

## Correspondências estruturais em tradução poética<sup>1</sup>

*Paulo Henriques Britto*

*Departamento de Letras, PUC-Rio*

Há algum tempo venho investigando uma questão que me parece de importância fundamental para a tradução de poesia: de que modo é possível estabelecer correspondências entre os elementos formais de um poema e os de uma tradução desse mesmo poema? Já estabeleci algumas premissas e esbocei uma metodologia num artigo anterior (Britto, 2002), e vou pressupô-las no presente trabalho, ainda que eventualmente seja necessário retomar aqui alguns pontos já discutidos antes. Porém meu objetivo é aprofundar a análise de uma questão em particular: a transposição poética de elementos que não fazem parte do repertório convencional de recursos formais de um idioma, e sim são desenvolvidos por um poeta específico num poema específico.

O poema que vou tomar como exemplo foi escrito numa forma fixa que não pertence ao repertório da poesia inglesa – uma forma *ad hoc*. Neste poema de cinco estrofes, um padrão perfeitamente regular é estabelecido nas três primeiras estrofes; um desvio do padrão é introduzido na quarta estrofe com o fim de obter um efeito semântico específico; e o padrão é retomado na estrofe final. Ao mesmo tempo, dentro de cada estrofe, que tem

cinco versos, o quarto verso sempre quebra o padrão métrico geral. Trata-se de saber de que modo essa estrutura pode ser reproduzida na tradução do poema. Tal como no trabalho anterior, o poema em questão é de Elizabeth Bishop.

Começemos com a transcrição do poema, reproduzido em Bishop (1991) e Bishop (2001):

### CIRQUE D'HIVER

Across the floor flits the mechanical toy,  
fit for a king of several centuries back.  
A little circus horse with real white hair.  
His eyes are glossy black.  
He bears a little dancer on his back.

She stands upon her toes and turns and turns.  
A slanting spray of artificial roses  
is stitched across her skirt and tinsel bodice.  
Above her head she poses  
another spray of artificial roses.

His mane and tail are straight from Chirico.  
He has a formal, melancholy soul.  
He feels her pink toes dangle toward his back  
along the little pole  
that pierces both her body and her soul

and goes through his, and reappears below,  
under his belly, as a big tin key.  
He canters three steps, then he makes a bow,  
canters again, bows on one knee,  
canters, then clicks and stops, and looks at me.

The dancer, by this time, has turned her back.  
He is the more intelligent by far.  
Facing each other rather desperately –  
his eye is like a star –  
we stare and say, “Well, we have come this far.”

Temos aqui um poema em cinco estrofes, sendo cada estrofe composta de cinco versos.<sup>2</sup> Em cada estrofe (menos a quarta), o mesmo padrão métrico é observado em todos os versos (menos no quarto): cinco pés predominantemente jâmbicos, com algumas irregularidades<sup>3</sup> – em A1 temos uma inversão trocaica no terceiro pé, e o quinto e último pé é anapéstico; em C3 o quarto pé é um espondeu; etc. (Todos os desvios dos padrões rítmicos e rítmicos estão sombreados.) Mas de modo geral as três primeiras estrofes e a quinta são bastante regulares. O quarto verso de cada uma dessas estrofes, porém, contém apenas três pés e não cinco. A fórmula métrica geral das estrofes A, B, C e E pode ser resumida assim: três pentâmetros jâmbicos, um trímetro jâmbico, um pentâmetro jâmbico final. Esquemáticamente, temos:

∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ /  
∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ /  
∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ /  
∨ / | ∨ / | ∨ /  
∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ / | ∨ /

A estrutura rítmica das estrofes A, B, C e E é complexa. Em cada estrofe, os versos 1 e 3 não são rimados, enquanto os demais versos todos rimam entre si, com uma complicação adicional: a palavra final do verso 2 é também a palavra final do verso 5. Podemos representar esse esquema rítmico através da fórmula *aBcbB*: rimam os versos 2, 4 e 5, sendo que a palavra final de 2 é repetida em 5 (o que é indicado pelo uso de maiúscula).

Na Tabela 1, temos na primeira coluna o texto do poema com os acentos primários (/) e secundários (\) assinalados; as consoantes aliterantes são agrupadas por itálico, sublinhas ou riscos (simples ou duplos); e as vogais assonantes estão em negrito. Só se considera que há aliteração quando a consoante em questão ocorre em sílaba com acento primário ou secundário. Na segunda coluna esquematizamos a estrutura rítmica de cada verso. Os padrões rítmicos e rítmicos são resumidos nas colunas P, S, C e R: a coluna P registra o número de pés de cada verso; S assinala o número de sílabas; C classifica os versos como longos (L) ou curtos (C); R indica as rimas. Na última coluna da tabela, OBS., assinalam-se as assonâncias e aliterações de cada estrofe e fazem-se algumas outras observações consideradas pertinentes.

Vimos, pois, o padrão geral métrico e rítmico das estrofes A, B, C e E. Resta examinar a quarta estrofe. Nela, o quarto verso também é mais curto do que nas outras, porém ele tem quatro e não três pés (o que é assinalado na coluna C pela letra M: “comprimento médio”). Além disso, o ritmo desse verso é marcadamente diferente do que predomina no resto da estrofe e em todo o poema: temos aqui uma cadência dactílica seguida de pausa, um padrão – / ~ ~ / – que se apresenta duas vezes seguido de pausa, uma em “canters again”, outra em “bows on one knee”.<sup>4</sup> Essa estrutura parece esboçar-se no início do verso seguinte, mas a cesura após a terceira sílaba logo desfaz tal impressão, e a ambigüidade métrica logo é resolvida em favor de uma leitura jâmbica, sendo o pé inicial do verso reinterpretado como trocaico. Tam-

bém o padrão rímico da estrofe D difere das outras, pois nela a última palavra do verso 2 não reaparece ao final do verso 5.

Podemos resumir o que foi dito acima como se segue. O poema compõe-se de cinco estrofes com cinco versos cada. No plano geral do poema, todas as estrofes obedecem ao mesmo padrão formal complexo, menos a quarta, que apresenta um desvio. No plano da estrofe, todos os versos obedecem ao mesmo padrão formal complexo, menos o quarto, que apresenta um desvio. Há, portanto, uma relação de homologia entre o todo e a parte, o poema e a estrofe. Essa característica parece ser um atributo importante do poema, que deveria ser de algum modo reproduzido numa tradução.

Examinemos agora o plano semântico. O poema descreve um brinquedo composto de duas partes: um cavalo e uma bailarina. As duas primeiras estrofes descrevem minuciosamente o brinquedo. Na terceira adota-se o ponto de vista do cavalo – ele sente as pontas dos pés da bailarina em seu dorso – e acrescenta-se mais um detalhe: a haste que atravessa as duas figuras e aparece em baixo em forma de chave. Neste ponto já estamos na quarta estrofe, a que se afasta do padrão das outras; agora o brinquedo entra em ação, e os movimentos do cavalo são descritos no quarto verso – o verso que é sempre mais curto que os outros em cada estrofe – na única passagem em ritmo ternário de todo o poema. Como os ritmos ternários em inglês são muito menos comuns que os binários, esse verso dactílico chama a atenção para o ritmo no exato momento em que o poema descreve o movimento do cavalo. A estrofe termina, ao contrário de todas as outras do poema, sem repetir a palavra final do verso 2; em vez disso, temos na conclusão do verso 5 o pronome pessoal, *me*. É a primeira vez que a primeira pessoa aparece no poema, que até agora parecia uma descrição impessoal de um mecanismo. O fato de que o pronome aparece no lugar onde esperávamos a repetição da palavra final do verso 2 tem o efeito de dar ainda

mais destaque para a entrada em cena da primeira pessoa do singular. A estrofe final retoma o padrão métrico-rímico das estrofes anteriores, mas o eu lírico permanece presente, e o poema termina com uma troca de olhares cúmplices entre ele e o cavalo.

A imagem do brinquedo pode ser lida de duas maneiras, ao menos. A mais óbvia, ressaltada pelo próprio texto do poema, é a dualidade corpo-alma; só que os pólos parecem invertidos: a metade inferior do brinquedo, a que representa o animal (cavalo) em oposição ao ser humano (bailarina) da metade superior, é considerada pelo eu lírico “de longe a mais inteligente” das duas. A outra leitura que se impõe é a do brinquedo como metáfora do próprio poema: um mecanismo artificial (embora o cabelo do cavalo seja “de verdade”) que de algum modo tem vida. A forma rígida do poema parece ressaltar a idéia de artificialidade, que é enfatizada pela repetição de “rosas artificiais” na segunda estrofe; ao mesmo tempo, porém, essa rigidez é quebrada de várias maneiras sistemáticas: as estrofes são regulares no sentido em que temos um padrão estabelecido, mas um verso (o quarto) é sempre mais curto que os outros, e uma das estrofes (a quarta) viola as regras formais. A idéia que tanto o plano da forma quanto o do sentido parecem exprimir é a de que é impossível estabelecer de modo categórico uma série de distinções binárias: animal e humano (pois que a metade animal do brinquedo é a mais inteligente), natural e artificial (o cavalo de brinquedo tem cabelo de verdade), regular e irregular (o poema tem regras formais, mas elas são violadas; por outro lado, as próprias violações obedecem a um esquema regular: é sempre o quarto elemento que foge à norma), e outras.<sup>5</sup>

Assim, uma tradução satisfatória do poema deveria levar em conta essas características formais e semânticas. Ainda que não seja possível reconstruir exatamente todas elas na tradução, é necessário estabelecer as mesmas homologias no plano da forma e entre o da forma e o do sentido, afirmar as mesmas polaridades

ao mesmo tempo que se aponta para a impossibilidade de traçar distinções absolutas entre um pólo e o outro. O que se tentou fazer na tradução que analisaremos em seguida foi privilegiar acima de tudo os elementos apontados acima. Isso nos levou, naturalmente, a atribuir uma prioridade menor a alguns outros elementos.

Eis a tradução:

### CIRQUE D'HIVER

É um brinquedo de corda digno de um rei  
de uma outra era: cavalo e bailarina.  
Um cavalo de circo, de olhos negros,  
branco no pêlo e na crina.  
Sobre ele vai montada a bailarina.

Na ponta dos pés, ela rodopia.  
Tem um ramo de flores artificiais  
na saia e no corpete de ourapel.  
Sobre a cabeça, traz  
um outro ramo de flores artificiais.

A cauda do cavalo é puro Chirico.  
É formal e melancólica a sua alma.  
Ele sente em seu dorso a perna leve  
da bailarina calma  
em torno da haste que a perfura, corpo e alma,

e lhe atravessa o corpo, saindo por fim  
sob seu ventre como uma chave de lata.  
Ele dá três passos, faz uma mesura,  
anda mais um pouco, dobra uma das patas,  
anda, estala, pára e olha para mim.

A dançarina, a essa altura, está de costas.  
O cavalo é o mais arguto deles dois.  
Entreolhamo-nos, com certo desespero,  
e dizemos depois:  
“É, até aqui chegamos nós dois.”

Examinemos a tradução, remetendo-nos à Tabela 2. Ela é análoga à anterior, faltando-lhe apenas a coluna que assinala os pés, já que em português tradicionalmente contamos apenas sílabas e não pés. Tal como no poema original, temos uma estrutura rítmica regular com um desvio no quarto verso de cada estrofe, e uma quarta estrofe que quebra o padrão geral. Quanto à métrica, a correspondência não se dá do modo mais exato, pois enquanto o padrão métrico das estrofes regulares do original é 5/5/5/3/5 (contando-se pés), na tradução os versos mais longos da estrofe oscilam entre 10 e 13 sílabas, e o quarto verso pode ter 6 ou 7 sílabas. Porém uma comparação entre a coluna C da Tabela 1 e a coluna C da Tabela 2 mostra que foi possível estabelecer a correspondência num plano um pouco menos estrito que o da contagem de pés ou sílabas: tanto no original quanto na tradução temos o padrão L/L/L/C/L, onde L é um verso longo e C um verso curto. Com relação à rima, conseguiu-se reproduzir o mesmo padrão do tipo *aBcbB*, em que *B* indica que as palavras finais dos versos 2 e 5 são idênticas. Assim, no plano da regularidade formal foi possível estabelecer equivalências razoáveis.



Vejam agora a quarta estrofe. Comparando-se as duas tabelas, vemos que, no sentido mais estrito do termo, a estrutura formal da quarta estrofe da tradução não é análoga à da sua contraparte no original. No poema em português, não temos um verso de comprimento médio, e sim um verso longo, na posição 4 da estrofe. Na passagem em que se descreve o movimento do cavalo, o ritmo muda, mas não para dactílico, nem mesmo para qualquer outro ritmo ternário. A estrutura rímica da estrofe tampouco é estritamente análoga à da estrofe desviante do original. Porém tanto na métrica quanto na rima há correspondência entre original e tradução num plano um pouco mais geral: em português, como em inglês, temos um desvio no que concerne ao comprimento do verso 4, uma mudança de ritmo na passagem em que se descreve o movimento do cavalo e uma alteração na estrutura de rimas. A expectativa de um verso curto na quarta posição da estrofe é quebrada na tradução como no original, só que pelo surgimento de um verso longo e não médio. À introdução do dactílico no verso 4 do original corresponde a introdução, nos versos 3 e 4, de um ritmo fortemente trocaico – a célula / ˘ / ˘ / aparece três vezes no trecho – o qual contrasta com o ritmo do poema até então, que combinava células jâmbicas com anapésticas. Por fim, tal como no original, a quebra da expectativa da palavra repetida coincide com a introdução do pronome de primeira pessoa. Ou seja: embora haja diferenças flagrantes entre as estruturas formais da quarta estrofe da tradução e as do original, foram preservados elementos importantes.

Essas conclusões estão resumidas na Tabela 3. Do ponto de vista formal, já observamos que em alguns casos a correspondência entre original e tradução não se dá no plano mais estrito possível, e sim num plano mais geral. Mas a tabela nos permite constatar a ocorrência de outras perdas. Em comparação com o original, a tradução é pobre em matéria de assonâncias e, mais ainda, aliterações. A justificativa para essa perda é o fato de que

as assonâncias e aliterações não fazem parte do sistema de regularidades e desvios que, segundo a leitura proposta, constitui a característica central da forma *ad hoc* criada por Bishop; assim, esses elementos formais receberam baixa prioridade na tradução. Há um outro argumento que pode ser levantado aqui: a aliteração é recurso bem menos freqüente na poesia portuguesa do que na inglesa; é de esperar, pois, que haja mais aliterações num poema inglês do que em sua tradução para o português. A última linha da tabela, em que aparece a contagem geral de sílabas dos dois poemas, nos chama atenção para um outro tipo de perda. O poema de Bishop tem 237 sílabas métricas; minha tradução tem 256 sílabas métricas (ou 271, contando-se as sílabas átonas finais dos versos graves). Sabendo-se que as palavras inglesas tendem a ser bem mais curtas que as portuguesas, o fato de que a tradução tem um número de sílabas pouco superior ao original implica que a tradução tem bem menos palavras que o original, e que portanto deve ter havido perdas semânticas consideráveis.

É o que confirma a Tabela 4. Temos aqui os textos dos dois poemas lado a lado. No texto em inglês, realçamos em itálico todas as passagens cujo conteúdo semântico não foi reproduzido na tradução. No texto em português, aparece sublinhada a passagem que foi traduzida com uma estrutura sintática que é o inverso da que aparece no original, e vemos em negrito duas palavras que não correspondem a nenhum conteúdo semântico do texto em inglês – ou seja, palavras semanticamente desnecessárias, que aparecem apenas por exigência formal, de metro ou rima. Conforme o previsto, constatamos que, se por um lado a estrutura sintática do original foi quase sempre respeitada e apenas duas palavras foram acrescentadas por necessidade de forma, por outro lado as perdas semânticas foram pesadas. De modo geral, essas perdas se concentram em três aspectos:

(a) *Detalhes visuais*. Em muitos casos, o que é pormenorizadamente descrito em inglês aparece apenas esboçado em português. Um bom exemplo é o traje da bailarina. No original, lemos em B2-3 literalmente: “Um ramo inclinado de rosas artificiais é bordado de um lado a outro da saia e do corpete de ouropel.” Na tradução, perde-se “inclinado”, “bordado” e “de um lado a outro”, e “rosas” é substituído pela mais genérico “flores” (uma simplificação, aliás, perfeitamente desnecessária: “rosas” e “flores” são metricamente equivalentes). A perda mais grave aqui é a que se dá em E4: todo o verso “seu olho é como uma estrela” desaparece na tradução.

(b) *Adjetivos e advérbios*. Várias ocorrências de *little* (“pequeno(a)”) e uma de *big* (“grande”) foram omitidas na tradução, bem como outros adjetivos como *glossy* (“lustroso”) e *pink* (“rosados”). Foi suprimida a expressão adverbial *by far* (“de longe”, “muito”) em E2. Particularmente séria é a omissão, em A3, de *real* (“de verdade”), que caracteriza o pêlo do cavalo, pois temos aqui um dos pontos considerados importantes no poema: o questionamento da distinção entre o natural e o artificial.

(c) *Verbos de movimento*. É fato sabido que o inglês possui um repertório de verbos de movimento bem maior que o português, e que verbos que se referem a tipos precisos de movimentos – sem equivalente exatos no português – são utilizados com muito mais frequência em inglês do que no nosso idioma. Assim, é de se esperar que a tradução não contenha nada que corresponda a verbos como *flit* (“mover-se rápida ou abruptamente de um lugar ao outro”), *dangle* (“pendurar solto, em particular com um movimento pendular ou espasmódico”) ou *canter* (“deslocar-se (o cavalo) em meio-galope”). Tais perdas são, pode-se argumentar, menos sérias do que as anteriores, na medida em que são ditadas pela própria natureza do léxico do português.

Concluindo, ressaltamos que, ao se trabalhar com um poema que utiliza uma forma regular *ad hoc*, é necessário antes de mais nada fazer uma avaliação dos diferentes recursos formais em jogo e de sua inter-relação com os aspectos semânticos. Como é impossível recriar num outro idioma de modo exaustivo todas as características de forma e significado de um poema, essa análise detalhada servirá para que se possa determinar quais elementos devem ser reproduzidos da maneira mais fiel possível, por serem os mais importantes. Naturalmente, nem mesmo essa meta mais modesta será atingida por completo, mas se for possível recriar na tradução ao menos uma parte considerável dos elementos julgados de importância central, podemos nos dar por satisfeitos. Em tradução, temos sempre de nos contentar em atingir apenas em parte a meta almejada. Mas, ao contrário do que parecem pensar alguns teóricos da tradução, o estabelecimento de metas ideais que na prática nunca podem ser alcançadas por completo não é uma característica exclusiva da tradução, e sim uma condição geral das realizações humanas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Elizabeth (1991). *The complete poems 1927-1979*. Nova York, Farrar, Straus and Giroux.

\_\_\_\_\_. (2001) *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo H. Britto. São Paulo, Companhia das Letras.

BRITTO, Paulo H. (2002). "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio, FAPERJ/ Caetés/ UERJ. [Versão em inglês: "Toward more objective evaluation of poetic translation", em <http://www.angelfire.com/ab6/phbritto/>]

\_\_\_\_\_. (2003). "Um poema de Elizabeth Bishop." In Sússekind, Flora, et. al. (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro, 7 Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa.

	RITMO	P	S	C	R	OBS.
Across the floor flits the mechanical toy, fit for a king of several centuries back. A little circus horse with real white hair. His eyes are glossy black. He bears a little dancer on his back.	<p>                     - / - /   - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                 </p>	5	11	L	a	[aj] [k], [f], [s], [b], [l]
She stands upon her toes and turns and turns. A slanting spray of artificial roses is stitched across her skirt and in her bodice. Above her head she poses another spray of artificial roses.	<p>                     - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                 </p>	5	10	L	d	[ow] [s], [t], [r], [b]/[p] rimas femininas em b & c
His mane and tail are straight from Chirico. He has a fo' mal, me'lancholy soul. He feels her pink toes dangle toward his back along the little poke that pierces both her body and her soul	<p>                     - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                 </p>	5	10	L	g	[ej] [ow] [k], [f], [p]/[b], [t], [l]
and goes through his, and reappears below, under his belly, as a big tin key. He can'ters three steps, then he makes a bow, can'ters again, bows on one knee, can'ters, then clicks and stops, and looks at me.	<p>                     - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                 </p>	5	10	L	g	[ow] [aw],[b]/[p],[k] falta rima por repetição rima visual g-h ritmo temário
The dancer, by this time, has turned her back. He is the more intelligent by far. Facing each other rather separately — his eye is like a star — we stare and say, "Well, we have come this far."	<p>                     - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                      - / - / - / - / - / - / - / - / - / - / - /                 </p>	5	10	L	b	[aj] [t], [f], [s]

Tabela 1

	RITMO	S	C	R	OBS.
E' um brinqué'do de cor'da dig'no de um rei' de uma ou'tra é'ra: cava'lo e bailari'na.	/v/vv/v/vvv/	11	L	a	enjambement
Um cava'lo de cir'co, de o'lhos né'gros, bran'co no pé'lo e na cri'na.	v/vv/v/vvvv/	11	L	B	
Sobre e'le vai' monta'da a bailari'na.	v/vv/v/vvv/	10	L	c	
	v/vv/v/vvvv/	7	C	b	
	v/vv/v/vvvv/	10	L	B	
Na pon'ta dos pés', é'la rodopi'a.	v/vv/v/vvvv/	10	L	c	[p] enjambement
Tem' um ramo de flores ar'tificiais' na sai'a e no corpe'te de ourapel'.	/v/vv/v/vvv/	11	S	D	
Só'bre a cabe'ça, traz' um ou'tro ramo de flores ar'tificiais'.	/v/vv/v/vvv/	10	L	e	
	/v/vv/v/vvv/	6	C	d	
	v/vv/v/vvvv/	12	L	D	
	v/vv/v/vvv/	11	L	f	
A cau'da do cava'lo é' pu'ro Chiri'co.	/v/vv/v/vvv/	11	L	G	
E' formal' e melancó'lica a sua al'ma.	/v/vv/v/vvv/	10	L	h	
E'le sen'te em seu dor'so a per'na le've da bailari'na cal'ma	v/vv/v/vvv/	6	C	g	
em tor'no dá' has'te que a per'fu'ra, cor'po e al'ma,	v/vv/v/vvvv/  v/v/	13	L	G	
	v/vv/v/vvvv/  v/v/	12	L	f	[p] falta rima por repetição; rima entre l e S ritmo trocaico
e lhe atravé'ssa o cor'po, sai'ndo por fim' sob seu ven'tre como u'ma cha've de la'ta.	v/vv/v/vvvv/  v/v/	11	L	i	
E'le dá' três' pa'ssos, faz' uma mesu'ra,	v/vv/v/vvvv/  v/v/	11	L	k	
an'da mais' um pou'co, dó'bra uma das pa'tas, an'da, está'la, pá'ra e o'lhá para mim'.	v/vv/v/vvvv/  v/v/	11	L	j'	
	v/vv/v/vvvv/  v/v/	11	L	l	
A dançari'na, a é'ssa aliu'ra, está' de cos'tas.	v/vv/v/vvvv/  v/v/	12	L	l	[p]
O cava'lo é' o mais' arguto de'les dois'.	v/vv/v/vvvv/  v/v/	11	L	M	
Entreolhá mo-nos, com cer'to desespé'ro, e diz'e mos depois':	v/vv/v/vvvv/  v/v/	12	L	n	
	v/vv/v/vvvv/  v/v/	6	C	m	
"E', até' aqui' chegá' mos nós' dois'."	/  v/v/v/vvv/	10	L	M	

Tabela 2



BRITTO, Paulo Henriques. Correspondências estruturais em tradução poética

CIRQUE D'HIVER

*Across the floor flits the mechanical toy,  
fit for a king of several centuries back.  
A little circus horse with real white hair.  
His eyes are glossy black.  
He bears a little dancer on his back.*

*She stands upon her toes and turns and turns.  
A slanting spray of artificial roses  
is stitched across her skirt and tinsel bodice.  
Above her head she poses  
another spray of artificial roses.*

*His mane and tail are straight from Chirico.  
He has a formal, melancholy soul.  
He feels her pink toes dangle toward his back  
along the little pole  
that pierces both her body and her soul*

*and goes through his, and reappears below,  
under his belly, as a big tin key.  
He canters three steps, then he makes a bow,  
canters again, bows on one knee,  
canters, then clicks and stops, and looks at me.*

*The dancer, by this time, has turned her back.  
He is the more intelligent by far.  
Facing each other rather desperately –  
his eye is like a star –  
we stare and say, "Well, we have come this far."*

CIRQUE D'HIVER

É um brinquedo de corda digno de um rei  
de uma outra era: cavalo e bailarina.  
Um cavalo de circo, de olhos negros,  
branco no pêlo e na crina.  
Sobre ele vai montada a bailarina.

Na ponta dos pés, ela rodopia.  
Tem um ramo de flores artificiais  
na saia e no corpete de ouropel.  
Sobre a cabeça, traz  
um outro ramo de flores artificiais.

A cauda do cavalo é puro Chirico.  
É formal e melancólica a sua alma.  
Ele sente em seu dorso a perna leve  
da bailarina **calma**  
em torno da haste que a perfura, corpo e alma,

e lhe atravessa o corpo, saindo por fim  
sob seu ventre como uma chave de lata.  
Ele dá três passos, faz uma mesura,  
anda mais um pouco, dobra uma das patas,  
anda, estala, pára e olha para mim.

A dançarina, a essa altura, está de costas.  
O cavalo é o mais arguto deles dois.  
Entreolhamo-nos, com certo desespero,  
e dizemos **depois:**  
"É, até aqui chegamos nós dois."

Tabela 4



## SOBRE O AUTOR

**Paulo Henriques Britto** nasceu no Rio de Janeiro, em 1951. Professor e tradutor, estreou como poeta em 1982, com *Liturgia da matéria*. Publicou também *Mínima lírica* (coleção Claro Enigma, 1989) e, pela Companhia das Letras, *Trovar claro* (poesia, 1997) e *Paraísos artificiais* (contos, 2004).

## NOTAS

- 1 Este trabalho utiliza material apresentado em duas apresentações orais: uma no seminário The Theory and Practice of Translation, promovido por The University Professors da Boston University, EUA, 25 de janeiro de 2002, e outra na Oficina Traduzindo Poesia, no Seminário Acadêmico Traduzindo Poesia, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 15- e 16 de abril de 2005.
- 2 A análise que se segue deve ser lida examinando-se ao mesmo tempo a Tabela 1, no final do trabalho.
- 3 Adotaremos a seguinte convenção: as estrofes são indicadas por letras maiúsculas e os versos por numerais romanos. Assim, A1 é o primeiro verso da primeira estrofe, C4 o quarto verso da terceira estrofe, e assim por diante.
- 4 Seria também possível analisar o verso como / ~ | ~ / || / ~ | ~ / – ou seja, duas ocorrências de troqueu + jambo. Adotei a leitura dactílica porque ela parece ressaltar mais a mudança de ritmo.
- 5 Em Britto (2003) abordo este poema levando em conta a questão do gênero – i.e., o fato de o cavalo ser macho e a bailarina, fêmea.