

Tradução comentada da canção da coruja de “Cross Purposes”

Leandro Amado de Alvarenga

Resumo: *Dentro de “Cross Purposes”, um interessante, porém pouco conhecido, conto de fadas produzido no século XIX, uma coruja acusa as duas crianças protagonistas de ofenderem sua inteligência. Só que o faz em versos. Neste trabalho, buscamos identificar as fontes da significância (nos termos de Mário Laranjeira) do poema composto pela coruja para, então, produzirmos uma tradução para o português.*

Palavras-chave: *George MacDonald; tradução comentada; Cross Purposes; tradução; poesia*

1.1 Introdução

O presente trabalho propõe um processo misto de reflexão e tradução de um poema sem nome incluído no corpo de “Cross Purposes”, um conto de fada original produzido por George MacDonald no século XIX. Tendo como base as reflexões de Mário Laranjeira em *Poética da Tradução*, tentaremos encontrar as principais fontes de significância do poema para, então, produzir um poema em português que tenha alguma identidade com essas chaves identificadas no texto em inglês.

1.2 Introdução a George MacDonald

O escocês George MacDonald viveu e escreveu a maior parte de sua extensa obra na Grã-Bretanha do século XIX e é conhecido principalmente por seus trabalhos de literatura fantástica e pela influência que estes tiveram na literatura infantil e infanto-juvenil que surgiu mais tarde, sobretudo aquela produzida em

língua inglesa. A título de ilustração, podemos citar uma reportagem produzida por Jane Ciabattari, vice-presidente do *National Book Critics Circle*; ao eleger os onze maiores livros da literatura infantil para o *site* da BBC, ela apontou três autores influenciados por MacDonald dentre os quatro primeiros da lista: Lewis Carroll (REIS, p. 25-26), Maurice Sendak (HUNT, 2000, p. 255) e C. S. Lewis (LEWIS, 2009 p. XXXVII). Mas a influência de MacDonald estendeu-se ainda mais. J. R. R. Tolkien, John Ruskin, Frances Hodgson Burnett e até mesmo W. H. Auden estão entre os que louvaram sua produção ou declararam estar sob sua influência (HUNT, 2000, p. 255; RAEPPER, 1987, p. 214-224; AUDEN, 1984, p. 86).

De todos esses nomes, porém, podemos destacar o de Carroll, que foi seu contemporâneo e amigo. Ambos se formaram ministros de igrejas protestantes e escreviam romances fantásticos para crianças. Carroll, como era seu costume, tirava fotografias dos muitos filhos do casal MacDonald e visitava a família com frequência. Os filhos do escritor escocês, inclusive, foram os primeiros a ouvir *Alice no País das Maravilhas* e a sugerir sua ampliação para publicação (REIS, 1972, p. 25-26).

1.3 Introdução a “Cross Purposes”

“Cross Purposes” foi publicado em 1867, numa coletânea com mais quatro contos, um inédito, *The Golden Key*, e outros três que já haviam sido publicados anteriormente. A reunião de contos chamava-se *Dealings with the Fairies* (KNOEPFLMACHER, 1999, p. 101). Neste trabalho, no entanto, não utilizaremos o volume original, mas a coletânea que U. C. Knoepfelmacher (1999) organizou para a editora Penguin como fonte para nossa tradução.

Esse conto, que guarda uma grande associação com a *Alice* de Carroll, começa quando a rainha da Terra das Fadas, cansada de seus súditos, que lhes pareciam bem comportados demais, resolve conseguir um ou dois mortais para animar sua corte. Os dois escolhidos são Richard e Alice, garotos de classes sociais diferentes que a princípio não se gostam, mas que terminam desenvolvendo uma paixão infantil ao decorrer da curta história.

Como o foco aqui não é a análise do conto, escolhemos uma citação de U. C. Knoepfelmacher que, ao introduzir a história em sua coletânea, toca em algumas das características principais do conto, mesmo que não haja ocasião para aprofundá-las muito mais:

O sucesso de *Alice no País das Maravilhas* facilitou a publicação de *Dealings with the Fairies*. Mesmo que em “Cross Purposes” MacDonald prossiga com sua subversão burlesca das convenções dos contos de fada, ele também se divertia com Lewis Carroll quando quer que fizesse um esforço particular para distanciar sua própria Alice de sua xará no livro do amigo. Sua ênfase nas diferenças sócio-sexuais que separam Richard e Alice opõe-se ao desejo frustrado de Carroll de fundir-se com sua criança-do-sonho. (KNOEPFL-MACHER, 2000, p. 101, tradução nossa)¹

É durante a jornada por essa terra, que de certa forma é aparentada ao País das Maravilhas e em parte distancia-se conscientemente dele, que Richard e Alice encontram com uma enorme coruja lendo um livro no galho de uma árvore gigantesca. As duas crianças querem voltar para casa e Richard resolve pedir ajuda a ela, mas o grande animal, tentando concentrar-se em sua leitura, toma os apelos do garoto como um insulto à sua inteligência e, em vez de responder-lhes, canta uma canção furiosa em que louva sua própria sabedoria. Esse é o poema que discutiremos e traduziremos aqui.

2.1 A canção da coruja

O poema é curto, com três estrofes de sete versos, sendo que o último verso em cada uma delas é sempre formado por uma sucessão de palavras escritas sem espaço entre uma e outra para, de forma onomatopaica, lembrar o pio de uma coruja. Transcrevemos o poema abaixo:

“Nobody knows the world but me.
When they’re all in bed, I sit up to see
I’m a better student than students all,
For I never read till the darkness fall;
And I never read without my glasses,
And that is how my wisdom passes.
Howlowlwhoolhoolwoolool.

1 [the success of *Alice in Wonderland* facilitated the publication of *Dealings with the Fairies*. Although MacDonald continues his burlesque of fairy tale conventions in “Cross Purposes,” he also has some fun with Lewis Carroll whenever he goes out of his way to distance his own Alice from her namesake in his friend’s book. His emphasis on the socio-sexual differences that separate Richard and Alice clashes with Carroll’s thwarted desire to blend with his dream-child]

"I can see the wind. Now who can do that?
 I see the dreams that he has in his hat;
 I see him snorting them out as he goes –
 Out at his stupid old trumpet-nose.
 Ten thousand things that you couldn't think
 I write them down with pen and ink.
 Howlowlwhooloolwhitit that's wit.

"You may call it learning – 'tis mother-wit.
 No one else sees the lady-moon sit
 On the sea, her nest, all night, but the owl,
 Hatching the boats and the long-legged fowl.
 When the oysters gape to sing by rote,
 She crams a pearl down each stupid throat.
 Howlowlwhitit that's wit, there's a fowl!"

A primeira coisa que se nota ao ler o poema em voz alta é seu ritmo bem marcado, mesmo que, em certos pontos, haja certo truncamento. No entanto, essa quebra não é necessariamente decorrente da imperícia do autor, mas provavelmente está relacionada à própria história em torno da canção. É interessante, por exemplo, como os versos mais "desestruturados" estão mais no final do poema, no momento em que a fúria da coruja já cresceu – no final da cena, o animal inclusive atira o livro que estava lendo contra Richard.

O poema, mesmo estando aparentemente estático na página impressa, impõe um ritmo que convence o leitor de que ele está diante de uma canção. Para isso, MacDonald empregou um metro muito particular, que discutiremos adiante.

2.2 Uma análise do metro da canção da coruja

Antes de começarmos a análise propriamente, parece-nos necessário explicar por que a estamos empreendendo. A razão, já sugerida na introdução, é a busca da significância. Mário Laranjeira, ao expor sua visão sobre a tradução do poema, diz que "esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância." (2003, p. 124). Essa significância definida por Laranjeira não está, normalmente, no nível do significado, mas no do significante,

isto é, o modo como os sons do poema organizam-se é uma característica fundamental para sua produção de sentido e deve ser levada em conta no momento da tradução. São esses traços que, a partir daqui, tentaremos identificar.

No poema em questão, MacDonald adotou quatro pés do que chamaremos de “dicção ascendente”. O motivo talvez fique claro ao analisarmos o esquema acentual dele:

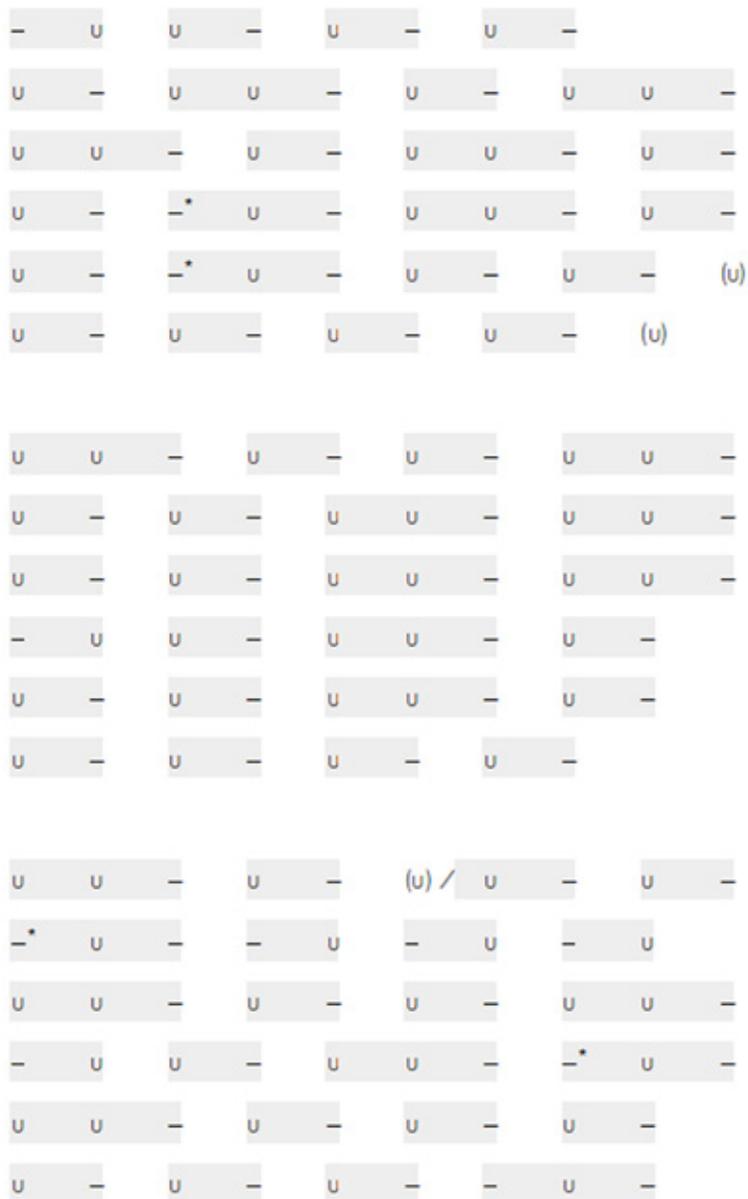


Figura 1. Imagem de minha própria autoria produzida para este artigo.

Há sempre quatro pés, sendo que os dois tipos mais comuns são claramente o iambo e o anapesto. Enquanto o tetrâmetro é uma medida razoavelmente comum em inglês (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 1272), a combinação entre o iambo e o anapesto é bem menos usual, ainda assim, ambos os metros apresentam essa “dicção ascendente”, ou seja, começam com uma ou duas sílabas átonas e fecham o pé com uma tônica. O poema, portanto, quebra com algumas convenções, mas mantém outras, o que, em nossa leitura do poema, identificamos como a primeira fonte de significância: o diálogo entre a tradição e a inovação.

Outro elemento de significância que identificamos no poema é o relacionamento entre os tipos de metro utilizados e os efeitos que se produziram. O metro cada vez mais irregular na última estrofe, por exemplo, contribui para o efeito de crescente instabilidade no humor da coruja, efeito esse corroborado pelo que observamos no plano do significado, em que a coruja emprega termos e estruturas mais e mais ríspidas.

No entanto, não deixamos de estar diante de um conto infantil. O metro anapéstico, excetuados os usos greco-latinos, sempre foi muito utilizado em formas populares, sobretudo aquelas mais lúdicas, como a *limerick* (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 72) e, aqui, ele cumpre um papel similar, emprestando à canção um ritmo marcado, musical e que lembra essas formas populares. O ritmo do verso cria uma atmosfera infantil, própria da brincadeira e, mesmo que o eu lírico esteja num estado de irritação crescente, isso só serve para que o leitor veja essas investidas de forma cômica.

Outro elemento que reforça a ludicidade é o encerramento das estrofes com versos quase que inteiramente onomatopaicos. Se observados cuidadosamente, percebemos que não são apenas uma sucessão de ruídos que imitam o pio da coruja, mas são, na verdade, palavras aglutinadas, com os espaços entre elas subtraídos. Por outro lado, no final do verso, já nos vemos diante de total *nonsense*, com palavras como “wool” e “ool”, destinadas, agora sim, apenas à imitação do pio. Os três versos que encerram as três estrofes diferem um pouco entre si, mas serão discutidos mais detidamente adiante.

O iambo também entra nesse jogo. É um metro que, apesar do uso muito eclético ao longo dos séculos de poesia inglesa, parece-nos evocar mais da poesia séria de Shakespeare – e muitos outros – do que os gêneros mais cômicos. O metro iâmbico, então, suaviza o ritmo mais marcadamente popular do anapesto, e poderíamos dizer que se associa mais ao sentimento de irritação da coruja.

Em suma, temos várias camadas interpretativas proporcionadas pelas diferentes estratégias empregadas por MacDonald. Na camada mais literal temos a irritação da coruja que, podemos dizer, tem uma relação mais próxima com o metro iâmbico; numa camada mais oblíqua, temos o verso anapéstico, mais lúdico, que se relaciona com o tom irônico ou mesmo absurdo do poema, já que a coruja não tem motivos reais para estar irritada com os garotos, ou seja, o anapesto sublinha o mal-entendido que subjaz toda a canção. Por fim, atuando tanto sobre um metro quanto sobre outro, está a crescente irregularidade, pois, mesmo com uma primeira observação, podemos perceber que a última estrofe é bem mais heterogênea que as duas primeiras. O segundo verso é praticamente todo constituído de troqueus, a dicção ascendente de alguns dos pés é um pouco mais forçada e o próprio encerramento do poema, quando a coruja atinge o ápice da sua irritação, é feito com um pé muito incomum, o crético, um trissílabo formado por uma sílaba átona cercada por duas tônicas.

Identificar todas essas características, mesmo que brevemente, revelar-se-á útil a seguir, no momento em que apresentarmos as traduções para cada estrofe e a opção métrica adotada para o poema em português.

3. Proposta de tradução

Para fazer o poema em português, escolhemos o verso hendecassílabo. Primeiramente, por ser uma medida que poderia acomodar uma mistura parecida com a do inglês, entre estruturas que, de certa forma, reproduzissem a relação entre o iambo mais sério e o anapesto mais lúdico. Outro motivo foi tentar solucionar o recorrente problema de traduzir a partir do inglês e ter que lidar com a economia do idioma no que diz respeito à extensão silábica das palavras. Mas a estratégia mais importante para tentar preservar o equilíbrio entre as camadas interpretativas descritas acima foi a adoção do esquema acentual. As sílabas tônicas fixadas foram a primeira, a terceira e a penúltima. O que se procurou criar foi um efeito que lembrasse um pouco o popular e bem marcado verso da redondilha, em que a terceira e penúltima sílaba são comumente acentuadas. Mas queríamos que ele, ao mesmo tempo, criasse certo desconforto, causado pela grande distância entre o segundo acento fixo e o último, uma distância de quase sete sílabas. Como o poema original também é um poema de quebra de expectativa – que começa, no primeiro verso, com iambs tradicionais e encerra-se com um metro misto e heterodoxo – procuramos reproduzir esse dispositivo de significação também no interior do verso, já que as quatro primeiras sílabas criam a ilusão de um iambo, o que termina por não se confirmar, verso após verso.

Passemos então para uma análise mais detida do poema traduzido, começando pela primeira estrofe:

Nobody knows the world but me.
 When they're all in bed, I sit up to see
 I'm a better student than students all,
 For I never read till the darkness fall;
 And I never read without my glasses,
 And that is how my wisdom passes.
 Howlowlhoolhoolwoolool.

Mais ninguém além de mim conhece o mundo,
 Quando lá eles dormem, cá não sucumbo,
 Sou aluno melhor que qualquer aluno,
 Nunca leio antes que caia o escuro;
 Nunca leio sem óculos ou sem lente,
 É assim que esse meu saber segue em frente.
 Uivouivo-ul-ul-uh-uh

A estrofe começa com um verso em metro iâmbico perfeito, preparando a expectativa do leitor para que os demais versos mantenham esse ritmo. Como já sinalizamos, essa expectativa é frustrada já na transição do primeiro para o segundo verso. Mesmo assim, como ainda estamos na primeira estrofe, a irregularidade é menor. Pode-se observar, por exemplo, uma recorrência de demarcação da tônica na quinta sílaba, apenas o segundo e o terceiro verso são exceções. A ideia é que nessa primeira estrofe a instabilidade ainda fosse menor, para que tivesse a chance de crescer ao longo do poema.

Outro ponto que precisa ser comentado é o último verso onomatopaico. Como mencionado acima, ele dá impressão de que há apenas uma grande onomatopeia, mas, na verdade, são pequenas palavras aglutinadas, todas terminadas em “l”. As duas primeiras palavras contêm um ditongo formado por uma vogal mais aguda, /a/, e uma vogal grave, /ʊ/. Em seguida, todas são formadas pelo som longo e grave do /u:/ inglês. O maior problema para a tradução desse trecho é que as quatro primeiras palavras são palavras em uso na língua-fonte, e não meras onomatopeias. Em português, porém, foi muito difícil manter tanto a recorrência do “u” quanto as palavras usuais e a baixa ocorrência de consoantes. Optamos, portanto, por uma tradução literal de “howl”, já que “uivo” tem bastante sons graves, mas, em vez das quatro palavras lexicais e duas onomatopeias “puras”, fizemos o contrário, até porque nesse caso o mais importante é, de fato, o som, e não tanto o significado. Para construir essas duas onomatopeias, praticamente transcreveram-se os sons das palavras em inglês terminadas em “u” e “l”. As duas últimas terminamos com “h” e as anteriores com “l” para evitar a monotonia. Por último, colocamos hífen entre as palavras porque, em inglês, com alguma observação, consegue-se deduzir a pronúncia, mas em português, como não estávamos utilizando palavras corriqueiras, preferimos promover a aglutinação das palavras dessa forma.

Sigamos com a análise observando a segunda estrofe:

I can see the wind. Now who can do that?	Vejo o vento. Como eu, existe outro?
I see the dreams that he has in his hat;	Vejo sonhos que ele guarda no seu gorro;
I see him snorting them out as he goes –	Vejo ele os espirrando com ruído
Out at his stupid old trumpet-nose.	Pelo bom e feio nariz entupido.
Ten thousand things that you couldn't think	Cinco mil bens que te fogem à cabeça
I write them down with pen and ink.	Cá na folha, ponho à tinta e caneta.
Howlowlwhooloolwhitit that's wit.	Uivouivo-ul-ul-ah-ah sou sagaz

Na segunda estrofe, os acentos dos versos continuam crescendo em instabilidade, mas as tônicas na primeira, terceira e última posição ainda são mantidas. O número de sílabas também se mantém, bem como o esquema de rimas.

Por fim, transcrevemos aqui a última estrofe:

You may call it learning – 'tis mother-wit.	Pode dar nome de “saber” – é bom senso.
No one else sees the lady-moon sit	Ninguém vê a dama-lua tomar assento
On the sea, her nest, all night, but the owl,	Sobre o mar, seu ninho, além da coruja,
Hatching the boats and the long-legged fowl.	Ao chocar naus e aves de perna graúda.
When the oysters gape to sing by rote,	Quando, lá, cada ostra abre sua goela
She crams a pearl down each stupid throat.	P'ra cantar de cor, ela entulha uma pérola.
Howlowlwhitit that's wit, there's a fowl!	Uivouivo-ah-ah sou sagaz, eis a coruja!

A última estrofe do poema em inglês é certamente a de ritmo mais truncado, e isso acabou sendo produzido no poema em português de forma até intuitiva. Por exemplo, as estrofes anteriores não tinham cesuras tão fortes quanto a desse primeiro verso, e, para reproduzi-la não houve grandes dificuldades. Há também muitos *enjambments*: do segundo ao quarto verso, na verdade, temos apenas um grande e contínuo período, o que inclusive contrasta com o verso mais cortado que o antecedeu. Aproveitando esse fenômeno já existente no texto-fonte, criamos um *enjambment* que não existia ali, entre o quinto e o sexto verso, pois não foi possível alocar satisfatoriamente todo o significado do quinto verso inglês de forma análoga no quinto verso em português.

Além disso, anteriormente, havíamos dito que, no texto-fonte, o poema encerrava-se com um pé em um metro muito peculiar, portanto, aqui, tentamos reproduzir esse efeito usando, em vez da rima em paroxítonas que vinha sendo empregada durante todo o poema, uma rima assonante entre uma paroxítona e uma proparoxítona.

4. Conclusão

Tentamos empregar a concepção de tradução poética de Mário Laranjeira, isto é, procuramos empreender uma expedição ao texto alheio, tentamos buscar os mecanismos que faziam o poema “girar”, que o animavam, para então tentar produzir mecanismos semelhantes em um novo poema em português. Traduzir, de fato, não é apenas uma tarefa mecânica de transposição de sentidos, mas, sobretudo no caso da poesia, uma tarefa que envolve criatividade e fazer artístico.

Referências

AUDEN, W. H. Afterword. In: MACDONALD, George. *The Golden Key*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

CIABATTARI, Jane. *The 11 greatest children's books*. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20150402-the-11-greatest-childrens-books>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

HUNT, Peter. *Children's Literature: An Anthology 1801-1902*. Oxford: Wiley- Backwell, 2000.

KNOEPFLMACHER, U. C. Introduction. In: McDONALD, George. *The Complete Fairy Tales*. Nova York: Penguin, 1999.

_____. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Londres: University of Chicago Press, 2000.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LEWIS, C. S. *George MacDonald: An Anthology*. Nova York: Harper Collins, 2009.

McDONALD, George. *The Complete Fairy Tales*. Nova York: Penguin, 1999.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Ed.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

RAEPER, William. *George MacDonald*. Tring: Lion Publishing, 1987.

REIS, Richard H. *George MacDonald*. Nova York: Twayne Publishers, 1972.

Anexo: texto-fonte e texto-meta justapostos

“Nobody knows the world but me.
When they’re all in bed, I sit up to see
I’m a better student than students all,
For I never read till the darkness fall;
And I never read without my glasses,
And that is how my wisdom passes.

Howlowlwhoolhoolwoolool.

“I can see the wind. Now who can do that?
I see the dreams that he has in his hat;
I see him snorting them out as he goes –
Out at his stupid old trumpet-nose.
Ten thousand things that you couldn’t think
I write them down with pen and ink.

Howlowlwhooloolwhitit that’s wit.

“You may call it learning – ’tis mother-wit.
No one else sees the lady-moon sit
On the sea, her nest, all night, but the owl,
Hatching the boats and the long-legged fowl.
When the oysters gape to sing by rote,
She crams a pearl down each stupid throat.

Howlowlwhitit that’s wit, there’s a fowl!”

“Mais ninguém além de mim conhece o mundo,
Quando lá eles dormem, cá não sucumbo,
Sou aluno melhor que qualquer aluno,
Nunca leio antes que caia o escuro;
Nunca leio sem óculos ou sem lente,
É assim que esse meu saber segue em frente.

Uivouivo-ul-ul-uh-uh

“Vejo o vento. Como eu, existe outro?
Vejo sonhos que ele guarda no seu gorro;
Vejo ele os espirrando com ruído
Pelo bom e feio nariz entupido.
Cinco mil bens que te fogem à cabeça
Cá na folha, ponho à tinta e caneta.

Uivouivo-ul-ul-ah-ah sou sagaz

“Pode dar nome de ‘saber’ – é bom senso.
Ninguém vê a dama-lua tomar assento
Sobre o mar, seu ninho, além da coruja,
Ao chocar naus e aves de perna graúda.
Quando, lá, cada ostra abre sua goela
P’ra cantar de cor, ela entulha uma pérola.

Uivouivo-ah-ah sou sagaz, eis a coruja!”