* por Marisa Murray. São quarenta e seis poemas ao todo, em uma edição monolíngue, acompanhados pela tradução de um dos mais conhecidos ensaios escritos por Frost, *The Figure a Poem Makes*. Seis anos mais tarde, uma edição de traduções da lavra de Paulo Vizioli, todas de poetas estadunidenses, é publicada sob o título de *Poetas Norte Americanos*, uma edição comemorativa do bicentenário da independência dos Estados Unidos. Nela, sete poemas de Frost nos são apresentados.

Dezessete anos se passam até 1992, quando da publicação de *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana*, uma coletânea bilíngue de traduções de autoria de Jorge Wanderley, todas de poetas estadunidenses, na qual encontramos cinco poemas de Frost. Em 1995 são publicadas 35 traduções de poemas seus no já mencionado trabalho de Cid Knipel Moreira. Depois deste último, virá uma sequência de publicações em periódicos sobre o tema: três poemas traduzidos por Dirlen Loyola em 2012 na revista *Belas Infêis*; nove por Marcus Vinícius de Freitas, em artigo intitulado *O som do sentido: Robert Frost em Português*, publicado em 2013 na revista *Philia e Filia*; e mais um em *Tradução e tradição: o mito de Pã em Frost e Pound*, publicado por Ana Cristina Gambarotto na *Serafino*, em 2015.

Para completar o horizonte de sessenta anos de traduções de Frost no Brasil, é necessário que se faça menção às muitas páginas da *internet* onde é possível encontrar publicações sobre o tema. Não é o caso de se listar todas as páginas pessoais e os poemas cujas traduções podemos encontrar em cada uma delas. É interessante notar, somente, que há um público leitor de Frost no Brasil que se sente motivado a traduzir o poeta, ainda que se

atendo aos poemas mais populares de sua obra.

4.2 Albergando os longínquos do texto estrangeiro

Sobre a dimensão ética da tradução apresentada por Berman (cf. BERMAN, 2012), um dos aspectos interessantes dos exercícios tradutórios a que me propus foi a lide com os detalhes formais dos poemas em inglês e alguns elementos vocabulares que causam estranheza quando de sua transposição para o texto traduzido. Para uma exposição de alguns desses elementos, começemos pela minha tradução de *Acquainted With the Night*:

<i>ACQUAINTED WITH THE NIGHT</i>	CONHECIDO DA NOITE
<i>I have been one acquainted with the night. I have walked out in rain – and back in rain. I have outwalked the furthest city light.</i>	A noite é minha velha conhecida. Andei à luz urbana e fui além. Na chuva vim; e andei, na chuva, a ida.
<i>I have looked down the saddest city lane. I have passed by the watchman on his beat And dropped my eyes, unwilling to explain.</i>	A viela mais tristonha mirei bem. Cruzando com o vigia na sua rota, Baixei o olhar: explico-me a ninguém.
<i>I have stood still and stopped the sound of feet When far away an interrupted cry Came over houses from another street,</i>	Parei, num impasse, os passos da minha bota Quando, à distância, um grito corta o ar, Interrompido! – de uma rua ignota,
<i>But no to call me back or say goodbye; And further still, at an unearthly height, One luminary clock against the sky</i>	Mas não para despedir-se ou me chamar. E logo à frente, a sua face erguida Contra o céu, um relógio luminar
<i>Proclaimed the times was neither wrong nor right. I have been one acquainted with the night.</i>	Não mais julgava a hora exibida. A noite é minha velha conhecida.

Parini escreve que “apesar de soneto na forma, com um fechamento em dístico, o poema tem o aspecto fluido, repetitivo de uma vilanella, com tercetos imitando a terça rima de Dante – apropriada para um poema sobre a descida à escuridão”⁴⁷ (PARINI, 1999: p. 246). Mantive a estrofação em quatro tercetos com fechamento em dístico e o esquema em terça rima; mas o que verdadeiramente constitui o primeiro grande desafio deste poema é o seu tom. Como recriar o primeiro verso, atentando para o clima sombrio que ele produz, com uma declaração que mais sugere do que revela o que se tem acumulado ao longo do tempo na história do relacionamento entre o personagem do poema e a noite? Como sugerir o que se esconde por trás da descida à escuridão que acontece durante o que sabemos ser uma dentre

⁴⁷ No original: “Although a sonnet by form, with a closing couplet, the poem has the fluid, repetitive aspect of a villanelle, with the three line stanzas mimicking the terza rima of Dante—appropriate for a poem about the descent into darkness.”

muitas noites insones, em que o eu-lírico sai pelas ruas da cidade solitário, como a repetir a profanação perpetrada em outro poema de semelhante teor, *Good Hours?* Escolhi jogar com os significados de *acquaint* nas expressões *get acquainted with* e *make (someone's) acquaintance*, abrindo espaço para uma conotação da noite como entidade, mais do que simplesmente como período do dia, como se, além de estar familiarizado com a escuridão da noite e com as coisas que acontecem nesse período, o eu-lírico falasse de alguém que ele conhecesse – um(a) *acquaintance* – de um certo tempo. Como vimos anteriormente, esse entendimento é perfeitamente cabível na poesia de Frost. Dessa forma, temos a noite no primeiro verso do poema em português como uma velha conhecida do caminhante noturno.

O verso também possui uma outra ressonância, dessa feita uma referência a uma passagem bíblica. Na clássica tradução da Bíblia para o inglês que ficou imortalizada como *King James Bible*, há uma passagem em Isaías 53:3, em que o autor refere-se a Jesus Cristo dizendo que “He is despised and rejected of men; a man of sorrows and acquainted with grief.”⁴⁸ Essa intimidade de Cristo com a angústia é mais um reforço na cadeia de referências que estabelecem a noite do poema como um momento de tribulações na vida do eu-lírico e um símbolo da sua longa relação com a escuridão.

No verso 7, encontrei na combinação “Parei–impasse–passos” a forma de recriar o efeito das aliterações em “*stood–still–stopped*”. Sobre esses efeitos, Vizioli comenta que a sua recriação enfrenta um gênero de problemas que se devem às

[...] diferenças entre os idiomas: o inglês, além de possuir um número maior de palavras curtas, serve-se mais das consoantes que o português, cuja sonoridade é mais de natureza vocálica. [...] Essas diferenças, contudo, não impedem que o tradutor recrie, total ou parcialmente, as “qualidades sonoras” do texto original. Para isso, basta que observe alguns princípios, como: 1º) a busca da correspondência dos valores expressivos das sonoridades; e 2º) o reconhecimento, para o seu devido realce, da importância da sílaba tônica. (VIZIOLI, 1983: p. 121)

Os valores expressivos me parecem ter sido recriados satisfatoriamente, quase que com a mesma veemência do original, que combina o encontro consonantal de um fonema sibilante com um oclusivo em três monossílabos para emular o som de solados de sapato que se arrastam e batem no calçamento durante a caminhada e quando da parada abrupta. A recomendação de Vizioli para que as consoantes sejam combinadas com sílabas tônicas, para que haja um real efeito enfático, só não foi seguida no primeiro vocábulo (“Parei”), mas sem prejuízo para o verso, já que nos beneficiamos também do efeito de assonância da vogal aberta que se combina com a consoante nos três casos. Um outro caso em que a tradução

⁴⁸Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/Isaiah-Chapter-53/#3>>. Acesso em: 04/04/2016.

reproduziu de forma ainda mais aproximada um efeito aliterativo semelhante foi no terceiro verso da tradução de *The Oven Bird*.

Há três aspectos que precisam ser comentados a respeito da escansão desse poema. Dois deles dizem respeito à leitura de dois versos. O primeiro deles é o verso 10, em que o vocábulo “para”, contendo duas sílabas morfológicas, encontra-se comprimido em somente uma sílaba fônica na escansão. Isso é feito propositalmente, para guiar a leitura do verso e conservá-lo um decassílabo. No português coloquial, é hábito comprimir-se a pronúncia do “para”, de modo que se fale um “pra”, no seu lugar. Apesar de que Frost tenha por princípio escrever um verso para ser falado com a naturalidade da linguagem coloquial, são poucos os poemas em que ele insere marcas de coloquialismo fora dos diálogos. Logo, não grafamos um “pra” no verso, nem mesmo um “p'ra”, que é um tipo de contração poética que quase não se encontra na obra de Frost, à qual somente recorreremos em último caso. Ao invés disso, contamos com o direcionamento na leitura do verso, para que o “para” seja falado com a contração que lhe é corriqueira. Uma outra contração acontece no verso 13, esta mais comum em poesia. É uma sinalefa entre a última vogal de “hora” e a primeira de “exibida”. Por causa disso, embora o verso continue contando com dez sílabas morfológicas, ele passa a ser um hendecassílabo na escansão.

O terceiro aspecto a ser discutido é o mais importante dos três, porque diz respeito à métrica a ser adotada para a tradução dos poemas. Vizioli comenta achar o decassílabo mais adequado para a tradução do pentâmetro, muito embora contradiga a própria opinião ao admitir uma preferência pessoal pela preservação do “sentido em detrimento parcial do ritmo”, ao aumentar “propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas” (1983: p. 115) quando traduz, o que transforma suas traduções de pentâmetros em versos hendecassílabos ou alexandrinos. Meschonnic escreve que o “pentâmetro iâmbico esconde e mostra, ao mesmo tempo, que ele é um decassílabo”⁴⁹ (1999: p. 261), condenando (num posicionamento frontalmente contrário àquele de Timothy Steele) a classificação de todo e qualquer verso de cadência predominantemente iâmbica como um pentâmetro iâmbico perfeito (para ele, um efeito de teoria) que apaga os acentos linguísticos do verso, frequentemente irregulares, e considera somente os acentos métricos. A melhor opção para a tradução do pentâmetro, segundo Meschonnic, é enxergá-lo “como constituído não de cinco iambos, mas de dez sílabas, o que libera, ao mesmo tempo, a métrica e o ritmo e corresponde melhor à realidade do verso, como ritmo do discurso”⁵⁰ (1999: p. 262).

⁴⁹ No original: “*Le pentamètre iambique cache et montre à la fois qu'il est décassyllabe.*”

⁵⁰ No original: “*(...) regarder le pentamètre iambique comme constitué non de cinq iambes, mais de dix syllabes, libère à la fois la métrique et le rythme, et correspond mieux à la réalité du vers, comme rythme du*

Eu enxergo, também no posicionamento de Meschonnic, pelo menos duas contradições. A primeira é a de utilizar *ritmo* no sentido da alternância de sílabas tônicas e átonas no verso (1999: p. 262, 278), que ele declara expressamente, em parte anterior do livro, não ser o caso da sua noção do ritmo poético a ser traduzido. Embora eu acredite que essa flutuação de tônicas e átonas seja fundamental para a leitura do verso, Meschonnic não parece ter tido como escapar a essa contradição, menor, em seu comentário sobre a tradução do pentâmetro. A outra contradição, esta sim importante, é a de desconsiderar a diferença marcada que existe entre o pentâmetro iâmbico e o decassílabo. Se os desvios do padrão de pares silábicos que caracterizam um dado verso que se pretenda iâmbico não podem ser apagados em prol de sua uniformização virtual (ou seja, em prol de uma classificação como pentâmetro iâmbico perfeito de um verso que possui pés desviantes no seu interior) tampouco os pares silábicos que concretamente forem iâmbicos podem ser vistos como um efeito de teoria. A cadência de um verso qualquer é determinada em sua leitura. Como vimos acima, se houver uma preponderância de pares iâmbicos no poema, este será iâmbico. Se de trocaicos, teremos um poema em versos predominantemente trocaicos, sem que para isto seja preciso desconsiderar seus desvios. Mas equiparar o pentâmetro ao decassílabo e operar uma substituição entre ambos na tradução, parece-me ser um caso de favorecimento (utilizando os termos do próprio Meschonnic) da retórica em detrimento de uma poética, porque ignora a cadência binária que é característica desse tipo de verso e que determina como o verso deve soar. Sabemos que o som é uma característica importante na poesia de Frost e não pode ser relegado a uma posição de menor destaque por efeitos de escansão.

Isto porque um decassílabo modelar em português (mas de maneira semelhante em francês) tem uma escansão historicamente mais rígida do que os versos contados basicamente em pares silábicos, como é o costume na poesia em língua inglesa. O decassílabo padrão em língua portuguesa, tal qual o conhecemos, é resultado da generalização de um verso de influência italiana no Portugal renascentista (cf. PIRES-DE-MELLO, 2001), que vem determinando desde então, pelo uso, duas construções possíveis do seu tipo: o heroico (com acentos fixos na sexta e décima sílabas) e o sáfico (com tônicas nas sílabas quarta, oitava e décima). Os versos iâmbicos e trocaicos, em inglês, têm uma plasticidade maior, admitindo uma variada distribuição dos acentos ao longo do verso (os pés desviantes) ainda que sua leitura permaneça condicionada à expectativa de uma cadência uniforme e a última sílaba métrica seja sempre acentuada, como é o caso dos versos em português. Determinar, *a priori*, a tradução de um pentâmetro iâmbico por um decassílabo é incorrer na possibilidade da

discours...”

deformação da cadência do verso e, dessa forma, da alteração do ritmo do poema. Um exemplo de teratologia, para usar, mais uma vez, um termo do próprio Meschonnic. Se a tradução é, por princípio, promover na língua para a qual se traduz transformações semelhantes às que o texto original promoveu na sua língua, traduzindo, como preconiza Meschonnic, “construção por construção (...) esquema por esquema, ritmo por ritmo”⁵¹ (1999: p. 276), então deduz-se que, segundo este projeto tradutório particular, a tradução de um verso iâmbico do inglês para o português é a recriação, em português, de um verso com características cadenciais iâmbicas. Ademais, fugir do protótipo do decassílabo em busca de realizações que se desviem do padrão é perfeitamente possível:

o decassílabo heroico, além dos acentos na sexta e na décima sílabas, comporta outros três, não obrigatoriamente associados, que não devem ocupar a 5ª, a 7ª nem a 9ª posições. Trata-se de um verso de imensas possibilidades fônicas, decorrentes da combinação de grande número de ritmos distintos... (PIRES-DE-MELLO, 2001: p. 85)

Se formos analisar estas restrições impostas por Pires-de-Mello, veremos que o que parece ser uma realidade do decassílabo acaba revelando-se ser, mais uma vez, um efeito de teoria. O próprio exemplo dado por ele, a primeira estrofe do soneto *Vesper*, de Raimundo Correia, tem o terceiro verso com acentos nas sílabas 1, 4, 6, 7, 9 e 10. Levando em conta, porém, o modelo de verso descrito por ele acima, teríamos cinco sílabas passíveis de acentuação, além da sexta e da décima: as de número 1, 2, 3, 4 e 8. Como temos, ainda, três acentos para distribuir ao longo delas, se optarmos por colocá-los nas segunda, quarta e oitava sílabas, o resultado nada mais será que um decassílabo com as características acentuais de um pentâmetro iâmbico perfeito. P. H. Britto reconhece esta possibilidade:

Diferenciaremos o heroico propriamente dito – marcado não apenas pelo acento na sexta, como também por um ritmo jâmbico, com acentos nas sílabas pares – do martelo-agalopado, em que a primeira metade do verso é de corte ternário (dois anapestos). Por fim consideraremos caso à parte o verso perfeitamente jâmbico, em que todas as sílabas pares são acentuadas, pois nele se neutraliza a oposição heroico-sáfico, na medida em que, se a sexta sílaba é acentuada, também o são a quarta e a oitava. (BRITTO, 2008: p. 136)

O reconhecimento da existência de um “decassílabo jâmbico” (BRITTO, 2002: p. 56) parece apontar para a possibilidade de formas intercambiáveis de escansão. Isto se dá de maneira ainda mais marcada quando nos deparamos com poemas em inglês com pautas acentuais como a do abaixo:

⁵¹ No original: “(...) *contrainte pour contrainte (...) schéma pour schéma, rythme pour rythme.*”

<i>I slumbered with your poems on my breast</i>	- / - - - / - - - /
<i>Spread open, as I dropped them half-read through</i>	- / - - - / - - - /
<i>Like dove wings on a figure on a tomb,</i>	- / \ - - / - - - /
<i>To see, if in a dream they brought of you</i>	- / - - - / - / - /

Esta estrofe, a primeira do poema *To E. T.*, que Frost escreveu para Edward Thomas, em homenagem ao amigo morto na Primeira Guerra Mundial, tem versos com uma regularidade marcada por sequências de um anfibraco (pé composto por três sílabas, em que a intermediária, tônica, é antecedida e sucedida por duas átonas), um peônio de terceira e um anapesto, com exceção do quarto verso, que traz um peônio de quarta (seguido por dois iambs) para compensar pela pausa, no primeiro pé, que lhe subtrai uma sílaba, tornando-o um iambo. Não há uma classificação, em inglês, para esses tipos de verso, porque eles não têm pés repetidos em número suficiente para configurarem uma predominância. A repetição só se dá na comparação do padrão entre os versos, não no interior destes. No entanto, se olharmos para eles com os olhos da versificação portuguesa, veremos que a sua regularidade faz com que eles possam ser classificados como decassílabos heroicos perfeitos (à exceção do quarto), com um acento adicional na segunda sílaba. Como os versos escandidos na estrofe abaixo, a primeira de *Para E.T.*, minha recriação do poema de Frost:

Dormi com teus poemas sobre o peito,	- / - - - / - - - / -
Abertos, na metade a sua leitura;	- / - - - / - - - / -
Tentando perceber-te no meu sonho,	- / - - - / - - - / -
Deitado, como estátua em sepultura.	- / - - - / - - - / -

Como a sua primeira estrofe, os demais versos seguiram um padrão semelhante, com algumas poucas variações, como o primeiro verso da última estrofe, com uma cadência uniformemente iâmbica, tendo todos os acentos necessários para fazer dele um pentâmetro iâmbico perfeito; e o verso imediatamente seguinte a ele, um decassílabo sáfico que traz, além dos acentos esperados nas sílabas 4 e 10, a sua segunda sílaba acentuada e mais uma, esta na posição pouco usual de número 7. Segue abaixo o poema completo, com a sua tradução:

<u>TO E.T.</u>	<u>PARA E.T.</u>
<i>I slumbered with your poems on my breast Spread open as I dropped them half-read through Like dove wings on a figure on a tomb, To see, if in a dream they brought of you,</i>	Dormi com teus poemas sobre o peito, Abertos, na metade a sua leitura, Tentando perceber-te no meu sonho, Deitado, como estátua em sepultura.
<i>I might not have the chance I missed in life Through some delay, and call you to your face First soldier, and then poet, and then both, Who died a soldier-poet of your race.</i>	Não posso mais chamar-te, em tua presença– Não o fiz quando vivias, por retardo– Primeiro, de soldado, e então, poeta. Foste ambos, para os teus: soldado-bardo
<i>I meant, you meant, that nothing should remain Unsaid between us, brother, and this remained– And one thing more that was not then to say: The Victory for what it lost and gained.</i>	Tentamos que, entre nós, nada restasse Sem ser falado, irmão, e isso restou– E mais alguma coisa a ser calada: A perda ou o que Vitória conquistou
<i>You went to meet the shell's embrace of fire On Vimy Ridge; and when you fell that day The war seemed over more for you than me, But now for me than you–the other way.</i>	Tomaste o abraço em chamas do obuseiro, Caíste na colina de Vimy. E a guerra – mais pra ti do que pra mim – Findava. Hoje a mim, mais que pra ti.
<i>How over, though, for even me who knew The foe thrust back unsafe beyond the Rhine, If I was not to speak of it to you And see you pleased once more with words of mine?</i>	Mas finda, como, até para mim, que sei Que além do Reno tremia o inimigo, Se não te falaria dessa estória, Alegre em ter-te mais uma vez comigo?

Diante dessa evidência de escansões intercambiáveis, o que se sobressai na leitura de qualquer verso é a sua tangibilidade, sua sonoridade, e se as formas de escansão são equivalentes, seria correto concluir pela futilidade da discussão sobre quais delas usar? Vizioli argumenta que não:

Qualquer fuga aos esquemas estabelecidos tende a desagradar aos ouvidos, e passa não como “variação”, mas como incompetência técnica do autor. Por isso, também esse problema é de solução difícil, posto que tanto a fidelidade extrema aos nossos padrões métricos quanto sua quebra sistemática podem levar o tradutor a falsear o estilo do original, quer conferindo-lhe uma regularidade inexistente, quer lhe imprimindo caráter rude e prosaico. (VIZIOLI, 1983: p. 116)

Vizioli não demonstra, infelizmente, casos em que o distanciamento sistemático dos esquemas tradicionais de versificação em português tenha resultado em rudeza ou prosaísmo, o que impede que se possa construir uma argumentação eficaz em torno de sua opinião. Contrariamente a sua opinião e com base em minha própria experiência tradutória, concluo pela importância de, ao traduzirmos/recriarmos um poema, devermos traduzir/recriar a sua métrica, na forma como ela é vista/projetada/utilizada na escansão do poema original. Aqui, nada da correspondência funcional defendida por P. H. Britto (cf. BRITTO, 2000). Para um poema em versos iâmbicos, uma tradução em versos iâmbicos. A necessidade da recriação de

um poema que seja escandível da mesma maneira que o poema do qual aquele primeiro pretenda ser a tradução é justificada pelo exemplo de *Beyond Words*, discutida anteriormente (ver página 44), para o qual proponho o poema *Sem Palavras* como tradução:

Sincelo em pontas pendem aqui das calhas	- / - / - / - / - / -
Como uma armaria a te conter.	/ - - / - \ - /
E vai, vai... vai, tu ralhás,	- / x / x / - / -
Vai ter!	- /

O poema recriado escande-se como o original. O fato de ser escrito em versos iâmbicos é o que faz com que o terceiro verso seja lido como um tetrâmetro e não como um trímetro. Ou seja, um tradutor só terá como saber que se trata de um verso de oito sílabas métricas (embora duas delas sejam mudas) e não de um de seis sílabas quando entender que é a cadência iâmbica do verso que determina o seu comprimento nesse caso, não o número de sílabas que podemos ler/pronunciar. Torna-se, portanto, indispensável que a escansão por pés seja mantida no texto recriado em português.

Substituir a escansão em sílabas por aquela em pés, no português, é uma forma de acolher, em nível formal, o estrangeiro na tradução, uma forma em que a tradução tem de “abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2012: p. 97). No projeto de tradução que ora apresento, vejo como um valor que o estrangeiro seja apresentado como tal no texto recriado. É a sua riqueza e sua ética, no sentido bermaniano. “Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação no mundo” (BERMAN, 2012: p. 99). A falância da obra a que Berman faz referência é a obra como discurso, de acordo com as ideias de Meschonnic. Trazer o ritmo da versificação inglesa para o português é uma das formas de acolher essa subjetividade outra, sem assimilá-la, sem apagá-la:

Se só há, empiricamente, discurso, o significante torna-se significância, ritmo como subjetividade, especificidade, historicidade de um discurso. O contínuo, não mais o descontínuo. O contínuo discurso-cultura-história-sujeito. O outro não é mais a outra língua. Há um outro outro: o ritmo sob o esquema, a alteridade que a historicidade radical representa para o signo.⁵² (MESCHONNIC, 1999: p. 196)

⁵² No original: “S’il n’y a, empiriquement, que du discours, le signifiant devient signifiante, rythme comme subjectivité, spécificité, historicité d’un discours. Du continu, non plus du discontinu. Le continu discours-culture-histoire-sujet. L’autre n’est plus l’autre langue. Il y a un autre autre : le rythme sous le schéma, l’alterité que représente pour le signe (...) l’historicité radicale.”

Uma outra forma, mais pontual, de reforçar esse reconhecimento do outro como outro no discurso é através da recriação dos denotadores que ele utiliza, mantendo sua estranheza no texto de chegada. Frost era um atento observador da natureza e utilizava seus conhecimentos sobre a fauna e a flora da Nova Inglaterra nos seus poemas. É um mundo rico, marcadamente afastado do nosso em termos de clima e espécies animais e vegetais que o compõem, e a descrição desse mundo constitui a fanopeia do poema de Frost, segundo os termos estabelecidos por Pound e retomados por Vizioli, em que fanopeia diz respeito aos “elementos visuais ou pictóricos da poesia, estando, pois, relacionada com a imagética e também, de certa forma, com a atmosfera” (VIZIOLI, 1983: p. 112) do texto. A forma com que o tradutor irá lidar com esse aspecto do texto, no caso de Frost, contribuirá fortemente para que tenhamos um texto resultante mais próximo ou mais afastado do original. Freitas aborda a tradução desse aspecto do poema em sua tradução de *A Passing Glimpse*:

Aqui tive a oportunidade de, como tradutor, trazer a linguagem de Frost a um modo específico do português do Brasil. Nomes de flores estão sempre ligados a paisagens específicas, de maneira que o seu uso na língua estrangeira tende a fazer com que o poema perca a fluência natural. Em função desse fato, optei pelo uso de nomes de flores brasileiras, tais como “boninas”, “sinetas” e “alecrim”, os quais, ao lado da expressão “brejo”, para representar “sand and drouth”, dão ao poema traduzido um acentuado tom de paisagem brasileira. Poder-se-ia argumentar que, assim fazendo, a tradução afasta-se por demais do original, mas entendo que esse afastamento é o que reconstrói novamente a intenção do original. (FREITAS, 2014: p. 23)

Eis a descrição do que Berman chamaria de uma tradução etnocêntrica (cf. BERMAN, 2012). Trazer a linguagem de Frost a um modo específico do português do Brasil é acreditar que, ao eleger uma modalidade de linguagem brasileira para representar uma linguagem não brasileira o que se está conseguindo é uma forma de fidelidade, não um apagamento. Por isso Meschonnic fala que, mais que sua compreensão do texto original, o que se inscreve numa tradução qualquer é a ideia que o tradutor tem sobre a linguagem, algo de que é difícil se desvencilhar (cf. MESCHONNIC, 1999). Freitas acredita que o que deve ser traduzido é o natural da linguagem, o que vai na contramão do projeto tradutório escolhido para o presente trabalho. A tradução em português, embora seja, sim, um texto criado em português, para funcionar em português, é, também, uma instância de reflexão crítica e criativa, sobre as características que diferenciam um texto escrito em uma língua estrangeira dos demais textos escritos naquela mesma língua. Buscar uma naturalidade no texto traduzido, em detrimento do que há de estranho no texto original, tanto linguística quanto culturalmente, é uma noção com a qual não concordo.

O natural da língua de chegada [...] supõe uma atitude pragmática em relação à comunicação que se aparenta ao próprio bom senso. O paradoxo é que ela concretiza e perpetua, por aí mesmo, sem o saber, o mito de Babel. Porque o *natural* busca suprimir a diferença das línguas, faz dela uma coisa a esconder e essa diferença ocultada mantém a diversidade das línguas como o mal mítico da linguagem.⁵³ (MESCHONNIC, 1999: p. 87-88)

Meu projeto tradutório vê a riqueza que existe na diversidade das línguas algo a ser mantido, cultivado, recriado. Se um vocábulo constante num texto a ser traduzido for generalizante, e a sua substituição não correr nenhum risco de apagar uma especificidade que não existe, sua substituição por um termo familiar, quando servindo à fluidez do texto de chegada, não deve apresentar nenhum problema, como a minha substituição de de “*flower*”, no poema de Frost abaixo, por “violeta”, na minha tradução. Uma violeta é uma flor. Ao invés de recriar um poema apagador, etnocêntrico, emprestei a ele uma especificidade que o enriquece, particulariza:

<u>FRAGMENTARY BLUE</u>	<u>FRAGMENTOS DE AZUL</u>
<p><i>Why make so much of fragmentary blue In here and there a bird, or butterfly, Or flower, or wearing-stone, or open eye, When heaven presents in sheets the solid hue?</i></p> <p><i>Since earth is earth, perhaps, not heaven (as yet)– Though some savants make earth include the sky; And blue so far above us comes so high, It only gives our wish for blue a whet.</i></p>	<p>Por que elogiar fragmentos de azul Aqui e ali numa ave, ou borboleta, Num olho aberto, pingente, ou violeta, Se o céu o mostra espesso, norte a sul?</p> <p>Se a terra é terra, inda não céu (arrisco)– Mesmo se incluem os dois num só planeta; E o azul fica tão alto que nos veta, Ela nos serve azul como petisco.</p>

No entanto, se um vocábulo remete a uma paisagem específica em um poema de Frost, tenho por princípio que ele não deverá ser substituído por outro, em português, que designe um elemento que não faça parte daquela paisagem do original, que faça com que a imagem construída pelo poema recriado seja uma paisagem brasileira, ou de qualquer outra região do mundo. A primeira solução será a de procurar uma tradução direta para ele, mas uma que tenha ligação com o seu elemento estrangeiro. É o caso do título do poema *The Oven Bird*, que reproduzo abaixo, com a tradução que sugeri para ele:

⁵³ No original: “*Le naturel de la langue d'arrivée, [...] suppose une attitude pragmatique envers la communication, qui semble le bon sens même. Le paradoxe est qu'elle accomplit et perpétue par là même, sans le savoir, le mythe de Babel. Car le naturel cherche a supprimer la différence des langues, il en fait une chose à cacher, et cette différence occultée maintient la diversité des langues comme le mal mythique du langage.*”

<p>The Oven Bird</p> <p><i>There is a singer everyone has heard, Loud, a mid-summer and a mid-wood bird, Who makes the solid tree trunks sound again. He says that leaves are old and that for flowers Mid-summer is to spring as one to ten. He says the early petal-fall is past When pear and cherry bloom went down in showers On sunny days a moment overcast; And comes that other fall we name the fall. He says the highway dust is over all. The bird would cease and be as other birds But that he knows in singing not to sing. The question that he frames in all but words Is what to make of a diminished thing.</i></p>	<p>A Mariquita Forneira</p> <p>Há uma cantora, todos a ouvirão Alto, em pleno bosque e em pleno verão, Que os troncos faz troar, com solidez. Diz que as folhas envelhecem e as flores De julho e maio estão como um para dez. Que a primeira florada é do passado Quando cereja e pêra chuviscavam Suas pétalas, num instante o céu nublado; Que vem a outra queda, o nosso outono. Que o pó da estrada em tudo está se pondo. Ela emudeceria, mas aquilo De não cantar no canto da avezinha É uma pergunta feita só com o trilo: O que fazer de algo que definha.</p>
---	--

O pássaro que o poeta apresenta no texto é o *Seiurus aurocapilla aurocapilla*⁵⁴, uma ave migratória de pequeno porte que tem incidência no centro e sudeste do Canadá e no leste dos Estados Unidos na primavera e no verão. Em ambas as traduções publicadas deste poema para o português brasileiro, a de Marisa Murray (1969) e a de Cid Knipel Moreira (1995), os títulos dos poemas são traduzidos como “João de Barro” e “O João-de-Barro”, respectivamente. Uma tradução domesticadora, etnocêntrica, apagadora. Porque o João de Barro é o *Furnarius rufus* (FRISCH; FRISCH, 2005: p. 280), espécie endêmica em diversas regiões do Brasil e da América do Sul. *Ovenbird*, por sua vez, é um termo utilizado para designar pássaros da família *Furnariidae* que, como o próprio nome indica (*Furnariidae* vem de *furnus*, “forno” em latim), têm o hábito de construir seus ninhos com esse formato. O termo refere-se a um universo de mais de duas centenas de espécies diferentes de pássaros (com toda sorte de distinções de hábitos, aparência e regiões geográficas que habitam) ao qual o *Seiurus aurocapilla*, por ser classificado na Família *Parulidae*, não pertence.

Uma pesquisa na *internet* nos indica que o pássaro do poema tem um nome em português. Ele é a Mariquita-de-coroa-ruiva, ou Mariquita Forneira.⁵⁵ Ao substituímos o nome da ave estrangeira pelo de uma outra, endêmica de outra região, com suas próprias características e particularidades, inclusive a de ser um pássaro exclusivamente sul-americano, nós anulamos tudo aquilo que constitui a razão de ser de o *ovenbird* ter sido escolhido para figurar como principal imagem dentre aquelas elaboradas no poema. Porque o seu canto, um chamado alto, em *staccato*, uma repetição estridente de algo parecido com a palavra *teacher* (daí sua outra alcunha de *teacher bird*) que começa baixo e vai crescendo em

⁵⁴ Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=CEA5B6AA48218C8A>>. Acesso em: 20/04/2015.

⁵⁵ Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=CEA5B6AA48218C8A>>. Acessado em: 20/04/2015.

volume de som e urgência e termina de forma abrupta, é ouvido nos bosques de verão da Nova Inglaterra, quando aparentemente as outras espécies de pássaros já levantaram voo e migraram⁵⁶. É um canto solitário e não melodioso, que o poema quer apresentar em destaque, reverberando sozinho pelos troncos das árvores, algo prenhe de apreensão e angústia pela efemeridade das estações. Em poemas como *Our Singing Strength*, *The Valley's Singing Day*, e *Never Again Would Bird's Song Be the Same*, Frost estabelece que o canto, seja ele o som dos pássaros ou o lirismo da poesia humana, está associado à eufonia na articulação dos sons, independentemente de quem seja o emitente, pássaros, homens ou o vento, como no caso de *The Aim Was Song*, que segue abaixo, com a tradução que sugiro para ele:

<u>THE AIM WAS SONG</u>	<u>BUSQUE A MELODIA</u>
<i>Before man came to blow it right The wind once blew itself untaught, And did its loudest day and night In any rough place where it caught.</i>	Antes que o soprassem com esmero O vento, sem ter quem o ensinasse, Soprava alto o dia inteiro Por onde quer que ele passasse.
<i>Man came to tell it what was wrong: It hadn't found the place to blow; It blew too hard - the aim was song. And listen - how it ought to go!</i>	Vinha o homem e o corrigia: Não tinha achado onde soprar. E sopra forte! - busque a melodia E ouça como deve soar.
<i>He took a little in his mouth, And held it long enough for north To be converted into south, And then by measure blew it forth.</i>	Predeu, na boca, um bocado E o segurou o suficiente Pro norte e o sul trocaram lados Soprando-o, comedidamente.
<i>By measure. It was word and note, The wind the wind had meant to be - A little through the lips and throat. The aim was song - the wind could see.</i>	Na medida de quem fala e canta, Vento que o vento era pra ser - Assim, nos lábios e a garganta. Canção!... o vento pode ver.

Frost buscava uma melodia nos seus poemas, a harmonia de sons que o vento do poema só poderia alcançar depois de ser treinado para isso. A esta eufonia o poeta associa os estados de espírito jubilosos, quando o ser está livre de sofrimento, o que não é o caso do *ovenbird*. Se no canto dos pássaros dos poemas de Frost normalmente há uma canção espontânea, do tipo que nem o vento naturalmente conseguiria reproduzir, um pássaro que instintivamente produz um som sem música torna-se um símbolo poderoso para a angústia de que o poema pretende ser a expressão mais acabada.

Ainda que se argumente que o chamado do pássaro brasileiro tem características

⁵⁶ Pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=gj_q3rpHF6g>. Acesso em: 20/04/2015.

semelhantes, o João de Barro é uma figura alienígena nos bosques da Nova Inglaterra, tanto quanto uma floresta de bétulas ou bordos o seria, por exemplo, no Cerrado brasileiro e há várias identidades que deixam de ser estabelecidas no poema quando substituímos o pássaro do norte por aquele do sul: a do poeta com a sua região; a do pássaro com a sua região; a da região com a época do ano em que ele canta e a evidência que isto carrega; e a dos sentimentos que o eu-lírico expressa através do pássaro, que só pode ser usado como instrumento ficcional para a expressão desses sentimentos se todos os demais elementos estiverem alinhados num mesmo contexto. Dar ao *ovenbird* da ficção, identificável com o *ovenbird* da realidade, o nome de João de Barro, um pássaro ligado a um contexto fundamentalmente brasileiro, é promover uma desconexão entre todos os demais elementos de significação do poema.

Contudo, não é sempre que existe uma tradução para um termo como há para o nome do pássaro de *The Oven Bird*. No poema *The Vantage Point*, há um caso como este:

<u>THE VANTAGE POINT</u>	<u>LUGAR DE VANTAGEM</u>
<p><i>IF tired of trees I seek again mankind, Well I know where to hie me—in the dawn, To a slope where the cattle keep the lawn. There amid lolling juniper reclined, Myself unseen, I see in white defined Far off the homes of men, and farther still, The graves of men on an opposing hill, Living or dead, whichever are to mind.</i></p> <p><i>And if by noon I have too much of these, I have but to turn on my arm, and lo, The sun-burned hillside sets my face aglow, My breathing shakes the bluet like a breeze, I smell the earth, I smell the bruised plant, I look into the crater of the ant.</i></p>	<p>Se busco gente e da floresta eu canso Eu sei para onde ir – quando alvorece, Para um pasto em morro, onde o mato não cresce. Em meio ao zimbro, deito em meu remanso, Sem que me vejam, minha vista eu lanço Às casas brancas de homens no horizonte Às suas sepulturas, noutra monte, Vivos ou mortos, todos eu alcanço.</p> <p>Se deles eu me enfado, ao meio-dia Basta girar meu corpo em meu recosto, E o morro ao sol reflete-se em meu rosto, Meu respirar, <i>bluets</i> acaricia, A terra, a planta macerada eu cheiro, Eu olho pro fundo do formigueiro.</p>

No verso 12, o poeta fala de uma *bluet*. Trata-se de um flor pequena, do gênero *Houstonia*⁵⁷, encontrada na América do Norte, que não tem nome em português. Danielle Risterucci-Roudnicky refere-se, através do termo “hibridez referencial”, àqueles vocábulos ou expressões que aparecem em sua forma original nos textos traduzidos e que “remetem explicitamente ao texto original em sua irredutibilidade cultural”⁵⁸ (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008: p 67). Acho preferível manter o nome da flor em sua grafia em inglês a suprimi-lo ou substituí-lo por termo genérico que não denote a mesma planta e não expresse a

⁵⁷ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Houstonia_\(plant\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Houstonia_(plant))>. Acesso em: 24/10/2015.

⁵⁸ No original: “(...) renvoient explicitement au texte original dans son irréductibilité culturelle.”

intimidade estabelecida entre ela e o eu-lírico.

Uma outra forma que utilizei para traduzir um termo problemático foi o calco. Os versos 25 e 26 do poema abaixo, *The Tuft of Flowers*, trazem uma outra planta inexistente no Brasil, a *butterfly weed*:

<u>THE TUFT OF FLOWERS</u>	<u>O TUFO DE FLORES</u>
<i>I went to turn the grass once after one Who mowed it in the dew before the sun.</i>	Eu fui virar a grama já ceifada De um ceifador no orvalho da alvorada.
<i>The dew was gone that made his blade so keen Before I came to view the leveled scene.</i>	Na cena rasa, não vi mais o lume Do orvalho que lhe tinha afiado o gume.
<i>I looked for him behind an isle of trees; I listened for his whetstone on the breeze.</i>	Busquei-lhe atrás das árvores; no ar, Busquei o som da pedra de amolar.
<i>But he had gone his way, the grass all mown, And I must be, as he had been,—alone,</i>	Mas ele tinha-se ido em seu caminho, E como esteve, devo estar: sozinho.
<i>'As all must be,' I said within my heart, 'Whether they work together or apart.'</i>	"É o nosso fim," eu disse, com pesar, "Trabalhemos sozinhos ou em par."
<i>But as I said it, swift there passed me by On noiseless wing a 'wildered butterfly,</i>	Passou por mim—a fala mal completa, Silente, uma perplexa borboleta,
<i>Seeking with memories grown dim o'er night Some resting flower of yesterday's delight.</i>	Buscando o que ficara na lembrança Da flor que, ontem, foi pouso e bonança.
<i>And once I marked his flight go round and round, As where some flower lay withering on the ground.</i>	E a vi às voltas, com sua atenção Voltada para uma flor secando ao chão.
<i>And then he flew as far as eye could see, And then on tremulous wing came back to me.</i>	Então, voou para onde inda pude ver, Para, logo, em tremelique, a mim volver.
<i>I thought of questions that have no reply, And would have turned to toss the grass to dry;</i>	Revi perguntas, sem respostas a dar; E ia por a grama para secar;
<i>But he turned first, and led my eye to look At a tall tuft of flowers beside a brook,</i>	Mas vi que ela voava rumo a um facho: Um tufo em flores, perto de um riacho,
<i>A leaping tongue of bloom the scythe had spared Beside a reedy brook the scythe had bared.</i>	Um flamejar de flores, não ceifado E um riacho, pela foice revelado.
<i>I left my place to know them by their name, Finding them butterfly weed when I came.</i>	Deixei meu canto, a ver se as conhecia. Chegando, as vi Raiz de Pleurisia.
<i>The mower in the dew had loved them thus, By leaving them to flourish, not for us,</i>	O ceifador no orvalho amara-as tanto, Deixando-as – não pra nós – lá no seu canto.
<i>Nor yet to draw one thought of ours to him. But from sheer morning gladness at the brim.</i>	Não pra lembramos dele, mas sinal Que transbordava gozo matinal.
<i>The butterfly and I had lit upon, Nevertheless, a message from the dawn,</i>	A borboleta e eu vimos na hora, No entanto, uma mensagem da aurora,

<p><i>That made me hear the wakening birds around, And hear his long scythe whispering to the ground,</i></p> <p><i>And feel a spirit kindred to my own; So that henceforth I worked no more alone;</i></p> <p><i>But glad with him, I worked as with his aid, And weary, sought at noon with him the shade;</i></p> <p><i>And dreaming, as it were, held brotherly speech With one whose thought I had not hoped to reach.</i></p> <p><i>'Men work together,' I told him from the heart, 'Whether they work together or apart.'</i></p>	<p>Que me acordou para os pássaros nos galhos E para aquela foice em seu trabalho,</p> <p>E para uma alma irmã que ali havia; Assim, trabalho em sua companhia;</p> <p>Findo o trabalho eu vou, feliz consigo, Cansado, à sombra, procurar abrigo</p> <p>E em sonho, a um irmão, eu falo a quem Não esperava ouvir, estando além:</p> <p>"Trabalhamos juntos," pude confessar, "Estejamos sozinhos ou em par."</p>
--	--

Por ter sua raiz utilizada no tratamento de males da pleura, a *Asclepias tuberosa* é conhecida como *pleurisy root*.⁵⁹ Traduzi o termo para o português, o que serviu à rima final do verso, muito embora não haja uma “raiz de pleurisia” em português. Por fim, até mesmo uma correspondência perfeita em nível lexical pode ser uma forma de manter o estrangeiro no texto traduzido. Na tradução do poema que mostrei acima, *Beyond Words*, usei a palavra “sincelo”. Apesar de dicionarizado, o termo é utilizado para denotar um fenômeno de congelamento que ocorre em temperaturas muito baixas, como quase não se experimenta no Brasil, exceto em certas regiões do sul do país, e até aí ele é visto com curiosidade por algumas pessoas, como podemos ver em algumas matérias jornalísticas na *internet*. Evidência do fato de falarmos uma língua transplantada, que embora tenha sofrido muitas alterações ao longo do tempo em que é utilizada no país, continua sendo uma das pontas do rizoma latino em sua variação ibérica, com toda a carga histórica que traz, inclusive a capacidade de denominar fenômenos naturais presentes no inverno europeu e quase inexistentes no brasileiro.

4.3 Intradutibilidade circunstancial?

Após ter argumentado contra o princípio da intradutibilidade absoluta da poesia, contida na declaração de Frost, vejo como necessária a discussão sobre os casos em que o projeto tradutório defendido por mim neste trabalho parece ser insuficiente ou inadequado. Tomarei um poema em particular, sobre o qual estenderei maiores comentários. A discussão será construída em torno do poema *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, por ser um dos mais antologizados, mais debatidos, talvez só não mais conhecido do que *The Road Not*

⁵⁹ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Asclepias_tuberosa>. Acessado em: 24/10/2015.

Taken. Ainda assim, foi o que mais traduções para o português teve publicadas. Por ser largamente conhecido, possui uma fortuna crítica volumosa e controversa.

Trata-se de um monólogo interior, uma parada na viagem de alguém que se detém em estado contemplativo diante de uma cena natural de hipnotizante beleza. O caráter fortuito da parada é constatável pela fala inicial do personagem, absorta, em que diz achar saber quem é o dono do bosque, como se a certeza (talvez fruto de um ouvir-falar anterior) tivesse dificuldade em lhe ocorrer neste exato momento em que o encanto da cena diante de si toma toda sua concentração. A descrição da observação de uma cena rural no inverno, com a neve caindo, e o relato dos sentimentos associados à ocasião são vistos também em *Desert Places*, em que um campo quase que completamente embranquecido pela neve é relacionado a um sentimento de desolação. Aliado à contemplação de uma cena está o tema do personagem que se desloca sozinho por cenários que acentuam ainda mais o seu sentimento de solidão antes de deparar-se com as tais cenas que o fazem parar, como em *Acquainted With The Night*, cuja tradução foi apresentada mais acima, em que ele contempla a viela mais triste da cidade por onde caminha de madrugada. Mas em *Stopping By Woods...* não existe desolação na vista que se abre ao passante. Pelo contrário, a experiência é descrita vividamente como sendo de uma calma aprazível. A natureza do encontro inesperado do transeunte pelo bosque invernal da poesia de Frost está mais próxima, na realidade, da descrição de um outro encontro com uma cena rural descrita por uma outra artista da Nova Inglaterra:

*I am waylaid by Beauty. Who will walk
Between me and the crying of the frogs?
Oh, savage Beauty, suffer me to pass...*⁶⁰

Em *Assault*, poema a que pertencem os três versos acima, a poeta estadunidense Edna St. Vincent Millay, contemporânea e conterrânea de Frost, fala da jornada de uma personagem entre duas casas numa região campestre na primavera. Desacostumada com o som das rãs depois de um ano sem ouvi-las, ela se diz emboscada pela beleza selvagem, pela qual se vê seduzida e a quem implora para que lhe dê passagem. É óbvio que não é a natureza que nega passagem a quem quer que seja, mas sim a capacidade de encantamento do próprio passante, que se deixa seduzir em sua jornada e para, com o único objetivo de deleitar-se com o insólito da ocasião. A dificuldade sentida pelo dono da voz no poema de Frost (assim como aquele do poema de Millay) é a de seguir viagem, a de voltar novamente sua atenção para as obrigações com que se comprometeu e deixar a beleza selvagem do bosque nevado para trás.

⁶⁰ Disponível em: < <http://www.poemhunter.com/poem/assault/>>. Acesso em: 05/05/2015.

A profusão de leituras diferentes desse poema levou a uma variedade considerável de visões sobre o que ele poderia representar, o que fez com que o próprio Frost declarasse seu incômodo a respeito de parte delas, pois percebia que nelas havia um esforço para que a interpretação do poema extrapolasse exageradamente os limites de significado que o texto oferecia (GREENBERG; HEPBURN, 1965: p. 12). Das interpretações mais moderadas às mais extremas, ele já foi lido como desde tão somente um belo poema lírico até um poema suicida (OSTER, 2001: p. 161). Mas numa primeira leitura, é como um incidente particular na vida de um viajante que ele se mostra, na mesma veia da grande maioria dos poemas líricos de Frost. As extrapolações metafóricas feitas do poema são encorajadas pelas relações que o próprio autor estabelece entre muitos dos textos de sua obra.

Em *Leaves Compared With Flowers*, o eu-lírico deixa bem claro para que servem as árvores para ele: para recostar-se contra elas e, soturno, ouvir o barulho das folhas na escuridão. As folhas representam o seu humor mais sombrio e a chegada da velhice e, conseqüentemente, a aproximação da morte. Quando jovem, ele buscara as flores, mas agora, com a idade avançada, são as folhas que se aproximam dele com a sua escuridão, como que num gesto ameaçador. São imagens que não precisam de uma extrapolação metafórica para serem descobertas. Estão explícitas no texto. Bem como em *Spring Pools*, quando a voz do poema lança uma provocação às árvores ainda sem folhas do início da primavera, num tom de admoestação, em antecipação ao tempo em que aquelas mesmas árvores estarão frondosas de folhas e terão coberto tudo com a escuridão de suas folhas, depois de secos os charcos primaveris e as flores ao lado dos charcos.

Em *Come In*, alguém chega à entrada de um bosque (como o viajante de *Stopping By Woods...*, só que, dessa vez, no verão) e ouve a canção de um tordo, vinda lá de dentro da escuridão dos pilares que são as árvores. Para esse alguém, a canção do tordo é quase como um chamado para adentrar a escuridão e lamentar. Diferentemente de em *Leaves Compared With Flowers*, quem quer que seja que tenha vindo para a beira do bosque em *Come In* decide não entrar. A imagem, contudo, fica clara: “*dark*” é um adjetivo usado nos quatro poemas. Para o poeta, árvores em um bosque são sinônimo de escuridão, a escuridão que não deixa que as flores desabrochem, ou seja, a tristeza e a desesperança que impede o nascimento da alegria simbolizada na primavera dos poemas, como fica claro em *The Last Mowing*. Se a escuridão das árvores é símbolo da introspecção sombria de quem aguarda a chegada indesejada do frio e, como dito explicitamente em *The Onset*, da morte pelo inverno, um bosque coberto de neve no inverno só pode ser interpretado como a mais consumada representação do trágico e da morte na poesia de Frost.

Por outro lado, considero afirmar categoricamente que o poeta está falando de sua própria morte algo temerário. Há uma beleza estética nos fenômenos naturais, até mesmo naqueles que podem ser letais para o ser humano e Frost era um observador da natureza, com vários poemas em que alguém aparece caminhando contemplativamente. Em *Looking for a Sunset Bird in Winter*, vemos um poema sobre alguém que, durante uma caminhada no inverno, para e contempla a beleza da vista, apesar do frio, motivado pela lembrança de um pássaro que cantara de forma angelical naquele mesmo lugar no verão. Logo, parece-nos estapafúrdio sugerir, como faz Ciardi, que o bosque nevado do poema seja um chamado para o suicídio, que o viajante sinta um impulso para entrar no bosque e deixar que a neve o cubra (GREENBERG; HEPBURN, 1965: p. 25). As imagens do inverno ou da expectativa do inverno que Frost nos fornece em sua poesia nos comunicam o fim de tudo aquilo que gostaríamos de manter, a inevitabilidade trágica das mudanças que fazem com que reexaminemos as nossas vidas em busca de novas modalidades de vivê-la. Mas a insistência em certezas categóricas que estabelecem que o poema seria uma coisa ou outra em particular (privando-o de representar a multiplicidade de possibilidades sutis que estão embutidas nas imagens do texto) me parece tão descabida quanto empobrecedora.

O texto apresenta elementos formais que devem ser obedecidos o mais rigorosamente possível, por serem responsáveis por sua identidade primeira, a de ser um dos exemplos melhor acabados de poesia lírica da obra do poeta. O primeiro deles certamente será seu esquema de rimas finais dos versos. O próprio Frost descrevia seu percurso na feitura do poema, apontando para sua dificuldade a cada nova estrofe, nas combinações rimadas, uma construção certamente trabalhosa e com grandes chances de resultar num poema pobre. Bastava que as escolhas das palavras ao final dos versos tivessem sido feitas em prol da consecução do esquema de rimas e não por serem as palavras mais expressivas ou adequadas para a totalidade do poema ou de cada estrofe. John Ciardi reconhece essa dificuldade quando comenta que a forma mais comum de distribuição de rimas finais em poemas estruturados em quadras, na língua inglesa, é a rima entre o primeiro e o terceiro versos, e entre o segundo e o quarto. Ainda assim, os escritores de baladas nem sempre operam a segunda combinação de rimas, satisfazendo-se somente com a primeira (In: GREENBERG; HEPBURN, 1965: p. 27).

Ao rimar os dois primeiros versos com o quarto em sua primeira estrofe, Frost construía para si mesmo um problema do qual não poderia sair facilmente, ao tentar manter este esquema pelo restante do poema. Adicionalmente a esta complicação, o terceiro verso da primeira estrofe, o único que destoa dos demais, fornece a rima dos três versos rimados da estrofe seguinte e assim por diante pelas próximas duas estrofes. Manter tal sequência em um

poema em inglês e fazê-lo de modo que as rimas soem naturais parece ser, de fato, um feito considerável. As opções de palavras com finais de mesmo som na língua são suficientemente poucas para que o leitor atento de poesia saiba identificar quando o verso traz a marca de uma adequação forçada, uma escolha feita não pelo poeta, mas pelas restrições impostas pela própria composição. Obviamente um leitor atento de poesia, Frost admitia olhar para um poema de forma muito cuidadosa e desconfiada, criticando-o caso achasse que ele era um compromisso com a rima (GREENBERG; HEPBURN, 1965: p. 14). Que ele tenha conseguido escrever *Stopping By Woods on a Snowy Evening* de modo que pareça não haver nenhuma pressão para que os versos se encaixem num esquema rímico é um desafio para sua tradução.

Mas não é o único. Segundo o princípio adotado para as traduções anteriores, tenho o desafio de escrever um poema em tetrâmetros iâmbicos, ou seja, oito sílabas métricas num padrão acentual predominantemente iâmbico. É o que fiz com o poema abaixo, *Parando Rente aos Bosques Numa Noite Nevada*, que transcrevo ao lado do poema original:

<p><i>Whose woods these are I think I know. His house is in the village, though; He will not see me stopping here To watch his woods fill up with snow.</i></p>	<p>E estes bosques, de quem são? Seu dono é de outra região. Não vai me ver aqui a olhar A neve enchendo a escuridão.</p>
<p><i>My little horse must think it queer To stop without a farmhouse near. Between the woods and frozen lake The darkest evening of the year.</i></p>	<p>Meu cavalinho há de estranhar, Parado aqui, neste lugar, Na noite mais escura do ano, Sem casa aonde se achegar.</p>
<p><i>He gives his harness bells a shake To ask if there is some mistake. The only other sound's the sweep Of easy wind and downy flake.</i></p>	<p>Puxa as sinetas com o abano, A ver se houve algum engano. Há só outro som, o do zunir Do vento leve e o floco lano.</p>
<p><i>The woods are lovely, dark, and deep, But I have promises to keep, And miles to go before I sleep, And miles to go before I sleep.</i></p>	<p>O bosque, suave, a me atrair, Mas há promessas a cumprir. E léguas antes de dormir. E léguas antes de dormir.</p>

É uma recriação que contempla o ritmo do poema original e a preocupação em adotar rimas finais que não denunciem o poema como um compromisso com a rima. No plano semântico, mantém-se fiel ao sentido geral do original, usando-o como baliza demarcadora do lugar da empresa recriadora, como quer Haroldo de Campos, já citado anteriormente no trabalho. Para expressar a incerteza sobre quem seria dono dos bosques ante os quais o

viajante para para observar foi feito em forma de questionamento, mantendo o mesmo efeito do original, o efeito de monólogo interior, de distração. Também é uma forma encaminhar o poema para um registro coloquial, bem ao gosto das composições de Frost, fazendo com que os versos fluam em harmonia, reproduzindo a velocidade dos versos do original e construindo uma coesão de tom que se perpetua ao longo das estrofes. Essa abordagem tradutória toca num mérito discutido por alguns autores, sobre a alteração ou retirada de elementos específicos do poema, em geral termos vocabulares e expressões constantes no original que não sobrevivem à passagem ao outro texto. Este é um trabalho que defende que a tradução é uma nova construção, uma nova maneira de dizer um texto anterior, uma abordagem que admite que as diferenças entre os textos não só são inevitáveis como bem-vindas, já que não existe autonomia sem diferença. Mas irei dedicar um espaço a explicitar os limites com os quais tive que negociar, como mais uma forma de exercitar a autoconsciência tradutória.

A primeira supressão se dá no segundo verso da primeira estrofe, quando a casa na vila do poema original dá lugar à menção de uma outra região. Outras virão em seguida, como aquela do local exato onde o viajante parou, entre o bosque e o lago congelado, que figura no terceiro verso da segunda estrofe do original. Essa imagem não entra no poema traduzido. Mais abaixo, o “*dark*” que qualifica o bosque some do primeiro verso da última estrofe, mas sua desapareição havia sido compensada pelo último verso da primeira estrofe, em que “*escuridão*” é mencionada em lugar do bosque que figura no verso original, na descrição da cena. No mesmo verso mencionado, da última estrofe, a descrição do bosque também perde um outro adjetivo, o que o descreve como profundo. A “*farmhouse*” da segunda estrofe perde a sua especificidade e passa a ser uma casa pura e simples no verso em português. O que se tem dito dessas alterações pelos pensadores da tradução?

Vizioli pensa que a perda de elementos semânticos aproxima o texto traduzido do conceito de adaptação ou transcrição, mais do que da recriação (VIZIOLI, 1983: p. 115). Britto parte do pressuposto básico “de que uma tradução que *altera* um elemento importante do original é melhor do que uma que *omite* um elemento importante”, mas é frontalmente contrário a Vizioli quando emenda que “tão ruim quanto omitir algo importante, ou até pior, é fazer um acréscimo de material estranho” (BRITTO, 2012: p. 145). Seu posicionamento é ainda mais fundamentado em oposição ao de Vizioli no seu artigo em que compara uma tradução deste de um poema de John Donne com uma outra do mesmo poema, da lavra de Augusto de Campos (cf. BRITTO, 2006). Ao final de uma análise minuciosa dos méritos e defeitos de ambas, Britto conclui pela superioridade da tradução de Augusto de Campos, dentre outros motivos por este ter feito cerca de sete vezes menos adições de elementos

estranhos ao texto original em sua tradução, em comparação com a tradução de Vizioli, muito embora o texto deste último tenha sido escrito em versos dodecassílabos, mais longos em duas sílabas métricas do que os decassílabos da tradução de Augusto de Campos. Mais precisamente, Britto destaca o fato de que, dos 15 acréscimos feitos na tradução de Vizioli, “nada menos que 11 ocorrem em posição final, o que parece indicar que as palavras em questão foram acrescentadas com o duplo objetivo de preencher espaço e também forçar uma rima” (BRITTO, 2006: p. 245).

Não se trata aqui de fazer uma comparação, com maior ou menor grau de detalhamento, entre a minha tradução e as dos outros tradutores que lidaram com o poema de Frost traduzido acima. Tampouco é o caso, aqui, de um julgamento sobre a competência de Vizioli como tradutor, assim como não o foi com o artigo citado de Paulo Henriques Britto. Meu objetivo é refletir a respeito dos limites da tradução de poesia, valendo-me das reflexões de alguns tradutores que já escreveram a respeito de sua prática. Se minha posição a respeito de certas medidas a serem tomadas quando do processo tradutório difere daquelas adotadas por Vizioli, é apenas porque experimentamos soluções diferentes para problemas semelhantes, sem que haja a pretensão de que sejam perfeitas ou definitivas. Vizioli abordou questões importantes sobre a tradução de poemas do inglês para o português, com a seriedade e a inquietação de alguém conhecedor de seu ofício, como se vê no trecho abaixo:

O fenômeno da discrepância silábica é óbvio para todos que conhecem os dois idiomas, pois é mais que consabido que as palavras inglesas (principalmente as de origem teutônica) são menos longas que as de nossa língua. Conseqüentemente, o texto traduzido para o vernáculo, via de regra, necessita de um número maior de sílabas que o texto original. Esse fato quase nunca acarreta problemas para o tradutor de prosa. Para o tradutor de poesia, entretanto, ele se erige em verdadeiro dilema, uma vez que pode determinar profundas alterações rítmicas. [...] O ritmo, na poesia, faz parte intrínseca de sua linguagem. Não deve ser destruído. Por isso, o tradutor não pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas dos versos, pois, se o fizer, com certeza arruinará o efeito almejado pelo poeta. Entretanto, para manter o mesmo número de sílabas, ele é frequentemente obrigado, em vista da aludida discrepância, a eliminar palavras e até mesmo imagens, tornando vago e inócua o que, antes, possuía vigor e precisão. E isso também é condenável. O que fazer então? Como preservar o ritmo sem estropiar o sentido? Ou como conservar este sem prejudicar aquele? (VIZIOLI, 1983: p. 113)

Ao dilema da discrepância silábica Vizioli contrapunha a prática do aumento das sílabas métricas dos versos, como já vimos. Pelo trecho citado acima, não era sem consciência da deformações efetuadas por esse aumento que ele o fazia. Mas embora eu escolha um caminho diferente, o meu não é um princípio inabalável e adequado a todo e qualquer caso. Apesar de que a decisão de traduzir pentâmetro por pentâmetro e tetrâmetro

por tetrâmetro tenha obtido relativo sucesso em alguns casos, quando o número de pés em um poema em inglês é menor do que quatro, a recriação de um poema com o mesmo número de pés em português torna-se bastante difícil, mas não impossível. Em alguns casos, somente o aumento do comprimento do verso possibilitou traduzi-lo, como na minha tradução de *Nothing Gold Can Stay*:

<i>NOTHING GOLD CAN STAY</i>	NADA DO QUE É OURO FICA
<i>Nature's first green is gold, Her hardest hue to hold. Her early leaf's a flower; But only so an hour. Then leaf subsides to leaf. So Eden sank to grief, So dawn goes down to day. Nothing gold can stay.</i>	No campo, o verde primeiro é ouro, Dos seus tons, o menos duradouro. A sua primeira folha flora; Mas isso, só na primeira hora. Uma folha à outra, então, dá lugar. Assim como o Éden cede ao pesar, E perde-se, para o dia, a alvorada. Não fica, do que é ouro, nada.

Enquanto o original do poema tem seis sílabas métricas, divididas em três pés por verso, em versos predominantemente iâmbicos, para que uma tradução fosse possível tive que aumentar cada verso em três sílabas métricas. A alteração mais visível de todas é a substituição de “*Nature*”, no original, por “campo”, na tradução, uma solução que visa à conformidade a uma limitação de métrica, certamente devida à diferença no comprimento das palavras, diferença difícil de ser contornada. Também foi o caso da minha tradução de *Rose Pogonias*:

<u>ROSE POGONIAS</u>	<u>ORQUÍDEAS ROSAS</u>
<i>A saturated meadow, Sun-shaped and jewel-small, A circle scarcely wider Than the trees around were tall; Where winds were quite excluded, And the air was stifling sweet With the breath of many flowers, – A temple of the heat.</i> <i>There we bowed us in the burning, As the sun's right worship is, To pick where none could miss them A thousand orchises; For though the grass was scattered, yet every second spear</i>	Uma clareira saturada, Forma de sol em miniatura, Um círculo um pouco mais largo Que as árvores, em altura. Aonde os ventos não chegavam E o ar, de um doce abafador Com o hálito de tantas flores: Um templo do calor
	Lá nos curvamos, no mormaço Como o sol pede, ao o adorares, Para colher, onde sobravam, Orquídeas aos milhares. Pois mesmo que espalhada a grama, Um em cada dois caules era

<p><i>Seemed tipped with wings of color, That tinged the atmosphere.</i></p> <p><i>We raised a simple prayer Before we left the spot, That in the general mowing That place might be forgot; Or if not all so favored, Obtain such grace of hours, that none should mow the grass there While so confused with flowers.</i></p>	<p>Coroado de asas coloridas Tingindo a atmosfera.</p> <p>Fizemos uma oração breve Pouco antes de irmos embora Que na ceifa, aquela clareira Deixassem-na de fora. Ou, caso desfavorecida, Que as horas lhe tomassem as dores E ninguém, lá, ceifar pudesse De tão perdido em flores.</p>
---	---

Dessa forma, não só fica claro que uma condenação generalizada do método utilizado por Vizioli não é autorizável, bem como, em certos casos, ele é o único método possível. No já mencionado *Come In*, há uma variação na métrica dos versos em inglês, que tampouco puderam ser estritamente reproduzidas em português:

<p><u>COME IN</u></p> <p><i>As I came to the edge of the woods, Thrush music – hark! Now if it was dusk outside, Inside it was dark.</i></p> <p><i>Too dark in the woods for a bird By sleight of wing To better its perch for the night, Though it still could sing.</i></p> <p><i>The last of the light of the sun That had died in the west Still lived for one song more In a thrush's breast.</i></p> <p><i>Far in the pillared dark Thrush music went – Almost like a call to come in To the dark and lament.</i></p> <p><i>But no, I was out for stars; I would not come in. I meant not even if asked; And I hadn't been.</i></p>	<p><u>ENTRA</u></p> <p>Quando eu vim para a beirada do bosque, Canção de tordo – escuta! Agora se fora já era penumbra, Dentro era noite absoluta.</p> <p>Escuro demais para uma ave no bosque Com destreza de asa Voar para um poleiro melhor para o pernoite. Mas a música, ele extravasa.</p> <p>A última luz esmaecida de sol Que esvai-se no oeste, em seu leito, Ainda vivia em mais uma canção Que o tordo trazia em seu peito.</p> <p>Ao longe, no escuro daquelas colunas, Cantava o tordo, um momento: Quase como que um chamado para entrar Para o breu, desfiar meu lamento.</p> <p>Mas não, eu estava em busca de estrelas E não estava convencido A entrar. Mesmo que eu fosse convidado. E eu não tinha sido.</p>
--	---

De todos os poemas, este talvez seja o que menos aderência tenha tido ao esquema

métrico do texto de partida, acontecendo de alguns versos serem tão dilatados a ponto de quase dobrarem o seu comprimento original, como é o caso do primeiro da penúltima estrofe e do terceiro da segunda. A inclusão desta tradução no presente trabalho, em face da exclusão das dezenove outras previamente mencionadas, serve para que possamos ver o resultado de uma tradução em que a obediência ao esquema métrico tenha sido tão relaxada a ponto de comprometer a velocidade de leitura dos versos, alterando perceptivelmente o ritmo do poema. Este seria um poema a ser colocado nos limites da proposta que norteou este trabalho, como um marco a simbolizar o ponto cuja proximidade representa um distanciamento daquele norte. Contudo, como a atividade de tradução literária está sujeita à inexatidão das ciências humanas, para um certo número de casos em que a obediência à métrica mais curta do original se mostra difícil, podemos ser surpreendidos com algum caso em que ela funciona à perfeição, como no caso de *Canis Major*:

<u>CANIS MAJOR</u>	<u>CÃO MAIOR</u>
<i>The great Overdog That heavenly beast With a star in one eye Gives a leap in the east.</i>	O Cão Maioral A fera celeste Com uma estrela no olho Dá um salto no leste.
<i>He dances upright All the way to the west And never once drops On his forefeet to rest.</i>	E dança de pé De Oriente a Ocidente Mas nunca descansa Nas suas patas da frente.
<i>I'm a poor underdog, But to-night I will bark With the great Overdog That romps through the dark.</i>	Eu sou só um vira-lata Mas eu vou latir nessa Noite, com o Maioral, Que o escuro atravessa.

É possível que essas impossibilidades de se seguir um parâmetro rígido para a tradução seja um sinal para uma libertação das amarras formais e a criação de um texto experimental ainda mais dissociado das expectativas de metrificacão estabelecidos nos poemas originais, no espírito da concepção meschonniquiana da infinidade de traduções possíveis, entre boas e más:

Boa, quer dizer tanto literatura e poesia quanto a obra a traduzir, a tradução que, em relação com a poética do texto, inventa sua própria poética e que substitui as soluções da língua pelos problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa; uma tradução que, tendo o texto por unidade, guarda a alteridade como alteridade. [...] Não há, aí, nenhum dogmatismo, porque daí decorre, manifestamente, que há uma infinidade de *boas* traduções possíveis e uma infinidade de *más*. Não uma só, mas uma infinidade: tanto de relações, quanto de historicidades. Posto que o valor é a historicidade.⁶¹ (MESCHONNIC, 1999: p. 130)

Posicionamo-nos em algum lugar no entre-abordagens. Contra o dilema intransponível da infidelidade absoluta de Vizioli, a possibilidade meschonniquiana de inaugurarmos novas poéticas, de escrevermos um texto eivado de subjetividade e historicidade, que estabeleça uma relação com a obra original, numa infinidade possível de graus de aproximação. Contra a impossibilidade de se avaliar objetivamente a efetividade dessas novas poéticas, os critérios de avaliação objetiva sugeridos por Britto, que nos dão parâmetros de julgamento da qualidade de uma tradução, mas cujas análises nos colocam, em alguns momentos, de volta às mesmas comparações entre dois sistemas linguísticos que só parecem explicitar o óbvio das diferenças entre eles.

Para satisfazer ao escopo do presente trabalho, que nos baste estabelecer a viabilidade, em alguns casos, de um projeto de tradução, aquele que pretende manter uma aproximação maior com a sonoridade do poema e sua relação com a cadência e a métrica do verso original, mediante a efetiva tradução de alguns poemas. Para os casos em que o projeto não for viável, o reconhecimento da intradutibilidade do poema por essas vias específicas, no sentido defendido por Mário Laranjeira:

colocamos a intradutibilidade da poesia – se houver – não como metafísica, não como uma natureza, mas como circunstancial, factual, circunscritível, histórica. O que pode acontecer é que determinadas convergências de situações concretas de natureza linguístico-estrutural, retórico-formal ou sociocultural venham interpor-se no processo da tradução e criar dificuldades – às vezes topicamente intransponíveis – para a translação interlingual do poema. (LARANJEIRA, 1993: p. 42)

Finalmente, na esteira da utilização de certas abordagens como antídotos a outras, ainda contra a a metafísica da intradutibilidade de Frost de outros, mistificadora, niilista,

⁶¹ “Bonne, c'est à dire autant littérature et poésie que l'est l'œuvre à traduire, la traduction qui, en rapport avec la poétique du texte, invente sa propre poétique, et qui remplace les solutions de la langue par les problèmes du discours, jusqu'à inventer un problème nouveau, comme l'œuvre l'invente ; une traduction qui, ayant le texte pour unité, garde l'alterité comme alterité. (...) Il n'y a là nul dogmatisme, puisqu'il en sort manifestement qu'il y a une infinité de bonnes traductions possibles, et une infinité de mauvaises. Pas une seule, mais une infinité : autant que de rapports, autant que d'historicités. Puisque la valeur, c'est l'historicité.”

irreflexiva, a concessão às demandas da vida real reconhecíveis na intradutibilidade tópica de Laranjeira, que nos mostra uma tradução possível: em algumas ocasiões mais que em outras.

Considerações Finais

Avaliar uma tradução em função de sua poética não é tão fácil de fazer quanto parece. Como descrever objetivamente o percurso de uma certa tradução? Como atestar se o texto traduzido opera, em sua própria língua, o ineditismo que o texto original operou na dele? A subjetividade envolvida na verificação da ocorrência desse pressuposto é quase que absoluta. E, no entanto, como parece preferível, em tese, que a tradução siga esse parâmetro. Se não por outro motivo, por aquele que nos mostra que a sua alternativa é tão eivada de dificuldades. O que dizer da ideia do transporte na tradução? Como fazer sentido da imagem que quer que a tradução seja como verter um líquido de um jarro a outro? Ainda mais subjetiva seria a interpretação daquilo que deve ser vertido. O objeto da tradução, livre da referência da forma, ou seja, de sua letra original, não perderia quase tudo de si? Nesse momento, a subjetividade do tradutor, que é algo imprescindível à tradução, torna-se o principal obstáculo à avaliação objetiva da qualidade desta. Como conduzir uma verificação dita objetiva, científica, isenta, sem que o próprio tradutor tenha que ser esmiuçado, tanto quanto sua tradução? Entramos, dessa forma, em uma discussão antiga na história da Teoria da Literatura. Quão objetivo um pesquisador pode ser, quando o seu objeto de estudo está tão intimamente atrelado ao seu criador?

Como mencionado em algum ponto do trabalho, um tradutor e pesquisador da tradução sugeriu, com sucesso, um método de avaliação de traduções baseado na análise de critérios objetivos. Talvez, a partir do produto pronto, possamos aferir um pouco qual tenha sido o seu percurso poético. Talvez não. Mas a proposta de Paulo Henriques Britto é o que existe de mais próximo na avaliação objetiva da qualidade de traduções literárias, e poderia se beneficiar enormemente de uma descrição científica de seus méritos se fosse utilizada em grande escala, de modo que a quantidade de resultados fornecesse subsídios para uma avaliação do próprio método. O que poderia ser feito para tornar ainda melhor um procedimento que já parece ser excelente? Ele consegue responder à pergunta sobre o percurso poético utilizado pelo tradutor e sobre a ideia de ineditismo de um determinado discurso em relação à língua em que é escrito, num paralelo com o texto do qual pretende ser a tradução?

Não estava no escopo deste trabalho, contudo, nem tampouco poderia ser um dos seus objetivos iniciais, uma vez que, sendo eu mesmo o autor das traduções, não seria o agente mais indicado para aplicar sobre elas um método de mensuração objetivo de sua qualidade. De forma que, na condição de ensaios, de exercícios tradutórios, as traduções terminam por

figurar como parciais sucessos, às vezes na mesma proporção em que são parciais fracassos, a depender do ponto de vista de quem avalia. Sob este aspecto, parece que traduções irão sempre pertencer a uma dimensão fluida das obras escritas, algo que nunca está, mas que está passando, momentaneamente fixada numa forma que pede revisões, segundos olhares, sugestões de mudança. Raras são aquelas que podem ser, por obra de sua aceitação geral pelo seu público (seja ele qual for), consideradas prontas, irretocáveis. E mesmo estas, sob um ponto de vista meschonniquiano, são uma, cada uma delas, dentre uma infinidade de outras possíveis.

Referências Bibliográficas

BARNSTONE, Willis. Preferences in Translating Poetry. In: FRAWLEY, William (Ed.). **Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives**. Newark: University of Delaware Press, 1984.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. M-H. C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Florianópolis: Copiart, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Lucia Castello Branco (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BOGAN, Louise. **A Poesia Norte Americana: 1900-1950**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1955.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Cadernos de Letras*, Rio de Janeiro, 2010.

_____. **A humble form**. 2000. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ab6/phbritto/>>. Acesso em 02/06/2015.

_____. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, A.; TORRES, M-H. C.; COSTA, W. C. (Org.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. Tradução e criação. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, V. 4, p. 239-262, 1999.

_____. Por uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: BERNARDO, Gustavo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

_____. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, número 15, p. 239-254, 2006.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Transcrição**. Marcelo Tápia e Thelma M. Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

COX, James M. (Ed.). **Robert Frost: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

FAGAN Deirdre. **Critical companion to Robert Frost: a literary reference to his life and work**. New York: Facts On File, 2007.

FAGGEN, Robert. Frost and the questions of pastoral. In: FAGGEN, Robert (Ed.). **The Cambridge companion to Robert Frost**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FREITAS, Marcos Vinicius de. O som do sentido: Robert Frost em português. *Philia e Filia*, Porto Alegre, v. 4, p. 9-30, 2014.

FRISCH, Johan Dalgas; FRISCH, Christian Dalgas. **Aves Brasileiras e Plantas Que As Atraem**. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005.

FROST, Robert. **Selected Prose of Robert Frost**. Edited by Hyde Cox and Edward Connery Lathem. New York: Macmillan, 1968.

_____. **The Poetry of Robert Frost**. Edited by Edward Connery Lathem. New York: Henry Holt, 1979.

_____. **Selected Letters of Robert Frost**. Edited by Lawrance Thompson. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

GAMBAROTTO, Ana Cristina. Tradução e tradição: o mito de Pã em Frost e Pound. *Serafino*, São Paulo, Ed. Especial Tradução de Poesia, p. 8-18, 2015.

GREENBERG, Robert A.; HEPBURN, James G. (eds.). **Robert Frost: an introduction**. Poems, reviews, criticism. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

JARRELL, Randall. **A Poesia e a Época**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1957.

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

_____. Sentido e significância na tradução poética. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 29-37, 2012.

LOYOLLA, Dirlen. Poemas traduzidos de Robert Frost. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 221-222, 2012.

MARQUES, Oswaldino (Org.). **Videntes e Sonâmbulos**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1955.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

MILLIET, Sérgio (Org.). **Obras-Primas da Poesia Universal**. São Paulo: Martins, 1957.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONTEIRO, George. **Robert Frost and the New England Renaissance**. Lexington: Kentucky University Press, 1988

MOREIRA, C. K. **Robert Frost: A tradução poética do trabalho e o trabalho da tradução poética**. Campinas, UNICAMP, 1995. 238 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Apresentada ao Curso de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

MURRAY, Marisa (Trad.). **Poemas escolhidos de Robert Frost**. Rio de Janeiro: Lidor, 1969.

OSTER, Judith. Frost's Poetry of Metaphor. In: FAGGEN, Robert (Ed.). **The Cambridge companion to Robert Frost**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 155-178.

PARINI, Jay. **Robert Frost: a life**. New York: Henry Holt and Company, 1999.

PIRES-DE-MELLO, José Geraldo. **Teoria do ritmo poético**. São Paulo: Rideel, 2001.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. **Introduction à l'analyse des oeuvres traduites**. Paris: Armand Colin, 2008.

STEELE, Timothy. “Across spaces of the footed line”: the meter and versification of Robert Frost. In: FAGGEN, Robert (Ed.). **The Cambridge companion to Robert Frost**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 123-154.

STEINER, George. **After Babel: aspects of language & translation**. Oxford: OUP, 1998.

VIZIOLI, Paulo (Trad.). **Poetas Norte Americanos**, Antologia Bilíngue, Edição Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América, 1776-1976. Rio de Janeiro: Lidor, 1974.

_____. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. *Tradução e Comunicação*, São Paulo, n° 2, p. 109-128, 1983. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B8gOZft24W-aRIRseksyZ2sxnM/edit>>. Acesso em: 13/8/15.

WANDERLEY, Jorge. (Trad.) **Antologia da Nova Poesia Norte-Americana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

WIDDOWSON, H. G. **Practical stylistics: an approach to poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1992.