

## **Quase nada, amor? – Quando Ana C. traduz Emily D.**

***Nearly nothing, love? – When Ana C. translates Emily D.***

Telma Franco Diniz

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil

[telmafranco@hotmail.com](mailto:telmafranco@hotmail.com)

**Resumo:** Comento e analiso neste artigo as opções de tradução de Ana Cristina Cesar para o poema “The Dying need but little, Dear”, de Emily Dickinson, ao mesmo tempo em que traço um paralelo com as soluções adotadas pelos tradutores José Lira e Isa Mara Lando em suas versões para a mesma obra. Para tanto, pondero sobre o esquema métrico e rítmico do poema, sua prosódica e imagética, além de fazer menção a modulações como omissões e acréscimos nos poemas traduzidos. Uso como base os ensaios “Cinco e meio”, em que a própria Ana Cristina Cesar comenta sua experiência na tradução do poema em questão, e “Traduzindo o poema curto”, em que ela tenta estruturar suas ideias sobre tradução de poesia, ambos publicados no livro *Crítica e tradução*.

**Palavras-chave:** Tradução; retextualização; comentários; Emily Dickinson; Ana Cristina Cesar.

**Abstract:** In this article, I examine and comment on Ana Cristina Cesar’s translation options to the poem “The Dying need but little, Dear”, by Emily Dickinson, while drawing, at the same time, a parallel between hers and Jose Lira’s and Isa Mara Lando’s choices when they translated the same poem. In order to do so, I consider the poem’s meter and rhyme schemes, as well as its prosody and imagery. I also ponder on some modulation such as omission and addition introduced by the translators in the target-poem. Two of Ana Cristina Cesar’s essays, from the book *Crítica e tradução*, ground my standing point: “Cinco e meio” [Five and a half], where Ana

herself elaborates on her experience in translating the poem in question, and “Traduzindo o poema curto” [Translating short poems], where she attempts to structure her own thoughts on the translation of poetry.

**Keywords:** Translation; rewriting; comments; Emily Dickinson; Ana Cristina Cesar.

Recebido em 1 de julho de 2015

Aprovado em 9 de outubro de 2015

Um texto poético é sempre  
um sistema de conflitos.

Efim Etkind

## 1. À guisa de introdução

“Dispensei os comentários (até o momento presente) porque o resultado obtido não me satisfez mesmo”, é o que diz Ana Cristina Cesar sobre a tradução do poema “I felt a funeral in my brain”, traduzido como “Sinto um enterro em minha mente” no ensaio “Cinco e meio”,<sup>1</sup> em que ela apresenta traduções próprias para cinco poemas de Emily Dickinson. Cesar comenta suas cinco traduções com a mesma vivacidade e argúcia presentes em outros de seus escritos, a exemplo dos comentários sobre a tradução do poema “The Dying need but little, Dear”, que motivou meu presente artigo. O “meio”, do título “Cinco e meio”, faz referência à tradução que ficou pela metade e que ela não quis comentar porque, segundo suas palavras, “o resultado obtido não me satisfez”.

Seu comentário (sobre dispensar os comentários) vem bem a calhar para começar a discutir a problemática da tradução comentada: “Traduzir e/ou comentar?” O objeto primeiro do tradutor é traduzir. Então, a meu ver, uma resposta seria traduzir, sim, sempre. E se a tradução em si é interpretação e o comentário lhe é parte intrínseca, então não há como escapar da partícula aditiva “e”: comentar também, com notas, prefácios, orelhas... Por que não?

Afinal, o que buscam os tradutores quando comentam? Além de nos justificarmos pelas (oxalá raras) soluções sem brilho, e de nos congratularmos pelas (oxalá inúmeras) soluções brilhantes, o que mais

<sup>1</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 383.

almejamos? Explicitar faces ocultas do texto-fonte, por exemplo. É certo que a tradução traz em si um comentário implícito, mas este é visível apenas aos leitores que conhecem as línguas de partida e de chegada: estes, em teoria, não precisariam de comentários explícitos, pois lhes bastaria comparar o texto-fonte ao texto-meta para identificar nossas escolhas e mesmo adivinhar o que nos levou a fazê-las. Quando os tradutores se valem de comentários e outros paratextos, eles atingem não só os que conhecem as duas (ou mais) línguas envolvidas em determinada tradução, mas também outros leitores igualmente interessados, mas não conhecedores da(s) língua(s) de partida: por meio de comentários e paratextos esclarecedores, todo leitor pode ter acesso às camadas subterrâneas do texto de partida que tenham sido veladas ou minimizadas no processo da tradução por alguma solução que privilegiou um aspecto em detrimento de outro, especialmente em se tratando de textos polissêmicos, como o são as obras literárias e poéticas, em especial.

Neste artigo, procurei refazer o percurso dos comentários que Ana Cristina Cesar teceu para algumas das soluções que ela adotou na tradução do poema “The Dying need but little, Dear”, contrapondo-as às soluções adotadas por José Lira e Isa Mara Lando, em suas próprias traduções desse mesmo poema. Com isso espero demonstrar que o comentário atua em favor dos tradutores: a peça traduzida – seja um poema – pode se manter una, sem penduricalhos, independente da fonte, como “objeto de arte” central na galeria, exposto à visitação pública; anotações, comentários, prefácios e rodapés ocupariam as paredes adjacentes, para onde o afã clarificador tradutório dirigiria seus holofotes.

## 2. O poema-fonte

The Dying need but little, Dear,  
A Glass of Water's all,  
A Flower's unobtrusive face  
To punctuate the Wall,

A Fan, perhaps, a Friend's regret  
And certainty that one  
No color in the Rainbow  
Perceive, when you are gone.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 384.

“The Dying need but little, Dear” é um poema curto, condensado, descarnado: duas estrofes de quatro versos cada. Foram poemas como este que motivaram Ana C. (nome preferido por Cesar para assinar seus escritos) a escrever o ensaio “Traduzindo o poema curto”, do qual extraio algumas de suas reflexões para figurar nas “paredes adjacentes” da galeria, que espero permaneçam bem iluminadas e em suspensão até o fim do expediente, pois vamos nos valer delas:

Essencialmente, qualquer ato de tradução extrapola o texto original, explicita sua inherência semântica – numa palavra, diz muito, por medo de dizer muito pouco. (...) Poderíamos dizer que, num approach mais correto da tradução do poema curto, a consciência dessa tensão é permanente. Essa tensão entre condensação e inflação me faz ir em frente. É, na verdade, uma tensão e não uma regra. Mas, como regra, poderíamos dizer que as melhores traduções são aquelas que: 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; 3) procuram encontrar mais equivalência para esse esforço específico do que para o significado original.<sup>3</sup>

### 3. Tecendo comentários

“Os que estão morrendo, amor, precisam de tão pouco”, diz Ana Cristina Cesar em sua tradução para o português do verso *The Dying need but little, Dear*, título do poema de número 1026, de Emily Dickinson, na edição completa de sua obra organizada por Thomas H. Johnson em 1955.

Se os que morrem precisam de muito pouco em inglês, aqueles que morrem em português precisarão de menos ainda, com o perdão da ironia. É o que procurarei demonstrar ao longo deste artigo. Para tanto, começemos logo pelo metro.

As palavras na nossa língua são mais longas que suas correspondentes no idioma inglês – língua notoriamente rica em monossílabos. Por conta disso, se usado o mesmo número de palavras na versão em português, certamente o número de sílabas se verá extrapolado em relação ao original inglês e, por conseguinte, extrapolado ficará também o número de batidas/beats em comparação ao poema-fonte. Donde se

<sup>3</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 412.

prevê que um menor número das nossas palavras, na tradução para o português, deve ser suficiente para atingir o mesmo número de sílabas (ou batidas/*beats*) do original em inglês. Se o mesmo número de sílabas em português é atingido com menos palavras, é bem provável que, para não extrapolar o metro, algo do conteúdo semântico do poema original tenha de ser desbastado na tradução – isso se os tradutores quiserem manter o esquema métrico, ou ficar bem próximo dele, bem entendido.

A meu ver, Ana C. quis. Não de maneira enfática, pois neste caso a métrica não era essencial para ela, mas de maneira bastante aproximada. É o que percebemos na tradução que ela fez deste poema e também no que transparece em seus comentários sobre essa mesma tradução no ensaio “Cinco e meio”. Reproduzo a seguir o poema de Emily Dickinson ao lado da tradução de Ana Cristina Cesar conforme publicados em *Critica e tradução* (1999):

#### QUADRO 1 Emily Dickinson vs. Ana Cristina Cesar

<p>The Dying need but little, Dear,      A Glass of Water's all,      A Flower's unobtrusive face      To punctuate the Wall,</p> <p>A Fan, perhaps, a Friend's regret      And certainty that one      No color in the Rainbow      Perceive, when you are gone.</p> <p>[Emily Dickinson]</p>	<p>Os que estão morrendo, amor,      Precisam de tão pouco:      um Copo d'água, o Rosto      Discreto de uma Flor.</p> <p>Uma lágrima, talvez um Leque,      E a certeza que nenhuma cor      do Arco-Íris perceba      Quando você for.<sup>4</sup></p> <p>[Trad. Ana Cristina Cesar]</p>
--	---

#### 4. Esquema métrico

Emily Dickinson tinha predileção pelo repertório métrico popular, adotando o “metro de balada” em toda a sua obra. No poema em análise, o metro de balada adotado é o “metro comum”: estrofes de quatro versos, cuja distribuição de pés costumeiramente obedece ao esquema 4/3/4/3 e distribuição de rimas ao esquema *abcb*. Se tentarmos transpor o esquema de pés desse poema para o sistema silábico português, teremos duas

<sup>4</sup> CESAR. Crítica e tradução, p. 384.

estrofes cujos versos ímpares têm 8 sílabas e os pares 6, com exceção do 7º verso (3º da 2ª estrofe) que tem 7 sílabas, irregularidade nada incomum em Dickinson, que não utilizava o metro de balada como “forma rígida”, e se permitia “toda sorte de liberdades”, segundo Paulo Henriques Britto.<sup>5</sup> E como fica o metro na tradução deste poema? Em que medida o esquema métrico da tradução de Ana Cristina Cesar, nosso principal foco de análise, corresponde ao adotado por Emily Dickinson? Vejamos primeiro o que Cesar diz sobre sua própria tradução.

No ensaio já mencionado, Cesar lembra que o estudioso Archibald MacLeish havia observado grande semelhança entre os acentos dos poemas de Dickinson e os acentos dos versos de hinários religiosos, essencialmente bem marcados.<sup>6</sup> Segundo MacLeish, a acentuação dos poemas da norte-americana é tão pronunciada que “a protracted reading of Emily’s poems leaves most of us with a metronome ticking in the ear”<sup>7</sup> – essa afirmação meio zombeteira, que Cesar traduz como “uma leitura contínua dos poemas de Emily deixa a maioria dos leitores com a impressão de estar ouvindo um metrônomo marcando o ritmo bem no nosso ouvido”,<sup>8</sup> confirma que, embora Dickinson se permitisse “toda sorte de liberdades”, a “cadência bem marcada” exercia enorme apelo sobre ela (do contrário o leitor não ficaria com a sensação de ter um metrônomo no ouvido).

Marca registrada de hinos religiosos e *nursery rhymes*, essa cadência bem pontuada tinha lugar assegurado na obra de Dickinson porque integrava um plano mais amplo de poética, em que a métrica singela seria fundamental para lograr a expectativa do leitor: a cadência despretensiosa faria o todo parecer banal; a aparente banalidade reduziria nossa expectativa e nos tornaria presa fácil. É isso: Emily Dickinson nos pega de surpresa pelo sentido profundo que se revela sob a singela cadência de seus versos. Inspirar singeleza faz parte do jogo, e por isso a métrica prosódica é essencial para ela. Donde decorre que seus poemas traduzidos ao português tanto mais nos abalarão quanto mais for preservado o abismo entre a singeleza da forma e a densidade do sentido. É o que diz Ana Cristina Cesar nos comentários que envolvem a tradução:

<sup>5</sup> BRITTO. A tradução para o português do metro de balada inglês, p. 29.

<sup>6</sup> MACLEISH. *Emily Dickinson: three views*, p. 14.

<sup>7</sup> Uma leitura contínua dos poemas de Emily faz com que a maioria de nós sinta como se tivesse um metrônomo no ouvido (tradução minha).

<sup>8</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 386.

Esta contradição é essencial na poesia de Emily. Mesmo que a métrica não seja rigorosamente respeitada, o que importa é a preservação da contradição, revelando a impressão de simplicidade, quase ingenuidade ou “primitivismo” de prosódia. Penso que me aproximei desse efeito, *apesar de não ter conseguido chegar à mesma regularidade prosódica.*<sup>9</sup>

Se Ana C. diz “não ter conseguido chegar” à mesma regularidade prosódica é porque ela tentou chegar. Quis chegar. E chegou bem perto, a meu ver. Enquanto no original o esquema métrico é 8-6-8-6 (1<sup>a</sup>) e 8-6-7-6 (2<sup>a</sup>), num total de 55 sílabas, na tradução de Cesar temos 7-6-6-6 na primeira estrofe e 9-9-6-5 na segunda, num total de 54 sílabas.

Esse mesmo poema foi traduzido ao português por Isa Mara Lando, que se distanciou um pouco mais da métrica original e o resolveu com 11-7-8-8 na primeira estrofe e 9-8-10-7 na segunda, num total de 68 sílabas; e por José Lira, que o traduziu com razoável correspondência métrica: 8-8-8-7 na primeira e 8-9-8-6 na segunda, num total de 62 sílabas. As traduções de ambos podem ser conferidas no Quadro 2 a seguir:

#### QUADRO 2 Traduções de Isa Mara Lando e José Lira

<p>Quem morre, Querido, de pouco precisa Apenas um Copo d’Água O Rosto, discreto da Flor Pontuando a Parede lisa,</p> <p>Um Leque, talvez, do Amigo a Mágica E a Certeza de que alguém No Arco-Íris não verá mais cor Depois que você se for.</p> <p>[Trad. Isa Mara Lando<sup>10</sup>]</p>	<p>Quem morre, Amor, pouco lhe basta – Um Copo d’Água para a sede, Uma discreta Flor em frente Realçando a Parede,</p> <p>Talvez um Leque, um Amigo aflito, E a Convicção que alguém na vida Não verá cores no Arco-Íris Após tua Partida.</p> <p>[Trad. José Lira<sup>11</sup>]</p>
--	--

<sup>9</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 386, grifo meu.

<sup>10</sup> DICKINSON. *Fifty poems – cinquenta poemas*, p. 57.

<sup>11</sup> DICKINSON. *Alguns poemas*, p. 289.

## 5. Tom, prosódia, rimas

Constatamos até aqui que regularidade métrica não é condição *sine qua non* para Dickinson; ela a adotava, mas não a seguia ferreamente. E como observa Faleiros, Cesar conseguiu se aproximar prosodicamente do poema de Dickinson por outros meios:

para Ana Cristina Cesar, uma boa tradução de Emily Dickinson não é aquela que chega a uma correspondência métrica, nem formal, nem funcional; pois o ritmo do poema dickinsoniano, para Ana Cristina Cesar, habita em seu tom e em sua prosódia.<sup>12</sup>

De fato, Cesar conseguiu dar um tom enxuto, carinhoso e coloquial à sua tradução, a começar pelas rimas. A opção por “amor” para traduzir “dear” (Quadro 1), é engenhosa não só porque compõe rima completa com “flor” no quarto verso, mas também porque boa parte das expressões de afeição (ou ironia) em inglês não denota gênero, como é o caso de “dear”: não sabemos se Emily endereçava homem ou mulher, e a tradução de Ana C. mantém o segredo; sua opção por “amor” deixa o gênero indefinido. Sagaz.

Ana Cristina Cesar chega a dizer que as rimas que usou – amor/flor/cor/for – “são banais em português”, porém logo em seguida justifica o uso, esclarecendo que essa banalidade é útil, pois “torna mais acessível o tom” que, a seu ver, é “extremamente informal e coloquial”.<sup>13</sup> Chamo a atenção para outra boa justificativa para a escolha das rimas (não mencionada por ela): a coocorrência. Assim como “flor” é par constante de “amor” em português, em inglês um dos pares rítmicos mais constantes de “wall” é justamente “all” – coocorrentes neste poema. Embora Dickinson não costumasse repetir rimas (há uma ocorrência de “stalls”, “cool”, “tell”, “cell” e “call” como par rítmico de “wall” em outros de seus poemas), ela lança mão de “all” para rimar com “wall” em pelo menos duas outras ocasiões, além do poema aqui em análise, a saber, os poemas “Advance is Life’s condition”<sup>14</sup> e “Belshazzar had a

<sup>12</sup> FALEIROS. *Traduzir o poema*, p. 109.

<sup>13</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 384.

<sup>14</sup> The Tunnel is not lighted/ Existence with a wall/ Is better we consider/ Than not exist at all.

Letter".<sup>15</sup> Uma vez que “wall” e “all” formam par rítmico constante em inglês, por que objetar ao par “flor” e “amor”, frequentemente vistos juntos em português? Podemos mesmo dizer que Cesar conseguiu correspondência na “expectativa rítmica”, já que o público falante de português espera rimas entre “amor” e “flor”, assim como o público falante de inglês espera rimas entre “all” e “wall”.

Ainda na questão rítmica, por meio de acréscimos e inversões, José Lira e Isa Mara Lando conseguiram algumas soluções à primeira vista bem interessantes num esforço louvável para manter a imagem da parede [wall] e da flor rente a ela. No entanto, se por um lado a manutenção da parede e da imagem mental que ela possibilita – ausente na tradução de Ana Cristina Cesar – é um ponto positivo, por outro, o recurso a acréscimos para compor rimas pode ser negativo se estes perturbarem outra imagem tão importante quanto. Falo de uma imagem que é essencial ao efeito do poema como um todo. Voltaremos à questão dos acréscimos mais tarde; antes será preciso abrir um parêntese-janela nessa parede para tratar das imagens mentais.

## 6. Imagética

Antes de mais nada, acho por bem recorrer a uma tradução linear e semântica para servir de base comparativa: “Os que estão morrendo, amor [querido(a)/ benzinho], precisam de muito pouco; um copo d’água; o rosto discreto [comedido/reservado] de uma flor para pontuar [realçar] a parede; um leque, talvez, o pesar [dor/ melancolia] de um amigo e a certeza [convicção] que alguém jamais veja [verá] cor nenhuma no arco-íris quando você se for”. Manter a imagem da “parede” seria positivo porque ela alude ao quarto onde repousa quem está morrendo: ficamos sabendo que este ou esta repousa em um aposento aparentemente silencioso e calmo; não ao relento, como soldado atingido em batalha ou alguém ferido em triste acidente – situações em que o vermelho ficaria aparente aos olhos sensíveis do leitor. Não, o poema de Dickinson não versa sobre morte violenta, pelo contrário. Sem menção a cor alguma, Dickinson imediatamente nos faz pensar num quarto clarinho, quase

<sup>15</sup> Belshazzar had a letter/ He never had but one/ Belshazzar’s correspondent/ Concluded and begun/ In that immortal copy/ The conscience of us all/ Can read without its glasses/ On revelation’s wall.

branco, pela sucessão de imagens que vão se desenrolando: um copo d'água – água e copo [glass] transparentes –, uma flor que, de tão discreta e comedida [unobtrusive] quase se confunde com o branco da parede contra a qual repousa – flor que se nos afigura igualmente branca, a haste já meio curva, como uma vírgula a pontuar [punctuate] uma parede que então parece se transformar numa página quase vazia de um caderno em branco – vazia para nós, pois ela talvez esteja cheia de histórias para quem ali repousa, e a lê com olhos fixos.

As imagens quase diáfanas da primeira estrofe continuam na estrofe seguinte, com a ideia do leque [fan], leve e “portador” de um ar que talvez comece a ficar rarefeito, apertado pela saudade, remorso ou pesar [regret] de alguém especial [friend], que deve estar à cabeceira da cama. E enfim o arco-íris, como uma cabeceira simbólica, a pontuar o lugar do repouso final. Aliás, o único momento em que Emily menciona qualquer cor no poema é no sétimo verso [color e rainbow], e mesmo assim ela começa com uma negativa – “no color” – e já de partida nos nega a visão das cores que do contrário veríamos à simples menção da palavra “arco-íris”. Aquele que está morrendo tem precedência e se, para se despedir, ele (ou ela) precisa da certeza de que alguém não enxergará cor nenhuma no arco-íris após sua partida, então assim será. Cor nenhuma será percebida nem por quem assiste à morte, nem por quem a morte lê.

É também muito revelador que a última palavra do poema seja “gone”. Dizemos “he's gone” em inglês para enunciar eufemisticamente que alguém morreu, assim como fazemos em português – “ele se foi” – e como fizeram Cesar (“quando você for”, Quadro 1) e Lando (“depois que você se for”, Quadro 2) em suas traduções. Em inglês, porém, “gone” também designa “morto”. Assim, o último verso [when you are gone] comporta tanto o registro eufemístico quanto o registro sem rodeios. Mas só ao fim da leitura nos damos conta disso. Levamos um choque e voltamos ao princípio do poema para nos certificar de que aquele que estava morrendo [the dying] conviveu conosco apenas a duração do poema. Ao término da leitura, “the dying” se foi: está morto, “are gone”. O leitor se vê inesperadamente dentro do quarto, testemunha involuntária da morte de alguém; alguém que ironicamente pode também ser o próprio leitor, já que “you” [when you are gone] se aplica tanto a alguém indeterminado (o “você” impessoal do inglês), como também a você, caro leitor, benzinho, querido, amor.

## 7. Tom, sonoridade, imagem

Retomando a questão dos acréscimos de que falávamos antes (último parágrafo do tópico 5), e que às vezes são usados para compor rimas e ao mesmo tempo manter imagens consideradas essenciais pelos tradutores, comentarei brevemente as soluções de Isa Mara Lando e José Lira antes de voltar às de Ana Cristina Cesar, “musa” deste estudo ao lado de Emily Dickinson.

Na primeira estrofe, para suavizar o impacto da palavra “parede” – que Ana deixara de fora de sua tradução por considerá-la “pesada e feia”, e cuja “manutenção traria prejuízo às soluções de rima e de ritmo” –,<sup>16</sup> Isa acrescenta o adjetivo “lisa”, que parece matar dois coelhos: dá concretude ao aposento e compõe rima completa com “precisa” [“pontuando a parede lisa”, Quadro 2]. Tal acréscimo não seria de todo mal em outro contexto, mas neste, em lugar de alisar o verso, “lisa” o deixa caroquento: paredes internas evidentemente são lisas, por que seria preciso mencioná-lo? Ficamos com a sensação de que, se a parede não fosse lisa, não haveria necessidade da flor. A flor está lá apenas porque a parede é lisa. É isso? Evidentemente que não. Mas, com o acréscimo de “lisa”, Isa Mara Lando acaba matando um terceiro coelho, muito indevidamente: a atmosfera simples e quase etérea do poema. Em relação à segunda estrofe, Lando consegue uma rima completa entre “cor” e “for”, o que parece soar perfeito. No entanto, para consegui-lo, ela inverte a ordem das palavras no verso e o leitor vê o “arco-íris” antes de saber que está “proibido” ver as cores dele: “no arco-íris não verá mais cor” é a tradução de Lando. A meu ver [como dito no tópico 6, “Imagética”], Dickinson suspende deliberadamente o uso de toda cor até o penúltimo verso, quando então fala no “arco-íris”, mas não sem antes anunciar “cor nenhuma” – “no color in the rainbow perceive”. De uma tacada, Emily Dickinson descolora as sete cores que veríamos ali se nos fosse permitido; percebemos meramente sete tons acinzentados. Já Isa Mara Lando, ao inverter a ordem e colocar o arco-íris antes da negativa, inadvertidamente permite que o leitor veja as sete cores antes de anunciar que este não deveria vê-las; sabemos que a simples menção ao nome “arco-íris” o materializa em nossa mente com céu, forma, luz e cor.

<sup>16</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 385.

José Lira não faz questão de esconder nem “suavizar” a parede, justiça seja feita. Mas, para conseguir rima completa com “parede”, ele acrescenta uma função para o copo d’água: “um copo d’água para a sede”. Se “parede” é mesmo uma palavra feia, como disse Cesar, a sonoridade deve ser parcialmente responsável por essa feiura: eu suspeito que o feio dela está no “ê” fechado na sílaba “re”, e na oclusiva “d” na sílaba final “de”. Trocada assim em miúdos, “parede” soa de fato como um peso, um obstáculo, e anuvia o tom que no poema original soava surpreendentemente leve e fluido, devido aos sons abertos e melífluos das palavras mais significativas como “wall”, “all”, “glass”, “water”, “flower”, “rainbow”, “fan”, “little”, “dear”, e mesmo “dying”. Aqui também concordo com os comentários de Ana Cristina Cesar em relação à palavra “moribundo”: com “seu longo som nasal *u*”,<sup>17</sup> ela é feia e mórbida, especialmente se comparada a sua correspondente em inglês, “dying”, que parece expansiva como a “alma” em que “the dying” está se tornando. Conjeturando ainda sobre a pronúncia de “parede”, se o som “êde” é a causa da feiura de “parede”, repeti-lo na palavra “sede” não vai desanuviar a estrofe, pelo contrário. No entanto, o que mais me incomoda nesse acréscimo é a perturbação que “sede” causa na placidez do poema – ao ser enunciada [“um copo d’água para a sede”], a provável sede que antecede a morte deixa de ser apenas uma alusão abstrata para se materializar no corpo de quem está morrendo. Aquele que morre sai de sua posição de repouso para clamar por água. Em termos de imagem, “um copo d’água para a sede” faz a morte parecer mais agônica, e a impressão anterior de serenidade é substituída por azáfama e afobiação.

Coisa semelhante ocorre na segunda estrofe: ao usar “aflito” [“um amigo aflito”] para traduzir a melancolia do amigo [friend’s regret], novamente a inquietação toma conta do poema desfazendo a atmosfera de silêncio e calma do original. Porém, os acréscimos citados não são desvios tão maléficos ao tom do poema quanto o que virá a seguir. Conforme visto, Dickinson progressivamente enumera objetos e gestos simples que podem aliviar a dor de quem está morrendo, e ao mesmo tempo vai descolorindo o ambiente da despedida e criando um espaço transitório entre a vida e a morte. “Quem morre precisa de muito pouco”, diz; mas, sobretudo – e esta é a suprema ironia que a autora nos reserva neste poema –, quem morre precisa da certeza de que “ao menos um”

<sup>17</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 384.

[one] dos que ficam se sentirá tão morto quanto o que está morrendo – a ponto de não enxergar cor alguma no arco-íris depois que o primeiro se for. Assim, a meu ver, o acréscimo que provoca o maior desvio na atmosfera de despedida serena deste poema que, verso a verso, vai tirando a cor de tudo, é aquele que José Lira insere para rimar com “partida”: “Vida”. Perfeito, são rimas completas, “partida” e “vida”. E perfeitamente aceitáveis. Mas não neste poema. A concretude da palavra “vida” não tem lugar nele, a meu ver. É preciso poupar a quem se vai a dor extra de lembrar que os que aqui ficam ainda têm e terão vida.

## 8. Desvios ou meros detalhes?

Esclareço que chamei de “desvios” as oscilações de interpretação e tom que ora apresento apenas por não ter encontrado termo melhor, mais neutro. Na verdade não acredito que as diferenças de tom que identifiquei aqui entre as traduções e o original (à luz da minha interpretação) causem algum dano ao leitor ou a uma provável “mensagem” dickinsoniana. E por que não?

Digamos que os poemas de Dickinson sejam usados para pesquisar sobre como as pessoas do século 19 se acercavam da morte, ou como elas lidavam com a morte nas esferas privada e pública. Parece conjectura, mas não é. Eles de fato são usados: Desirée Henderson, em *Grief and Genre in American Literature, 1790-1870*, apresenta várias considerações sobre os discursos fúnebres, elegias e sermões de padres e pastores por ocasião de funerais, as visitas aos cemitérios, e os “mourning books”, que seriam um tipo de manual de conduta diante da morte. Tais livros seriam uma coletânea de poemas, conselhos e sermões destinados a consolar os sobreviventes e ao mesmo tempo orientá-los a ter um comportamento adequado, “uma reação adequada frente à perda sofrida”,<sup>18</sup> instando-os a evitar excessos, como a autocomiseração que o luto pode provocar. Pois bem, traduções muito desviantes poderiam mudar totalmente a argumentação da pesquisadora. Não acho que é o caso, mas prossigamos. Em um dos capítulos, Henderson comenta uma pequena seleção de poemas alusivos à morte, de autoria de Emily

<sup>18</sup> I argue that these two authors [Elizabeth Stuart Phelps e Emily Dickinson] participated in the writing of memorial conduct literature, claiming authority over grief and designating an appropriate response to loss. (HENDERSON, p. 130)

Dickinson, entre eles “The Dying need but little”, de que tratamos aqui. Em determinado momento, Henderson<sup>19</sup> esclarece que ela está lidando com essa seleção de poemas em termos de “guias de conduta”, não de lírica, uma vez que a poesia lírica comove o leitor valendo-se da identificação que ocorre entre poeta e ele [leitor] e, portanto, opera de maneira bem distinta do “poema de conduta”, cujo móvel seria ditar normas ao leitor. Henderson acredita, contudo, que em certos poemas Emily Dickinson assume uma postura de autoridade como se estivesse aconselhando o leitor:<sup>20</sup>

O poeta lírico não procura ditar ao leitor como ele ou ela *deveriam se sentir*, menos ainda como ele ou ela *deveriam agir* – mas este é precisamente, a meu ver, o tom de conselho de autoridade adotado em certos poemas de Dickinson.

Extrapolo meu propósito, neste texto, investigar se alguns poemas de Dickinson poderiam ser lidos como “literatura de conduta frente ao luto”, ou não. Interessa-me o poema 1026, “The Dying need but little”, e tenho razões para considerá-lo lírico, e chegarei a isso em breve, mas algumas considerações da autora de *Grief and Genre* sobre o referido poema me valem para esclarecer alguns detalhes ainda em suspenso, dos quais trataréi a seguir.

Para Henderson,<sup>21</sup> embora o poema 1026 não abra com uma ordem direta, como grande parte dos textos usados nos “guias de conduta”, nele a poeta assume uma posição de autoridade por sugerir a rejeição a algum gesto anterior. De fato, por obra e graça do “but” e da posição em que ele se encontra no verso, “The Dying need but little, Dear” poderia ser traduzido como “Contrariamente às expectativas, amor, os que estão morrendo precisam de muito pouco” ou, de maneira informal, “Mas, amor, os que estão morrendo precisam de tão pouco!”, supostamente assumindo posição contrária ao que o interlocutor – no caso, o referido “dear” – deveria estar defendendo, algo apenas imaginado

<sup>19</sup> HENDERSON. *Grief and Genre in American Literature*, p. 147.

<sup>20</sup> The lyric poet does not seek to tell the reader how he/she should feel, let alone how he/she should act – which is precisely, I argue, the posture of authoritative advice adopted in certain Dickinson poems.

<sup>21</sup> HENDERSON. *Grief and Genre in American Literature*, p. 155.

pelo leitor, pois é um dos não ditos do poema. A enumeração dessas poucas necessidades, logo em seguida, parece corroborar a posição inicial, pois elas se afiguram muito simples: um copo d'água, um leque, uma flor... Até aí é possível concordar que esse poema parece estar mesmo seguindo o *modus operandi* dos manuais de conduta dos enlutados, na missão de confortar e também instruir a quem quer que seja a se portar adequadamente diante da morte.

No entanto, como a própria Henderson observa, entre os versos 5º e 6º o poema passa de um “talvez” [perhaps] para uma certeza [certainty] e eleva o registro de um patamar simples e íntimo para outro de caráter grandioso e simbólico:<sup>22</sup>

O poema evolui de necessidades mínimas para uma necessidade extrema, *a certeza de uma perda que empalidecerá a vida do enlutado para todo o sempre*. [...] Esteja o poema descrevendo a morte de uma mulher, ou a experiência de perda de uma mulher enlutada, o que fica claro é que a dor experimentada excede os limites do que seria adequado no luto feminino.

A meu ver, o que fica claro é o caráter absolutamente lírico do poema: ele se afirma como lírico (e não como guia de boa conduta) ao inscrever, ironicamente, uma necessidade extrema no mesmo rol daquelas consideradas básicas, pequenas. Dickinson se vale da retórica e das convenções dos guias de conduta para, ironicamente, posicionar-se contrária a esses mesmos guias – necessidades extremas não podem ser contidas em regras de comportamento. É claro que, ao ironizar os guias, ela toma posição e assume controle sobre sua própria expressão de dor, seja passada, presente ou futura.

À parte a ajuda que me prestou na defesa da poeticidade e lirismo desse poema, a argumentação de Desirée Henderson também vem a calhar

<sup>22</sup> HENDERSON. *Grief and Genre in American Literature*, p. 156, grifo meu. No original: Yet, the poem's shift between the words “perhaps” and “certainty” in lines five and six moves the register from small and intimate to grandiose and symbolic. The poem progresses from small needs to one extreme need, the certainty of a loss that will discolor the mourner's entire life. [...] Whether the poem describes the death of a woman or a woman's mourning experience, it is clear that the grief experienced exceeds the boundaries of proper feminine grief.

para voltar a abordar a tradução de Ana Cristina Cesar, especialmente para a segunda estrofe (Quadro 1).

Em se tratando da imagética, Cesar fez uma tradução inspirada, mesmo tendo descartado a imagem da parede, a meu ver tão cara ao poema e a Emily Dickinson. Talvez seja significativo lembrar que Dickinson passou boa parte da vida entre quatro paredes. Muito reclusa, ela praticamente não saía de casa, não tinha vida social, e se “comunicava” com o mundo por meio de cartas e poemas. Imagens enxutas e precisas como a da parede pontuada pela flor fazem a marca registrada de Dickinson, mas as razões de Ana Cristina Cesar para evitá-las são bem razoáveis: “a ausência dessas palavras [“pontuar” e “parede”] faz com que a enumeração fique mais condensada – e a condensação é qualidade básica na poesia de Emily”.<sup>23</sup> Como aventado nos primeiros parágrafos deste texto, a omissão é um dos recursos a que tradutores do inglês para o português lançam mão com certa frequência em função da estrutura da língua portuguesa, composta de longas palavras. Além do quê, a imagem de um aposento não é limada ou excluída por completo, pois a menção à flor, ao copo d’água e ao leque talvez não nos traga à mente um quarto, mas também não nos coloca ao relento. O não dito é percebido/lido apesar de não ser enunciado/escrito, como afirmava poeticamente Meschonnic, em *Linguagem ritmo e vida*: “Grosso modo, há voz no silêncio e silêncio na voz”.<sup>24</sup>

Substituir “a dor de um amigo” [a friend’s regret] por “uma lágrima” foi lance de mestre de Ana Cristina Cesar: “lágrima” em nada perturba a atmosfera plácida do poema, nem acrescenta cor nenhuma ao aposento, pelo contrário: contribui para a atmosfera de transparência e claridade que perpassa o poema.

É no sexto e sétimo versos que a tradução de Cesar se encontra problemática, se é que se pode chamar de problemática uma tradução que funciona tão bem na língua de chegada que mais parece um poema original. E de fato é. Ou quase. Vejamos.

Conjecturar por que Ana Cristina Cesar preferiu apostar na tradução incorreta (embora verdadeira) “que nenhuma cor do arco-íris perceba quando você for” a apostar na tradução correta (embora duvidosa) “que alguém jamais veja nenhuma cor no arco-íris quando você for”, parece agora tão inócuo que quase preferimos o silêncio. O fato é que

<sup>23</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 385.

<sup>24</sup> MESCHONNIC. *Linguagem: ritmo e vida*, p. 38.

a ordem oblíqua de algumas palavras no original confunde até mesmo aqueles cuja língua materna é o inglês. Em leitura rápida, o olho tende a ficar cego para “one” e ler o verso sem ele, assim: “and certainty that (one) *no color* in the rainbow perceive”, o que ratificaria a tradução de Ana Cristina Cesar, tornando-a correta.

Ocorre que “one” está ali, sim, no fim do sexto verso, não é miragem. Será que Emily Dickinson teria feito uma inversão sintática entre “no” e “one” e colocado “one” onde ele está apenas para rimar com “gone”? Se esta conjectura estiver certa, podemos experimentar colocar o verso na ordem direta: “and certainty that *no one* color in the rainbow perceive” – e então a tradução de Ana Cristina Cesar estaria correta. Mas se a ideia fosse mesmo dizer, como nos diz Ana C. em sua tradução, “e a certeza que nenhuma cor do arco-íris perceba quando você for”, não seria mais prudente usar “not” em lugar de “no”, e lançar “and certainty that *not one* color in the rainbow perceive”? Sim. Porém, supondo que uma dessas conjecturas fosse possível – o que faria que a tradução de Cesar estivesse correta – onde ficaria a ironia característica dos poemas de Dickinson? Não haveria ironia nenhuma! O poema não fecharia em tom irônico, e estaria dizendo a mesmíssima coisa do princípio ao fim: os que morrem têm poucas necessidades, entre elas a de saber que as cores do arco-íris nem perceberão quando eles partirem – após sua morte, tudo continuará seu curso, como se nada tivesse acontecido. Sua vida e morte não significaram nada. Se as cores do arco-íris nunca se deram conta de que você vivia, por que haveriam de se dar conta agora, que você já não vive?

Essa aparente vontade de total apagamento tem ressonância em um dos nossos poetas, alvo de estudo de Ana C. Assim como Emily Dickinson, Manuel Bandeira também fazia da morte um de seus temas prediletos. Associar o poema “A morte absoluta” de Bandeira à tradução de Ana Cristina Cesar é um movimento quase automático:

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.  
Completamente.

[...]

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,  
a lembrança de uma sombra  
em nenhum coração, em nenhum pensamento.

Em nenhuma epiderme.  
 Morrer tão completamente  
 que um dia ao lerem o teu nome num papel  
 perguntem: “Quem foi?...”  
 Morrer mais completamente ainda,  
 – Sem deixar sequer esse nome.<sup>25</sup>

O provável equívoco de Cesar na tradução dos últimos versos do poema 1026 de Emily Dickinson talvez tenha explicação prosaica: o afeto que ela sentia por Bandeira e sua identificação com seus dilemas e poemas, que ela estudava, lia e relia, sempre. Dentre as leituras de Cesar na época em que ela escrevia o ensaio “Cinco e meio” sobre as traduções de Dickinson, estavam dois livros de poesia traduzida, um de Bandeira e outro de Augusto de Campos, dos quais ela trata num outro ensaio intitulado “Bastidores da tradução”.<sup>26</sup> Ao comparar os dois poetas-tradutores, Cesar percebe que se estende mais a falar de Augusto como tradutor do que de Bandeira, mas admite que faria o contrário se estivesse tratando dos dois como poetas: “É bastante evidente que me ocupei mais de Augusto de Campos, como tradutor, do que de Manuel Bandeira, ao contrário do que faria se estivesse falando de ambos como poetas”, confessa ela, indicando sua preferência pela obra poética de Bandeira.

O fato de Ana Cristina Cesar estar imersa no universo de Bandeira no momento que estava traduzindo o poema “Os que estão morrendo precisam de tão pouco” talvez não seja argumento sólido o suficiente para explicar seu equívoco (omissão do pronome impessoal “one” em prol de sua transformação em arco-íris), mas é um argumento plausível. Afinal, como estabelecer a gênese de uma criação artística (ou, no caso, a gênese de um engano que deu origem a uma criação artística), se não por meio de comparações e conjecturas? Que se passou na mente do autor/criador/tradutor? Que se passou “do outro lado”? Mais uma vez, o leitor é remetido a Bandeira:

Sacha sorri como o primeiro arco-íris.  
 O poeta estende os braços, Sacha vem com ele.  
  
 A serenidade voltou de muito longe.  
 Que se passou do outro lado?

<sup>25</sup> BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p. 173.

<sup>26</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 399.

Sacha mediunizada  
– Ah – pa – papapá – papá –  
transmite em Morse ao poeta  
a última mensagem dos Anjos.<sup>27</sup>

## 9. Considerações finais

Neste texto comentei as opções de tradução de Ana Cristina Cesar para o poema “The Dying need but little”, de Emily Dickinson, além de abordar as soluções tradutórias de Isa Mara Lando e de José Lira para o mesmo poema. Toda tradução é uma leitura particular, e aquelas aqui apresentadas também o são. Os comentários e críticas que fiz a essas traduções basearam-se na minha própria leitura interpretativa – leitura esta também sujeita a críticas, como qualquer outra –, porém acredito que tais comentários podem ajudar a refletir sobre alguns pontos cruciais aqui levantados, como a questão da tradução do tom, prosódia e imagética.

Todas as traduções vistas aqui de certa forma preocuparam-se com a forma e procuraram correspondentes para as rimas, algumas inclusive apelando a acréscimos, alguns deles não muito bem-sucedidos, o que me fez lembrar a crítica de Meschonnic às traduções correntes da Bíblia que “traduzem o enunciado, não a enunciação; a língua, não o discurso; o sentido, cortado pelo ritmo, no lugar de tomar a linguagem com seu efeito global, onde tudo faz sentido, ritmo e prosódia tanto quanto léxico e sintaxe”.<sup>28</sup>

Ainda que a tradução de Ana Cristina Cesar apresente um desvio significativo na questão do 6º e 7º versos (desvio este que poderia comprometer o resultado para quem lê Emily Dickinson em busca de outras coisas além do prazer lírico-estético), sua tradução/retextualização/reimaginação é a que mais dá conta da prosódia e da sintaxe de Dickinson. Dentre as três, ela é, a meu ver, a que se sustém com mais primor como poema na língua de chegada. E aqui podemos retomar os comentários que Ana Cristina Cesar fez no ensaio “Traduzindo o poema curto” e que deixei em suspenso durante o decorrer da argumentação:

<sup>27</sup> BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p. 157

<sup>28</sup> MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 49.

[...] como regra, poderíamos dizer que as melhores traduções são aquelas que: 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; 3) procuram encontrar mais equivalência para esse esforço específico do que para o significado original.<sup>29</sup>

Vimos que a tradução de Ana C. é arejada, clara e enxuta – nisso emulando o poema-fonte –, e segue de perto as recomendações que ela própria deixou para os que se aventuraram na tradução de poemas curtos: ela condensou magnificamente o poema, reduzindo ao mínimo a taxa de inflação que contamina boa parte dos poemas traduzidos, assim valorizando mais o esforço de Dickinson em ser concisa, e menos o de encontrar equivalentes para o significado original.

As palavras em português são mais longas do que suas correspondentes em inglês, já foi dito. Alguns tradutores são felizes na almejada condensação ao português e desenvolvem a arte de dizer o máximo possível com o mínimo disponível.

No caso da tradução do poema “The Dying need but little”, Ana Cristina Cesar provou ser uma de nossas mais hábeis artífices, levando a tradução ao extremo do mínimo: enquanto o poema original (em inglês, língua fortemente monossilábica) tem um total de 39 palavras e 55 sílabas, a tradução de Ana precisou de apenas 35 palavras e 54 sílabas, dados estes que depõem a favor da tradutora, que conseguiu elaborar um poema-tradução tão mais leve e talvez tão duradouro quanto.

Mesmo o desvio em que Ana C. incorre no final fica perdoado: em português, os que morrem aceitam uma lágrima, mas, diferentemente dos que morrem em inglês, dispensam as testemunhas e a infinita dor de quem fica. Se os que morrem precisam de muito pouco em inglês, aqueles que estão morrendo em português precisarão de menos ainda. A tradução de Ana Cristina Cesar é passível de ser criticada pelos “desvios”, mas sobrevive sem o original.

Por fim, um desses “desvios” talvez seja nada menos do que um atalho, e os que vão por esse atalho precisam de tão pouco, mas de tão pouco, que seu fardo vira nada. Ou quase nada, amor.

<sup>29</sup> CESAR. *Crítica e tradução*, p. 412.

## Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 34, p. 025/033, jan.-jun. 2008.
- CESAR, Ana C. Cinco e meio. In: \_\_\_\_\_. *Critica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 383-398.
- DICKINSON, Emily. *Fifty poems – cinquenta poemas*. Seleção e tradução de Isa Mara Lando. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Associação Alumni, 1999.
- DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- HENDERSON, Desirée. *Grief and Genre in American Literature, 1790-1870*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- LIRA, José. *Emily Dickinson: a críptica beleza*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MACLEISH, Archibald. The private world. In: MACLEISH, Archibald (Org.). *Emily Dickinson: three views*. Amherst: Amherst College Press, 1960. p. 13-25.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.