

Como verter um sistema métrico?

How to convert a metrical system?

Rafael Frate^{*}

Resumo: O presente artigo propõe algumas estratégias para a tradução de poesia entre línguas que possuam sistemas formais diferentes. Para isso, apresenta-se pelo menos três maneiras, as quais representam um contínuo que vai de um modo que possua menor rigor formal e maior preocupação semântica a um que seja estrito na forma, mas que esteja disposto a fazer sacrifícios e concessões semânticas. Estas estratégias são ilustradas por três traduções, uma de Mikhail Lomonósov, uma de Alexander Púchkin e uma de Anna Akhmátova.

Palavras-chave: tradução poética; sistemas métricos; poesia russa.

Abstract: The following article presents a few strategies for the translation of poetry between languages that have different formal systems. We thus intend to show three ways of translating within a continuum extending from a translation not very strict regarding its form but semantically closer to the original, to one that is equal to the form of the original, but makes semantic concessions. These strategies are illustrated by translations of Mikhail Lomonosov, Alexander Pushkin and Anna Akhmátova.

Keywords: Literary Translation; Metrical Systems; Russian Poetry.

^{*} Mestre em Literatura e Cultura Russa pelo Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP

Línguas diferentes, com seus sistemas fonológicos particulares, possuem sistemas formais diferentes para seus poemas. A obviedade encerra a primeira grande tarefa de um tradutor que pretenda fazer uma tradução de poema que não seja meramente informativa, que pretenda fazer uma tradução dita artística, poética. Ele deve antes de tudo decidir como verter o sistema formal da língua de partida, intrinsecamente ligado à fonologia desta, ao sistema formal da língua de chegada, que pode estar baseado em características fonológicas totalmente distintas. Um exemplo importante é a tentativa de traduzir obras da literatura clássica greco-latina. Com uma fonologia que distribui ampla e regularmente a distinção entre vogais longas e breves (a mesma vogal pode ter um ou dois “tempos”, causando assim uma grande diferença no significado de determinada palavra como em gr. *lēgō*, cessar, parar x *lēgō*, dizer, ou, em lat. *mālus*, maçã x *mālus*, mal), as duas línguas, por basearem suas respectivas poesias nesta oposição, dão uma musicalidade única para suas obras poéticas e uma grande dor de cabeça para quem ousa traduzi-las. O exemplo talvez mais simples é Homero. Seus poemas foram construídos no metro chamado hexâmetro datílico, com verso em seis sequências de uma longa seguida por duas breves (as quais podem geralmente ser substituídas por uma longa). O resultado é um ritmo totalmente marcante, imponente, que soaria algo como um taa, tá, tá, taa, tá tá, taa...

Vários tentaram traduzir os grandes épicos homéricos, sempre se deparando com esse mesmo problema. Como verter para o português um princípio poético-fonológico que só existe no grego? Duas das mais famosas traduções adotaram princípios diferentes. A primeira tradução integral e disponível de Homero para o português, a de Odorico Mendes (1874), procurou traduzir tais épicos adaptando o referido princípio para o que temos em português. Assim, ele traduziu um verso que em grego possui geralmente entre doze e dezoito sílabas para o nosso canônico decassílabo heroico, metro utilizado por Camões em seu épico. O resultado foi um poema muito mais

conciso e enxuto, que muitas vezes alterava o estilo narrativo homérico. Pegue-se a invocação do poema como exemplo:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino.

Outra grande tradução do mesmo poema foi feita quase cem anos depois, em 1962, pelo médico, literato e possivelmente o mais prolífico tradutor que o Brasil já teve, Carlos Alberto Nunes. Sua estratégia foi um pouco diferente. Em vez de tentar encaixar dois sistemas poéticos totalmente alheios um ao outro, Nunes procurou adaptar o sistema grego para o português. Assim, ele criou um verso de geralmente dezesseis sílabas, cujo princípio de construção é uma sequência de uma tônica seguida por duas átonas. Sua invocação ficou da seguinte maneira:

Canta-me a cólera - ó deusa - funesta de Aquileu Pelida
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois em discórdia ficaram cindidos:
o de Atreu filho senhor de guerreiros e Aquileu divino.

A estratégia que Nunes procurou pôr em prática foi trazer como pôde o sistema métrico grego para o português, criando assim um ritmo semelhante ao original, dando um maior espaço de manobra e uma maior fidelidade semântica, sintática e estilística ao estilo homérico. A desvantagem dessa estratégia, entretanto, é que tal opção pode se tornar um tanto monótona, já que a adaptação vai até certo limite, uma vez que o sistema original grego oferece outros recursos formais que permitem maior variação rítmica e que

não podem ser transpostos a uma língua caracterizada por não considerar a diferença entre vogais longas e breves. Assim, os dois tradutores criaram grandes monumentos literários em nossa língua por meio de estratégias diferentes; cada uma com suas vantagens e desvantagens, mas ambas fazendo jus à vida póstuma do poema original, como propõe Benjamin em seu ensaio *A tarefa do tradutor*.

Tomando línguas que não são tão distintas em seus sistemas poéticos formais, vemos que o desafio não é por isto menor. O russo, baseando sua poesia no chamado sistema sílabo-tônico, causa algumas dificuldades quando tem seus poemas vertidos para uma língua como o português. O sistema sílabo-tônico tem como unidade mínima de construção, seguindo a tradição greco-latina, o chamado pé tônico, sequências de duas ou três sílabas, alternadas em tônicas e átonas. Dessa forma, há basicamente quatro unidades mais frequentes: o dátilo em que se tem uma tônica e duas átonas, o anapesto, duas átonas e uma tônica, o troqueu, uma tônica e uma átona, e o iambo, uma átona e uma tônica. A partir da recorrência dessas sequências constrói-se um verso russo: o verso mais utilizado na história da poesia russa moderna é o chamado tetrâmetro iâmbico, que enfileira quatro sequências iâmbicas. Além disso, o sistema russo propõe outra restrição formal: a alternância entre rimas masculinas (tônicas) e femininas (átonas). A pergunta que se faz aqui é: qual é a melhor maneira de verter essas características para o português, que geralmente tem o verso como unidade mínima de composição e que não considera a alternância de rimas mencionada? Que a resposta seja dada logo: não há uma melhor maneira. Há muitas, e cada uma se adequa a um propósito específico.

O objetivo fundamental de uma tradução poética deve ser dar à língua de chegada um bom poema. Acrescida a esse princípio está a realidade de que é simplesmente impossível que se mantenham todas as características que fazem do texto de partida um grande poema. Assim, o segundo princípio de uma tradução poética é quais e quantos sacrifícios e adaptações do original

terão de ser feitos para que o primeiro princípio seja atendido satisfatoriamente. Gosto de pensar nesses sacrifícios e adaptações como uma escala, um espectro cujas pontas guardam de um lado maior fidelidade semântica e menor fidelidade formal, e do oposto, maiores sacrifícios semânticos em nome de uma maior fidelidade formal. Note-se que essas oposições raramente são categorias estanques nas quais se tem ou fidelidade formal e, portanto, um poema estrito, ou fidelidade semântica e um poema, no máximo, dito “livre”. Elas fazem parte na verdade de um espectro literário em que as concessões sempre enquadram o poema em um ponto entre esses dois extremos. No entanto, dentro do espectro em questão é possível demarcar, de acordo com sua proposta, o tipo de tradução literária a ser feita. Neste trabalho, baseado em minha experiência como tradutor, creio ser possível identificar tipos três fundamentais.

Tomemos este primeiro exemplo, a sexta estrofe da Ode Solene sobre a Ascensão ao Trono de Elizabete Petrovna (1747), escrita pelo polímata Mikhail Lomonósov:

VI.
 Молчите, пламенные звуки,
 И колебать престаньте свет;
 Здесь в мире расширять науки
 Изволила Елисавет.
 Вы, наглы вихри, не дерзайте
 Реветь, но кротко разглашайте
 Прекрасны наши времена.
 В безмолвии внимай, вселенна:
 Се хочет лира восхищенна
 Гласить велики имена.

VI.
 Silêncio, ígneos rumores,
 Cessai o perturbar do existir:
 Aqui em paz disseminar ciências
 Elizabete decretou.
 Tormentas insolentes, não ousai
 Rugir, mas tênues proclamai
 As maravilhas deste nosso tempo.
 Em silêncio atentai, ó universo:

FRATE, R. — Como verter um sistema métrico?

Esta inflamada lira quer
Aos grandiosos nomes proclamar.

O que se tentou fazer aqui foi não restringir a tradução a princípios formais rígidos, mas também não foi construí-la de maneira totalmente desatenta à forma do original. Nesse sentido, para a tradução de um poema escrito em tetrâmetro iâmbico com a mencionada alternância entre rimas masculinas e femininas, procurou-se produzir um impulso rítmico binário, sem rimas, mas que mantivesse mais ou menos a tonicidade do original: o primeiro quarteto tem a tonicidade em paroxítona, oxítona, paroxítona, oxítona, como no poema em russo. Apesar de isso não ser tratado nessa tradução como regra, houve um intuito de sempre que possível terminar as estrofes em oxítonas, como forma de se aproximar da forma do original, mas sem uma restrição rigorosa. O resultado é um poema que é o mais fiel possível semanticamente e que do ponto de vista formal pretende apenas remeter à construção do original. Chamo essa estratégia de *tradução solta*, pois não é completamente livre em seu princípio formal, procurando apenas remeter ao esquema original, de modo a privilegiar a questão semântica.

A segunda tradução aqui apresentada procura fazer o que Odorico Mendes fez com os épicos homéricos:

I.1
“Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!”

I.1

“Meu tio por seus princípios venerável,
 Quando ele de verdade adoeceu,
 Impôs o seu caráter respeitável
 E melhor que isso nada concebeu.
 Aos outros seu exemplo era sagrado
 Só que, Deus pai do céu, que enorme enfado
 Velar e dia e noite o paciente
 Sem nem por um minuto estar ausente!
 Que golpe baixo, o cúmulo do tédio
 Fazer um morto-vivo se alegrar,
 Sempre suas almofadas ajeitar,
 Trazer tão tristemente o seu remédio
 E sempre suspirar, pensando a esmo:
 Que o diabo te carregue agora mesmo!”

Esta é a tradução da primeira estrofe do “Oniéguin” de Alexander Púchkin. Escrito em tetrâmetros iâmbicos - mesmo metro introduzido no russo por Lomonóssov em suas odes e em seu documento fundador, a *Carta sobre as regras de versificação russa* (1739) -, o grande romance em versos de Púchkin tornou-se talvez o maior monumento literário da poesia em língua russa, recebendo um peso semelhante ao que o fundador da nossa, Camões, teve com seus *Lusíadas*. Visto por esse aspecto, pela importância análoga que a obra representa em cada uma das duas línguas, procurei adaptar o sistema formal do original, o metro russo por excelência, ao metro português por excelência, no qual a maior parte dos maiores monumentos literários em língua portuguesa foram escritos: o decassílabo heroico. O resultado foi um poema bastante familiar ao leitor de poesia lusófono, no qual este pode identificar toda a importância que o Oniéguin tem na literatura russa por meio do verso mais típico da poesia em língua portuguesa. O esquema de rimas do original foi mantido, mas como a alternância entre masculinas e femininas não é uma necessidade formal para a poesia composta na nossa língua, ele foi abandonado, dando maior liberdade para a tradução e maior possibilidade de se ater à semântica do original. Além disso, nesse caso específico, a possibilidade de se ter duas sílabas a mais, uma vez que se verte um verso de

oito sílabas em um de dez, permite maior espaço de manobra, dando a possibilidade de uma melhor acomodação do verso no explorar de diferentes construções sintáticas. Essa estratégia, que chamo de *tradução analógica*, apresenta um grau de rigidez a mais, ainda que não seja totalmente restrita, como a que veremos a seguir.

Na terceira estratégia tradutológica, traduziu-se um poema de Anna Akhmátova:

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
 Очертанья столицы во мгле.
 Сочинил же какой-то бездельник,
 Что бывает любовь на земле.
 И от лени или со скуки
 Все поверили, так и живут:
 Ждут свиданий, боятся разлуки
 И любовные песни поют.
 Но иным открывается тайна,
 И почиет на них тишина...
 Я на это наткнулась случайно
 И с тех пор все как будто больна.

Vinte e um, fim de noite, segunda,
 Traços tênues na bruma em torpor.
 Mais uma alma qualquer vagabunda
 Escreveu que no mundo há amor.
 E de tédio ou por indolência,
 Todos creram e vivem assim:
 Ansiosos, temendo a ausência,
 Canções cantam de amor até o fim.
 Mas para alguns se revela o segredo,
 E o silêncio em seus peitos deitou...
 Eu o toquei meio que sem desejo
 Desde então este mal me tomou.

Aqui o poema original está escrito em um ritmo ternário bastante afeito aos poetas acmeístas de uma maneira geral em um esquema que pode ser

chamado trímetro anapéstico (três sequências de anapestos, ou seja, duas átonas encabeçadas por uma tônica), com um sistema de rimas aBaB, uma paroxítona seguida por uma oxítona e assim por diante. Nesse poema, tentou-se reproduzir integralmente o esquema formal do original, atentando-se inclusive para o esquema de rimas. A estratégia sobe assim em mais um grau o rigor, mantendo o máximo de fidelidade formal para com o original. Trata-se, no entanto, da estratégia mais difícil de se fazer, uma vez que os sacrifícios semânticos, sintáticos e mesmo estilísticos, tendem a ser cada vez maiores. O uso da alternância de rimas masculinas e femininas também compromete a tradução, uma vez que oxítonas e paroxítonas não são tão bem distribuídas em português como são em russo, podendo fazer com que o poema caia em certo enfado e monotonia, de modo a exigir uma indesejável repetição de rimas. Assim, este tipo de estratégia, que chamo de *tradução estrita*, não convém ser usada em poemas nos quais se queira maior fidelidade semântica, sintática ou estilística, e que sejam muito extensos. É preferível que ela seja usada em líricas menores, quando se diminui a necessidade de um grande número de rimas e quando se quer que guardem a pungência, o caráter incisivo de um poema breve, como esta bela lírica de Akhmátova.

Essas três estratégias são todas possibilidades de tradução que se apresentam a quem pretende traduzir um poema de uma língua que adote o sistema sílaba-tônico, com alternância de rimas masculinas e femininas como faz o russo para uma língua como o português. Seus critérios, dessa forma, apenas servem à tradução poética ou artística entre essas duas línguas, uma vez que não podem ser aplicados, por exemplo, ao que os grandes tradutores dos clássicos latinos acima mencionados fazem. Tanto a tradução de Nunes como a de Mendes são analógicas, uma vez que não há como fazer uma transposição formal estrita do sistema poético greco-latino para o português. A tradução de Nunes seria assim analógica quanto à forma e a de Mendes, analógica quanto à tradição poética das línguas. Mas isso não nos compete aqui. O que importa é dizer que todas essas estratégias são modos bastante

eficientes e, creio, igualmente legítimos de se traduzir do russo para o português, segundo as necessidades do tradutor. Se se tem um poema maior, em que seja necessário manter traços estilísticos, uma maior fidelidade semântica e sintática, a *tradução solta* é uma boa opção. Se temos um poema em que a questão tradicional é relevante para marcar a importância que determinada obra tem na cultura da língua original, um poema que permita alguns sacrifícios formais, então a *tradução analógica* talvez seja a melhor opção. Se em uma lírica breve se queira manter a forma original de maneira exata, guardando toda a pungência do poema, sem que haja tanto a preocupação com a fidelidade semântica, então a *tradução estrita* pode ser uma boa opção.

Essas estratégias, apenas para ressaltar, não devem ser tomadas como categorias totalmente sólidas e estanques, mas como pontos em um *espectro tradutológico* no qual em uma das pontas se encontraria uma tradução meramente informativa, sem a menor preocupação formal e, na outra, uma totalmente estrita, sendo o mais fiel possível ao original do ponto de vista da forma. Pode-se, com isso, fazer uma tradução que se encontre no meio termo entre esses dois pontos e que seja totalmente eficiente e relevante em termos literários. A escolha deve apenas orientar o tradutor quando ele for optar pelo modo como deverá verter o sistema métrico da língua original, situando-o melhor nesse contínuo tradutológico, no sentido de auxiliá-lo na produção de um poema relevante, eficiente e belo na língua de chegada. Esse é, afinal, o objetivo de uma tradução literária.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. In *Escritos sobre Mito e Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34. 2013.

HOMERO. *Ilíada. Tradução de Odorico Mendes*. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *Ilíada. Tradução de Carlos Alberto Nunes*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Data de submissão: 27/09/2016

Data de aprovação: 19/10/2016