

A TRADUÇÃO DA *MELOPEIA* PARA O ESPANHOL NA POESÍA DE DAMÁRIO DA CRUZ

María Luz García LESMES*

- **RESUMO:** O presente artigo visa mostrar algumas das reflexões originadas da tradução para a língua espanhola da obra *Todo Risco, ofício da paixão* do poeta baiano Damário Da Cruz. Partindo dos três elementos poéticos diferenciados por E. Pound (*melopeia, fanopeia e logopeia*), o artigo busca explicar algumas das “soluções” atingidas na tradução da *melopeia* do português para o espanhol. O poeta, músico e crítico estadunidense afirma acerca da melopeia que “é praticamente impossível transferi-la ou traduzi-la de uma língua para outra”. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é mostrar algumas das transferências possíveis, sem adentrar a análise comparada ou a contrastiva da teoria métrica entre as duas línguas românicas, visto que, há aqui compreensão da tradução dos elementos rítmicos, assim como a tradução de qualquer outro elemento do poema, não pode ser estudada isoladamente. Logo, inicia-se a exposição refletindo sobre a escassa frequência dos estudos sobre métrica na tradução poética, a seguir são analisados os componentes do ritmo poético, para chegar à conclusão de que o mais importante na tradução poética do português para o espanhol é a musicalidade (ou melodia) potenciada nos acentos silábicos e nas elisões ou sinalefas.
- **PALAVRAS CHAVE:** Tradução poética. Melopeia. Damário Da Cruz. Ezra Pound.

Os estudos de métrica na tradução poética

A maioria dos estudantes de literatura tem seu primeiro, e às vezes único, contato com a métrica, com o objetivo de aprender as regras do computo silábico e o reconhecimento de distintos tipos de estrofe. Esta aproximação nunca pretende ter como finalidade a procura do porquê das estruturas métricas, as escolhas do ritmo no verso e a contribuição dos elementos selecionados para a expressividade do poema.

* Mestranda do Programa Literatura e Cultura, na área de Tradução - UFBA - Universidade Federal de Bahia. Instituto de Letras. Salvador, Bahia – Brasil - 40170-115. roglesmes@hotmail.com

Artigo recebido em 31/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

Pessoalmente, me encaminhei aos estudos da métrica literária me aprofundando na estrutura versal, quando comecei os estudos de terceiro grau, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e tive a sorte de ter como professora uma das maiores especialistas do metro espanhol, Isabel Paraíso¹.

São muito conhecidos os trabalhos sobre o metro românico de Tomas Navarro Tomás; em seu manual de métrica, podemos encontrar a origem, a história e a evolução do verso espanhol e suas estrofes. Já os estudos sobre o verso livre de Isabel Paraíso são fundamentais para a compreensão da história da literatura em geral, sendo assim, as produções de Tomas Navarro e Isabel Paraíso são fundamentais para o estudo da métrica em espanhol.

Não posso afirmar que foi fácil achar um manual de métrica sobre o verso escrito em português. Os estudos que encontrei careciam de informação específica sobre a contagem dos metros e os acentos versais, por exemplo, (mesmo aprofundando em alguns aspectos). Contudo, o livro *Versificação portuguesa*, de Said Ali (1948), foi de grande ajuda para encontrar alguns esquemas e explicações importantes sobre a métrica em português. Porém, tendo em vista que poesia e música são artes e que no Brasil estão muito relacionadas², não tive a sorte de encontrar um manual completo com referências sobre a origem dos versos e a evolução destes.

A mesma desconfiança que tem “despertado” a métrica nos estudos de literatura em geral é percebida na área de tradução literária. É muito escasso, se não, ausente, o número de páginas que se tem escrito sobre a métrica em comparação com outros aspectos do processo tradutório. É muito provável que este fato tenha dificultado o estudo das relações dos metros em línguas diferentes. Em algumas combinações linguísticas, a comparação é muito complicada, pois os esquemas métricos são formados por elementos linguísticos bem diferentes.

Alguns estudiosos concebem a métrica como uma função secundária e “numerológica”, mas não devemos esquecer que a métrica é um dos elementos expressivos que o poeta usa para formalizar uma “intuição poética”. Os metros em seus moldes convencionais, incorporados ao texto no nível microestrutural, serão formas expressivas que participam da elaboração do plano textual. Deste modo, as estruturas métricas contribuem com a criação dos sentimentos e as “fantasias” do poeta.

¹ Doutora em Filologia Românica pela Universidade Autónoma de Madrid (1969). Diretora do Departamento (Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura) 20/12/1995- 27/12/2001.

² O filme brasileiro *A palavra Encantada* (2009), documentário de Helena Solberg e Márcio Debellian, mostra a relação entre poesia e música na cultura brasileira.

O ritmo como componente essencial do poema

Antes de continuar com o estudo da *melopeia* nos versos de *Todo risco, ofício da paixão* (DA CRUZ, 2012), temos que esclarecer o conceito de métrica. Inicialmente, o ritmo é o componente essencial do poema. Quando o ritmo que predomina é a versificação silábica, estabelecida pelo número de sílabas de cada linha poética, estamos diante da métrica. A métrica é a forma rítmica poética mais difundida no Ocidente, por essa razão é importante intensificar esta discussão, visto que muitas vezes confundimos o estudo da métrica com o estudo do ritmo. O metro é outro dos muitos elementos rítmicos no qual se evidencia a vontade expressiva, pois toda comunicação linguística oral dispõe de ritmo, se profere de forma cíclica.

Ainda assim, é muito difícil definir o conceito de ritmo. Warren e Welck (1949) divergem entre duas noções de ritmo: uma como reiteração de um ou vários elementos (onde se privilegia o aspecto de ordem e regularidade) e outra que se entende como a forma que adota o movimento e que incide na ideia de fluxo. Logo, depreende-se que o ritmo supõe repetição de um esquema. Para Pound (1970, p.153), “[...] o ritmo é uma forma recortada no TEMPO, assim como o desenho é um espaço determinado”.

No conceito de ritmo como reiteração na qual a ordem e a regularidade são de suma importância, a repetição de um determinado elemento sensível é fundamental. É a partir deste elemento que criamos segmentos ou divisões.

Existem três elementos chave na possível determinação do elemento ou segmento que vão se repetir: a) a regularidade do número de sílabas por verso (metro); b) a distribuição dos acentos; e c) o contorno melódico dos versos. Estes três elementos repercutem nos níveis morfológico, sintático e semântico do poema³.

Quando Pound (1970, p.37) explicava os três elementos da poesia, definia a *melopeia* da seguinte forma: “MELOPEIA, na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado”. Com esta definição comprovamos que a intenção de Pound é assinalar a relação entre a musicalidade e o significado no poema. Na *melopeia*, temos uma força que tende com frequência a embalar ou distrair o leitor do sentido exato da linguagem. A definição de *melopeia* como “qualidade musical” nos permite observar a poesia nas fronteiras da música, e a

³ Autores como Isabel Paraíso (2000) diferenciam cinco elementos rítmicos no poema: a) a longitude do verso computado em número de sílabas (metro); b) a distribuição de acentos dentro do metro (os acentos não estão colocados arbitrariamente); c) a rima é o final do verso que reitera determinados fonemas; d) a estrofe é a agrupação dos versos em número poético; e) as pausas delimitam os elementos anteriores. Estes elementos nem sempre vão aparecer todos em um mesmo poema. Temos que estudar qual é o que predomina entre todos. Para o estudioso espanhol Emilio Alarcos Llorach (1966), existem quatro espécies de ritmo que constituem o ritmo poético: a) uma sequência de sons de material fônico; b) uma sequência, a métrica, de sílabas acentuadas ou átonas segundo determinado esquema; c) uma sequência de funções gramaticais acompanhadas de entonação; d) uma sequência de conteúdos psíquicos (sentimentos, imagens, etc.).

música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não-sensível.

O solene e o sombrio ficam inteiramente deslocados, mesmo no mais rigoroso estudo de uma arte (a Poesia) que originalmente visava alegrar o coração do homem [...] a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança; que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da poesia; mas isto não quer dizer que toda a boa música deva ser música de dança ou toda a poesia, lírica. Bach e Mozart nunca se distanciam muito do movimento corporal. (POUND, 1970, p.21-22).

É muito comum associar poesia a música. Os autores que associam o ritmo linguístico com a música justificam a sua postura com argumentos de caráter histórico, tais como, a aparição repetitiva de elementos sonoros nos poemas cuja função era de adaptar o discurso ao acompanhamento dos instrumentos. Entretanto, temos que realçar que não é tanta a similitude que existe entre ritmo linguístico e musical, pois os termos musicais mudam de significado quando são usados para descrever o ritmo do poema. É o caso dos termos melodia e harmonia, ambos são elementos de composição da música. A melodia é o elemento da música no qual fazemos soar uma nota musical atrás de outra, de uma em uma, e a harmonia é a arte de combinar os sons de forma simultânea⁴. No *ABC da literatura*, Pound (1970, p.57) alude um aforismo de Boris Scholoezer em um livro sobre Stravinsky, “[a] melodia é a coisa mais artificial em música” e continua explicando que “o meio de aprender a música do verso é escutá-la.

Na música ambos os conceitos são opostos (a melodia designa a sucessão de sons e a harmonia à simultaneidade; no âmbito linguístico e literário ambos são usados frequentemente como sinônimos. A precisão com que estes dois termos são usados na musicologia se perde nos estudos literários.

A musicalidade a que alude Pound (1970, p.154) tem a ver com a melodia do verso e essa melodia é orientada pelos acentos, “[u]ma melodia é um ritmo em que a altura de cada elemento é fixada pelo compositor. (Altura: o número de vibrações por segundo.)”. Ele continua explicando nas páginas posteriores, “[...] muita confusão provém da incapacidade de distinguir acentuação tônica de duração” (POUND, 1970, p.157).

⁴ A característica principal dos instrumentos conhecidos como melódicos é que podem fazer soar um som depois de outro, não podem fazer soar dois ou três sons simultaneamente. A clarineta, o trompete e a flauta são instrumentos melódicos enquanto o piano, o órgão ou o violão são instrumentos harmônicos.

O ritmo e a melodia

Ritmo vem do grego *Rhythmos* e designa aquilo que flui, que se move, movimento regulado, por isso ele é parte de nossa vida. O ritmo é originado a partir da frequência de repetições, resultando nos ciclos. No caso da música, o ritmo vai caracterizar o estilo musical. É a distribuição da duração dos distintos sonidos.

Estamos equiparando o conceito de ritmo com a repetição de elementos acústicos. Quando aparece um elemento rítmico, o leitor ou ouvinte tem a expectativa de que o mesmo elemento aparecerá de novo posteriormente. Os formalistas russos chamaram dita expectativa de “inércia rítmica”. Segundo os formalistas, o ritmo é um elemento contrastivo e organizador do poema. A “inércia rítmica” não só afeta à sintaxe, senão também a semântica do poema, isto é, o significado das palavras é dinamizado em determinadas posições; uma mesma unidade rítmica pode criar novos vínculos entre outros semas antes ocultos.

Os elementos rítmicos não se percebem de forma estática (um após o outro), mas dinâmica. A cada instante temos presentes os elementos anteriores e são antecipados os elementos que aparecerão. No ritmo, os elementos não se sucedem, se relacionam, pois todos estão formando um sistema em que cada um deles determina a percepção dos outros.

O ritmo não é um elemento limitado à musicalidade das mensagens, visto que influi em todos os níveis linguísticos, ou seja, é a forma sonora da mensagem, junto com a forma semântica ou a forma sintática o que cria o ritmo.

O tradutor de poesia não é um intermediário invisível no processo da tradução, ocultando sua poética, por esta razão se considera a tradução como um ato de criação. Entendemos o ritmo como o sentido em si mesmo, e não como um acréscimo do poema, a nossa “poética da tradução” dá mais importância aos mecanismos de significação que ao significado em si. O nosso objetivo, assim, é recriar o funcionamento interno do poema original e não só o que este pretendia comunicar.

Tendo em vista a proposta de análise dos elementos poéticos de Pound e a *melopeia* como “alguma qualidade musical”, interessa-nos as consequências conceptuais que implicam na identificação de ritmo verbal com o musical. Esta identificação supõe a negação de um ritmo na linguagem. Quer dizer que as línguas não têm ritmo, só se tornam rítmicas quando os poetas convencional ou artificialmente tentam imitar a música com palavras. Deste modo, o ritmo faz com que a linguagem se torne uma espécie de “linguagem poética”. Assim, a poesia consiste em fazer música com palavras.

Para os estruturalistas, o ritmo verbal não pode se identificar com a música. A música é universal, mas os elementos rítmicos não são os mesmos em todas as línguas,

pois dependem do sistema fonológico de cada uma delas. A música pode servir como instrumento de comparação mais nunca de identificação⁵.

Quando elaboramos uma mensagem falada elaboramos também uma forma concreta selecionando o léxico que melhor reflete a “vontade” comunicativa e a expressamos oralmente com um contorno melódico concreto, mas esse contorno melódico é o que na expressão verbal normal denominamos entonação. A entonação é um elemento prosódico da fala, a variação da frequência fundamental da voz em um enunciado não em uma sílaba, pois se for em uma sílaba, estaríamos falando de tom e não de entonação.

Na mensagem escrita, em concreto, na poesia, percebemos a melodia dos enunciados mesmo que o poema não seja recitado em voz alta. Desta forma, posso elaborar a teoria de que no enunciado poético, no verso, a melodia é caracterizada pelos acentos e pela duração das palavras, quer dizer, pelas elisões ou sinalefas. Atender às necessidades de reprodução de acentos e sinalefas será de vital importância no ato de recriar o verso a ser traduzido⁶, pois uma sinalefa ou elisão opera com a duração.

O acento, a alma das palavras

Continuando com o estudo do ritmo na poesia, vemos que os elementos ou segmentos que se repetem no poema são os seguintes: o contorno melódico do verso, a distribuição dos acentos, a rima, a regularidade do número de sílabas por verso (a medida do verso), as elisões ou sinalefas, e as pausas.

Nas línguas românicas, em geral, o acento é de intensidade, mas existem exceções, ele também pode ser tonal. Em espanhol e em português temos acentos tonais, há uma maior força expiradora que cai em alguma sílaba. Temos também acentos parciais. As categorias morfológicas que sustentam as partes importantes da oração são tônicas. As categorias que servem só para relacionar elementos são átonas, mas existem também numerosas exceções e se devem a razões etimológicas.

⁵ A crítica estruturalista foi quem incidiu sobre as relações internas que se estabelecem entre os elementos dos poemas. Estudos de Jakobson e Levi- Strauss tem sido a chave para desenhar a arquitetura métrica dos poemas.

⁶ É evidente que estou me referindo ao texto poético escrito não ao ato da declamação da poesia. Damário Da Cruz (2012) declamava seus poemas na barca do *Pouso da palavra*. No momento em que o poema é emitido aparece a entonação. A linha tonal com o que o falante se expressa é cheia de múltiplos matizes reveladoras da mensagem. A entonação como espelho de intenção expressiva do falante, converte-se no princípio estruturador da mensagem falada. O elemento suprasegmental da entonação é diretamente relacionado com o componente emocional dos falantes. Cada sistema linguístico possui uns rasgos tonais próprios que permitem individualizá-los dos outros. O tom é a linha melódica integradora. Quando apreendemos uma língua, a entonação da nossa língua materna costuma persistir, delatando a condição de estrangeiro. Na expressão escrita, concretamente nos estudos de literatura, existe o tom como parte da composição literária. Ela acompanha as atitudes do escritor para com seu leitor existindo o tom solene, alegre irônico, etc.

São átonos os adjetivos possessivos, numerais ordinais, os pronomes complemento, os pronomes de relativos, o artigo determinado, advérbios modais não interrogativos, as preposições (menos *segundo*) e as conjunções copulativas. Às vezes, podemos ver que não correspondem os acentos gramaticais com os rítmicos, mas o mais normal é que coincidam.

Quando uma sílaba átona gramatical recebe um pouco de tonicidade, é uma “acentuação rítmica secundária”. Quando uma sílaba gramatical tônica ocupa uma posição débil e perde um pouco a sua tonicidade, é uma “desacentuação rítmica secundária”. Quando encontramos duas tônicas consecutivas, aquela que não seja “semanticamente tônica” perde sua tonicidade. Existe também o “acento antirítmico” que é aquele que se situa em contiguidade com um acento rítmico, muitas vezes antes dele; nesse caso um deles é desacentuado. Também podemos encontrar “acentos enfáticos” quando se mantém os dois acentos, neste caso, o conteúdo dos versos “fala” de uma desarmonia, daí há a supervivência da ênfase.

A elisão ou sinalefa

Durante a contagem das sílabas do interior do verso, eles costumam fundir-se frequentemente em sílaba única dois sílabas. A elisão ou sinalefa é um fenômeno muito comum e faz parte de nosso falar cotidiano. No verso, a sinalefa confere uma duração a sílaba átona. Segundo Said Ali (1948, p.25),

[a] leitura rítmica do verso permite a ligação das vogais, embora em palavras separadas por sinais de pontuação. Por outro lado, uma pausa intencional do poeta, não indicada por sinal gráfico, pode separar vogais de ordinário unidas, passando estas a funcionar como sílabas ou elementos silábicos distintos.

A rima

A rima é a repetição entre versos da última sílaba átona. Este recurso tem funções rítmicas (repetição de fonemas) e semânticas (associação dos significados das palavras em que se encontram os sons). Há autores que concedem uma funcionalidade métrica além das funções rítmicas e semânticas. Outros autores pensam que se trata de um recurso estético opcional como demonstra que estivesse ausente nos primeiros momentos da história da versificação. Para Pound (1970, p.118), “[a]s rimas podem ser usadas para distribuir os sons por zonas, assim como se amontoam pedras para formar muros em terrenos lavrados de regiões montanhosas”.

Além de suas funções métricas e rítmicas, a rima é também um elemento semântico, pois é com ela que o poeta ressalta os significados das palavras rimadas.

Vemos, por conseguinte, que o som e o metro devem ser estudados como elementos da totalidade de uma obra de arte, não isolados do sentido.

É muito difícil manter a rima nas traduções, visto que em alguns casos é impossível manter a repetição dos mesmos fonemas sem relação com o lexema. A rima é um dos fatores com maior efeito subordinador na tarefa dos tradutores e que, por conseguinte, é determinante para explicar muitas das escolhas.

Desde meu ponto de vista, são os elementos melódicos do poema junto com as demais marcas retóricas, os fatores que outorgam força estética ao poema. Na poesia de Damário Da Cruz, a rima não tem maior protagonismo do que os elementos semânticos. Damário Da Cruz (2012) usa a repetição das palavras. A reiteração de frases criando estruturas paradigmáticas é muito habitual em sua poesia, o que acentua mais a musicalidade. Isto faz parte da estratégia de escritura do poeta que ajusta as ideias às leis rítmicas do verso.

Normalmente, quando usa a rima é assonante e a tradução para o espanhol é muito parecida. Por exemplo: ESCOLHA// Ante,/ antes/ do suicídio./ Marque,/ mate/ o inimigo. [ELECCIÓN// Ante,/ antes/ del suicidio./ Cite/ mate/ al enemigo].

A rima em português entre “suicídio/ inimigo” não destoaria da rima em espanhol “suicídio/ *enemigo*”, possivelmente pelo fato de que o mais interessante deste poema é o ritmo versal e não a rima, a repetição binária.

O metro

Os esquemas métricos, como elementos reveladores da forma interior do poema, são essenciais para o labor da tradução, porque proporcionam informação sobre a “vontade rítmica” do poeta. A métrica não é uma função secundária e “numerológica”, logo, não devemos esquecer que a métrica é o elemento expressivo que o poeta usa para formalizar uma “intuição poética”. Os metros não são moldes convencionais incorporados ao texto no nível microestrutural, são formas expressivas que participam da elaboração do plano textual.

Traduzir um poema implica contatar não só dois sistemas linguísticos, mas os dois sistemas métricos. Procuram-se equivalências nas unidades léxicas, mas também os tradutores trasladam os elementos métricos de um sistema de versificação para outro. O tradutor “desmetrifica” um conteúdo linguístico para “remetrificar” em outro.

A contagem das sílabas é o que estrutura o metro. Segundo as regras de acentuação, as palavras em espanhol podem ser *agudas*, o acento na última sílaba, corresponde às oxítonas em português. *Llanas*, as que se acentuam na penúltima sílaba. Este é o grupo de palavras que merece mais atenção em português, o grupo que corresponde às paroxítonas. Como existem mais palavras paroxítonas em português

do que em espanhol, a regra de acentuação em português é mais ampla. Deste modo, as *esdrújulas* ou proparoxítonas, tem o acento na antepenúltima sílaba. Normalmente quando contamos os versos em português as regras métricas impedem a contagem das sílabas depois da última sílaba tônica.

A contagem em espanhol é realizada até o final da palavra, incluindo a sílaba átona, porém, quando estamos diante de uma palavra *llana* ou oxítona devemos contar uma sílaba a mais e quando estamos diante de uma palavra *esdrújula* ou proparoxítona devemos restar uma sílaba à contagem final do verso. O espanhol tem mais quantidade de sílabas do que o português, por isso é muito frequente que o metro dos versos na tradução seja maior.

A estratégia métrica que tem sido elaborada para traduzir as estruturas métricas é o produto da forma de conceber a noção do ritmo. Neste caso foi priorizada a melodia e não a métrica.

Com tudo isto, temos que assinalar que o funcionamento dos esquemas métricos não é mais que perceptivo. Os metros, não são regidos pelas características das línguas senão pelas limitações perceptivas do ser humano. Seguindo este ponto de vista, com a negação da essência linguística dos metros, negamos a existência de metros conaturais às línguas. Não existem metros conaturais às línguas, pois as línguas não determinam o funcionamento dos metros.

Os estudos de métrica comparada revelaram que as línguas que pertencem na mesma família e os sistemas fonológicos similares nem sempre tem métricas baseadas nos mesmos elementos. Ainda, línguas afastadas geneticamente tem desenvolvido metros muito parecidos. A similitude de metros e leis métricas, entre as versificações portuguesa e espanhola, deve-se a um conjunto de fatores antropológicos, com influências recíprocas entre as duas culturas e as semelhanças linguísticas entre as duas línguas. O sistema linguístico semelhante é a circunstância mais aparente.

A métrica é um sistema paralelo ao linguístico e não dependente dele. Traduzir um poema é contatar não só dois sistemas linguísticos, mas dois sistemas métricos. Os tradutores trasladam os elementos métricos de um sistema de versificação para outro. Quando um tradutor mantém os moldes silábicos, considera que as sílabas métricas, por exemplo, são significativas nesse poema. São várias as razões nas quais os metros podem ser vistos como relevantes nos poemas e tentar mantê-los. A repetição sistemática de um determinado número de sílabas, diferentemente dos seus valores semânticos, cria uma musicalidade no poema que convida a ser mantida na sua tradução, mas a eleição da repetição sistêmica do número de sílabas do português para o espanhol faz com que outros elementos deixem de ser importantes.

O importante é que o tradutor “desmetrifica” um conteúdo linguístico para “remetrificá-lo” em outro. Quando o tradutor cria a sua “poética da tradução” está optando por um determinado conceito de ritmo. As decisões que serão tomadas com relação à métrica derivam-se igualmente dessa poética da tradução, mas a semelhança

entre os sistemas métricos do português e do espanhol não são motivo suficiente para realizar traduções automáticas.

A tradução dos elementos métricos, como também, a tradução dos outros elementos do poema não pode ser estudada de forma isolada. As estruturas estróficas e os moldes silábicos conformam uma rede de elementos que configuram o texto poético. Se um dicionário bilíngue não é suficiente para descrever a procura de equivalências léxicas, a métrica comparada não é efetiva na hora de explicar as equivalências métricas. Com isto, chegamos à conclusão de que o estudo das decisões dos tradutores deve ser o produto de uma análise pontual de cada texto concreto. O tradutor opta por um determinado conceito de ritmo, por conseguinte, estas decisões quanto à métrica fazem parte de uma “poética da tradução” do tradutor, independentemente do tradutor enunciar a sua “poética” explícito ou implicitamente. É muito importante destacar que estas decisões determinam o restante do processo de tradução.

A prática do exemplo, em ESCAPADA, um poema de Damário Da Cruz para o espanhol

Nas linhas seguintes, apresento o resultado tradutório de um dos poemas de *Todo risco, ofício da paixão* e comentar algumas nas questões pertencentes ao elemento da melopeia já explicadas.

ESCAPADA

Eu não **posso**
converter a tua **dor**
em me **ver** chovendo,
inútil dor de **sol**
5. de **março**
de **sal**
de **homem**.
O que te **dou**
e **tudo que** me deixaram
10. é esta **chuva**
com **hálito** de poeta
adolescente,
é esta **dor**
que me **escapa**
15. **quando** distancio
do que **sou**.

(DA CRUZ, 2012, p.29, grifo nosso).

ESCAPADA

*Yo no puedo
convertir tu dolor
en verme llover,
inútil dolor de sol
de marzo
de sal
de hombre.*
*Lo que te doy
y todo lo que me dejaron
es esta lluvia
con aliento de poeta
adolescente,
es este dolor
que se me escapa
cuando me distancio
de lo que soy*⁷.

⁷ DA CRUZ, 2012, p.29, tradução nossa.

As sílabas marcadas em negrito são as tônicas que se dividem em tônicas primárias e secundárias. As que sempre conservaremos são as tônicas, na penúltima sílaba do verso. Vemos que conseguimos traduzir alguns versos quase como eles “são” em português: “Eu não posso/ *Yo no puedo*” (v. 1), “O que te dou/ *lo que te doy*” (v.8). Entretanto, outros tem sido recriados e fundamentalmente a recriação é a derivação da não “correspondência” gramatical entre o português e o espanhol: “que me escapa/ *que se me escapa*” (v.14), “quando distancio/ *cuando me distancio*” (v. 15). Neste poema temos também o valor da durabilidade e a diferença da expressão em língua portuguesa e em língua espanhola. Os três primeiros versos: “**Eu não posso/ converter** a tua **dor/** em me **ver chovendo,**” foram traduzidos como: “*Yo no puedo/ convertir tu dolor/ en verme llover*” (DA CRUZ, 2012, p.29, grifo nosso). Logo, há uma diferença de uso do gerúndio em português e em espanhol, enquanto em português as ações em processo no presente são expressas com gerúndio, em espanhol são expressas com presente de indicativo⁸.

As elisões ou sinalefas aparentes⁹ do texto em português não se reproduzem isso mantém a melodia do poema. No verso 13, por exemplo, em espanhol temos uma sílaba a mais mas não vai fazer que a melodia (o ritmo acentual e a sinalefa) mudem: “é esta dor/ *es este dolor*” (DA CRUZ, 2012, p.29).

Conclusão

Não é possível compreender uma melodia observando cada uma das suas notas em si mesmas, sem considerar suas relações com outras notas. A estrutura da melodia não é mais que as relações entre diferentes notas. Alguma coisa parecida acontece com uma casa. O que chamamos da “estrutura de uma casa” não é a estrutura da casa formada por cada pedra em particular, mas a estrutura das relações entre cada uma das pedras. Essa relação forma a casa. A estrutura da casa, não pode ser explicada partindo do aspecto e do tamanho de cada uma das pedras, sem considerar suas relações mútuas. Porém, ocorre o contrário e cabe explicar a forma e o tamanho de cada uma das pedras no conjunto deste contexto funcional, a partir da estrutura da casa.

Logo, a reflexão deve partir da estrutura do todo para que seja possível compreender a forma das partes individuais. Todos estes e outros numerosos fenômenos, mesmo que possam se diferenciar entre eles, possuem uma coisa em

⁸ O exemplo mais claro é o que usamos em português quando chamam na porta é sabemos que vamos demorar um pouco para abrir: “Estou indo” em espanhol “*Ya voy*”.

⁹ São aparentes, porque a elisão não pode ser produzida antes de uma sílaba tônica, sendo assim, não pode ser considerada como tal: “é esta chuva/ *es esta lluvia*” (v.10) “é esta dor/ *es este dolor*”.

comum: para compreendê-los é necessário deixar de pensar em substâncias individuais isoladas e começar a pensar em relações e funções.

Antes de recriar, temos que desconstruir e para desconstruir temos que conhecer as estruturas. A recriação da contagem das sílabas do verso do português para o espanhol não é tão importante como a recriação do acento e as elisões ou sinalefas, a melodia do texto escrito em definitiva. Assim, fica claro que a tradução dos elementos métricos como a tradução de qualquer outro elemento do poema, não pode ser estudada isoladamente.

LEMES, M. L. G. The translation of *melopoeia* into spanish in poetry by Damário Da Cruz. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.89-101, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *This article displays some of the reflections originating from the translation of a collection of poems entitled *Todo Risco, ofício da paixão* by Damário Da Cruz, a poet from the State of Bahia, into Spanish. Setting off from the three poetic elements distinguished by Ezra Pound (*melopoeia*, *phanopoeia* and *logopoeia*), the article seeks to explain some of the “solutions” found when translating *melopoeia* from Portuguese into Spanish. On the topic of *melopoeia*, the North American poet, musician and critic confirms that it “is practically impossible to transfer or translate it from one language to another”. Thus, the aim of this research is to show some of the possible transferrals, without entering into a comparative or contrastive analysis of metric theory for these two Romance languages, seeing as there is an understanding of translating the rhythmic elements, and translation of any other element of the poem cannot be studied in isolation. The demonstration begins by reflecting on the lack of studies on metrics in poetic translation and continues by analysing the components of poetic rhythm, arriving at the conclusion that the most important element in poetic translation from Portuguese into Spanish is musicality (or melody), reinforced in syllable stress and elisions or synaloephas.*
- **KEYWORDS:** *Poetic translation. Melopoeia. Damário Da Cruz. Ezra Pound.*

Referências

ALARCOS LLORACH, E. **La poesía de Blas de Otero**. Salamanca: Anaya, 1966.

DA CRUZ, D. **Todo risco, o ofício da paixão**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2012.

A PALAVRA encantada. Direção de Helena Solberg. Roteiro de Diana Vasconcellos, Helena Solberg e Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 1 DVD (126 min), son., color.

PARAISO, I. **La métrica española en su contexto románico**. Madrid: Arco, 2000.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1948.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária, 1949.

