

NEL MEZZO DEL CAMMIN...

Marcos SOUZA*

- **RESUMO:** Neste artigo, discuto algumas idéias a respeito de tradução de poesias adotando o ponto de vista de Longfellow de que a tarefa do tradutor é reproduzir o que o autor diz e como ele diz e não o de explicar o que ele quer dizer. Para isto, analiso inicialmente o poema *Stopping by woods in a snowing evening* de Robert Frost, em seguida analiso duas traduções para o português e concluo com minha própria tradução.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução, tradução de poesia, *Stopping by woods*, Robert Frost.

But I tell you, Winston, that reality is not external. Reality exists in the human mind, and nowhere else.

George Orwell (2003, p.257).

Introdução

Robert Frost, além de poeta renomado, quatro vezes laureado com o prêmio Pulitzer, foi também o homem das frases memoráveis. Frases do tipo “Escrever versos livres é como jogar tênis com a rede abaixada”¹, “Poesia é o que se perde na tradução”², “Um poema diz uma coisa e significa outra”³, “Poesia inicia em prazer e termina em sabedoria”⁴, “Se eu quisesse que você soubesse, eu teria dito no poema”⁵, “educação por poesia é educação por metáforas”⁶, mencionadas por ele em

* Doutor em Linguística, Mestre em Estudos da Tradução e Licenciado em Letras Português/Inglês. souzamarcos30@gmail.com

¹ Citado por Frost (1995, p.735) em uma carta *To Lesley Frost Francis*, no artigo *Poetry and School* (FROST, 1995, p.806) e em uma conversa gravada *Conversations on the craft of poetry* (FROST, 1995, p.856).

² Citado por Frost (1995, p.856) em uma conversa gravada *Conversations on the craft of poetry*.

³ Citado por Frost (1995, p.719) no ensaio *Education by poetry*.

⁴ Citado por Frost (1995, p.777) em *The figure a poem makes*, prefácio para *Collected Poems*.

⁵ Citado por Frost (1995, p.745) em *E. A. Robinson's 'King Jasper'*.

⁶ Citado por Frost (1995, p.719) em *Education by poetry*.

Artigo recebido em 27 de Junho de 2011 e aprovado em 24 de Outubro de 2011.

cartas, ensaios e entrevistas, continuam presentes em bom número de livros sobre poesia e tradução. Não somente frases, mas também títulos e versos de seus poemas ganharam vida independente e passaram a fazer parte de seu repertório de frases e pensamentos. Temos, por exemplo, “*The road not taken*”, “*the woods are lovely, dark and deep*”, “*good fences make good neighbors*”, “*I had a lover’s quarrel with the world*”, “*And lonely as it is that loneliness // Will be more lonely ere it will be less*”⁷ (FROST, 1995, p.39, p.103, p.207, p.269, p.322).

Desses, “*The woods are lovely, dark and deep*” é um dos versos que se juntou ao grupo de versos imortais da poesia de língua inglesa tais como “*My love is like a red, red rose*”, “*Because I could not stop for Death, he kindly stopped for me*”, “*to be or not to be*”, “*I have been half in love with easeful Death*”, “*never more*”, “*I wandered lonely as a cloud*”, “*dark night of the soul*”⁸, “*No, no, go not to Lethé*”. No entanto, “*the woods are lovely, dark and deep*” não somente é um verso memorável de Frost (1995, p.207), mas também um verso que bem poderia estar associado a poetas e escritores como Edgar Poe, Joseph Conrad, William Goldwing, Henry James, George Orwell e Stephen King.

Neste artigo, analiso o poema *Stopping by woods on a snowing evening*, do qual “*The woods are lovely, dark and deep*” faz parte; analiso também duas traduções para o português deste poema e concluo com uma tradução pessoal.

Na superfície do poema

“*Principium ergo doctrinae est in lectione, consummatio in meditatione*”, já aconselhava Hugo de São Vitor (2001, p.150) no século XII. Conselho ainda válido em nossos dias, principalmente quando se trata de leitura e tradução de poesias. Para S. H. Burton (1967, p.3-4), ao discutir avaliação crítica de poesia (*criticism of poetry*), um sólido julgamento nunca pode preceder um completo entendimento e após a primeira leitura o poema deve ser lido outra vez e outra vez. Para ele, falando de crítica da poesia, o primeiro aspecto da função do crítico é de tornar claro ao leitor o assunto do poema e a atitude do poeta para com ele, e somente após três cuidadosas leituras estará, o crítico, em condições de realizar sua tarefa. O mesmo

⁷ Este verso ecoa um dos mais belos versos de Poe (2000, p.92) no poema *Annabel Lee*: “*And we loved with a love that was more than love.*”

⁸ “*Dark night of the soul*” é a tradução para o inglês do título de um famoso poema de San Juan de la Cruz, escrito originalmente em espanhol e intitulado “*Noche oscura del alma*” (CHAMDLER; SCHWARTZ, 1991, p.221). O título em inglês ganhou *status* de frase inglesa, passando a ser incluído nos dicionários de frases e alusões famosas como o *Merriam-Webster’s Dictionary of Allusions* de Elizabeth Webber e Mike Feinsilber (1999, p.141). O poema em espanhol se encontra publicado em *San Juan de La Cruz* (1998, p.98-101): *Poesias Completas* e na edição bilíngue espanhol-inglês intitulada *Poems of St John of the Cross* (1981, p.10-13).

se aplica ao tradutor de um poema e, independente de três ou mais leituras, o fato é que o estudo e entendimento de um poema iniciam com suas várias e não poucas leituras.

O poema *Stopping by woods* é reproduzido, a seguir, a partir da edição intitulada *Frost – Collected Poems, Prose, & Plays* (FROST, 1995), uma edição confiável que não apresenta vírgula após o “dark” do verso 13 (*The woods are lovely, dark and deep*) e para a qual chama a atenção Richard Poirier (1979) em seu livro *Robert Frost: The work of knowing*, na página 181, quanto a importância desta ausência.

*Stopping by Woods on a Snowy Evening*⁹

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.
(FOSTER, 1995, p.207).

Leituras e releituras deste poema nos levam aos poucos de sua superfície, claramente definida, para suas profundezas e ambiguidades. À medida que lemos, o que parecia certo e claro no início, transforma-se pouco a pouco em dúvidas e questionamentos, tornando *Stopping by Woods* muito mais estranho e indefinido do que aparenta. Em sua superfície há uma narrativa apresentada do ponto de vista do

⁹ Poema publicado inicialmente em New Hampshire.

narrador e que tanto pode estar endereçada a um ouvinte externo ou o narrador pode estar simplesmente pensando alto consigo mesmo. Um viajante que, ao longo de seu caminho em um carro puxado por um cavalo, pára contemplar um bosque por ele descrito como escuro e profundo, cujo proprietário diz conhecer, porém não quer ser visto naquele momento, descrito como o mais escuro entardecer do ano. Após algumas incertezas, como que retornando à consciência pela ação do cavalo, decide-se, no final, a prosseguir em seu caminho.

Ao longo das várias leituras, algumas perguntas vão se definindo e para as quais não há respostas conclusivas. Qual a razão da preocupação em não ser visto pelo dono do bosque e quão importante é este dono e o fato do bosque ser uma propriedade? Estará um sentimento de culpa envolvido nessa preocupação? Haverá um significado especial na ação de parar para ver o bosque, uma ação pela qual o narrador não quer ser visto executando-a? Ou será apenas culpa por um sentimento fantasioso e de atração por algo para o qual sente que não é capaz de resistir? Acima de tudo, o que representa o bosque? A repetição do verso final representa uma decisão ou uma contemporização? Existe a repetição de uma vontade, mas qual a sua intenção e ação resultante? Temos um final do poema, sem um final para a questão por ele levantada. O que estará sendo dito pelo não dito? O que podemos ver que não está lá?¹⁰

Ao traduzir, não é função do tradutor estabelecer respostas para as questões e discussões que surgem ao longo do processo de tradução, estabelecendo assim uma leitura única e interpretativa do poema. As mesmas questões que surgem na leitura de um poema, em seu idioma original, deveriam aparecer na leitura de sua tradução. No entanto, ao longo da leitura do poema original, os questionamentos, informações e dados associados que servem de pistas e guia para sua análise, serão úteis nas escolhas das várias opções surgidas durante a tradução e que devem orientar o tradutor na definição do tom do poema traduzido. No caso de um poema como *Stopping by woods*, enigmático e ambíguo, e que, nas palavras do próprio Frost, pode estar ‘dizendo uma coisa e significando outra’, qualquer deslize na tradução e sua magia poderá ser perdida.

Na sua superfície, um poema compreende organização, forma, estrutura, tema e os elementos nele descritos. Frost, na maioria de seus poemas, utiliza formas e métrica inglesa tradicionais e este é o caso de *Stopping by woods*, estruturado em quatro quartetos organizados metricamente em tetrâmetros jâmbicos¹¹ e com um esquema de rimas na forma *aaba, bbcb, ccdc, dddd*.

¹⁰ G. K. Chesterton (1992, p.21; 2006, p.59), em seu conto *O Jardim Secreto*, menciona a respeito de seu personagem Padre Brown: “Mas naquele instante ele abriu a porta da sala e viu apenas uma coisa – ele viu o que não estava lá.”

¹¹ Para um melhor entendimento do poema, incluí, na forma de anexo, o poema totalmente escandido.

Quanto ao tema, Frost frequentemente utiliza elementos da natureza tais como as estações do ano, flores, paisagens, árvores, bosques, lagos, etc. No entanto, embora esses elementos sejam o assunto principal do poema, não costumam ser o seu tema. Usualmente existe algum tipo de pessoa no poema e nisto consiste, talvez, uma das características marcantes de Frost. Contrapor o mundo natural com o mundo de seres humanos, obtendo como resultado um tema orientado psicologicamente. Seus poemas costumam iniciar com a observação de um elemento da natureza, seguido de uma reflexão que se conecta a algum tipo de preocupação humana. Disso resulta que os poemas de Frost, embora, na sua superfície, descrevam elementos da natureza, parecem ocultar, em suas profundezas, temas psicológicos como solidão, perda, dúvida, desespero, amor, morte. Porém, raramente parecem apresentar uma conclusão ou um juízo.

Nas profundezas do poema

Os contrários entre superfície e profundezas em poemas de Frost foram mencionados por Louis Untermeyer (1946, p.192) quando, comentando os poemas *Sitting by a bush broad sunlight* e *Stopping by woods*, observou que “Na superfície, os dois parecem ser simples versos descritivos, registros de uma observação atenta, [...] Porém, os dois poemas são profundamente meditativos.”

As profundezas de um poema são a região das incertezas, do dito pelo não dito, das alusões, das ambiguidades, do indefinido e, muitas das vezes, do inconsciente do poeta, onde, nas palavras de O’Brien¹², é lá que se encontra o mundo real¹³. O sucesso do poema não parece estar no que é dito na superfície de um poema, mas no que parece ser dito em suas profundezas. Talvez, justamente por isso, Frost tenha mencionado que ‘poesia é o que se perde na tradução’. Se o tradutor não perceber o que pode estar contido nas profundezas do poema que está traduzindo, por melhor que escolha as palavras, se estas não captarem e reproduzirem o que não está dito na superfície, porém existe em suas profundezas, a poesia estará perdida. Frost (1995, p.719), melhor do que ninguém sabia disso. “A poesia é a arte de dizer uma coisa querendo dizer outra,” mencionou certa vez. Justamente por isso seus poemas costumam falar da natureza sem ser este o seu tema real, tornando-a, muitas das vezes, um elemento incompreendido nas análises de seus poemas. Associada à natureza, inclui a presença do elemento humano, permitindo a realização de um sentimento ou experiência psicológica. Na sua poesia, estas experiências e sentimentos tanto podem

¹² Personagem de George Orwell (1985) no romance *1984*.

¹³ É de O’Brien a famosa frase de George Orwell: “*Reality is not external. Reality exists in the human mind, and nowhere else*”

ser de afirmação, certeza, alegria, júbilo, exaltação, amor e felicidade, mas também de incerteza, medo, ódio, desespero, morte e negação. Frost parecia equilibrar-se entre as duas possibilidades, como que dividido entre dois caminhos.

No poema *Stopping by woods*, uma primeira pista para irmos para suas profundezas está no seu esquema de rimas *aaba, bbcb, ccdc, dddd*, que, embora as estrofes sejam quartetos, nos permite fazer uma conexão, por associação, com a *Divina Comédia* de Dante e sua famosa *terza rima* “aba, bcb, cdc, ded...” Frost estava familiarizado com a *Divina Comédia* de Dante e com a *terza rima* pois a utilizou em seu poema *Acquainted with the night* (FROST, 1995, p.234) e dispunha, na época, das traduções para o inglês feitas por Henry Wadsworth Longfellow em 1865 e Charles Eliot Norton em 1892. Uma evidência circunstancial que reforça a familiarização de Frost com a *Divina Comédia* é a existência destas duas traduções na sua biblioteca pessoal.

Cria-se assim uma associação, pelo esquema de rimas, entre *Stopping by Woods* e a *Divina Comédia* de Dante e, não por acaso, encontramos dois elementos comuns da poesia de Frost: “caminho” (*cammin - road*) e “bosque escuro” (*selva oscura - dark wood*) nos primeiros versos do *Inferno* de Dante:

*Nel mezzo del cammin de nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita* (DANTE ALIGHIERI, 1924, p.1).

Essa conexão entre o *Inferno* de Dante e o poema de Frost é importante no estabelecimento do tom e do tipo de metáfora que o bosque pode estar representando. Vários autores reconhecem a existência de uma associação entre poemas de Frost e *A Divina Comédia*. George Monteiro é um deles e em seu livro *Robert Frost & The New England Renaissance*, no capítulo “Roads and Paths”, estabelece inicialmente uma conexão entre o poema *The road not taken* e o *Inferno* de Dante e depois estende essa conexão para *Stopping by woods*.

Convencidos de que o poema (*The road not taken*) era profundamente pessoal e diretamente auto revelador, os leitores de Frost têm insistido em relacionar o poema a um ou dois acontecimentos na vida de Frost quando ele estava no final de seus anos trinta. (No início do *Inferno*, Dante está com trinta e cinco, “no meio da estrada da vida,” conforme observa Charles Eliot Norton.) [...] A “floresta escura” (*dark forest*) na tradição de “A escolha entre dois caminhos” e a “floresta escura” (*forest dark*) da tradução de Longfellow de *Inferno* também antecipa a imagem do famoso poema de Frost publicado in *New Hampshire* (1923), sendo que a última estrofe inicia: “The woods are lovely, dark and deep. [...] Os modos com que o poema de Frost “Stopping by Woods on

a *Snowy Evening*” conversa com a tradução de Longfellow de Dante estão evidentes de outros ecos e imagens compartilhados. (MONTEIRO, 1988, p.46, p.50-51).

O “bosque escuro” é o que poderíamos chamar, na linguagem de Erich Fromm, de “símbolo universal”. Nesse tipo de simbolismo, a relação entre o símbolo e o simbolizado não é pura coincidência, “estando suas raízes na experiência de afinidade entre uma emoção ou pensamento, de um lado, e uma experiência sensorial, do outro” (FROMM, 1980, p.23). Na literatura, em particular, a utilização de bosque, selva, floresta (*wood, forest*) tem uma longa tradição como “símbolo universal” e é um dos verbetes de *A dictionary of literary symbols* de Michael Ferber (2001, p.78)

Forest (Wood)

Estar “perdido no bosque,” ou “não estar ainda fora do bosque,” permanecem como frases comuns. É lá que alguém perde seu caminho, ou rumo, e que tomado alegoricamente significa perambular em erro ou pecado. Assim, Dante se encontra em uma *selva oscura* ou selva escura (*dark wood*) na abertura do *Inferno*, [...] Shelley, imitando Dante segue “Para a fria floresta de nossa vida” (*Epipsychidion* 249). O personagem de Hawthorne “Young Goodman Brown” deixa sua esposa, Faith, para ir para a floresta onde tem uma experiência que deixa sua fé abalada.

Bosques escuros e assombrados, habitados por criaturas estranhas, fantasmas e demônios, permeiam muitos dos poemas de Frost, sem no entanto aterrorizarem o leitor que permanece na superfície do poema. “Pode-se, portanto, dizer que a poesia de Frost inclui terror sem ser ela mesma aterrorizante” menciona Richard Poirier (1979, p.7) em seu livro *Robert Frost – The work of knowing*. Desde seu primeiro livro de poesias, *A boy's will*, bosques e fantasmas povoam poemas como *Ghost House*, *A dream pang*, *Going for water*, *The demiurge's laugh*, atingindo seu clímax em poemas posteriores como *Stopping by woods*, *Acquainted with night* e *Desert places*.

Se, de um lado, os demônios de Frost permanecem dentro dos bosques, este se mantém em lugar seguro, fora deles. Enquanto o Dr. Louis Creed¹⁴ atravessa o muro para entrar no cemitério de animais, a *governanta*¹⁵ vai morar na mansão assombrada pelos fantasmas de Peter Quint e Miss Jessel, e Marlow¹⁶ penetra no interior da selva à procura de Mr. Kurtz e seu horror, Frost mantém-se no limiar dos bosques, namora com seus fantasmas, sente-se atraído pelos bosques, mas não entra.

¹⁴ Personagem de *O cemitério* de Stephen King (2001, 2006).

¹⁵ Personagem de *A volta do parafuso* de Henry James (1968, 1994).

¹⁶ Personagem de *O coração das trevas* de Joseph Conrad (1994, 1998).

Malcown Cowley é um ensaísta que reconhece esse aspecto na poesia de Frost e, em seu ensaio “The case against Mr. Frost,” escreve:

O bosque desempenha um papel curioso nos poemas de Frost; eles parecem ser o seu símbolo de uma região desconhecida que vive em nós, cheio de possível beleza, mas também repleto de horror. De um bosque, no crepúsculo, pode-se ouvir a música escondida de um riacho, “a slender, tinkling fall”¹⁷, ou pode-se ver as criaturas do bosque, uma cabra e uma corça, olhando-nos de cima do muro de pedra que delimita a pastagem. Mas não cruzamos o muro, exceto em sonhos; e, então, em vez de um riacho ou um gamo, encontramos algo como um estranho demônio subindo “from his wallow to laugh”¹⁸. E, portanto, por temor ao demônio, e também devido as obrigações morais, permanecemos nos limites do bosque. [...] Explorar o horror real da mente é uma antiga tradição na literatura americana e que retrocede ao nosso primeiro romancista profissional, Charles Brockden Brown. [...] A mesma tendência é continuada por Poe, Melville e Henry James e se estende em uma linha praticamente sem interrupções aos últimos trabalhos de Hemingway e Faulkner. Mas Frost, mesmo em seus melhores poemas, está satisfeito em parar fora do bosque [...]. (COWLEY, 1962, p.43-44).

Stopping by woods talvez seja o poema que melhor representa esse aspecto da poesia de Frost. O viajante, embora atraído pelo bosque, mantém-se a uma distância segura, indeciso. O bosque, inocente na superfície, oculta algo mais terrível em suas profundezas, reforçado pela conexão do poema com o *Inferno* de Dante pelo padrão de rimas e pelo verso “The woods are lovely, dark and deep.” Segundo Richard Poirier (1979, p.181), Frost, quando supervisionava as edições deste poema, suprimia qualquer vírgula após *dark*, deixando clara a idéia que o bosque era “*lovely*, [i.e.] *dark and deep*”; o *lovely* compartilha da profundidade e da escuridão, tornando o bosque tão terrível. O desenrolar do poema é uma luta de contrários, superfície e profundidade, desejo e resistência, atração e perdição, o desejo de entrar contra ‘temor ou obrigações morais’. Elementos que desafiam o tradutor na transposição do poema de uma língua para outra.

Ubi est umbra, ibi est corpus¹⁹

Longfellow (apud DE SUA, 1964, p.65) poeta e tradutor da *Divina Comédia* utilizada por Frost, referindo-se à tarefa do tradutor, declarou: “A tarefa de um

¹⁷ Parte de um verso do poema “Going for water” de Robert Frost e publicado em *A boy's will*.

¹⁸ Parte de um verso do poema “The demiurge's laugh” de Robert Frost e publicado em *A boy's will*.

¹⁹ “Onde está a sombra, lá está o corpo”. Frase citada em *Aditus* de Lavency, Overbeke e Schouppe (1993, p.49) e atribuída a Quintiliano. A frase exata de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, V. x. 80, p.244) é: *Nam corpus*

tradutor é relatar o que o autor diz, não explicar o que significa; este é o trabalho do comentarista. O que um autor diz e como diz, este é o problema do tradutor”²⁰.

Parece-me um conselho válido, principalmente para a tradução de poesia ou de textos considerados possuírem efeito poético, em que costuma não haver uma correspondência muito clara entre o que o autor diz e seu significado. Na verdade, o problema já se inicia quanto ao que se entende por “efeito poético”.

Uma teoria recente e interessante sobre o conceito de efeito poético é o de Dan Sperber e Deirdre Wilson (1995) em seu livro *Relevance*. Para esses autores, o efeito poético existe quando o autor, em vez de fixar de uma maneira forte e conclusiva o significado do que escreve, deixa ao leitor tirar suas próprias conclusões a partir de um leque de implicaturas²¹ fracas. Nas próprias palavras dos autores, efeito poético está associado à amplitude de leituras que uma elocução permite.

“Vamos dar o nome de *efeito poético* ao efeito peculiar de uma elocução que consegue a maior parte da sua relevância através de um largo leque de implicaturas fracas” (SPERBER; WILSON, 1995, p.222).

Ernst-August Gutt, um tradutor da Bíblia e autor de uma tese sobre tradução e relevância, apresenta um bom exemplo de efeito poético a partir do conceito de implicaturas fracas. Gutt (1992, p.52) utiliza uma passagem bíblica relatada no Evangelho de João quando Judas, após ceiar com Jesus e seus discípulos, retira-se para o que seria o seu ato de traição. A passagem, na língua original o grego, termina com as palavras: λαβὼν οὖ τὸ ψωμῖτόν ἐκεῖτό εὐθὺς. ἦ δὲ νύξ (“Portanto, tendo recebido o pão, saiu imediatamente. E era noite.”) A última frase ἦ δὲ νύξ (“e era noite”)²² é apresentada por Gutt como um exemplo de efeito poético.

in lumine utique umbram facit, et umbra, ubicumque est, ibi esse corpus ostendit. (Por exemplo, um corpo projeta uma sombra na luz, e a sombra onde quer que esteja indica a presença de um corpo.).

²⁰ “The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means; that is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator.” Esta famosa passagem de Longfellow é discutida por Susan Bassnett (1988, p.70-71, 100), em *Translation Studies* e p.120-121 e 161-162 na tradução para o português publicada por Calouste Gulbenkian (BASSNETT, 2003). Para Susan Bassnett existe uma falácia ao distinguir-se tradução de interpretação.

²¹ “Implicatura” é uma forma de inferência pragmática, cujo conceito foi desenvolvido por Paul Grice (1991, p.307). A palavra foi cunhada por ele em seu artigo “Logic and conversation” que pode ser encontrado em *Pragmatics: a Reader* editado por Steven Davis (1991). Mona Baker (2003, p.97-99) em seu livro *In other words* define implicatura como “aquilo que o falante quer dizer ou implica em vez do que ela/ele diz”. O uso da pragmática e de implicatura na tradução segundo Mona Baker é discutido por Jeremy Munday (2005, p.97-99) em seu livro *Introducing translation Studies*.

²² A frase ἦ δὲ νύξ, que se encontra em João 13:30, desde a tradução de William Tyndale em 1526 tem sido traduzida pelas Bíblias em inglês como “*And it was night*”. Já nas traduções da Bíblia para o português, as traduções mais antigas como as católicas do Padre Matos Soares e a do Padre Antonio de Figueiredo, junto com a evangélica Ferreira de Almeida, apresentam a tradução “Era já noite.” As traduções mais modernas para o português, e que na maioria são traduções do inglês, feitas nos últimos trinta anos, traduzem por “E era noite”. Algumas poucas, entre elas a Bíblia de Jerusalém (traduzida do francês), apresentam a tradução “Era

De fato, essas três palavras em grego e em português, embora formem uma frase simples, parecem dizer mais do que apenas indicar o momento do dia. Soam como um acorde final de uma passagem musical. Não um acorde final na tônica, mas um acorde suspensivo na dominante. Podem ser entendidas tanto como o período noturno do dia, como a escuridão que toma conta do espírito de Judas, como a caminhada na noite escura que faria Judas ('a noite escura da alma' nas palavras de San Juan de la Cruz), ou ainda como a noite que caía sobre o trabalho de Jesus. Cada um desses entendimentos será função do conhecimento e de um ambiente cognitivo do leitor.

Das duas traduções para o português, apresentadas a seguir, a primeira é de Marisa Murray²³, designada por MM, e a segunda de Jorge Wanderley²⁴, designada por JW.

Parado junto aos bosques numa noite de neve (MM)

De quem são esses bosques, creio bem saber
Tem sua casa na cidade;
E se eu parar não pode me ver
Olhando seus bosques cobertos de neve.

Meu pequeno cavalo está muito espantado
De parar num lugar sem ente humano
Entre o bosque e o lago tão gelado
Na tarde mais escura desse ano.

Faz tilintar o sino do arreio
P'ra saber se erro não havia
É o único ruído que há no meio
Do floco de neve e da brisa macia.

Gosto desse bosque: é profundo e sombrio
Mas tenho promessas que devo cumprir
E antes de dormir, minha estrada é longa
Longa, bem longa, antes de ir dormir.

noite." Talvez a justificativa para a tradução "Era já noite" esteja na influência da Vulgata, tradução de Jerônimo, que apresentava "*erat autem nox*" como tradução e foi a base para as primeiras traduções católicas na língua portuguesa e deve ter tido grande influência na tradução de Ferreira de Almeida.

²³ Publicada em *Poemas escolhidos de Robert Frost* (1961, p.66).

²⁴ Publicada em *Antologia da nova poesia norte-americana* (1992, p.69).

Perto do bosque, numa noite de neve (JW)

O dono dos bosques conheço saber, creio.
No entanto, mora na cidade, alheio,
E não verá que me detenho aqui
Olhando a neve que de noite veio.

A meu cavalo parece um engano
Que eu pare nestes ermos, sem um plano,
Entre bosques e lagos congelados
No entardecer mais sombrio do ano.

Agita a rédea, sinto seu chamado
Que me pergunta se está algo errado.
Além dele, ouço apenas a passagem
Da brisa leve e os flocos repousados.

O bosque escuro e fundo é bom de ver,
Mas eu tenho promessas a manter,
E há que andar muito, antes de adormecer,
E há que andar muito, antes de adormecer.

Quanto à forma, nenhuma das duas conserva o esquema original de rimas e enquanto JW utiliza uma métrica regular formada por decassílabos, MM utiliza uma métrica totalmente irregular. A tradução de MM tem a seu favor, no verso 4, o bosque como motivo de parada do viajante, enquanto que JW apresenta a neve como motivo, eliminando, inclusive, a palavra bosque desse verso. MM traduz “*The darkest evening of the year*” por “Na tarde mais escura desse ano” e JW com, “No entardecer mais sombrio do ano”, parece se aproximar da ambiguidade.

Já quanto ao verso “*The woods is lovely, dark and deep*”, pedra de toque do poema, MM traduz por “Gosto desse bosque: é profundo e sombrio”, parecendo amenizar o horror que existe no verso e a tradução de JW por “O bosque escuro e fundo é bom de ver” justapõe escuro ao bosque, enquanto que um escuro predicativo, com a inclusão de uma cópula, talvez reforçasse mais o aspecto de horror associado à palavra “escuro” no verso.

Enquanto JW reproduz, na íntegra, a repetição dos dois últimos versos, MM violenta a segunda lei geral de Tytler (1978)²⁵. Não se trata aqui de estabelecer se a tradução de MM é melhor ou pior que a de JW, mas apenas reconhecer que a tradução de MM não parece ser – neste caso – palavras de Frost. Se, de um lado, parece-me que JW acerta na escolha em manter os dois versos idênticos ao original, MM descaracteriza o estilo e o efeito desses versos.

De um modo geral, a tradução de JW impõe-se sobre a de MM por apresentar uma melhor regularidade métrica baseada em versos decassílabos, um bom esquema de rimas, mais próximo do original, porém sem o encadeamento de uma estrofe para a outra – perdendo assim a associação com a *terza rima* –, uma escolha mais feliz no uso de palavras e a procura de manter-se o mais fiel possível ao original. O que parece ser seu grande desliz é a tradução do verso 4, quando elimina uma das quatro ocorrências da palavra “bosque” e estabelece a neve como motivo de parada do viajante.

Propondo um remédio

Da leitura e análise do poema, junto com a leitura e análise das duas traduções para o português e seguindo o conselho de von Schlegel²⁶, fiz minha própria tradução. Utilizei versos decassílabos, assim como JW, em lugar dos tetrâmetros jâmbicos; introduzi inversões sintáticas para acentuar o ritmo; repeti o padrão original da rima, mantendo assim a associação com a *terza rima* e o *Inferno* de Dante; dei especial atenção aos versos associados com o bosque, reproduzindo as quatro citações. Em função desse último, mantive como razão para a parada do caminhante o desejo de ver o bosque. Preferi “entardecer” em lugar de “tarde” ou “noite” por ser menos definido e ficar no limiar dos outros dois; *darkest evening* do verso 8 foi traduzido por “entardecer mais sombrio”, em vez de “entardecer mais escuro”, devido a ambiguidade no contexto do poema e da métrica; o *lovely* para bosque é de difícil tradução neste contexto e, portanto, substituí por “*me quer*” para reforçar o sentido de atração (aparentemente fatal) que o bosque ‘escuro e fundo’ exerce sobre o viajante. Decidi-me por uma tradução predicativa, com uso de cópula, para “*dark wood*” para reforçar

²⁵ A segunda lei geral de Tytler (1978, p.109-110) diz: “O estilo e maneira de escrever em uma tradução será do mesmo caráter do original.” As três leis gerais de tradução de Tytler também se encontram publicadas na antologia de Douglas Robinson (1997, p.208-212) intitulada *Wester Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*.

²⁶ “Parece-me uma exigência bastante razoável que, quando uma tradução é criticada, seja sempre proposto um remédio.” Citado por Katharina Reiss (2000, p.5) em *Translation Criticism*. O texto original de von Schlegel *Über die Bhagavad-Gita*, junto com uma tradução para o português, está publicado em *Clássicos da Teoria da Tradução* v. 1, p. 106-113, que tem Werner Heidermann (2001) como organizador.

a característica *stage level*. Finalmente, manteve a repetição exata para os dois últimos versos. Essa repetição é fundamental no poema, pois dá a idéia de uma intenção, sem nada afirmar sobre a ação seguinte, mantendo-se a ambiguidade. Ficamos sem saber se o viajante seguiu seu caminho ou sucumbiu ao desejo de entrar no bosque. Preferi “muito a andar”, do que o “ há que andar” de JW, por ser mais exclusivo do viajante, enquanto que o de MM é mais impessoal.

Junto ao bosque num entardecer de neve

Conheço o dono do bosque, creio,
Pois este mora na cidade, alheio,
Não me verá parado aqui, insano,
A olhar seu bosque de neve cheio.

A meu cavalo parece um engano
Que eu pare neste ermo, sem um plano,
Entre um bosque e um lago congelado
No mais sombrio entardecer do ano.

Agita a rédea, sinto seu chamado,
Que me pergunta se algo está errado;
Além dele só posso perceber
Leve brisa e flocos depositados.

O bosque é escuro, fundo e me quer,
Mas eu tenho promessas a manter;
Muito a andar, antes de adormecer,
Muito a andar, antes de adormecer.

Conclusão

Qual a importância da análise feita sobre o poema *Stopping by woods*, sua conexão com o *Inferno* de Dante e os fantasmas de Frost? Quando o tradutor, ao longo de seu processo de tradução, realiza todas essas leituras e análises, não está à procura de um significado para o poema de forma a explicitá-lo na tradução; procura, isto sim, uma indicação de quão perigoso é o terreno em que está pisando. Diferentes leituras, quando possíveis no poema original, deveriam estar presentes no poema traduzido.

Se vemos a tradução como a sombra de um corpo, utilizando as palavras de Quintiliano por metáfora, esta sombra tem de ser capaz de levar-nos até ao corpo, identificando-o. Um rompimento entre sombra e corpo, pela tradução livre, pela paráfrase, ou simplesmente pelo desejo do tradutor de querer fazer poesia – a sua poesia – e não mais termos a sombra de um corpo e sim um novo corpo. Mas, será esta a função do tradutor de poesias? Longfellow achava que não.

Um bom poema compreende sua superfície e suas profundezas, resultando que alguns leitores lerão somente o que está na superfície, enquanto outros lerão – de diferentes maneiras – o que existe na profundidade. Se isso é possível no original, deveria ser possível na tradução. Entre os vários riscos que um tradutor corre, está o desejo de interpretar o poema na tradução, trazendo alguns de seus significados para a superfície, ou então o desejo de fazer outro poema – o seu poema. Não significa aqui que sejam atividades condenadas, porém, a primeira é atividade do intérprete, enquanto que a segunda é do poeta. Ao tradutor cabe, nas palavras de Longfellow – ele próprio um tradutor e poeta – reproduzir em outra língua ‘o que o autor diz e como diz’.

APÊNDICE

Stopping by Woods on a Snowy Evening

U - / U - / U - / U -
Whose woods these are I think I know,
U - / U - / U - / U -
His house is in the village though;
U - / U - / U - / U -
He will not see me stopping here
U - / U - / U - / U -
To watch his woods fill up with snow.

U - / U - / U - / U -
My little horse must think it queer
U - / U - / U - / - -
To stop without a farmhouse near
U - / U - / U - / U -
Between the woods and frozen lake
U - / U - / U - / U -
The darkest evening of the year.

Inversão espondeica

U - / U - / U - / U -
He gives his harness bells a shake
U - / U - / U - / U -
To ask if there is some mistake.
U - / U - / U - / U -
The only other sound's the sweep
U - / U - / U - / U -
Of easy wind and downy flake.

U - / U - / U - / U -
The woods are lovely, dark and deep,
U - / U - / U U / U -
But I have promises to keep,
U - / U - / U - / U -
And miles to go before I sleep,
U - / U - / U - / U -
And miles to go before I sleep.

Inversão pírrica

SOUZA, M. Nel mezzo del cammin. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.1, p.155-172, jan./jun. 2011.

- **ABSTRACT:** *In this article I discuss some ideas concerning poetry translation, adopting Longfellow's point of view that the problem of the translator is to reproduce what the author says and how he says it, and not to explain what he means. Following a brief survey of Robert Frost's Stopping by woods in a snowing evening, I analyze two Portuguese translations, finishing with my own translation.*
- **KEYWORDS:** *Translation. Poetry translation. Stopping by woods. Robert Frost.*

Referências

ANTOLOGIA da nova poesia norte-americana. Seleção, tradução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. Edição bilíngüe inglês/português

BAKER, M. **In other words: a coursebook on translation**. London: Routledge, 2003.

BASSNET, S. **Translation studies**. London: Routledge, 1988.

_____. **Estudos da tradução**. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.

BURTON, S. H. **The criticism of poetry**. London: Longmans, 1967.

CHANDLER, R. E.; SCHWARTZ, K. **A New history of Spanish literature**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

CHESTERTON, G. K. **Father Brown: selected stories**. Hertfordshire: Wordsworth, 1992.

_____. **A inocência do Padre Brown**. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2006.

CONRAD, J. **Heart of darkness**. London: Penguin Books, 1994.

_____. **O coração das trevas**. Tradução de Albino Polli Jr. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.

COWLEY, M. The case against Mr. Frost. In: COX, J. M. (Ed.). **Robert Frost: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. p.43- 44.

COX, J. C. (Ed.). **Robert Frost: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962.

DANTE ALIGHIERI. **La divina commedia**. Milano: Ulrico Hoepli, 1924.

DAVIS, S. (Ed.). **Pragmatics: a reader**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

DE SUA, W. J. **Dante into English**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964.

FERBER, M. **A dictionary of literary symbols**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FROMM, E. **A linguagem esquecida**. Tradução de Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

FROST, R. **The poems of Robert Frost**. New York: Random House, 1946.

_____. **Poemas escolhidos de Robert Frost**. Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Lidador, 1961.

_____. **Collected poems, prose, & plays**. New York: The Library of America, 1995.

_____. **Poems by Robert Frost: a boy's Will and north of Boston**. New York: Signet Classic, 2001.

GRICE, H. P. Logic and conversation. In: DAVIS, S. (Ed.). **Pragmatics: a reader**. Oxford: Oxford University Press, 1991. p.305-315.

GUTT, E.-A. **Relevance theory: a guide to successful communication in translation**. Dallas: Summer Institute of Linguistics, 1992.

HEIDERMANN, W. **Clássicos da teoria da tradução: edição bilíngue**. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001.

HUGO, De S.-V. **Didascálicon: da arte de ler**. Tradução de Antônio Marchionni. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. Edição bilíngue latim-português.

JAMES, H. **A volta do parafuso**. Tradução de Olívia Krahenbuhl. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

_____. **The turn of the screw**. London: Penguin Books, 1994.

JOHN OF THE CROSS, St. **Poems of St John of the Cross**. Glasgow: Collins, 1981.

JUAN DE LA CRUZ, San. **Poesias completas**. Barcelona: Ediciones B, 1988.

KING, S. **Pet sematary**. New York: Pocket Books, 2001.

_____. **O cemitério**. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LAVENCY, M.; OVERBEKE, M. van; SCHOUPPE, G. **Aditus: manuel de latin pour la première année**. Belgique: Duculot, 1993.

McRAE, J. **The language of poetry**. London: Routledge, 1998.

MONTEIRO, G. **Robert Frost and the New England renaissance**. Kentucky: University of Kentucky, 1988.

MUNDAY, J. **Introducing translation studies: theories and applications**. London: Routledge, 2005.

ORWELL, G. 1984. Tradução de Wilson Velloso. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. **Nineteen eighty-four**. New York: Harcourt Brace, 2003.

POE, E. **Complete poems and selected essays**. Vermont: Everyman, 2000.

POIRIER, R. **Robert Frost: the work of knowing**. Stanford: Stanford University Press, 1979.

QUINTILIAN. **Institutio oratoria**. Edição bilíngue latim-inglês. London: Cambridge University Press, 1995. v.2, books IV-V. (Loeb Classical Library).

REISS, K. **Translation criticism: the potentials and limitations**. Manchester: St. Jerome, 2000.

ROBINSON, D. (Ed.) **Western translation theory: from Herodotus to Nietzsche**. Manchester: St. Jerome, 1997.

SPERBER, D.; WILSON, D. **Relevance: communication and cognition**. Oxford: Blackwell, 1995.

TYTLER, A. F. **Essay on the principles of translation**. Amsterdam: John Benjamins, 1978. Reimpressão da edição de 1813.

UNTERMEYER, L. (Ed.). **The pocket book of Robert Frost's**. New York: Pocket Books, 1946.

WEBBER, L.; FEINSILBER, M. **Merriam-Webster's dictionary of allusions**. Springfield: Merriam-Webster, 1999.