

O Som do Sentido: Robert Frost em Português

Marcus Vinicius de Freitas¹

UFMG/CNPq

Brasil

Resumo: Este trabalho expõe e analisa o processo de tradução da poesia de Robert Frost para o português, ora em andamento pelo autor. São enfocadas na análise algumas teorias da tradução (Frost, Benjamin, Borges) e questões pertinentes à tradução específica de poesia. O trabalho se faz acompanhar por uma pequena seleta de traduções já realizadas.

Palavras-Chave: tradução; poesia; Robert Frost;

Abstract: This paper aims at analysing translations into Portuguese made by the author of some poems by Robert Frost. The text focuses on specific problems of poetry in translation, by discussing some theoretical approaches to the issue (Frost, Benjamin, Borges). The analysis is followed by a collection of translations already done.

Keywords: translation; poetry, Robert Frost.

Na primeira vez que estive em New England, em 1996, não sabia praticamente nada sobre Robert Frost, ainda que, àquela altura, eu estivesse envolvido com poesia há mais de quinze anos, tanto como escritor quanto como professor. Frost esteve no Brasil por uma ocasião, em 1954, quando fez palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas sua passagem pelo país aparentemente não

¹ Marcus Vinicius de Freitas é Professor Titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Brasil, e Pesquisador 1-D de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Possui Ph.D. em Portuguese and Brazilian Studies pela Brown University, Providence, RI, EUA. Email para contato: marcus@letras.ufmg.br. Uma versão inicial deste texto foi apresentada como conferência na University of Massachusetts Amherst, em 11 de fevereiro de 2013, como parte do programa da Cátedra de Estudos Brasileiros, patrocinada pela Comissão Fulbright, pelo Center for Latin American, Caribbean and Latino Studies at UMass, pelo Department of Literatures and Cultures e pelo Program of Spanish and Portuguese Studies. Este trabalho integra o projeto de pesquisa “O Escritor e seu Ofício II”, financiado pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

impressionou a academia ou os poetas nacionais, de maneira que um estudante de literatura ou candidato a poeta no Brasil dos anos 1980/1990 tivesse pouco mais do que ecos da poesia de Frost como referência de crítica e composição. Poucos poetas brasileiros se deixaram tocar pela poesia moderna escrita em inglês, em especial pela poesia americana, o que constitui uma falha cultural e editorial. Ao longo do século XX, a tradição francesa permaneceu forte demais para permitir outras trocas culturais. João Cabral de Melo Neto está entre os poucos modernistas a eleger, entre suas afinidades, poetas tais como Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Marianne Moore ou Elisabeth Bishop. Nos anos 1960, Haroldo de Campos introduziu Pound ao leitor brasileiro, com grande impacto. Mais à frente, nos anos 1970, a poesia marginal trouxe à baila Whitman e a Geração Beat, e Ana Cristina César brindou os leitores com Sylvia Plath. Hoje em dia o quadro mudou bastante, graças a essa séria de esforços, mas a poesia de Robert Frost passa ainda ao largo do radar. Pode-se dizer que, até hoje, Frost não conta com uma tradução apurada de sua poesia para o português. A única coletânea que possuímos vem ainda dos anos 1960, feita por Marisa Murray, que merece crédito por seu trabalho, mas cujos instrumentos de tradução talvez não fossem os mais adequados à poética de Frost. A edição de Murray foi publicada pela Editora Lidador, cujo catálogo não dava destaque a poesia. De maneira que, para os brasileiros, a poesia de Frost permanece ainda encoberta por uma nuvem de desconhecimento. Essa paisagem nublada talvez possa igualmente ser atribuída ao fato de a poética de Frost ser marcada de maneira definitiva pelo mundo rural da Nova Inglaterra, tão distante da realidade brasileira, e essa marca pode ter criado excessivo distanciamento do leitor brasileiro em relação à sua poética.

Poder-se-ia perguntar, por que traduzir um poeta cujo trabalho se apresenta tão distante das tradições brasileiras de poesia? Para quê? A resposta, a meu ver, se encontra na própria pergunta. Penso que devemos traduzir exatamente o que está longe de nós, para que essa distância se incorpore a nós mesmos. Somente o desconhecido me interessa, porque a partir de sua imprevisibilidade posso me tornar outro a mim mesmo. Esse fato explica também o porquê de ser a tradução um modo específico de leitura. Traduz-se para aprender o que não se sabe. Claro que o oposto

também é verdade: ninguém traduz do nada, sem referências. O tradutor leva para a tradução o seu modo de ver o mundo, o que significa que não existe uma tradução pura, feita de puro aprendizado. O que vem do original para a tradução também volta desta para aquele, e vice-versa.

Importante ter em mente que a tradução não constitui apenas um instrumento de levar o sentido de uma língua a outra, pois tradução não é apenas uma atividade linguística, mas igualmente cultural. Walter Benjamin, um filósofo sempre interessado em trocas culturais, assim explica a tarefa do tradutor:

Assim, como a tradução é uma forma própria, assim também se pode compreender a tarefa do tradutor como autônoma e diferenciada da do escritor. Esta consiste em encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original. Aparece aqui o traço que distingue completamente a tradução da obra de criação literária (*Dichtwerk*), pois sua intenção jamais concerne à língua enquanto tal, à sua totalidade, mas só, de modo imediato, a certas correlações de conteúdo verbal. A tradução não se acha, como a obra literária, por assim dizer, na floresta interna da língua; mantém-se fora desta, frente a ela e, sem a penetrar, faz com que nela ressoe o original; e isso apenas ali onde o eco em sua própria língua pode dar a ouvir a obra escrita em língua estrangeira. (BENJAMIN, 1994, p. xiv-xv).

Apesar do excesso metafórico da definição, pode-se compreender que o que localiza a tradução fora da “floresta interna da língua” é o fato de que outros elementos além da linguagem entram no processo de tradução. Esses elementos, com certeza, são aqueles históricos e culturais, que fazem a tradução ecoar o original, e não apenas espelhar o sentido apresentado pelo original. Ainda que Benjamin pareça sobremaneira preocupado com os aspectos linguísticos da tradução, ele enfatiza ao longo do texto o fato de que uma obra de arte deve ser vista não apenas a partir de sua natureza (basicamente linguística), mas de sua história, o que significa que a obra de arte sobrevive na tradução. Em outras palavras, a sobrevivência de um poema ou de uma narrativa se encontra nas suas traduções. Esse ponto de vista nos desvencilha do

capcioso problema de falsidade versus liberdade no interior de uma tradução. De fato, diz o autor:

Fidelidade e liberdade – liberdade da reprodução do sentido e, para seu alcance, fidelidade à palavra – são os velhos conceitos empregados nas discussões sobre as traduções. Uma teoria que busca na tradução só a reprodução do sentido, não mais parece ser de valia. É verdade que seu emprego tradicional sempre toma esses conceitos como uma antinomia insolúvel. Pois a que pode propriamente conduzir a fidelidade à repetição do sentido? Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original. Pois este não se esgota em sua significação poética conforme o original, mas a adquire pela forma como o significado se une ao modo de significar a palavra em questão. Costuma-se exprimi-lo pela forma segundo a qual as palavras trazem consigo uma tonalidade afetiva. A literalidade sintática pode reverter inteiramente a restituição do sentido e conduzi-la diretamente ao *nonsense*. (BENJAMIN, 1994, p. xvi-xvii).

Assim sendo, a história do texto, contada por suas traduções, não espelha sentidos essenciais, mas assegura a vida, ou melhor, a sobrevivência do texto, sem que essa sobrevivência seja por isso falsa.

De outro ponto de vista, pode-se pensar a tradução como uma espécie de apaixonado “close reading”. A leitura do tradutor é tão intensa que transforma a tradução em caminho para tornar real esse sonho de amor mútuo. Os dois primeiros versos de um dos grandes sonetos de amor de Camões pode bem dar uma imagem do que a tradução significa para o tradutor: “Transforma-se o amador na coisa amada,/ por virtude do muito imaginar;”.

Robert Frost, por seu turno, descrevia a poesia como “aquilo que se perde na tradução”. Ao fazer essa afirmação, ele devia ter em mente as propriedades do poema, ritmo, sons, imagens, símbolos. De todas elas, o som tende a ser o mais proeminente. Em uma famosa carta a seu amigo John Bartlett, datada de 04 de julho de 1913, ele assim descreve o seu argumento: “Sou o único dos poetas da língua

inglesa que conscientemente decidiu construir melodias com o que se pode chamar ‘o som do sentido’.” (FROST, 1964, p. 80).²

Frost segue explanando ao amigo que se pode facilmente encontrar sentido sem o “som do sentido” (na prosa barata, por exemplo), assim como encontrar o “som do sentido” sem sentido (como em *Alice no país das maravilhas*, texto sobremaneira baseado em jogos de palavras). Diferentemente de ambos, o que Frost tem em mente é o som que constrói o sentido, ou o sentido que está de acordo com o som. Como poeta moderno, ele busca esse “som do sentido” na linguagem coloquial. Seu ouvido é seu guia, e seus poemas ressoam como se fossem naturalmente compostos pela fala coloquial. Esta é a razão pela qual, muitas vezes, leitores desavisados consideram a sua poesia como sendo realista, o que parece de acordo com seus temas pastorais. Mas uma olhar mais acurado mostraria a esse leitor exatamente o oposto, poemas nos quais se apresenta um muito bem construído efeito de realismo.

Ao construir essa teoria, Frost claramente assenta a sua poética na centralidade de som e ritmo para a construção do poema. Daí deriva a sua recusa da possibilidade de uma tradução efetiva de poesia (seria, aliás, muito instrutivo e curioso se pudéssemos ouvir os seus comentários sobre as traduções de sua própria poesia para outras línguas). Entretanto, não precisamos estar de acordo com o poeta nessa material. Ao contrário, necessitamos de discordar dele, e o fato de que a poesia tem sido objeto de tradução desde a Antiguidade, e em todos os lugares, mostra que Frost não tem qualquer razão em seu argumento. Pode-se colocar assim a questão: uma vez que sentido foi construído pelo som, ele lá está de maneira irremovível, em condições de ser traduzido. Se o poeta constrói o sentido poético com o som, a tarefa do tradutor é a de buscar o som adequado, entre os disponíveis na língua-destino, para traduzir aquele sentido em particular, que foi construído originalmente pelo som. Em outras palavras, o poeta busca o som do sentido, e o tradutor busca o sentido desse som, para encontrar na língua estrangeira um outro som que faça sentido.

² “I alone of English writers have consciously set myself to make music out of what I may call the sound of sense”.

Poderíamos refinar, e ao mesmo tempo simplificar, a teoria de Frost dizendo que apenas má poesia não se adéqua a tradução, porque ela representa sentido sem o som do sentido, ou som do sentido sem o sentido. A má poesia é baseada separadamente em um dos dois elementos estruturais (o que a faz ruim), e por isso o seu sentido poético se perde na tradução. A grande poesia, ao contrário, carrega um sentido que nunca se perde, mesmo quando submetido à tradução.

Ao contrário de Frost, e mais próximo de Benjamin, o escritor argentino Jorge Luís Borges, em um texto intitulado “As versões homéricas”, nos brinda com uma teoria mais adequada a uma visão dinâmica da tradução. Apesar de ser uma passagem das mais conhecidas, cabe uma vez mais lembrá-la, pelo contraponto que exerce em relação à posição de Frost. De acordo com Borges:

Um parcial e precioso documento das vicissitudes que sofre [o texto] permanece nas suas traduções. O que são as muitas traduções da *Ilíada* de Chapman a Magnien senão diversas perspectivas de um fato móvel, um longo jogo experimental de omissões e ênfases? (...) Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – pois não há senão rascunhos. O conceito de texto definitivo corresponde tão somente à religião ou ao cansaço. A supertição sobre a inferioridade das traduções – cunhada no conhecido adágio italiano – é resultado de distração. (BORGES, 1983, p. 89-90).³

Não chamaria Frost de distraído, mas talvez de alguém egocêntrico demais para reconhecer que a grandeza de sua poesia não mais lhe pertenceria no futuro, quando ela sobrevive e sobreviverá em diferentes línguas, mesmo quando as línguas de hoje estiverem mortas.

Como disse antes, a tradução constitui uma espécie de “close reading”. Nesse sentido, recorro a dois dos muitos preciosos comentários de George Monteiro sobre a poesia de Robert Frost. Em seu esclarecedor *Robert Frost and the New*

³ Borges se remete aqui, é claro, ao famoso adágio “traduttore, traditore”.

England Renaissance, o crítico lembra que deveríamos sempre ter em mente o fato de que

“... Robert Frost was not for the most part brought up on the farms of New England (...) The importance of Frost’s early displays of ignorance of simple natural facts should not be overstated, but such instances certainly demonstrate that New England’s preeminent pastoral poet was not born to the rural manner” (MONTEIRO, 1988, p. 10).

George Monteiro realça aqui a quase invenção da imagem pastoral de Frost, mesmo que não devamos negar a importância das experiências reais para a sua poesia. A sua “ignorância” sobre fatos naturais aponta para um elemento de grande importância no interior de sua poética, qual seja a “demanda por conhecimento” (MONTEIRO, 1988, p. 2). O autor chama ainda a nossa atenção para o fato de que Frost retira a força de sua poesia não somente da experiência direta, mas da experiência literária, o que significa que, ao largo de sua poesia, o poeta endossa a teoria de Eliot sobre a relação entre o talento individual e a tradição literária (MONTEIRO, 1988, p. 2). Antes do poeta anglo-americano, Fernando Pessoa sintetizara já as mesmas ideias ao dizer que “Todo poeta, ao escrever um verso, tem de dar a entender que antes dele existiu Homero”. Poderíamos dizer que, com exceção de uma ou outra alma romântica ou selvagem, tais como John Keats ou Arthur Rimbaud, a poesia está sempre mais relacionada com o aprendizado e o trabalho de longo prazo, tal como enfatizado por Horácio, do que com inspirações divinas ou da natureza.

Do ponto de vista do tradutor, aqueles dois comentários de George Monteiro se revelam muito importantes. Em primeiro lugar, se a voz do poeta não se assenta sobre a realidade, mas representa um personagem em demanda por conhecimento (como aceito desde Poe), o tradutor pode ter certeza de não estar traduzindo diretamente a realidade (o que nos levaria de volta ao irresolúvel conflito entre falsidade e liberdade no interior da tradução). Ao contrário, o que o tradutor traduz é um sentido feito de som. Em outras palavras, a consciência sobre um caráter construído também de palavras liberta o tradutor para lidar mais com o sentido

poético do que com o presumido sentido realista do poema. Ou seja, o sentido real do poema se constitui poeticamente, o que implica sentido e som, não o verismo da tradução literal.

Em segundo lugar se, ao compor seus poemas, Frost tinha em mente a importância da experiência literária (uma realidade de segunda ordem), esse fato significa que toda poesia é igualmente um modo de leitura, o que nos traz de volta à concepção borgeana da literatura como contínua cadeia de leituras e releituras de textos, entre as quais a tradução encontra o seu lugar.

Dessa maneira, desvencilhados do complexo da tradução literal, e apoiados nas ideias aqui desenvolvidas, podemos seguir adiante e mostrar algumas delas em poemas de Frost traduzidos ao português.

Em primeiro lugar, podemos nos debruçar sobre o inevitável “Stopping by woods on a snowy evening” (poderíamos também escolher “The road not taken”, mas um dos marcos da poesia de Frost é suficiente para o argumento). Esse poema pode ser visto como a quintessência da poesia de Robert Frost: um personagem, desorientado num caminho pelo mato, perdido na escuridão das árvores carregadas de neve, e sentindo-se perturbado pelo estranho ambiente, medita sobre a vida e a morte, sobre o comprometimento moral e a atração do desconhecido. A natureza conversa com ele através do vento, da neve e das ações antropomorfizadas de seu pequeno cavalo. Poder-se-ia ver aqui o óbvio retrato de uma experiência real.

Mas, para um leitor que conheça a tradição literária, a imagem de um homem e um cavalo no deserto possui raízes tão longínquas quanto o texto bíblico, onde homem e jumento, juntos no deserto, são uma recorrente imagem da meditação sobre a vida. Mais do que essa fonte da imagem, cabe notar que a tradição literária entra na estrutura da composição através de uma forma chamada “rubai”, cultivada pelo poeta persa Omar Khayyám, no século XI. Um conjunto de “rubai” forma um “Rubaiyat”, o próprio nome da única coleção de poemas de Khayyám, levada à fama no Ocidente através da sua tradução para o inglês, feita por Edward Fitzgerald e publicada em 1859 (de fato um caso exemplar de sucesso e sobrevivência do original através da tradução). O rubai consiste de uma quadra, na qual o terceiro verso é branco, sobre o qual recai a tensão poética da forma. Não há qualquer dúvida de que

Frost conhecia a forma rubai, não apenas porque a tradução de Fitzgerald era largamente conhecida no começo do século XX, mas igualmente porque o próprio Frost escreveu um poema intitulado “O Rubaiyat de Carl Burrell”. Entretanto, a forma original do rubaiyat não liga os rubai entre si através da rima, tal como Frost faz, transformando o verso branco do rubai anterior na matriz da rima dos versos 1, 2 e 4 da quadra seguinte. Frost deve ter atingido essa estrutura poética ao combinar o rubai a uma outra forma ainda mais famosa, a “terza rima” de Dante, obviamente parte integrante de seu repertório, como demonstra, entre outros, o poema “Acquainted with the night”, construído com o verso de Dante. Para um leitor em dia com a tradição poética galego-portuguesa, o poema de Frost lembra igualmente o processo conhecido como *leixa-pren* (pega-e-solta), que consiste em fazer o poema dar dois passos à frente e um atrás, assim produzindo uma espécie de movimento de dança. Através do *leixa-pren*, o poeta “pega” o verso em uma estância e o “solta” na próxima, para criar ali o novo padrão de rima. Frost não usa completamente o verso branco de uma estrofe como base para a próxima, mas apenas o seu som final, do qual nasce a rima da estrofe seguinte, assim combinando o rubai e a terza rima.

Se Frost tomou ou não esses processos diretamente de suas fontes não é necessariamente relevante. O importante é o modo como eles funcionam no seu poema. O mecanismo de seguir para frente e para trás representa o dilema moral do poema. Ao mesmo tempo, parece claro que Frost tenha optado por resolver o problema da “rosca sem fim” da estrutura através da mesma maneira utilizada pelos os poetas que antes manejaram a terza rima. Para colocar um fim na dança dos versos, ao poeta cabe fazer o terceiro verso do último terceto repetir o segundo verso da mesma estrofe, ou terminar o poema com uma quadra de tradicional esquema ABAB. Como Frost, em seu poema, estava já compondo estâncias de quatro versos, rubais nos quais os versos 1, 2 e 4 soam juntos, bastou a ele combinar este esquema com a segunda solução de término da terza rima, dessa forma repetindo a mesma rima em todos os quatro versos da quadra, o que significa que ele construiu esta última estrofe de trás para frente, já sabendo onde deveria chegar. Não há dúvida de que ele já tinha os dois versos finais da última quadra em mente antes de compor os dois primeiros.

Cabe lembrar que, em seu contexto original, o rubai igualmente apresenta um dilema moral, entre o momento presente e a eternidade, entre a vida, aqui e agora, e as promessas de uma alma salva no Paraíso. Khayyám, como uma espécie de epicurista desesperado – cujo lema constitui um horaciano *carpe diem* – somente se importa com aqui e agora. Frost, ao contrário, usa o rubai contra Khayyám, e escolhe a estrada menos batida, o caminho do comprometimento moral: “tenho promessas a cumprir”.

O que tudo isso tem a ver com a tradução do poema? Tal como o compreendo, o trabalho do tradutor, no ato da tradução, deve levar em consideração toda a estrutura do poema (metro, ritmo e rima), assim como todas as possíveis referências literárias e sua função no interior do texto, não apenas a realidade que o poema aparentemente representa ou suas palavras particulares. Desse ponto de vista, manter a estrutura de som, ritmo e rima de um poema tal como esse tende a ser mais importante do que manter o sentido preciso de cada palavra. Para a tradução desse poema de Frost, cabe destaque igualmente para a escolha, em português, da palavra adequada para traduzir “woods”, central não apenas nesse caso, mas em vários outros poemas desse poeta pastoral. Em sentido geográfico, “woods” é mais restrito do que “forest” ou “jungle”, mais aberto do que “grove” ou “bosk” (“bosk” soa por demais literário para a poética de Frost, em sua busca constante pela linguagem coloquial). Ao mesmo tempo, “woods” é a mais genérica descrição de uma área arborizada. Em português temos a mesma variedade de palavras: floresta (forest); selva (jungle); bosque (bosk); arvoredo (grove). Ao mesmo tempo, temos um largo conjunto de palavras para “woods”: mata, mato, matinha, matão, mato-grosso, capão, capão-de-mato, capoeira. “Mato” deveria ser a primeira escolha, uma vez que ela é a mais genérica palavra para descrever uma área inculta de árvores, mas acabei optando por “mata”, porque os “woods” do poema de Frost possuem um dono, o que é o caso de “mata” em português, ainda que “mato” descreva melhor a sensação de natureza selvagem que percorre o poema. A tradução, afinal, saiu-me assim:

STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

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.

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.

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.

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. (FROST, 1979)⁴

*

PARANDO NA MATA NUMA NOITE DE NEVE

19

O dono dessa mata que vejo,
Acho que mora além, no vilarejo,
E não me verá aqui parado
Na mata, olhando a neve em cortejo.

—————
*O Som do
Sentido: Robert
Frost em
Português*

Meu cavalo acha estranho e inusitado
Parar assim sem casa ao lado
Entre o lago duro e o desterro
No meio do escuro mais fechado.

Marcus Vinicius
de Freitas

Ele balança o seu cinerco
E me pergunta se há algum erro.
Só se ouve o vento a zunir
E os flocos caindo num aterro.

A mata escura e fundo a me sorrir,
Mas eu tenho promessas a cumprir,
E muitas milhas antes de dormir,
E muitas milhas antes de dormir.

⁴ Todos os poemas subsequentes de Robert Frost serão retirados dessa edição, sem necessidade de indicação no corpo do texto..

Cabe ainda mencionar a diferença entre os três primeiros conjuntos de rimas - todos feitos em português através de sons fechados, tais como “ejo”, “ado” e “erro” – e a estância final, com rima em “ir”, diferença que também ocorre na estrutura original para marcar a oposição entre a atração do desconhecido e o compromisso do eu-lírico com as decisões morais.

“Fireflies in the Garden” (Vagalumes no Jardim) nos mostra Robert Frost no que ele tem de melhor e de mais pessoal, a comparação entre aspectos microcósmicos e macrocósmicos da relação entre o homem e o universo. Vejamos o poema e sua tradução:

FIREFLIES IN THE GARDEN

Here come real stars to fill the upper skies,
 And here on earth come emulating flies
 That, though they never equal stars in size
 (And they were never really stars at heart),
 Achieve at times a very starlike start.
 Only, of course, they can't sustain the part.
 *

20

VAGALUMES NO JARDIM

Aí vêm as estrelas no negrume,
 E aqui na terra vêm os vagalumes
 que, menores que as estrelas, e com ciúme,
 (eles nunca foram estrelas de fato),
 alcançam às vezes quase o estrelato.
 Só que, é claro, sua luz tem mau-contato.

*O Som do
 Sentido: Robert
 Frost em
 Português*

Marcus Vinicius
 de Freitas

Para além dos aspectos de rima e ritmo, que seguem o padrão do original, gostaria de comentar algumas escolhas ou achados da tradução. Em português, temos duas palavras para “fireflies”, quais sejam “vagalume” e “pirilampo”. Da escolha dessa palavra central no poema depende toda a tradução, uma vez que o nome do inseto, colocado no final do segundo verso, comanda toda a estrutura, o que significa que as palavras “skies”, no primeiro verso, e “size”, no terceiro, foram trazidas ao poema pelo som daquela outra no final do segundo verso. “Pirilampo” é uma palavra muito formal para ser usada no contexto, desde sempre muito literária (no mau sentido do termo), e portanto distante das escolhas coloquiais de Frost. Dessa forma,

a escolha recaiu sobre “Vagalumes”, e essa decisão informa toda a tradução. “Negrume” descreve de maneira eficiente o fundo escuro do céu noturno. A rima trouxe então o adjetivo “ciúme”, que se esconde na palavra “emulating”, do segundo verso do original, cujo sentido (emular, emulação) se liga etimologicamente ao “ciúme”. Nesse ponto, a tradução pode jogar mais luz sobre o comentário humorado do poema. O verbo “emular” significa “copiar”, “imitar”, mas carrega igualmente o sentido de “zombar” e de “caricaturar”, o que claramente se revela na palavra final do poema em inglês, “part” (papel teatral). O verbo “emular”, tanto em português quanto em inglês, vem da palavra latina “emulatio”, a qual, por seu turno, se relaciona ao termo grego “zélous”, de onde vem a palavra inglesa “jealousy” e a portuguesa “zelo”, ambas com o sentido de “ciúme”. Dessa forma, a palavra “ciúme” ecoa o efeito do poema original através de duas outras línguas, latim e grego, as quais, nesse caso, funcionam como a ‘língua pura’ de que fala Walter Benjamin.

O mesmo acontece com a palavra “contato”, no último verso. No final do quinto verso do original, a palavra “start” significa basicamente um “movimento súbito”. Mas “start” igualmente significa “contato elétrico”. Assim, o uso da expressão “mau-contato” realça um dado do original, qual seja a irônica descrição da intermitência da luz emitida pelo vagalume, em oposição à luz das estrelas, vista como eterna da perspectiva humana. A palavra “estrelato” também realça o humor do poema. A palavra significa “fama”, mas deriva de “estrela”, assim como o mesmo sentido em inglês se constrói pela palavra “stardom”, derivada de “star”. Os versos, em consequência, dizem que os vagalumes alcançam às vezes o estrelato, mas sua luz tem mau-contato, ou seja, não podem ser estrelas de fato. Dessa forma, a tradução, através de diferentes sons e conceitos, capta e ecoa o sentido do original.

Gostaria ainda de me debruçar rapidamente sobre um terceiro poema, intitulado “A Passing Glimpse” (De Passagem) que encampa o que George Monteiro descreve como sendo a contínua demanda de Robert Frost por conhecimento:

A PASSING GLIMPSE

*To Ridgely Torrence
on last looking into his “Hesperides”*⁵

I often see flowers from a passing car
That are gone before I can tell what they are.

I want to get out of the train and go back
To see what they were beside the track.

I name all the flowers I am sure they weren't:
Not fireweed loving where woods have burnt —

Not bluebells gracing a tunnel mouth —
Not lupine living on sand and drouth.

Was something brushed across my mind
That no one on earth will never find?

Heaven gives its glimpses only to those
Not in position to look too close.

*

DE PASSAGEM

*Para Ridgely Torrence
com o olhar nas suas “Hespérides”*

Sempre vejo flores da janela do trem
Que se vão antes que eu saiba que nome têm.

Quero sair do vagão, saltar fora,
E voltar nos trilhos para ver aquela flora.

Tenho certeza de que não era nada:
Nem boninas brotando da queimada —

Nem sinetas em azulado cortejo —
Nem alecrim nascendo pelo brejo.

Qualquer coisa atravessando minha mente
Que na terra alguém jamais verá de frente?

Vi, mas não posso ir lá olhar.
Deus só dá asas a quem não pode voar.

⁵ Para mais informações sobre a amizade entre Frost e Ridgely Torrence, e em especial sobre essa dedicatória, ver SUTTON, 1976, p. 92.

Ao nos colocar diante da continua “demanda por conhecimento” presente na obra de Frost, esse poema igualmente representa o próprio processo de tradução, através do qual o tradutor busca a palavra e o som adequados para produzir sentido na língua de chegada. O eu-lírico olha, mas não pode realmente ver as flores da janela do trem. Dessa maneira, o poema representa a passagem do tempo e a frustração do ser humano por não ser capaz de ver, ou melhor, de compreender as coisas do mundo no momento mesmo em que elas se apresentam diante de seus olhos. O poema seria então uma espécie de comentário ao conhecido adágio de Samule Taylor Coleridge sobre a experiência, segundo o qual “a luz da experiência é uma lanterna na popa, que brilha sobre as ondas atrás de nós”. Construído pela pastoral de Frost, a mesma frustração toma a forma de demanda sobre os nomes das flores. “Fireweeds”, “bluebells” e “lupines” vêm à mente do poeta, mas nenhuma delas parece se adequar à imagem vista de relance. Poderia ser apenas a sua imaginação? A conclusão moral constitui um desafio a Deus, como é comum em Frost: “Heaven gives its glimpses only to those/ Not in position to look too close”.

Nesse sentido, seria tarefa da tradução captar a mesma demanda por conhecimento, a mesma frustração humana e o mesmo irônico desafio a Deus (mantendo, é claro, a mesma estrutura). 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 muito 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.

Esses três poemas podem dar ao leitor uma ideia dos procedimentos mais recorrentes que adotei no uso de traduções de Robert Frost para o português. Sem avançar em mais comparações, apenas mostro na sequência alguns outros exemplos

de traduções, para que o leitor possa avaliar por si mesmo o efeito da poesia de Robert Frost em Português.

BEREFT

Where had I heard this wind before
Change like this to a deeper roar?
What would it take my standing there for,
Holding open a restive door,
Looking down hill to a frothy shore?
Summer was past and the day was past.
Sombre clouds in the west were massed.
Out on the porch's sagging floor,
Leaves got up in a coil and hissed,
Blindly struck at my knee and missed.
Something sinister in the tone
Told me my secret must be known:
Word I was in the house alone
Somehow must have gotten abroad,
Word I was in my life alone,
Word I had no one left but God.

*

INCONSOLÁVEL

Onde foi que eu já tinha ouvido aquele vento
Virar um urro tão agourento?
O que ele pensava do meu movimento
De segurar a porta em tormento,
Olhando lá embaixo o lago nevoento?
O verão acabou e acabou o dia.
No oeste nuvens pairavam sombrias.
No alpendre de chão friorento
Folhas chiavam em espirais e subiam,
Enrolavam minhas pernas e sumiam.
Alguma coisa sinistra em redemoinho
Dizia que meu segredo já não era meu:
A notícia de que eu estava na casa sozinho
De algum modo floresceu,
De que eu estava na vida sozinho,
De que eu não tinha ninguém além de Deus.

THE LAST WORD OF A BLUE BIRD

As told to a child

As I went out a Crow
In a low voice said, "Oh,
I was looking for you.
How do you do?
I just came to tell you
To tell Lesley (will you?)
That her little Bluebird
Wanted me to bring word
That the north wind last night
That made the stars bright
And made ice on the trough
Almost made him cough
His tail feathers off.
He just had to fly!
But he sent her Good-by,
And said to be good,
And wear her red hood,
And look for the skunk tracks
In the snow with an ax-
And do everything!
And perhaps in the spring
He would come back and sing."

*

RECADO DO PASSARINHO AZULADO
Para contar às crianças

Foi eu sair e uma gralha
Me disse em voz baixa: "Olha,
Estava procurando o senhor.
Pode me fazer um favor?
Vim só lhe dizer
Pra falar pra a Lesley (pode ser?)
Que o passarinho azulado
Me pediu pra trazer um recado
Que o vento-norte da madrugada
Que pôs a noite estrelada
E cobriu o cocho de geada
Fez ele tanto tossir
Que as penas do rabo queriam sair.
Ele teve de se mandar!
Mas deixou um tchau,
E disse pra ela ficar legal,
E não se esquecer do casaco,
E de procurar rastros e buracos
De esquilos na neve

25

*O Som do
Sentido: Robert
Frost em
Português*

Marcus Vinicius
de Freitas

Mandou ela aproveitar!
E se a primavera voltar breve
Talvez ele volte a cantar.”

THE RUNAWAY

Once when the snow of the year was beginning to fall,
We stopped by a mountain pasture to say, “Whose colt?”
A little Morgan had one forefoot on the wall,
The other curled at his breast. He dipped his head
And snorted at us. And then he had to bolt.
We heard the miniature thunder where he fled,
And we saw him, or thought we saw him, dim and gray,
Like a shadow against the curtain of falling flakes.
“I think the little fellow’s afraid of the snow.
He isn’t winter-broken. It isn’t play
With the little fellow at all. He’s running away.
I doubt if even his mother could tell him, ‘Sakes,
It’s only weather.’ He’d think she didn’t know!
Where is his mother? He can’t be out alone.”
And he comes again with clatter of stone,
And mounts the wall again with whited eyes
And all his tail that isn’t hair up straight.
He shudders his coat as if to throw off flies.
“Whoever it is that leaves him out so late,
When other creatures have gone to stall and bin,
Ought to be told to come and take him in.”

26

*O Som do
Sentido: Robert
Frost em
Português*

Marcus Vinicius
de Freitas

*

O FUGITIVO

Uma vez, quando começava a cair a neve anual,
Paramos num pasto, curiosos, “De quem esse cavalo?”
O Potrinho tinha uma pata no beiral,
Outra recolhida sobre o peito. Balançou a cara
E bufou para nós. Então, como num estalo,
Ouvimos um trovão miniatura, como se ele voara,
E vimos, ou pensamos que o vimos, cinza e fosco,
Como uma sombra contra a cortina de flocos.
“Acho que o nosso amigo tem medo da neve.

Ele não é um fura-gelo, e não está curtindo
Nada a brincadeira. Está mais é fugindo.
Duvido que sua mãe pudesse lhe dizer, 'Ora,
É só o tempo.' Ele diria que ali ela nunca esteve!
Onde está a mãe? Ele não pode estar cá fora sozinho."
Agora ele vem, com os cascos tinindo,
E sobe de novo a mureta, estupefato,
Com o rabo todo empinado.
Sacode o pêlo, como a tirar carrapatos.
"Quem o deixa assim tão tarde, desabrigado,
Quando outras criaturas já foram ao cocho e à palha,
Devia vir, seja quem for, e levá-lo para a baia."

THE ROAD NOT TAKEN

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.

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.

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 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.

*

A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

A estrada bifurcava num capão,
E triste por não poder seguir dois planos
E ser o mesmo caminhante, mirei o chão

De uma longamente na direção
Onde ela curvava atrás dos ramos.

Então tomei a outra, boa também,
Talvez até mais cheia de promessas,
Pois era gramada como convém;
Se bem que, no caso, ninguém
Havia pisado aquela mais que essa.

E nessa manhã estavam ambas macias
De folhas sem marcas ou pegadas.
Ah, guardei a primeira pra outro dia!
Mesmo sabendo que o caminho se desvia
E que nunca voltaria àquela estrada.

Pelas eras e eras da jornada
Seguirei repetindo essa sentença:
Duas estradas numa encruzilhada
E eu eu tomei a menos viajada,
E isso fez toda a diferença.

SPRING POOLS

These pools that, though in forests, still reflect
The total sky almost without defect,
And like the flowers beside them, chill and shiver,
Will like the flowers beside them soon be gone,
And yet not out by any brook or river,
But up by roots to bring dark foliage on.

The threes that have it in their pent-up buds
To darken nature and be summer woods —
Let them think twice before they use their powers
To blot out and drink up and sweep away
These flowery waters and these watery flowers
From snow that melted only yesterday.

*

POÇAS DE PRIMAVERA

Essas poças que refletem, na floresta,
Todo o céu, sem mostrar qualquer aresta,
Como as flores ao redor, arrepiadas de frio,
Irão, como as flores ao redor, a certa altura

Sumir, não sugadas por riacho ou rio,
Mas por raízes a brotar folhagem escura.

A árvore estival, que dos brotos
Muda em sombra natural —madeiro bruto —
Fica a pensar ainda uma vez, antes de à força
Cobrir e engolir e deitar fora,
As úmidas flores e as floridas poças
da neve que derreteu ainda agora.

THE ROSE FAMILY

The rose is a rose,
And was always a rose.
But the theory now goes
That the apple's a rose,
And the pear is, and so's
The plum, I suppose.
The dear only knows
What will next prove a rose.
You, of course, are a rose —
But were always a rose.

*

A FAMÍLIA ROSA

A rosa é uma rosa,
E foi sempre uma rosa.
Mas agora a teoria
É que a maçã é uma rosa,
E a pera, quem diria,
E o pêssego, que coisa!
Sabe lá Deus, um dia,
O que ainda será uma rosa.
Tu, claro, és uma rosa —
Mas sempre foste uma rosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et al. Revisão de Johannes Kretschmer. Cadernos de Mestrado/Literatura. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 1994, p. xiv-xv.
- BORGES, Jorge Luís. Las versiones homéricas. In: *Discusión*. 3 ed. Madrid: Alianza, 1983.
- FROST, Robert. *Selected Letters*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1964.
- FROST, Robert. *The Poetry of _____*. Edited by Edward Connery Lathem. New York: An Owl Book/Henry Holt and Co., 1979.
- MONTEIRO, George. *Robert Frost and the New England Renaissance*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1988.
- SUTTON, William E. (ed.). *Newdick's Season of Frost: an interrupted biography of Robert Frost*. Albany: SUNY Press, 1976.

Recebido em 09 de setembro de 2013.

Aprovado em 17 de novembro de 2013.

30

*O Som do
Sentido: Robert
Frost em
Português*

Marcus Vinicius
de Freitas