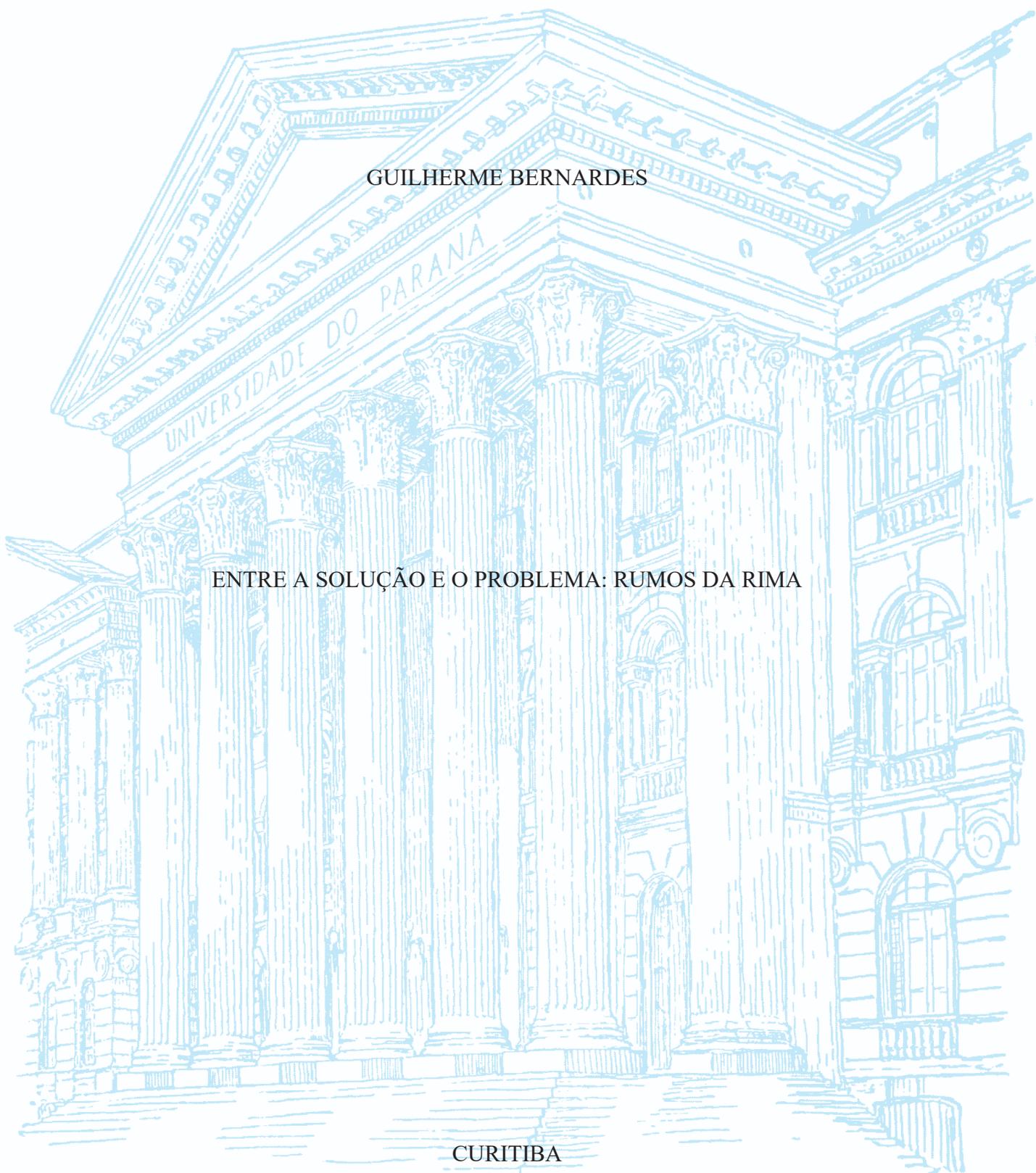


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME BERNARDES

ENTRE A SOLUÇÃO E O PROBLEMA: RUMOS DA RIMA

CURITIBA  
2024



GUILHERME BERNARDES

ENTRE A SOLUÇÃO E O PROBLEMA: RUMOS DA RIMA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA  
2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Bernardes, Guilherme

Entre a solução e o problema : rumos da rima. / Guilherme Bernardes. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves.

1. Poesia. 2. Rima. 3. Tradução e interpretação. I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário : Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GUILHERME BERNARDES** intitulada: **ENTRE A SOLUÇÃO E O PROBLEMA: RUMOS DA RIMA**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 02 de Outubro de 2024.

Assinatura Eletrônica  
02/10/2024 14:09:03.0  
RODRIGO TADEU GONÇALVES  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
02/10/2024 15:35:21.0  
LUCAS PICCININ LAZZARETTI  
Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
02/10/2024 16:19:58.0  
CAETANO WALDRIGUES GALINDO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
02/10/2024 15:05:00.0  
CAROLINA GEAQUINTO PAGANINE  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica  
02/10/2024 15:38:49.0  
CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

## AGRADECIMENTOS

À Diamila, por todo o amor, apoio e companheirismo ao longo destes anos, sem os quais, com certeza, este trabalho não teria sido terminado, por todas as conversas e momentos que dividimos e ainda dividiremos;

Aos meus pais, Ana Maria Milaroski e Valneci Sebastião Bernardes Júnior, que sempre me incentivaram a estudar e possibilitaram que me tornasse a pessoa que sou hoje; à minha família toda que sempre me apoiou, especialmente minha avó Nerci Hilda Simas Bernardes e minhas tias Thaysa Bernardes Ehrmstrom e Tatyana Bernardes Camara;

Aos amigos e professores Caetano Galindo e Lucas Lazzaretti, que compuseram a banca desde a qualificação, pela leitura atenta e o auxílio no direcionamento do trabalho; à Carolina Paganine e ao Leonardo Antunes pela leitura e avaliação na banca de defesa; ao Guilherme Gontijo Flores, por tantas conversas sobre rima, tradução e música ao longo dos últimos anos;

Ao Rodrigo Camillotti;

Ao Arquivo da Anna;

Aos amigos que, de algum jeito ou de outro, me ouviram falar de rima ao longo desses anos e contribuíram com a escrita, especialmente Amabily Bohn, Eduardo Vicenzi, Hugo Simões e Paulo Rodrigo Emmendöerfer Raulino;

Ao Rodrigo Tadeu Gonçalves, responsável por toda minha trajetória acadêmica há mais de uma década, por todos esses anos de orientação e amizade;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná com todos os seus servidores e demais professores que possibilitaram minha formação;

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa no primeiro ano;

Meu sincero muito obrigado!

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar de que maneira tradutores de poesia, da língua inglesa para a portuguesa, lidaram com a presença da rima nos poemas originais ao realizarem suas traduções. Para tanto, o trabalho se propõe a descrever brevemente uma história da evolução do uso da rima na poesia ocidental europeia, com foco nas línguas inglesa e portuguesa, comentando as principais estruturas métricas que antecederam a disseminação da rima, para na sequência abordar formas fixas e estrofes tradicionais que tenham a rima como fator organizacional. O trabalho também vai discutir as implicações políticas e sociais do uso da rima na poesia, bem como suas funções, que podem ser ligadas à memória, à estrutura e ao humor da composição; além disso, também se discute a presença da rima em outras esferas que não a poesia escrita, como a canção popular, os gritos entoados por multidões e a publicidade. A partir disso, o trabalho se volta a discutir concepções tradutórias, avaliando as problemáticas da tradução da forma (a metrificacão e, principalmente, a rima) e apresentando a visão dos quatro tradutores principais que norteiam o trabalho: Augusto de Campos, Paulo Henriques Britto, Paulo Vizioli e Ivan Junqueira. Finalmente, o trabalho se dedica a analisar a tradução de poemas e trechos de poemas maiores nos quais se reconhece a presença da rima como um elemento incontornável da estrutura da composição; o *corpus* foi decidido tendo em vista um período histórico em que se percebe uma perda de prestígio da rima frente à disseminação do verso livre, isto é, a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Os poetas selecionados foram Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, T.S. Eliot, Robert Frost, Dylan Thomas e W. B. Yeats. As traduções analisadas de autoria dos quatro tradutores mencionados são comparadas com versões de outros tradutores diversos e, em alguns casos, com traduções inéditas feitas pelo autor desta pesquisa.

Palavras-chave: Poesia; Rima; Tradução

## ABSTRACT

The objective of this work is to investigate how poetry translators, from English to Portuguese, dealt with the presence of rhyme in the original poems when carrying out their translations. To this end, the work proposes to briefly describe the history of the evolution of rhyme in Western European poetry, focusing on English and Portuguese, commenting on the main metric structures that preceded the spread of rhyme, and then discussing fixed forms and traditional stanzas where rhyme is an organizational element. The study also explores the political and social implications of rhyme in poetry, as well as its functions, which may be connected to memory, structure, and the humor of the composition. Additionally, it examines the presence of rhyme in areas beyond written poetry, such as popular songs, chants from crowds, and advertising. From this, the work moves on to discuss translation theories, addressing the challenges of translating form (meter and, especially, rhyme) and presenting the perspectives of the four main translators guiding the work: Augusto de Campos, Paulo Henriques Britto, Paulo Vizioli, and Ivan Junqueira. Finally, the study analyzes the translation of poems and excerpts from larger poems in which rhyme is recognized as an indispensable element of the composition's structure. The corpus was chosen considering a historical period where there is a noticeable decline in the prestige of rhyme with the rise of free verse, namely the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. The selected poets were: Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, T.S. Eliot, Robert Frost, Dylan Thomas, and W.B. Yeats. The analyzed translations, authored by the four aforementioned translators, are compared with versions by other various translators and, in some cases, with original translations made by the author of this work.

Keywords: Poetry; Rhyme; Translation

## SUMÁRIO

<b>0. INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA RIMA</b> .....	18
1.1. Recursos Sonoros.....	25
1.1.1. Metro.....	26
1.1.1.1. Hexâmetro Datílico .....	30
1.1.1.2. Verso Branco e Decassílabo .....	32
1.1.1.3. Dodecassílabo e Alexandrino.....	37
1.1.1.4. Redondilhas, Pentassílabos e Heptassílabos .....	38
1.1.2. Aliteração e Assonância.....	41
1.1.3. Rima.....	43
1.1.3.1. Rima perfeita.....	46
1.1.3.1.1. Rima grave, rima aguda, rima esdrúxula .....	47
1.1.3.1.2. Rima rica, rima pobre .....	51
1.1.3.2. Rimas imperfeitas .....	53
1.1.3.2.1. Rima toante e rima consonantal.....	53
1.1.3.2.2. Algumas categorias diversas.....	54
1.2. Organização através da rima .....	59
1.2.1. Rimas emparelhadas, cruzadas e interpoladas .....	59
1.2.2. Rima interna.....	62
1.2.3. Rimas remotas.....	63
1.2.4. Funções da rima .....	65
1.2.4.1. Rima e memória.....	67
1.2.4.2. Rima e estrutura .....	70
1.2.4.3. Rima e humor.....	74
1.3. Rima e Razão: Problema e Solução .....	77
<b>2. FORMAS FIXAS E ESTROFES TRADICIONAIS BASEADAS EM RIMA</b> .....	82
2.1. Soneto .....	82
2.2. Vilanela.....	89
2.3. Rondós .....	95
2.4. Terça rima .....	102
2.5. Oitava rima.....	104
2.6. Dístico heroico .....	107
2.7. Balada .....	109
2.8. Limerique.....	112
<b>3. CULTURA DA RIMA</b> .....	117
3.1. Cantos de torcida e gritos de ordem.....	118

3.2. Canção popular e <i>hip-hop</i> .....	120
3.3. Publicidade e marketing.....	131
<b>4. TRADUÇÃO .....</b>	<b>137</b>
4.1. Augusto de Campos .....	145
4.2. Paulo Vizioli .....	147
4.3. Ivan Junqueira.....	149
4.4. Paulo Henriques Britto.....	151
<b>5. ESTUDOS DE CASO .....</b>	<b>154</b>
5.1. Elizabeth Bishop .....	155
5.1.1. ONE ART .....	156
5.1.2. PINK DOG.....	164
5.1.3. INSOMNIA.....	175
5.1.4. LATE AIR .....	180
5.2. Emily Dickinson .....	185
5.2.1. I HELD A JEWEL IN MY FINGERS .....	186
5.2.2. WILD NIGHTS – WILD NIGHTS! .....	190
5.2.3. “HOPE” IS THE THING WITH FEATHERS .....	199
5.2.4. AFTER GREAT PAIN, A FORMAL FEELING COMES .....	207
5.3. T. S. Eliot.....	213
5.3.1. THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK .....	213
5.3.2. SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES .....	223
5.3.3. THE WASTE LAND.....	234
5.4. Robert Frost .....	244
5.4.1. STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING .....	245
5.4.2. FIRE AND ICE.....	254
5.4.3. THE ROAD NOT TAKEN.....	258
5.4.4. AFTER APPLE-PICKING .....	265
5.5. Dylan Thomas.....	271
5.5.1. DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT .....	271
5.5.2. IN MY CRAFT OR SULLEN ART .....	281
5.5.3. AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION .....	288
5.6. W. B. Yeats.....	294
5.6.1. AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH.....	294
5.6.2. THE FASCINATION OF WHAT’S DIFFICULT .....	299
5.6.3. SAILING TO BYZANTIUM .....	303
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>310</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>319</b>

<b>8. APÊNDICE – POEMAS (E TRECHOS DE POEMAS) COM A MARCAÇÃO DAS RIMAS</b>	325
8.1. Elizabeth Bishop	325
8.1.1. ONE ART	325
8.1.1.1. UMA ARTE (Paulo Henriques Britto, 2012)	326
8.1.1.2. UMA ARTE (Horácio Costa, 1990)	326
8.1.1.3. UMA CERTA ARTE (Nelson Ascher, 1998)	327
8.1.1.4. UMA ARTE (André Vallias, 2016)	328
8.1.2. PINK DOG	328
8.1.2.1. CADELA ROSADA (Paulo Henriques Britto, 2012)	329
8.1.2.2. CADELA COR-DE-ROSA (Horácio Costa, 1990)	331
8.1.2.3. CADELA COR-DE-ROSA (Marília Santana e Monique Pfau, 2020)	332
8.1.3. INSOMNIA	333
8.1.3.1. INSÔNIA (Horácio Costa, 1990)	334
8.1.3.2. INSÔNIA (Paulo Henriques Britto, 2012)	334
8.1.4. LATE AIR	335
8.1.4.1. NOTURNO (Paulo Henriques Britto, 2012)	335
8.1.4.2. AR NOTURNO (Horácio Costa, 1990)	335
8.1.4.3. AR TARDIO (Guilherme Bernardes, 2024)	336
8.2. Emily Dickinson	337
8.2.1. I HELD A JEWEL IN MY FINGERS	337
8.2.1.1. TIVE UMA JOIA NOS MEUS DEDOS (Augusto de Campos, 2015)	337
8.2.1.2. TINHA UMA JOIA NAS MÃOS (Adalberto Müller, 2020)	337
8.2.2. WILD NIGHTS – WILD NIGHTS	337
8.2.2.1. NOITES UIVANTES – NOITES UIVANTES (Augusto de Campos, 2022)	338
8.2.2.2. NOITES LOUCAS – NOITES LOUCAS (Paulo Henriques Britto, 1999)	338
8.2.2.3. LOUCAS NOITES – LOUCAS NOITES (Isa Mara Lando, 2010)	339
8.2.2.4. NOITES LOUCAS – NOITES LOUCAS (Adalberto Müller, 2020)	339
8.2.3. “HOPE” IS THE THING WITH FEATHERS	339
8.2.3.1. A “ESPERANÇA” SE CRAVA (Augusto de Campos, 2022)	340
8.2.3.2. “ESPERANÇA” É A COISA COM PLUMAS (Adalberto Müller, 2020)	340
8.2.3.3. A “ESPERANÇA” É O SER DE PLUMAS (José Lira, 2011)	341
8.2.3.4. A “ESPERANÇA” TEM PENAS (Guilherme Bernardes, 2024)	341
8.2.4. AFTER GREAT PAIN, A FORMAL FEELING COMES	341
8.2.4.1. DEPOIS DA DOR, ALGO SOLENE VEM (Augusto de Campos, 2022)	342
8.2.4.2. DEPOIS DA DOR INTENSA, A SENSACÃO FORMAL (Adalberto Müller, 2020)	342
8.3. T. S. ELIOT	343

8.3.1. THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK .....	343
8.3.1.1. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Alex Severino, 1962).....	343
8.3.1.2. CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Idelma Ribeiro de Faria, 1985) .....	344
8.3.1.3. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Ivan Junqueira, 1981).....	345
8.3.1.4. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Caetano Galindo, 2018)...	346
8.3.2. SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES .....	346
8.3.2.1. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Ivan Junqueira, 1981) .....	347
8.3.2.2. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Idelma Ribeiro de Faria, 1985).....	349
8.3.2.3. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Caetano Galindo, 2018) .....	350
8.3.3. THE WASTE LAND.....	351
8.3.3.1. A TERRA GASTA (Idelma Ribeiro de Faria, 1985).....	352
8.3.3.2. A TERRA DESOLADA (Ivan Junqueira, 1981).....	352
8.3.3.3. A TERRA DEVASTADA (Caetano Galindo, 2018).....	353
8.4. ROBERT FROST .....	354
8.4.1. STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING .....	354
8.4.1.1. PARANDO JUNTO AOS BOSQUES NUMA NOITE DE NEVE (Marisa Murray, 1969).....	354
8.4.1.2. PERTO DO BOSQUE, NUMA NOITE DE NEVE (Jorge Wanderley, 1992) .....	355
8.4.1.3. PARANDO NOS BOSQUES EM NOITE DE NEVE (Cid Knipel Moreira, 1995) .	355
8.4.1.4. À BEIRA DA MATA NUMA NOITE DE NEVE (Dirlenvalder Loyolla, 2012) .....	356
8.4.1.5. PARANDO PELOS BOSQUES EM NEVOSO ENTARDECER (Paulo Vizioli, 1976) .....	356
8.4.2. FIRE AND ICE.....	357
8.4.2.1. FOGO E GELO (Dirlenvalder Loyolla, 2012) .....	357
8.4.2.2. FOGO E GELO (Cid Knipel Moreira, 1995).....	358
8.4.2.3. FOGO E GELO (Jório Corrêa Cunha Filho, 2016) .....	358
8.4.2.4. FOGO E GELO (Guilherme Bernardes, 2024).....	358
8.4.3. THE ROAD NOT TAKEN.....	359
8.4.3.1. A ESTRADA QUE NÃO TOMEI (Marisa Murray, 1969) .....	359
8.4.3.2. O CAMINHO NÃO SEGUIDO (Cid Knipel Moreira, 1995) .....	360
8.4.3.3. A ESTRADA QUE NÃO TOMEI (Marcos Vinícius Freitas, 2013).....	360
8.4.4. AFTER APPLE-PICKING .....	361
8.4.4.1. DEPOIS DA COLHEITA DE MAÇÃS (Paulo Vizioli, 1976).....	362
8.4.4.2. APÓS A APANHA DE MAÇÃS (Cid Knipel Moreira, 1995) .....	363
8.5. DYLAN THOMAS.....	364
8.5.1. DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT .....	364

8.5.1.1. NÃO VÁS TÃO DOCILMENTE NESSA NOITE LINDA (Augusto de Campos, 2006) .....	365
8.5.1.2. NÃO ENTRES DÓCIL NESSA NOITE SUA VE (Paulo Henriques Britto, 2020) ..	365
8.5.1.3. NÃO ENTRES NESSA NOITE ACOLHEDORA COM DOÇURA (Ivan Junqueira, 2003) .....	366
8.5.2. IN MY CRAFT OR SULLEN ART .....	367
8.5.2.1. EM MEU OFÍCIO OU ARTE TACITURNA (Ivan Junqueira, 2003) .....	367
8.5.2.2. NO MEU OFÍCIO OU ARTE AMARGA (Ivo Barro, 1990) .....	368
8.5.2.3. NESTE MEU OFÍCIO OU ARTE (Augusto de Campos, 2006) .....	368
8.5.2.4. EM MEU OFÍCIO, AUSTERA ARTE (Guilherme Bernardes, 2024) .....	369
8.5.3. AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION .....	369
8.5.3.1. E A MORTE NÃO TERÁ NENHUM DOMÍNIO (Ivan Junqueira, 2003) .....	370
8.5.3.2. E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO (Augusto de Campos, 2006) .....	371
8.6. W. B. YEATS .....	372
8.6.1. AN IRISH AIRMAN FORSEES HIS DEATH .....	372
8.6.1.1. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1987) .....	372
8.6.1.2. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Paulo Vizioli, 1992) .....	373
8.6.1.3. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Jorge Wanderley, 1993) .....	373
8.6.1.4. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ A MORTE (Nelson Ascher, 1998) .....	373
8.6.2. THE FASCINATION OF WHAT'S DIFFICULT .....	374
8.6.2.1. A FASCINAÇÃO DO QUE É DIFÍCIL (Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1987) ..	374
8.6.2.2. O PRAZER DO DIFÍCIL (Augusto de Campos, 2006) .....	375
8.6.2.3. O FASCÍNIO DAQUILO QUE É DIFÍCIL (Paulo Vizioli, 1992) .....	375
8.6.3. SAILING TO BYZANTIUM .....	376
8.6.3.1. VIAJANDO PARA BIZÂNCIO (Augusto de Campos, 2006) .....	377
8.6.3.2. VELEJANDO PARA BIZÂNCIO (Paulo Vizioli, 1992) .....	378

## 0. INTRODUÇÃO

O principal objetivo da presente tese é analisar quais procedimentos quatro tradutores de poesia, Augusto de Campos (1931 – ), Paulo Vizioli (1934 – 1999), Ivan Junqueira (1934 – 2014) e Paulo Henriques Britto (1951 – ), utilizaram ao traduzir, do inglês para o português, alguns poemas que tivessem como parte constitutiva de sua elaboração formal a presença da rima. O trabalho será focado em especificamente seis poetas que abrangem um período em que a rima começou a perder prestígio como uma técnica incontornável da poesia lírica, abrindo espaço para o verso livre se tornar a forma mais disseminada de produção poética, e, a partir disso, também comparar as traduções com as empreendidas por outros tradutores, buscando reconhecer as diferenças e semelhanças em suas estratégias. Os poetas, por sua vez, são figuras relevantes do cânone da poesia de língua inglesa: a estadunidense Elizabeth Bishop (1911 – 1979), o irlandês William Butler Yeats (1865 – 1939), a estadunidense Emily Dickinson (1830 -1886), o estadunidense Robert Frost (1874 – 1963), o estadunidense Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) e o galês Dylan Thomas (1914 – 1953).

Os desafios da tradução poética entre a língua inglesa e a língua portuguesa já foram bastante explorados (BRITTO, 2002; CAMPOS, 1987) e costuma-se atribuir uma maior dificuldade ao lidar com a metrificação dos poemas, uma vez que o inglês apresenta uma quantidade significativamente maior de monossílabos do que o português. Assim sendo, não é incomum encontrar, entre as estratégias dos tradutores, a adição de sílabas nos versos dos poemas traduzidos; a mais comum delas sendo o pentâmetro jâmbico inglês ser traduzido em dodecassílabo, e não em decassílabo.

De fato, a pressão do metro pode ser entendida como um desafio ao tradutor no momento de transpor o poema do inglês para o português, mas, como pretendo apontar, há na rima um tipo específico de dificuldade; já que a rima apresenta uma gama muito mais vasta de possibilidades do que o metro, no sentido de que, para ele, dificilmente se adotará outra estratégia que não seja *aumentar* o número de sílabas<sup>1</sup>. Já a rima apresenta uma gama de tratamentos e uma outra complexidade em como ela é tratada no momento da tradução, havendo muito mais estratégias possíveis que vão desde simplesmente ignorar sua presença, isto é, traduzir o poema como se o original não apresentasse rima; até traduzi-la a qualquer custo, ainda que isso prejudique a qualidade dos versos.

---

<sup>1</sup> Nos casos em que, eventualmente, o número de sílabas do verso é menor na tradução, dificilmente se tratará de uma estratégia que vise facilitar o procedimento tradutório, dando mais liberdade ao tradutor para explorar o caráter semântico dos versos.

É constitutivo da tradição poética e da construção gramatical de cada língua que determinados pares de palavras sejam já assimilados como potenciais ecos uns dos outros. Com isso em mente, é possível que o tradutor se preocupe em trazer ecos parecidos na tradução. No entanto, qual tipo de similaridade se busca pode variar de caso a caso: desde uma rima completamente “batida” e previsível àquelas feitas com palavras bastante incomuns e que chamam a atenção do leitor para a construção poética. Uma rima toante, por exemplo, não traz em seu desfecho o mesmo peso de uma rima perfeita, ainda mais quando a vogal pós-tônica não é a mesma da palavra com a qual ela se propõe a rimar.

De todo modo, dentre as tantas técnicas das quais se valem poetas para escrever seus poemas, parece haver uma em específico que, há séculos, costuma-se entender praticamente como sinônimo de poesia: a rima. De fato, a rima faz parte do imaginário poético de tal modo que, ainda hoje, mesmo após mais de um século desde o surgimento, disseminação e consolidação do verso livre, há quem não reconheça a poeticidade de um poema que não apresente rimas.

É perceptível, no entanto, que o *lugar* ocupado pela rima nas poéticas tidas como “mais sérias” e, principalmente, na poesia impressa foi aos poucos sendo relegado apenas ao uso cômico e/ou infantil da escrita poética (COHEN-VRIGNAUD, 2015). Não raro, nos meios especializados, encontra-se comentários associando o uso da rima em poesia a algo já ultrapassado, datado; bem como uma relação quase que indissociável de que a rima “suaviza” o verso, o que a faria, então, mais propensa a ser usada em poemas voltados ao público infantil. Similarmente, como aponta Caplan (2014), um poema contemporâneo que utiliza a rima costuma ser lido pela chave de um aceno ao *passado*, ou seja, que as rimas apontam para uma *permanência* da tradição em vez de sua contestação ou *inovação*.

Pode-se perceber, portanto, um caráter bastante ambíguo do valor e do uso da rima na contemporaneidade: de um lado uma percepção de que a rima continua sendo imprescindível à escrita poética; de outro uma proposta radical de ruptura que reconhece na técnica um caráter lúdico, relegando-a apenas às piadas e aos poemas infantis. É curioso notar, porém, a quantidade de casos em que, ainda hoje, é possível encontrar a rima como centro organizador da estrutura poética. Como exemplo, podemos pensar na canção popular que, na imensa maioria das vezes, continua organizando versos e estrofes em torno da rima, havendo seu ápice na cultura *Hip-Hop*, a qual ostenta a figura do rimador com bastante prestígio, e que resiste em relegar à rima o lugar da leveza (parece bastante improvável que alguém ouça ou leia as letras dos Racionais MC’s em “Sobrevivendo no Inferno” e ache que a rima seja capaz de suavizar o que ali se diz).

Além disso, em outros aspectos culturais mais massificados, como as torcidas de futebol, também se vê a rima sendo utilizada como eixo que guia as vozes uníssonas que entoam os cantos; algo muito semelhante acontece nas manifestações que tomam as ruas nos mais diversos tipos de protestos cujos gritos de ordem, não raro, também apresentam rima. Estes últimos exemplos, aliás, são capazes de demonstrar uma das maiores funcionalidades da estrutura rímica através do que se chama, em inglês, de *doggerel* (CAPLAN, 2014). Este termo é utilizado para designar um tipo de estrutura poética que se preocupa muito mais em respeitar os limites estabelecidos pela forma na qual se propõe a escrever, mesmo que isso comprometa o sentido (ou que simplesmente não tenha qualquer valor semântico por si só), e, mais comumente, de modo que pareça forçado e, principalmente, “desnecessário”. No caso dos protestos e das torcidas, basta pensar nos “versos sem sentido” empregados com o único intuito de preparar a chegada da rima, a qual irá, de fato, transmitir a mensagem desejada e, graças a rima, com muito mais impacto: “Um dois três / quatro cinco mil / Ou param esses cortes / ou paramos o Brasil”; “Ão ão ão / Segunda divisão”.

A cultura da rima também ainda se faz muito presente na poesia popular de cordel, bem como nos desafios de improviso do repente e da embolada, os quais, além de manterem vivo a estrutura rímica nas performances, ainda acrescentam a questão da rima improvisada. É comum, porém, encontrar neste tipo de estrutura em que o poeta corre contra o tempo para encaixar a rima sem perder o ritmo da percussão um tipo de “verso pré-fabricado”, o qual funciona de forma similar ao *set up* dos cantos de protestos e de torcidas. Estruturas como “Vou falar para você” ou “Deixa que eu vou te contar”, que, por si só, não dizem nada além da promessa de que algo será dito; mas que, mesmo assim, podem ser o início de uma parte da rima, já que apresentam um verso agudo em terminação em “ê” ou “á”, sons que possuem uma quantidade considerável de rimas possíveis, principalmente qualquer verbo no infinitivo da primeira ou segunda conjugação, como em “Vou falar para você / Que agora eu vou vencer” ou “Deixa que eu vou te contar / Que esse aqui é meu lugar”, por exemplo.

Tendo isso em mente, a tese se organizará da seguinte maneira: num primeiro momento, o foco será traçar um brevíssimo histórico da utilização da rima na poesia ocidental, pensando em sua origem como recurso sonoro de construção poética extremamente ligado aos hinos religiosos e às marcações estruturais da forma, como o fim de verso. Para tal, apresentarei e analisarei estruturas de verso no campo da distribuição silábica, como os pés métricos da poesia antiga e do sistema de língua inglesa. Na sequência, discuto algumas formas de verso da poesia, a fim de comparar o posterior uso quase obrigatório da rima com organizações que prescindem de seu uso. Depois disso, apresento e comparo as

funcionalidades da rima na organização e estrutura do poema, distinguindo entre tipos e categorias diferentes de rimas, analisando sua aparição de variados modos. Serão discutidas as implicações da presença ou da ausência de uma rima perfeita na elaboração de um poema, bem como os fatores puramente físicos da repetição sonora e do eco rimático àqueles que leem os poemas, os quais costumam aparecer em três frentes principais: memória, estrutura e humor.

A partir disso, no capítulo 2 serão apresentadas algumas formas-fixas de escrita poética que tenham a rima como o principal fator organizacional da estrutura do poema. Serão analisados sonetos, vilanelas e rondós, por exemplo, ao se falar de poemas inteiros de forma fixa; mas também serão mencionadas estruturas estróficas que se organizam igualmente em torno das rimas, tal como a terça rima e a oitava rima.

No capítulo 3, pretendo apontar seis situações menos associadas ao cânone poético tal como costuma ser entendido contemporaneamente, mas que apresentam forte relação com a rima. São eles: os cantos de torcidas e gritos de ordem proferidos em protestos; a canção (dando-se maior enfoque ao que vai se chamar canção popular) e a cultura hip-hop; e o uso feito pela publicidade em *slogans* e propagandas.

No capítulo 4, serão abordados os processos tradutórios envolvendo a rima. Serão articulados pressupostos teóricos de tradução de poesia dos tradutores analisados, para refletir quanto à relação entre suas concepções teóricas de tradução de poesia e suas práticas de tradução. Ao longo do capítulo, também, serão discutidos alguns pontos de estratégias e perspectivas quanto à tradução destes aspectos formais e o lugar da rima que transita entre razão, problema e solução – o que explicarei mais adiante.

O capítulo 5, finalmente, se concentra nas análises de casos concretos de poemas de língua inglesa, os quais possuem a rima como fator (em alguns casos, será possível dizer, central) de sua elaboração, que foram traduzidos ao português, a fim de entender quais procedimentos e quais critérios parecem ser os mais comuns (ou os mais incomuns) adotados por tradutores de poesia. Como mencionado, a escolha do *corpus* se deu no sentido de olhar para um período no qual a rima é posta em xeque, isto é, a obrigatoriedade de seu uso parece estar mais questionada do que nunca: a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Através destas obras, é possível reconhecer de que maneiras grandes nomes da poesia de língua inglesa estavam tratando e lidando com a rima em suas composições, bem como perceber de que forma seus poemas foram e talvez ainda sejam traduzidos.

Tais análises serão mais atentas do que simplesmente apontar e catalogar o cumprimento ou o descumprimento de algum critério organizacional já estabelecido no

poema original; em vez disso, serão também assinalados os *tipos* de rima presentes na tradução quando comparados ao original; as palavras que ocupam a posição privilegiada de fim de verso num poema rimado e sua possível relação semântica com sua contrapartida na língua base ou até mesmo com outras partes do verso ou do poema como um todo; a manutenção ou mudança de um esquema rímico e suas implicações para a leitura do poema, dentre outros fatores. Em alguns casos, proponho traduções inéditas para alguns dos poemas analisados, tendo como horizonte uma tradução preocupada em reproduzir ou emular estruturas e categorias rímicas no poema traduzido.

Como pretendo mostrar, os rumos seguidos pela rima são múltiplos. Desde algo a ser evitado por sua “incrível facilidade”, passando por algo a ser buscado por sua “capacidade de relacionar ideias”, chegando novamente a algo a ser recusado por sua “arbitrariedade”. Aquele recurso que já foi e ainda é visto tanto como solução quanto problema (a depender de a quem e quando for feita a pergunta de seu valor) parece manter, acima de tudo, seu caráter ambíguo.

## 1. BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA RIMA

Há bastante imprecisão quanto aos percursos necessários que levaram a rima a chegar e/ou se desenvolver na poesia ocidental. Sabe-se, no entanto, que a *Saj'* já era bastante disseminada como um tipo de “prosa rimada” desde o período pré-islâmico do mundo árabe, sendo depois usada em textos sagrados, como o *Corão*, e também em peças literárias, como *As mil e uma noites*. As tradições celtas do oeste da Europa também apresentam construções que se valem de equivalências sonoras no fim dos versos. Da mesma forma, a poesia antiga da China se valia do recurso de repetição sonora para encerrar os versos<sup>2</sup>.

Já a poesia greco-latina não tinha como tradição usar a rima para compor e organizar seus versos. Ao que tudo indica, era justamente o contrário: buscava-se evitar que palavras com a mesma terminação ficassem muito próximas. O que não quer dizer, é claro, que não houvesse nenhum tipo de experimentação sonora uma vez que é possível encontrar poemas que se valem de aliterações e assonâncias, ou mesmo o que Eva H. Guggenheimer (1972) chamou de *efeitos de rima e figuras rimáticas*, em suas composições a fim de criar efeitos de leitura.

No entanto, o que parece ficar cada vez mais claro é que a rima, como recurso incontornável da produção poética ocidental, que, pelo simples fato de habitarmos o mundo somos capazes de reconhecer, só começa a ganhar força no início da Idade Média, principalmente nos hinos religiosos cristãos, cantados em latim. Ao que tudo indica, à medida que o latim clássico deixou de ser disseminado em detrimento dos chamados latins vulgares, com ele também se foi a facilidade de perceber as diversas cláusulas e distribuições silábicas que marcavam os versos quantitativos. James Clackson e Geoffrey Horrocks dão um exemplo em seu livro sobre a história da língua latina (2007, p. 258) em que um centurião chamado Marcus Porcius Iasucthan, na Líbia, no século II E.C., está claramente realizando uma tentativa de escrever um texto poético em latim<sup>3</sup>, que, no entanto, apresenta algumas irregularidades pouco usuais. Segundo os autores, os versos do poema não são reconhecíveis como nenhum metro já estabelecido na tradição, embora seus finais apresentem uma terminação datílica. Os motivos para isso podem incluir uma falha particular de Iasucthan em

---

<sup>2</sup> Aqui, no entanto, me limitarei a comentar a evolução e o uso da rima na poesia europeia.

<sup>3</sup> Como indícios disso pode-se notar a estrutura de acróstico dos versos que escrevem o nome do autor (algo não encontrado em textos em prosa do período), bem como outras distinções de posição de verbo costumeiramente relacionado a um discurso mais elevado, que demonstrariam as percepções do militar de como escrever um discurso poético, embora, muito provavelmente, ele não tenha tido uma educação formal sobre o assunto, tendo “aprendido” tais distinções apenas por ter sido exposto a elas ao longo da vida.

perceber as distinções entre sílabas longas e breves; ou, então, uma tendência do latim falado no norte da África nesta época, o qual já não distinguia o caráter quantitativo da língua.

Para corroborar a última explicação, temos declarações tardias de gramáticos e outras fontes (...) que podem sugerir que a extensão das vogais era menos distintiva no latim falado na África do que em outros lugares (...). É possível que a extensão tenha se tornado um concomitante automático do posicionamento do acento: vogais tônicas eram longas, vogais átonas eram breves (CLACKSON; HORROCKS, 2007, p. 260, tradução nossa).<sup>4</sup>

Ou seja, o que antes era facilmente percebido por ouvidos minimamente treinados no idioma, isto é, o reconhecimento de um hexâmetro datílico, por exemplo, passou a demandar *mais* instrução daqueles que o ouviam. Restava, no entanto, o caráter mais reconhecível desta disposição métrica, os dois últimos pés. Portanto, é possível dizer que uma mudança em curso do padrão do idioma afetou diretamente a produção poética realizada em latim, sendo gradualmente substituído pelo padrão silábico-acental.

Nesse sentido, um dos atributos mais marcantes da metrificacão da poesia greco-latina se dissipava. Havendo então a necessidade de uma mais fácil e eficaz disseminação de certos textos, novas estratégias capazes de acentuar os finais de verso surgiram. Essa linha de pensamento, bastante pragmática, no sentido de reconhecer antes de tudo o caráter prático do uso da rima, parece fazer mais sentido do que a abordagem de Said Ali (2006), segundo a qual:

Poetas gregos e latinos da Antiguidade, *desconhecendo* ainda o efeito maravilhoso da rima, não a podiam empregar conscientemente. Como intencional, documenta-se pela primeira vez na Europa sob a forma de rima interna e na literatura monástica medieval. Reconhecida *a vantagem de dar maior prazer ao ouvido* com a transposição da homofonia para o fim dos versos, introduziu-se a rima final em cânticos e hinos de Igreja (ALI, 2006, p. 121, grifo nosso).

Há ainda dois pontos mais problemáticos na perspectiva de Ali: a primeira, dizer que os gregos e latinos *desconheciam* o efeito da rima, que, além de uma imprecisão tremenda, implica um pensamento que naturaliza uma questão cultural, isto é, que trata como natural e inevitável algo que, na verdade, é fruto de séculos de elaboração e insistência consciente – como se toda elaboração poética, com tempo suficiente, fosse descambar no uso sistemático

---

<sup>4</sup> In support of the latter explanation we have later statements in grammarians and other sources (...) that may suggest that vowel length was less distinctive in Latin spoken in Africa than elsewhere (...). It is possible that length had become an automatic concomitant of accent placement: stressed vowels were long, unstressed vowels were short.

da rima. A segunda, atribuir à rima uma “*vantagem de maior prazer ao ouvido*”, deixando de lado outras funções e feitos dela que não apenas o de embelezamento<sup>5</sup>. O conhecimento dos efeitos da rima em grego e latim, devido ao sistema de desinências verbo-nominais, costumava ficar mais atrelado aos sons do *início* da palavra quando se buscava um efeito sonoro mais chamativo. Ainda assim, “Carmen 1” de Catulo também nos mostra uma atenção bastante particular do poeta ao som das vogais no fim do verso:

cui dōnō lepidum novum libellum  
 āridā modo pūmice expolītum?  
 Cornēlī, tibi! namque tū solēbās  
 meās esse aliquid putāre nūgās,  
 iam tum cum ausus es ūnus Italōrum  
 omne aevum tribus explicāre cartīs,  
 doctīs Iuppiter et labōriōsīs.  
 quārē habē tibi quidquid hoc libellī  
 quālecumque; quod, ō patrōna virgō,  
 plūs ūnō maneat perenne saeclō<sup>6</sup>

Os versos 1, 2 e 5 terminam em “um”; os versos 3 e 4 em “as”; os versos 6 e 7 em “is”, sendo que o 8 também se encerra em um “i” longo; e finalmente os versos 9 e 10 terminam em “o” longo. Pode não ser exatamente o mesmo tipo de rima perfeita (termo que será explorado em 1.1.3.1) ao qual estamos acostumados, porém parece bastante claro que já há uma elaboração consciente quanto a quais sons serão repetidos no poema e onde estarão.

Mesmo assim, Ali tem razão ao dizer que foi nos cantos sacros que a rima em latim se disseminou pela Europa. Também de modo similar ao poema de Catulo, a rima, nesses cantos, se concentrava em repetir apenas as vogais. Como se sabe, tradições diferentes irão conviver durante muito tempo. A ocupação árabe da península ibérica se dará no início do século VIII e durará aproximadamente oito séculos; os povos celtas mais ao norte, bem como os povos nórdicos e germânicos, conviverão com a tradição latina e cristã, uma influenciando a outra. Não é difícil imaginar a troca de experiências e tradições entre as culturas que levasse ao surgimento de novos padrões de escrita. Um dos primeiros hinos que se tem registro apresentando já um tipo de padrão muito próximo ao que se chama hoje de rima é *Vexilla regis prodeunt*, composto por Venâncio Fortunato, (c. 530 – c. 600). Há mais de uma versão

<sup>5</sup> Embora, é claro, este aspecto esteja *também* associado ao uso da rima.

<sup>6</sup> Em tradução de João Ângelo Oliva Neto (2024): A quem dedico a graça de um livrinho / novo, recém-polido a pomes seco? / A ti, que costumavas crer, Cornélio, / que havia alguma coisa em minhas nugas, / já quando ousaste, um só dentre os Itálicos, / expor à História Universal em três / volumes doutos, Júpiter!, penosos. / Leva, assim, o livrinho, como for, / quanto for: que perene dure, ó virgem / protetora, mais de uma geração.

registrada<sup>7</sup> para a primeira estrofe, uma com uma rima mais evidente (possivelmente posterior), outra com a rima apenas da vogal final, como no exemplo de Catulo há pouco mencionado. Vejamos a primeira estrofe do cântico em suas duas versões:

Vexilla Regis prodeunt:  
Fulget Crucis mysterium,  
Qua vita mortem pertulit,  
Et morte vitam protulit.

Vexilla regis prodeunt:  
Fulget crucis mysterium  
Quo carne carnis conditor,  
Suspensus est patibulo.

Como aponta Mello Nóbrega, “a verdadeira rima surgiria no século X, com as correspondências fonéticas dissilábicas” (1965, p. 11, grifo nosso). Segundo ele, com a necessidade de uma marcação mais precisa para o fim dos versos, recorreu-se à repetição sonora da última vogal tônica em versos seguidos, para, então, gradativamente serem incorporados outros sons, como as consoantes anteriores e posteriores, bem como as eventuais vogais pós-tônicas. Por volta do século XI, a rima como sistema organizacional do verso já parecia estar bem disseminada em seu uso no latim<sup>8</sup>. Textos como os reunidos no *Carmina Burana* apresentam a rima de modo bastante sistemático, como no trecho a seguir:

Manus ferens munera  
pium facit impium;  
nummus iungit federa,  
nummus dat consilium;  
nummus lenit aspera,  
nummus sedat prelium.  
nummus in prelatis  
est pro iure satis;  
nummo locum datis  
vos, qui iudicatis.

Amorim de Carvalho recorre ao *Traité de versification française des origines à nos jours*, de Theodor Elwert, para dizer que é por volta do ano de 1100 “que a rima se tornou um

<sup>7</sup> Ambas encontradas em: <https://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/Vexilla.html> (último acesso em 16/07/2024).

<sup>8</sup> No inglês antigo, a tradição ainda era muito associada ao verso aliterativo, aos moldes de *Beowulf*, mas já neste século, especialmente após a invasão normanda das ilhas britânicas, a tradição provençal da rima derivada dos cantos latinos começará a influenciar a escrita poética da língua inglesa. Um dos primeiros (talvez o primeiro) exemplos em inglês antigo a usar a rima é justamente uma peça conhecida como “The Rhyming Poem”, escrito em dísticos rimados e datado do século X.

elemento essencial na poesia latina rítmica, e foi nessa época que a poesia provençal, toda dominada pela estética da rima, começou a afirmar-se poderosamente e a exercer a sua influência por toda a Europa” (CARVALHO, 1987, p. 298).

No caminho até o Renascimento, obras clássicas como *A Divina Comédia* (1321), de Dante (1265 – 1321), e o *Cancioneiro* (1370), de Petrarca (1304 – 1374), já utilizam a rima sistematicamente para organizar seus versos e estrofes. Em inglês, Geoffrey Chaucer (1343 – 1400) é considerado, principalmente após a publicação dos *Cantos de Cantuária* (1392), o responsável pela disseminação do vernáculo com língua de prestígio para escrita poética e do uso da rima. Em língua portuguesa, também por influência da poesia trovadoresca desde o século XI, lembremos, o épico de Camões (1524 – 1580), *Os Lusíadas* (1572), é escrito em estrofes rimadas. Como aponta Mello Nóbrega, em dado momento, a rima deixa de ser um artifício com uma função estruturante do poema e passa a ser uma obrigação:

Por esse ligeiro escorço histórico, verifica-se que, independentemente dos processos que sugeririam a adoção do artifício rimante, sua evolução para a complexidade obedeceu a solicitações de ordem *puramente estética*. Integrada, indevida e inexplicavelmente, na consciência poética, a consonância passou a exigir o trato que, de hábito, não era dispensado aos elementos formais do verso, a não ser o escandimento dos padrões clássicos. E mais: chegou a sobrepor-se às ideias e a constituir, por vezes, o pretexto finalístico do poema. (...) não se queria a rima reposta em sua humildade artística; pregava-se, com intransigência, sua proscrição radical. Como se a tolerância da rima espontânea, quem caísse nos versos, fosse irresistível tentação, capaz de pôr abaixo *as razões* e os argumentos de uma crítica moderada (MELLO NÓBREGA, 1965, p. 16-17, grifo nosso).

Portanto, na transformação de um recurso que visava suprir uma lacuna que havia sido gerada devido às mudanças naturais da língua, a rima acabou por se tornar, ela própria, um recurso inescapável e que, como aponta Nóbrega, poderia ser o próprio fim do poema em si. Seu caráter, “puramente estético”, então, superava os modos *racionais* da escrita poética.

Um dos mais interessantes registros a respeito dessa obrigatoriedade e como alguns poetas, ainda que a contragosto, eram obrigados a usá-la é o poema “A fit of Rime Against Rime”, de Ben Jonson (1572 – 1637), em que o poeta escreve um poema com rimas para, justamente, reclamar do uso destas e enaltecer o verso quantitativo não rimado da antiguidade clássica greco-romana. No poema, Jonson se refere à rima como “a tortura dos mais finos intelectos” [*rack of finest wits*], dizendo que “o grego estava livre da infecção da rima” [*Greek was free from rhyme’s infection*], ao passo que o “latim, a rainha das línguas, ainda não está livre dos malefícios da rima” [*Latin, queen of tongues, is not yet free from rhyme’s*

*wrongs*]. Nesse sentido, Roger L. Clubb (1965) comentará a respeito do aparente paradoxo que se apresenta na composição de Jonson, chamando a atenção para como ele não era o único poeta renascentista que criticava o uso da rima e a chamava de uma prática bárbara, ao mesmo tempo em que escrevia seus poemas fazendo uso da rima, tal como se verifica também em Edmund Spenser (1552 – 1599) e Thomas Campion (1567 – 1620), em que, embora considerada *vulgar* por alguns poetas, e tendo havido poucos experimentos produtivos que aproximassem a língua inglesa de um modelo quantitativo de contagem silábica, cabia aos poetas escrever à maneira prestigiada de sua época, fosse ela criticada pelo poeta ou não. O valor *social* da rima na composição poética lírica era mais relevante do que os desejos dos poetas de se desvencilharem de sua presença.

Desde a disseminação da poesia trovadoresca, foram surgindo outras formas de organizar a rima, como é o caso do *strambotto* italiano, que posteriormente inspiraria os dois quartetos do soneto. Além disso, houve muitas formas novas de poemas surgindo nesse período, como a vilanela e os rondós. Formas de organizar as estrofes, como a terça rima, capazes de explorar uma ligação entre as estrofes ao mesmo tempo que exploram a dinâmica da trindade em sua própria lógica, são muito mais do que um “complemento desnecessário” (MILTON, 2015, p. 27); ao contrário, é este imbricamento entre forma e conteúdo a grande potência da rima. Isso não quer dizer, porém, como já vem sendo adiantado, que não houvesse críticas ao uso do recurso. Vejamos o que John Milton diz sobre a rima em sua introdução ao *Paraíso Perdido* (1667), intitulada “O verso”:

A medida é a do verso heroico sem rima, tal como o de Homero e o de Virgílio; a rima é o complemento desnecessário ao bom poema e ao verso capaz e, enquanto ornamento, dispensável, especialmente nas obras mais longas, invenção afinal de uma idade bárbara, a fim de compensar argumentos pobres e métrica aleijada; agraciada desde então por um punhado de poetas modernos afamados, entusiasmados pela tradição, mas muito para sua própria vergonha, embaraço e constrangimento, impossibilitados de dizer as coisas de outra maneira, mais eficaz e ricamente expressiva. Não é sem razão, pois, que alguns poetas italianos ou espanhóis de exceção tenham rejeitado, em obras longas e breves, como de há muito também as nossas tragédias, coisa trivial que é e musicalmente sensaborona para ouvidos judiciosos; as quais consistem apenas em ritmo apropriado, adequada quantidade silábica e um sentido que é diversamente transportado de um verso para outro, não por meio de tinidos de terminações semelhantes, erro evitado por antigos bem experimentados tanto na poesia como na boa oratória. Este negligenciar da rima tampouco deve ser entendido como defeito, embora o pareça eventualmente junto de leitores menores, mas antes como exemplo, o primeiro inglês, da liberdade devolvida ao poema heroico da pena escravidão moderna dos versejos (MILTON, 2015, p. 27).

Esta citação é bastante elucidativa para percebermos que, embora tenha dominado o modo padrão da escrita versificada por alguns séculos, a rima, é claro, nunca foi unanimidade entre os poetas de qualquer época. É interessante notar, também, como a justificativa para a não escrita de versos rimados aponta, como Ali já nos adiantou, para as tradições grega e latina. A recusa da rima, portanto, se liga a um desejo de se comparar aos grandes mestres do *passado*<sup>9</sup>. Há também uma percepção de proximidade e de facilidade de cumprir os critérios rimados, uma vez que línguas neolatinas apresentam, em número muito maior do que as línguas germânicas, por exemplo, vogais temáticas conectadas a sufixos e desinências verbais que, de modo geral, criam a percepção de que é mais fácil (ou até mais natural) rimar nesses idiomas.

Apesar das críticas, o uso da rima como um recurso inescapável na poesia tendeu a crescer com o passar do tempo. Num primeiro momento, as preocupações quanto às repetições sonoras mantiveram-se no mesmo modelo daquela usada em latim, em que o eco entre sufixos (como “happiness” rimando com “loneliness” em Chaucer) não era visto como “rima pobre”, uma vez que estes conceitos ainda estavam para ser elaborados e explorados. Apesar do embate entre rima e razão ou da validade do recurso que se estenderá pelo século XVII, inclusive com as traduções que Pope e Dryden realizam dos clássicos escritos em hexâmetros (1.1.1.1), como a Odisseia de Home ou a Eneida de Virgílio, para o dístico heroico (2.6), a rima vai ganhando ainda mais espaço na produção poética.

Nas diferentes fases do romantismo e do iluminismo, indo desde a segunda metade do século XVIII até o meio do século XIX, a rima continua a ser o fio condutor entre as formas poéticas. Grandes nomes da poesia ocidental como Schiller (1759 – 1805), Goethe (1749 – 1832), Wordsworth (1770 – 1850), Coleridge (1772 – 1834), Keats (1795 – 1821), Lamartine (1790 – 1869), Victor Hugo (1802 – 1885), Almeida Garret (1799 – 1854), dentre tantos e tantos outros, produziram poesia rimada em suas obras, principalmente, em poesia lírica, eventualmente com algumas rimas também na produção dramaturgica.

Seria em 1855, com o lançamento de *Leaves of Grass*, do estadunidense Walt Whitman, que se consolidaria o que se convencionou chamar de *verso livre*. Obviamente, esta publicação não significou o fim do uso sistemático da rima. Ao longo do século XIX, o Romantismo, o Simbolismo e o Parnasianismo ainda viriam a experimentar com as possibilidades das repetições sonoras, bem como explorar disposições não versificadas de poesia, como o poema em prosa. Ao longo do século XX, após a introdução das vanguardas

---

<sup>9</sup> Os debates a respeito da recusa ou do favorecimento da rima serão mais explorados na seção 1.3.

modernistas e uma suposta libertação do verso das amarradas da métrica e da rima, ainda se veria um certo retorno, na literatura brasileira, a uma tendência mais formalista na chamada geração de 45, bem como, posteriormente, na poesia concreta e em sua tentativa de “abolir o verso”.

O que se percebe, no entanto, é muito mais um movimento dialético de períodos de prestígio e períodos de recusa, não apenas quanto à rima, mas a qualquer tipo de regra pré-estabelecida que vise ditar as maneiras possíveis de escrever poesia. Como praticamente qualquer coisa, as técnicas de escrita passam por temporadas de moda, nas quais os artistas exploram certos recursos quase à exaustão, até que surja a necessidade de recusá-los e/ou superá-los. Isto até o momento em que novos poetas reconheçam que um recurso aparentemente esgotado ainda pode ter muito a dizer, se usado de maneira inventiva.

### 1.1. Recursos Sonoros

Embora a poesia seja uma arte que atinja múltiplos sentidos, esta pesquisa vai se preocupar com um aspecto da escrita poética ligado, principalmente, à questão sonora da elaboração do poema. Digo “principalmente” porque é possível reconhecer uma rima também visualmente, ao se ler em silêncio; bem como ao perceber que a terminação das palavras nos fins dos versos é idêntica.

Mesmo assim, se sobressai a questão sonora, uma vez que ao *ouvirmos* poesia, nem sempre temos como afirmar a grafia do que ouvimos. Na rima, isso é facilmente encontrado quando palavras homófonas criam um eco entre si, por exemplo as palavras “amassa” e “a massa”.

Para além do eco, há o ritmo, isto é, a disposição das sílabas ao longo do verso entre tônicas e átonas ou longas e breves. O que as duas coisas têm em comum, portanto, é o aspecto sonoro, que pode ser percebido e *sentido* mesmo que tudo que fazemos seja *ouvir* um poema. Isto é não dizer, é claro, que a leitura silenciosa não pode trazer seus efeitos. No entanto, a rima e o ritmo serão, acima de tudo, recursos sonoros, no sentido que não é necessário visualizar a disposição de um poema para reconhecer seus ecos e seu ritmo.

A expressão poética, afinal, sempre se atrelou à música. Basta lembrarmos que “lírica” era o tipo de poesia acompanhado da lira. O desenvolvimento desta tradição chega nos diversos modelos de canção que encontramos na contemporaneidade que se distinguem do que se faz em poesia que é pensada para ser impressa na página.

Ao longo deste capítulo, este trabalho pretende apresentar os efeitos causados por tais recursos sonoros. Primeiro, será mostrado o conceito de metro, para então nos atermos em

alguns exemplos de organizações métricas relevantes da tradição da poesia ocidental; em seguida, será explorado o conceito de rima, bem como suas variedades que podem ter a ver com a posição da sílaba tônica da palavra que rima, assim como quais elementos sonoros são repetidos entre duas palavras que estabelecem uma relação rímica. Além disso, também serão mostrados modos de organizar o recurso da rima dentro do verso, entre versos e entre estrofes. Finalmente, serão discutidos aspectos relacionados à prática da rima e, portanto, sua funcionalidade quando executada no poema. O capítulo se encerrará abordando o contraste entre rima e razão.

### 1.1.1. Metro

A metrificação de um poema diz respeito à maneira de organizar seus versos através da contagem das sílabas. Em línguas como o grego e o latim, além de sílabas tônicas e átonas, as sílabas também se diferem entre longas e breves. Nestes idiomas, portanto, é este caráter chamado *quantitativo* o que organiza a disposição das sílabas. Em português, tradicionalmente, foca-se em separar as sílabas entre tônicas e átonas.

Há diversos metros na poesia clássica greco-latina, alguns mais comuns do que outros, bem como mais usados em tipos específicos de poemas. Por exemplo, percebe-se a predileção pelo hexâmetro datílico na poesia épica, tal qual se encontra na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero e na *Eneida* de Virgílio. De todo modo, o metro corresponde à extensão do verso como um todo, mas este verso, por sua vez, é dividido em pés. Os pés são conjuntos de duas ou mais sílabas que, postos em sequência, constituirão o metro do verso.

O pé que apresenta a primeira sílaba curta e a segunda sílaba longa é chamado de jambo. Usa-se o símbolo U para representar uma sílaba breve e o símbolo – para uma sílaba longa. O jambo então pode ser simbolizado como U –. Uma sequência de cinco jambos será chamada de pentâmetro jâmbico (U – U – U – U – U –). Se se tratar de quatro pés jâmbicos, teremos em tetrâmetro jâmbico (U – U – U – U –); e assim por diante. Se houver o contrário, isto é, a primeira sílaba for longa seguida por uma sílaba breve, teremos um troqueu (– U), de modo que cinco troqueus dispostos em sequência (– U – U – U – U – U) serão chamados de pentâmetro trocaico.

Há ainda outras disposições, como o dátilo e o anapesto, os quais são formados não por duas, mas por três sílabas. O dátilo é constituído de uma sílaba longa seguida por duas sílabas breves (– U U). Já o anapesto é formado por duas sílabas breves seguidas por uma longa (U U –). Um pé com duas sílabas longas é chamado de espondeu (– –).

Também se classifica o pé de quatro sílabas que apresenta um troqueu seguido por um jambo, isto é, um pé em que se tem uma sílaba longa seguida por duas sílabas breves, as quais são seguidas por outra sílaba longa (– U U –). Este pé é chamado de coriambo. Outro exemplo de um pé composto com quatro sílabas é peônio, o qual terá três sílabas curtas e uma breve, podendo variar se tratar de peônio de primeira, caso a primeira sílaba do pé seja a longa; peônio de segunda, caso a segunda sílaba do pé seja a longa; e assim por diante.

A depender de como se organizam os pés que compõem o verso, bem como a disposição dos versos na estrofe, um certo efeito poético pode ser gerado quando da leitura dos poemas. É através da repetição de determinados padrões rítmicos que se criam boa parte dos efeitos gerados pelo poema. Em línguas que não possuem a distinção entre sílabas longas e breves, é possível utilizar a mesma nomenclatura para se referir às sílabas fortes e fracas. O jambo, por exemplo, costuma ser tido como um metro que se aproxima do ritmo natural da fala em sua alternância entre sílabas fortes e fracas, de modo que “*é fácil ouvir depois de perceber / que o metro está presente aqui também*” mesmo mantendo um estrutura sintática bastante fluida, isto é, sem utilização de hipérbatos, por exemplo.

O metro, como processo organizacional do poema, além dos efeitos que gera, também vai apresentar benefícios que, mais adiante, também encontraremos na rima. Dentre eles, pode-se citar o fator mnemônico. O padrão rítmico que se instaura ao utilizar o metro é capaz de aguçar em quem o ouve ou o lê a sensação de repetição que se cria na elaboração de cada verso. Desse modo, uma vez que se reconheça estar diante de um padrão, criam-se expectativas e pressuposições de quais palavras virão a seguir.

Quando tentamos lembrar de algum verso de uma canção, por exemplo, além da melodia, também tentamos preencher lacunas métricas no verso que correspondem às sílabas que queremos lembrar. Ainda que intuitivamente (a bem da verdade, costumamos ser expostos a esses padrões desde muito cedo na infância), percebemos a recorrência de determinados padrões acentuais e a partir deles construímos uma ideia das possibilidades que se apresentam seguindo aquele pressuposto de organização. Até por isso não é difícil encontrar canções em que há um deslocamento de acento na palavra a fim de regularizar a posição dos acentos. Como exemplo, pode-se pegar a canção “Minotauro de Borges” de Baco Exu do Blues, na qual o cantor estabelece um padrão datílico e, em dado momento, canta o

verso “Depois que eu morri com um tiro na cabeça” com vários acentos deslocados. Seguindo o padrão datílico, a pronúncia fica: “**Dê**pois que **mô**rri cum **ti**ro na **cá**beça<sup>10</sup>”.

Pode-se também mencionar o caráter mântico e a indução ao transe que se pode atribuir a certos metros. Um exemplo claro é a utilização do galiambo do poema 63 de Catulo. Trata-se do único poema que nos sobrou de toda a antiguidade que se escreve nesse metro, tendo a maioria deles a seguinte disposição: U U – U – U – – || U U – U U U U x. O tema do poema é a história de Áttis, um jovem que se autocastra num ritual à deusa Cibele. Uma vez que o poema se estenda por 93 versos neste mesmo metro, vendo-o em performance, como já realizou o grupo Pecora Loca, fica nítido o quanto o metro busca induzir o transe em quem o ouve e em quem o entoa.

O padrão da escrita poética em língua portuguesa não é quantitativo, mas sim silábico-acental. Portanto, não se define o metro de um verso pela disposição de sílabas longas e breves, mas sim de sílabas tônicas e átonas. Na metrficação de língua inglesa, que também não é quantitativa, ainda se mantém a nomenclatura que busca dividir as cláusulas métricas em pés, ou seja, em denominações que contenham no mínimo duas sílabas.

Cavalcanti Proença publicou a primeira edição de seu *Ritmo e Poesia* em 1955. Este livro se destaca por trazer um investimento bastante significativo em busca de uma assimilação entre as noções de acentuação e de pés métricos, compreendendo que os sistemas de idiomas distintos acabam compartilhando muito mais pressupostos do que se defendia em outros tempos.

Por um lado, comenta-se como a língua inglesa “executa melhor” um verso em pentâmetro jâmbico, uma vez que o idioma apresenta uma quantidade bastante expressiva de monossílabos, de modo que o verso tenha realmente sílabas tônicas em todas as sílabas pares e que ele termine de maneira aguda; por outro, comenta-se como a versificação de língua portuguesa precisa se contentar com uma obrigatoriedade mais reduzida da posição das tônicas, já que a tendência é que as palavras tenham mais de uma sílaba. Cavalcanti Proença defende que é bastante possível compreender a versificação em português da mesma maneira, assumindo que determinadas sílabas terão um acento secundário a ser definido pelo contexto em que aparecem. Segundo ele, é da tendência prosódica do idioma que haja, no máximo, três sílabas átonas seguidas e que, se houver mais sílabas não tônicas, alguma delas receberá um acento secundário. Desse modo, o peônio de primeira (– U U U) e o peônio de quarta (U

<sup>10</sup> Ao dar este exemplo limitado apenas ao campo da leitura, ele pode soar mais radical do que de fato é quando se trata da vertente cantada. Basta conferir o caso de uma famosa cantiga infantil, “Atirei o pau no gato”, na qual um dos versos não apenas tem seu acento deslocado a fim de encaixá-lo no ritmo da música, como ele é repetido: “do **berro**, do **berro** que o gato deu”.

U U –) apresentariam o maior agrupamento possível de sílabas átonas no verso. Os exemplos trazidos por ele para entender cada caso são “víamo-lo”, como peônio de primeira; e “revolução”, como peônio de quarta.

Porém, como já antecipado, mesmo dentro deste contexto, é possível atribuir caracteres subtônicos a alguma das sílabas dessas palavras a depender do posição em que se encontram. Dentro de uma sequência de versos de cadência claramente jâmbica, por exemplo, a segunda sílaba de “revolução” tenderá a receber um valor de tônica secundário, adaptando-se ao contexto (eu **vi** no **fim** / a **paz** reinar / fazer **surgir** / **revolução**); porém, se uma sequência de versos apresenta uma cadência coriâmbica, a sílaba de “revolução” que receberá um caráter semitônico passa a ser a primeira (**tanto** que **fiz** / **nunca** mudei / olhos de **sol** / **revolução**).

Além disso, talvez a contribuição mais radical e preciosa de Cavalcanti Proença seja sua elaboração quanto as cesuras presentes nos versos. Segundo ele:

A cesura interna, pelo que deduzimos dos nossos estudos, se processa, nos versos pares, em três pontos centrais: a metade, a metade mais um e a metade menos um. Temos, assim, o seguinte esquema para os maiores de seis sílabas:

6 - 3/6, 4/6 e 2/6  
8 - 4/8, 5/8 e 3/8  
10 - 5/10, 6/10 e 4/10

Nos versos ímpares, ocorre o mesmo fenômeno, com características idênticas, com duas segmentações: metade menos 1/2 e metade mais 1/2, o que nos dá o seguinte esquema:

5 - 2/3, 3/2  
7 - 3/4, 4/3  
9 - 4/9, 5/9  
11 - 5/11, 6/11  
(PROENÇA, 1955, p. 37)

Os números mostrados aqui representam as posições dos acentos obrigatórios em versos que tenham o total de sílabas entre 5 e 11, de modo a dividir a lógica interna do verso, podendo ainda, como mencionado, haver os acentos secundários. Além disso, em versos como o decassílabo heroico que porventura receba seu primeiro acento apenas na sexta sílaba, pode-se aplicar a lógica dos versos hexassílabos, ou seja, dividir as possibilidades de cesura em acentos secundários que podem estar na terceira, quarta ou segunda sílaba.

Tais explicações, é claro, se aplicam aos versos metrificados, embora mesmo em verso livre seja possível, eventualmente, reconhecer que tais padrões também se verificam. Principalmente num tipo de verso livre que está mais vinculado à polimetria dos versos do

poema do que propriamente a uma sequência de versos que não tenham relação com a tradição métrica. Diante disso, passemos a ver alguns tipos de versos mais canônicos de modo a estabelecer alguns parâmetros que serão mencionados na análise dos poemas do capítulo 5.

#### 1.1.1.1. Hexâmetro Datílico

Como mencionado, o hexâmetro datílico é, tradicionalmente, associado à poesia épica da antiguidade, sendo ele o metro utilizado por Homero na *Iliada* e na *Odisseia*. O metro é constituído de seis dátilos, sendo descrito como – U U – U U – || U U – U U – U U – X. Há também uma marcação de cesura após a primeira sílaba do terceiro pé. Nesta disposição, porém, uma sílaba longa corresponde a um tempo, ao passo que cada sílaba breve corresponde a meio tempo. Assim sendo, é possível substituir, na elaboração do verso, duas breves por uma longa, transformando o dátilo num espondeu. No último pé do verso, a última sílaba do pé, por sua vez, pode ser tanto longa quanto breve, mas será sempre apenas uma sílaba. Na prática, esta distribuição acentual se assemelha bastante à contagem de um tempo em 4/4 ou 2/4, devido a essa equivalência entre o díbraco (duas sílabas breves) e uma sílaba longa.

O verso de abertura da *Iliada* em grego antigo é: **Μῆνιν** ἄειδε θεὰ **Πηληϊάδεω** Ἀχιλῆος, no qual o negrito marca as sílabas longas do verso. Uma abordagem tradutória a este verso que buscou manter seu ritmo foi a de Carlos Alberto Nunes, que se propôs a traduzir toda a *Iliada* em versos hexamétricos. Seus versos, porém, apresentam pouca variabilidade, no sentido de que não fazem as trocas possíveis de duas sílabas átonas (que aqui substituem as breves) por uma tônica (aqui substituindo uma longa). O máximo a que ele recorre é a troca de acento do primeiro pé que, em vez de um dátilo, desloca seu acento para a segunda sílaba, caracterizando um pé anfíbraco (uma longa entre duas breves), o que, no entanto, é tradicionalmente entendido como um deslocamento natural de tônica da segunda para a primeira sílaba. Será o caso de sua tradução da *Eneida*, mas, por enquanto, vejamos o primeiro verso de sua tradução da *Iliada*: **Canta-me a cólera, ó deusa, funesta de Aquiles Pelida**. Pela extensão de um único verso, a dinâmica funciona muito bem. É na recorrência de versos extensos e acentualmente idênticos que se cria a monotonia (como um único tom, não necessariamente no sentido de tédio) da leitura. Se a compararmos à tradução de Guilherme Gontijo Flores, veremos mais variabilidade de acentos: **Raiva** — **canta, Deusa** — **aquela de Aquiles Pelida**. Neste caso, temos praticamente uma inversão do metro homérico, já que os

espondeus são maioria, restando aos três últimos pés apresentarem as primeiras sílabas fracas da escansão<sup>11</sup>.

O uso do hexâmetro na poesia latina é atribuído a Ênio (239 AEC – 169 AEC), que, em vez dos versos saturninos (ainda debatidos quanto a qual de fato eram seus princípios), escreveu seus *Anais* utilizando hexâmetros datílicos. Depois dele, outros poetas, como Ovídio, Virgílio e até mesmo Catulo, também passaram a utilizar o metro eventualmente em seus poemas.

Na abertura da *Eneida*, de Virgílio, assim como em todo o poema, temos um verso em hexâmetro datílico: **Arma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab ōrīs**. Como se pode notar, porém, após a cesura na primeira sílaba do terceiro pé, há uma quantidade bem maior de espondeus do que de dátilos. Na verdade, o único pé dátilo após a cesura é o penúltimo, que, juntamente com o último pé, forma a chamada cláusula hexamétrica. O quinto pé muito raramente tinha suas duas sílabas breves substituídas por uma longa, formando um espondeu. Isso ajudava a caracterizar o fim do verso, uma vez que ele deve ser encerrado, obrigatoriamente, por um troqueu ou um espondeu<sup>12</sup>. Essa variação permite uma maior dinâmica na declamação dos versos, evitando a monotonia de pés que fossem constantemente datílicos.

Foi, no entanto, o que fez a tradução de Carlos Alberto Nunes: “**As** armas **canto** e o **varão** que, **fugindo** das **plagas** de **Tróia**”. Esta cadência de dezesseis sílabas poéticas se estende por toda a tradução, o que é um feito admirável, mas que pode cansar um pouco a leitura, mesmo com a possibilidade desta variação para o anfibraco como pé inicial.

Dentre as possibilidades de tradução do hexâmetro para línguas modernas latinas, há a utilização da anacruse, que nada mais é do que a inclusão de uma sílaba átona no início do verso que não entra na contagem, similar ao que se faz ao fim do verso, em que se conta apenas até a última sílaba tônica. Mais recentemente, porém, as traduções hexamétricas que Rodrigo Tadeu Gonçalves realizou para *Sobre a Natureza das Coisas*, de Lucrécio, e *Metamorfoses*, de Ovídio, demonstram uma evolução das possibilidades de se traduzir o hexâmetro datílico ao português de um modo que emule a metrificação latina sem que se renuncie às variabilidades possíveis na disposição antiga, bem como da colocação das cesuras que marcam as pausas internas do verso e auxiliam a assimilação da leitura. Neste modelo,

---

<sup>11</sup> Cabe a ressalva que tal proposta tradutória se insere nos experimentos que vem sendo realizados, pelo menos, desde 2015, com o grupo Pecora Loca, que explora as possibilidades de tradução rítmica e de performance de poesia clássica, de modo que o alongamento de vogais naturalmente átonas, em performance, é possível e pode ser marcado na leitura em voz alta ou musicada, o que auxilia na dinâmica do verso.

<sup>12</sup> É esta mesma terminação que se reconhece na escrita do poema de Iasuchthán, mencionado em 1.

“cada verso tem seis acentos principais, e entre eles uma ou duas sílabas mais fracas, terminando por uma cláusula de cadência quase sempre datílica” (GONÇALVES, *apud* OVÍDIO, 2024, p. 26), ou seja, retirando a rigidez das traduções de Nunes que mantinham sempre o mesmo verso de 16 sílabas de acentos regulares e, em seu lugar, empregando versos mais fluidos, os quais “não são versos de contagem fixa de sílabas, nem versos livres, mas sim um híbrido dos dois modelos, em que o ritmo, este sim fixado em um molde hexamétrico, conduz o fio poético” (*idem*, p. 27).

Para além do uso do hexâmetro datílico na poesia épica, ele também poderia se aliar ao pentâmetro datílico. Este, porém, não representa exatamente cinco pés hexamétricos, como o nome pode dar a entender. Em vez disso, trata-se de *dois dois pés e meio* de um dátilo, isto é, dois dátilos completos (ainda com a possibilidade de que duas breves sejam trocadas por uma longa) seguidos por uma única sílaba longa (ou seja, meio pé), que são seguidos por uma cesura, para então receberem a repetição da mesma estrutura anterior, que pode ser descrita assim: – U U – U U – || – U U – U U –. Tal fenômeno recebe o nome de hemíepes, que representa meio hexâmetro. A esta sequência de um verso em hexâmetro datílico seguido de outro em pentâmetro datílico se dá o nome de dístico elegíaco. O poema 85 de Catulo é um dos mais famosos exemplos que se encaixa nesta estrutura: **Ōdī et amō. | Quārē id faciam, | fortasse requīris. / Nesciō, sed fierī | sentiō et excrucior.** Embora também seja possível executar traduções de tal estrutura se valendo dos preceitos rítmicos aqui expostos, não raro os tradutores se valeram de uma sequência de um dodecassílabo mais um decassílabo para traduzir este tipo de conjunto de versos, como na tradução de João Ângelo Oliva Neto: “Odeio e amo. ‘Como, pois?’ talvez perguntes. / Não sei. Sinto ocorrer e crucifico-me” (2024, p. 623).

#### 1.1.1.2. Verso Branco e Decassílabo

Na tradição poética anglófona, chama-se, tradicionalmente, de *blank verse* a sequência de pentâmetros jâmbicos não rimados. Não é raro, no entanto, que se permita alguma variabilidade na disposição dos pés, para não criar um poema muito monótono e repetitivo, sendo a variação mais comum a inclusão de alguns pés trocaicos no verso. Em português, porém, de modo geral, considera-se verso branco qualquer elaboração poética metrificada, mas não rimada, embora costume haver certa preferência aos decassílabos, em especial nos poemas mais longos ou narrativos. Já nos casos em que não há sequer metrificação, usa-se o termo *verso livre*.

O decassílabo é qualquer verso que contenha dez sílabas poéticas. As distribuições dos acentos desse verso, porém, podem ser as mais variadas. Algumas delas, por serem comumente mais utilizadas, soam mais naturais, embora usos menos tradicionais do metro sejam encontrados com certa facilidade.

Os quatro tipos mais canônicos de decassílabo na tradição poética de língua portuguesa são: o heroico; o sáfico; o decassílabo, conhecido como martelo agalopado; e a gaita galega. O decassílabo heroico é definido por uma obrigatoriedade de acentuação na sexta e, claro, na décima sílaba do verso: “As armas e os barões assinalados”, o verso de abertura de *Os Lusíadas* é um exemplo desse verso (U – U U U – U U U –). Os demais acentos podem variar, desde que a sexta e a décima sílaba estejam acentuadas, como se vê já no verso seguinte do poema que diz “Que da ocidental praia Lusitana” (U U U U – – U U U –), no qual se encontra o pouco usual acento na quinta sílaba do verso. Pela proximidade das tônicas e a obrigatoriedade imposta pelo modelo à tônica na sexta sílaba, a tônica na quinta fica atenuada.

Já o decassílabo sáfico, por sua vez, vai se caracterizar por apresentar acentos nas sílabas 4, 8 e 10 do verso. “Fumam ainda nas desertas praias”, o verso inaugural de *O Uruguai*, é um decassílabo sáfico. O decassílabo martelo agalopado se constitui por suas sílabas tônicas nas posições 3, 6 e 10, portanto, sendo composto de dois anapestos em sequência que se complementam por um peônio de quarta, eventualmente substituído por dois jambos, de modo que pode ser caracterizado como U U – U U – U x U –, como podemos ver nesse verso retirado de *Os Timbiras* de Gonçalves Dias: “Dos Gamelas um chefe destemido”.

A gaita galega, finalmente, é o decassílabo que apresenta seus acentos nas sílabas 4, 7 e 10. É possível variar os acentos das duas primeiras sílabas, de modo que, se houver acento na primeira, o verso cria uma cadência predominantemente datílica; ao passo que se houver acento na segunda sílaba o verso se transforma no oposto do martelo agalopado, com a primeira metade do verso em cadência jâmbica e com a segunda metade datílica.

O decassílabo é tido como um verso que representa uma extensão sintática comum à língua portuguesa, bem como pentâmetro o faz em língua inglesa. Por esse motivo, tem-se como o verso mais tradicional da língua, utilizado em composições poéticas das mais diversas naturezas, afinal, a extensão do verso não é longa o suficiente, para que seja “pesado demais”, nem curta em demasia, para que não fosse possível encadear um pensamento completo dentro do próprio verso. No tratado de versificação de Bilac e Passos ele é descrito

simplesmente como “o mais bello da língua portugueza”, já que “presta-se á expressão de todas as idéas, e é susceptível da maior variedade [*sic*]” (BILAC, PASSOS, 1910, p. 62).

Amorim de Carvalho, em sua *Teoria Geral da Versificação*, além de enaltecer a maleabilidade do decassílabo, em especial o heroico, chama a atenção para a necessidade de um acento secundário anterior à tônica da sexta sílaba, como no exemplo “O reconhecimento manifestam”, em que se vê uma sequência de cinco sílabas átonas. Por outro lado, Carvalho também se vale de alguns artifícios, como por exemplo no verso camoniano citado há pouco, dizendo que:

O acento da palavra aguda ocidental, na 5ª sílaba, porque precede imediatamente o acento rítmico na 6ª sílaba, não tem valor acentual rítmico e é mesmo contrário a boa técnica, tendendo a tornar o verso frouxo; (...) A dicção correcta do ritmo, levará a acentuar secundariamente ou a fazer pausa de compensação na sílaba ritmicamente mais favorável da palavra ociDENTAL, em e pela posição métrica em sílaba par, que é a mais agradável a extensão hexassilábica. (CARVALHO, 1987, p. 50)

A bem da verdade, soa bem pouco natural, como ele sugere, realizar o deslocamento da sílaba tônica de “ocidental” para a sílaba anterior. Nesse sentido, as ideias mencionadas por Cavalcanti Proença quanto à posição das cesuras dentro dos versos são bem mais produtivas e mostram uma pausa facilmente assimilada pelo leitor, a qual, segundo ele, já se encontrava com facilidade em poetas arcaicos, como nas cantigas de amigo (PROENÇA, 1955, p. 55)<sup>13</sup>. Ainda assim, uma vez que se trate uma disposição de acentos pouco usual, quando é empregada com critério, pode causar efeitos interessantes, como se percebe no soneto “Oficina Irritada” de Carlos Drummond de Andrade, cujo início segue abaixo:

Eu quero compor um soneto duro,  
como poeta algum ousará fazer,  
eu quero pintar um soneto escuro,  
seco, abafado, difícil de ler.  
(DRUMMOND, 2012, p. 38)

Os três primeiros versos do quarteto apresentam tônica na quinta sílaba do verso, bem como na oitava e na décima; há uma variabilidade no segundo verso, quando comparado ao primeiro e ao terceiro, já que ele também tem acento na terceira sílaba, enquanto os outros

<sup>13</sup> Uma vez que se faça, no início do verso, uma sequência de 4 sílabas átonas (o que vimos não ocorrer na prática, segundo as concepções de Cavalcanti Proença), cria-se uma opção de algum acento secundário antes da sílaba tônica na quinta, a qual pode tanto ser na primeira, na segunda ou na terceira sílaba: **Que** / da o / ci / den / **tal** / **prai** / a / lu / si / **ta** / na; ou Que / **da o** / ci / den / **tal** / **prai** / a / lu / si / **ta** / na; ou Que / da o / **ci** / den / **tal** / **prai** / a / lu / si / **ta** / na.

têm na segunda. Como o próprio poema informa, o desejo do poeta é escrever um “soneto duro”, o que, de certa forma, se realiza de imediato ao apresentar uma sequência de decassílabos com acentos na quinta sílaba, os quais poderiam “engessar” o verso, não fosse a habilidade do poeta em justamente chamar a atenção para a construção desse paradoxo<sup>14</sup>.

O quarto verso, enfim, traz um decassílabo provençal, como denomina Proença, o qual está bastante marcado em sua cadência datílica, com acentos nas sílabas 1, 4, 7 e 10. Ele ainda compara este verso a um de Camões e chama a atenção para como a distribuição de acentos se diferencia. No verso “Rompendo a força do líquido estanho”, os acentos recaem nas sílabas 2, 4, 7 e 10, ou seja, é um martelo galopante invertido, portanto, mantendo uma cadência jâmbica aliada ao anapesto; Drummond ainda adianta o primeiro acento para a primeira sílaba, o que, segundo Proença, aproxima o verso de uma técnica do eneassílabo realizado quando da junção de três anapestos, como no clássico poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo: “Cavaleiro das **armas escuras** / Onde **vais** pelas **trevas impuras** / Com a **espada sangrenta na mão?**”<sup>15</sup>

De todo modo, todas essas diferenças nas distribuições acentuais do decassílabo servem para criar diferentes efeitos e ritmos de leitura; a posição das cesuras do verso tende a ditar as pausas e a facilitar a separação entre os sintagmas que o compõem. Além disso, há os casos como o de Drummond, em que a forma do verso maximiza a mensagem que visa transmitir. O prestígio de que goza o decassílabo ao longo dos séculos é incontestável, visto que, desde Petrarca, é o metro mais utilizado na composição do soneto e também por Dante na elaboração das terças rimas de sua *Divina Comédia*. Além deles, em língua portuguesa, o já mencionado Luís de Camões também escreveu seu épico no mesmo verso. Em seu caso, porém, em estrofes foram chamadas de oitava rima<sup>16</sup>.

Processos tradutórios de clássicos também exploraram as capacidades do decassílabo, como a *Iliada* traduzida por Manuel Odorico Mendes, na qual há uma redução considerável no número de versos do original grego, já que era parte do projeto de Mendes enaltecer as capacidades poéticas da língua portuguesa. Ou, no caso mais recente, na tradução de Leonardo Antunes (2022), na qual o tradutor verte cada hexâmetro por dois decassílabos em português, o que lhe confere um grau de manobra bem mais confortável para lidar com o conteúdo dos versos, sem que precise abrir mão dos requisitos formais, valendo-se de um metro bastante assimilado culturalmente no idioma alvo.

<sup>14</sup> O paradoxo, aliás, é mencionado no oitavo verso do poema, em que se diz “ao mesmo tempo saiba ser, não ser.”

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000021.pdf> (último acesso 07/08/2024)

<sup>16</sup> Tanto o soneto quanto a terça e a oitava rima serão mais explorados no capítulo 2.

Considerando os clássicos épicos da literatura em língua portuguesa, é possível notar uma boa variedade entre o uso dos versos rimados e dos versos brancos. Tanto no já mencionado *Os Lusíadas*, de Camões, quanto em *Caramuru*, de Santa Rita Durão (publicados com uma distância de praticamente 200 anos entre um e outro), não apenas se escolhe o decassílabo como metro, como se utiliza a estrutura da oitava rima para organizar as estrofes. Já Gonçalves Dias se vale de uma vasta coleção de versos de tamanhos distintos para compor os 10 cantos de seu “I-Juca-Pirama”, dentre os quais os decassílabos rimados emparelhados, embora tenha preferido manter o poema todo em decassílabos brancos quando escreveu “Os timbiras”. Por outro lado, Basílio da Gama e seu “O Uruguai”, bem como Silva Alvarenga, em “O Desertor”, e Gonçalves de Magalhães, em “A Confederação dos Tamoios”, preferiram utilizar apenas os versos brancos para escrever seus épicos.

Mesmo entre os teóricos do verso, como Rogério Chociay, em *Teoria do verso* (1975), as definições do decassílabo tendem a rondar uma aura de nobreza, devido ao seu uso historicamente consolidado entre os épicos e na mais canônica das formas-fixas, o soneto. No entanto, não é de hoje, alguns poetas buscam usar este metro justamente para tensionar a suposta elevação trazida pelo metro e o conteúdo que apresentam. O próprio poema de Silva Alvarenga há pouco citado é, na verdade, um épico cômico, bem como, antes dele, Gregório de Matos já havia explorado com galhardia as possibilidades satíricas do decassílabo. Esta tensão fica mais evidente ao olharmos o que fizeram e fazem poetas como Bocage e Glauco Mattoso, cujas composições tratam dos mais variados temas, sendo bastante afeitos aos palavrões e às descrições escatológicas, sem renunciar ao rigor métrico. Como se pode ver nos exemplos: “Na foda, pela língua ele permuta / a frágil ereção: o odor que emana / da velha sem pudor na suja xana / lhe dá mais apetite que uma truta!”, de Mattoso<sup>17</sup>; e este de Bocage: “À força de brigar fiquei mamado; / Vista ao caralho meu, que de gaiteiro / Está sobre os colhões apatetado:”<sup>18</sup>

Tal como outros usos já vistos e que ainda veremos, a postura desta pesquisa vai sempre na contramão de leituras essencializantes, que buscam atribuir, acriticamente, certos valores a determinadas técnicas de versificação, estrofação, rimas e demais recursos poéticos; em vez disso, parece muito mais produtivo entender que tais técnicas são parte de um encadeamento de usos inseridos em contextos histórico-sociais que, estes sim, atribuem momentaneamente algum valor para cada uma desses usos. Em outras palavras, ao se encarar o decassílabo como um metro nobre, ele se tornará um metro nobre, porque sem a recepção,

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.elsonfroes.com.br/sonetario/mattoso.htm> (último acesso 08/08/2024).

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm> (último acesso 08/08/2024).

sem o trabalho de leitura, não há valor predefinido para aquela construção, como para qualquer outra.

### 1.1.1.3. Dodecassílabo e Alexandrino

Se o verso de dez sílabas é chamado de decassílabo, logicamente, o verso de doze sílabas será chamado de dodecassílabo. O nome alexandrino, por sua vez, se deve ao épico “*Li Romans d’Alixandre*”, datado do século XII, escrito em 16 mil versos dodecassílabos. Por se tratar de um verso consideravelmente extenso, não é incomum que se compreenda sua composição como a junção de versos menores.

Osório Duque Estrada, em *A arte de fazer versos* (1914,p. 94) estabelece bem tais diferenças ao dizer que o dodecassílabo pode ser dividido em: a) dois versos de 6 sílabas; b) três versos de 4 sílabas; c) quatro versos de 3 sílabas; d) três versos, sendo dois de 3 sílabas e um de 6; e e) seis versos de 2 sílabas cada. Além destas modalidades, há ainda aquele que é chamado de Alexandrino antigo, o qual se faz com 14 sílabas poéticas, geralmente com cesura após a sétima sílaba, montando, portanto, duas redondilhas maiores; ou então nos casos em que a cesura do alexandrino recai sobre uma palavra de sílaba tônica grave (paroxítone), de modo que a junção de dois versos similares num único verso resultaria em 14 sílabas ao todo, ou 13, se contado apenas até a última sílaba tônica.

Bilac e Passos, por sua vez, serão mais rigorosos na distinção de um alexandrino e de um verso dodecassílabo comum. Segundo eles:

Este verso alexandrino: *dava-lhe a custo a sombra escassa e pequenina*, está certo, porque, no ponto de junção dos dois metros reunidos, a elisão do a de sombra com o e de escassa é perfeita. Mas se, em vez da palavra escassa, houvesse ali a palavra fraca, – o verso assim composto – *dava-lhe a custo a sombra franca e pequenina* – seria um alexandrino errado, ou melhor, seria um verso de doze syllabas, formado de dois versos de seis syllabas, mas não seria um alexandrino (BILAC; PASSOS, p. 65, grifos do autor).

Na sequência, os poetas reclamam de alguns poetas mais recentes que estariam dispensando a regra do hemistíquio; porém, o “alexandrino legítimo”, como o chamam, seria apenas este. Aliás, tanto Duque Estrada quanto Bilac e Passos tecem comentário quanto à *dificuldade* da escrita desse verso, desaconselhando-a completamente aos poetas iniciantes. De fato, a extensão do verso parece exigir alguma prática, uma vez que um verso mais longo pode acabar se tornando maçante ou mesmo passar a sensação de há “informação demais” na composição dos versos. Estes casos, inclusive, serão mais comentados quanto a uma estratégia comum entre os tradutores brasileiros que, ao se depararem com um decassílabo

(geralmente um pentâmetro jâmbico) em língua inglesa, tendem a traduzi-lo como um dodecassílabo, a fim de ter maior maleabilidade no verso sem precisar abrir mão de alguns aspectos semânticos. Os resultados variam em qualidade e efetividade.

Esta metrificacão foi a preferida dos poetas franceses por muitos séculos, sendo o metro preferido de Baudelaire em suas *Flores do Mal*; bem como foi um metro extensivamente usado por Vitor Hugo em sua produçãõ poética. Em português, também recebeu tons solenes, afastando-se dos metros mais populares.

#### 1.1.1.4. Redondilhas, Pentassílabos e Heptassílabos

Na metrificacão de língua portuguesa, existe a redondilha menor e a redondilha maior. A menor é constituída de cinco sílabas poéticas, ao passo que a maior é composta por sete. Ambas são tradicionalmente associadas a construções populares de poesia, principalmente a redondilha maior, uma vez que é o metro mais utilizado em cantigas infantis e canções populares. No entanto, como bem aponta Amorim de Carvalho, a redondilha maior é um verso que pode ser usado em qualquer ocasiãõ:

O verso de sete sílabas se presta a todas as expressões emocionais e a todos os temas e a todo o desenvolvimento da temática poética. Ele ocupa, com efeito, uma representacão enorme no lirismo português, desde a poesia trovadoresca até à dos nossos dias; e a poesia popular dos cancioneiros, fora do verso de sete sílabas é quase excepcional. O heroico, o amoroso e o religioso, o elegíaco e o festivo, o cómico e o trágico, o político, o social e o filosófico, desde o estilo mais simples ao mais elevado, tudo cabe à vontade no ritmo de sete sílabas (CARVALHO, 1988, p. 69).

Em compensacão, Duque Estrada, em uma de suas observacões sobre os diferentes metros, afirma que “[d]os versos portugueses, dizem-se de *arte menor* os sete primeiros, isto é, os que vão do monosyllabo até á redondilha; e de *arte maior* os que se estendem desde o octosyllabo até ao alexandrino. Esta divisãõ não é a clássica, mas temol-a por mais conveniente e natural [*sic*]” (DUQUE ESTRADA, 1914 p. 86, grifos do autor). Ou seja, há uma clara distinçãõ entre arte popular e arte erudita, aqui por ele chamada de menor e maior, na qual apenas a partir dos versos de 8 sílabas é que se poderia realizar arte maior.

A ressalva de Duque Estrada quanto a esta não ser a divisãõ clássica que determina o valor, as atribuicões e os contextos adequados de cada tipo de verso demonstra uma ambiguidade quanto ao lugar da rima na concepçãõ do poeta. Não é possível admitir uma suposta baixeza essencialmente carregada pelos versos que contenham menos de 8 sílabas simplesmente porque a Antiguidade Clássica considerava que o fossem; no entanto, devido

ao uso histórico-social a que foram relegados os versos mais curtos, o da versificação popular, o autor entende a definição como “conveniente e natural”, apontando para o próprio presente, indicando que tipo de verso gozará de maior prestígio. O argumento que se apoia na naturalidade aparecerá novamente, tanto como um argumento a favor quanto contrário ao uso da rima, a ser discutido em 1.3.

Duque Estrada, ecoando uma recomendação de Bilac e Guimarães Passos, segue em suas observações e recomenda ao novo versificador que não se aventure logo a realizar alexandrinos, mas sim que comece por versos “mais simples”, como a redondilha, já que esta “é o verso característico da poesia popular, notadamente das quadras, e que se adapta com admirável propriedade às expansões meridionaes e ardentes do nosso lyrismo sentimental [sic]” (*idem*, p. 86-7). Mesmo que o conselho seja algo pertinente, há ainda um certo preconceito com a redondilha ao chamá-la de “sentimental”, o que também reverberará no entendimento do lugar e da rima, oposta, simultaneamente, ao “natural” e o “racional”, conceitos que, de alguma maneira, funcionam quase como sinônimos em determinadas concepções estéticas. De todo modo, como aponta Cavalcanti Proença (1955, p. 44), há nove modos de organizar a distribuição dos acentos na redondilha maior, sendo que, destes, cinco apresentam acento na terceira sílaba. De modo geral, o verso se constrói numa proporção de 3 para 4, sendo que o 4 pode ser dividido em 2.

As cantigas infantis e até mesmo os ditados populares fazem uso desse tipo de metrificação. Basta pensarmos em “batatinha quando nasce”, “água mole em pedra dura”, “a barata diz que tem”, “como pode um peixe vivo”, “o cravo brigou co’a rosa”, dentre muitos outros. Uma vez que o português seja uma língua de palavras majoritariamente paroxítonas, é comum que os versos de sete sílabas tenham uma sílaba extra não contabilizada na contagem poética. Como vimos há pouco, Said Ali é dos teóricos que discorda de tal entendimento, de modo que em seu *Versificação Portuguesa* o capítulo que se refere à redondilha maior trate dos versos de oito sílabas, a respeito do qual ele diz apenas que se trata do verso mais comum tanto na língua portuguesa quanto na espanhola, para então apresentar diversos exemplos soltos de diferentes acentuações do verso.

Vejamos uma estrofe da clássica “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, que notada e sabidamente se escreve em redondilhas maiores:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.<sup>19</sup>

O famoso poema é todo composto em quadras e, com exceção da segunda, varia sua disposição silábica entre graves nos versos ímpares e agudas nos versos pares (assunto tratado em 1.1.3.1.1). A distribuição dos acentos é bastante regular, sendo predominantemente trocaica nos dois primeiros e no último verso (havendo alguns acentos secundários), destoando-se o terceiro, que apresenta um iambo no início. De todo modo, ainda que inconscientemente, o metro da redondilha maior habita o imaginário popular devido à alta exposição e utilização desse metro, seja pela via das cantigas ou das canções populares, seja por um clássico sertanejo como “O menino da porteira”; ou do funk carioca como “*Rap da Felicidade*” (“Eu só quero é ser feliz...”); mesmo da MPB como “A banda” e “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque.

As redondilhas menores, versos pentassílabos, também são considerados versos rápidos e populares; as duas variações mais comuns são com acentuação ímpar ou acentuação par. Segundo Amorim de Carvalho, a acentuação par, isto é, na segunda e na quinta sílaba, é “doce e lenta” (1987, p. 84). O exemplo mais famoso é o poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade: “E agora, José? / A festa acabou / A luz apagou / O povo sumiu / A noite esfriou / E agora, José?”. Como se pode notar, apesar da opinião de Carvalho, o verso pentassílabo apresenta uma certa urgência, já que é muito curto. Comparativamente, a acentuação ímpar, nas sílabas 1, 3 e 5 (eventualmente apenas 3 e 5), segundo Carvalho, é apressada e viva. Cavalcanti Proença menciona o soneto “Memória”, também de CDA para demonstrar as variabilidades do verso pentassílabo numa mesma composição que não se mantém acentualmente uniforme, mas dispõe diferentes acentuações para o verso: “As **coisas** tangíveis / Tornam-se insensíveis / À **palma** da **mão**”.

Assim como o verso de seis sílabas recebe o nome de heroico quebrado por ter sua sílaba tônica final no acento obrigatório de um decassílabo heroico, o pentassílabo pode ser chamado de hendecassílabo quebrado, uma vez que sua elaboração remete ao primeiro hemistíquio de um verso de onze sílabas. De todo modo, a redondilha menor é tradicionalmente reconhecida como bastante veloz, já que a extensão dos versos, principalmente em português, não permite uma maior elaboração frasal. Aliado à rima, o verso fica ainda mais chamativo, já que a distância entre os ecos rimáticos, por mais que possa se estender por mais de dois ou três versos, pode apresentar uma quantidade significativamente menor de sílabas.

<sup>19</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Canção\\_do\\_Exílio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Canção_do_Exílio) (último acesso: 08/08/2024).

### 1.1.2. Aliteração e Assonância

A aliteração é o processo de repetição dos mesmos sons consonantais no início de palavras em sequência, podendo também, em alguns casos, ocorrer essa repetição no meio ou ao fim da palavra (neste caso, porém, se for a última palavra do verso, a tendência é que ela seja lida como *rima*, não como aliteração). Como aponta Mello Nóbrega, o uso da aliteração conecta palavras também por uma coincidência sonora, sendo usado para causar efeitos de leitura.

Um exemplo bastante óbvio e algo batido é do poeta simbolista catarinense Cruz e Sousa (1861 – 1898), no poema “Violões que choram”, cuja sétima estrofe é a seguinte: “Vozes veladas, veludas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, / vulcanizadas”, repetindo o som /v/ no início de quase todas as palavras. Mais contemporaneamente, podemos pensar no poema “Ferreiro”, de Carlos Drummond de Andrade, que repete os sons em /f/: “Filho do ferro e da fagulha / fulgurando na forja formidável / o seu fole afrouxou e sua força / em face do fiscal e da folhinha / de papel.” Ainda que não fosse um recurso tão explorado na antiguidade, há um ótimo exemplo no fragmento 146 de Safo, que diz: “μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα”, todas as palavras começando com o fonema /m/. Em tradução ao português, Guilherme Gontijo Flores usou a construção “mal me mexo por males e meles”. Além deste, há também o exemplo do fragmento 1.104 de Ênio, em que ele escreve: “O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulist”; em tradução nossa: “Ó Tito Tácio, a ti, tirano, tanto tomaste”.

No entanto, mesmo que tais técnicas ainda possam surgir em escritas poéticas até hoje, não é incomum fazer a relação entre a aliteração e os *trava-línguas*<sup>20</sup>, como “O rato roeu a roupa do rei de Roma”, que costuma ser facilmente pronunciado pelos falantes devido a sua regularidade; ou “Um prato de trigo para três tigres tristes”, que geralmente dá um pouco mais de trabalho para ser pronunciado sem erros, já que há algumas mudanças de posição da letra R, ora a frente ora após, mas sempre próxima ao T, que domina o desafio. Em inglês, os *tongue-twisters* seguem também a mesma lógica, como em “Peter Piper picked a peck of pickled peppers”, ou mesmo “She sells sea shells at the sea shore”, em que o fonemas /s/ e /sh/ vão se alterando, sendo algo difícil de pronunciar.

Já para antiga poesia germânica e celta, a aliteração era de fato o princípio organizador da elaboração poética. Poemas importantes para a tradição, como *Beowulf* ou o *Edda* se valem da poesia aliterativa. Nesses poemas, em vez de rimas no fim do verso, tal

<sup>20</sup> Nem todo trava-línguas, porém, se baseia em simples aliteração; alguns, até bem simples, apenas agrupam fonemas difíceis de serem pronunciados em sequência, como “casa suja, chão sujo”.

como estamos bastante acostumados hoje, era o som do início das palavras que marcava a elaboração poética. A maior parte dos textos neste estilo data do primeiro milênio da Era Comum, embora no século XIV tenha havido um reavivamento da modalidade, em inglês médio em vez de inglês antigo, que gerou obras como *O Cavaleiro Verde*, adaptado para o cinema há alguns anos.

No renascimento, alguns poetas se propuseram a compor poemas inteiros em que todas as palavras começassem com a mesma letra, os quais eram chamados de tautogramas. É o caso de Leo Placencius, autor de *Pugna Porcorum*, em que todas as palavras começam com a letra P<sup>21</sup>. No entanto, de modo geral, a aliteração costuma ser usada mais pontualmente, com um verso ou segmento de verso usando um som repetido, mas que não se estende por todo o poema.

Os efeitos aliterativos são obtidos pela insistência de um som ou de mais de um, alternados ou entremeados, distinção registrada pelos esticólogos ingleses (*pled alliteration* e *crossed alliteration*). Certos tratadistas franceses distinguem a aliteração da assonância, definindo aquela como iteração de sons consoantes, e esta, particularizadamente, como insistência de sons vogais (NÓBREGA, 1965, p. 72).

Uma vez que os tratados de versificação da língua portuguesa, historicamente, são mais próximos dos franceses do que dos ingleses, também se distingue dessa maneira expressada por Mello Nóbrega. O tratado de Bilac e Guimaraens Passos, inclusive, dedica uma seção a estabelecer valores intrínsecos a cada letra do alfabeto, a começar pelas vogais. Segundo eles, a letra A seria “a mais fácil, a mais franca, a mais frequente. Exprime alegria, admiração, carinho, entusiasmo” (BILAC; PASSOS, 1908, p. 71-72); ao passo que a letra E “nada representa por si, parece um som apertado do A; (...) Tem pouca distinção e quasi nenhuma qualidade musical”; a letra I, por parecer um grito, dá a ideia de estreiteza e pequenez, porém “[e]ntra em todos os diminutivos, que, sendo uma riqueza para nossa língua, a tornam, às vezes, monotona e ridícula” ; a letra O “tem toda a energia da letra A; porém é mais clangorosa, mais imperiosa, parece mais francamente aberta” ; e finalmente a letra U, com seu som abafado, feito de boca quase fechada, “parece apropriado sempre aos sentimentos negativos, á tristeza, ao lucto [*sic*]” (*idem*, p.72).

Há pesquisas que demonstram alguma correlação entre o som das palavras e aspectos visuais. O mais famoso provavelmente é o que ficou conhecido como “Efeito Bouba/Kiki”,

---

<sup>21</sup> Em menor escala, o *rapper* brasileiro GOG alcançou certa notoriedade pela composição “Brasil com P”, em que todas as palavras também se iniciam com esta letra.

devido ao experimento conduzido por V. S. Ramachadran e Edward Hubbard em 2001. Nele, os participantes eram apresentados aos desenhos de duas formas geométricas irregulares bidimensionais: uma com traços retos e pontiagudos; a outra com linhas arredondadas. Eles deveriam então escolher qual delas receberia o nome “Bouba” e qual delas receberia o nome “Kiki”. O estudo foi conduzido, primeiramente, com falantes de inglês e de tâmil; entre 95 e 98% dos participantes de ambos os grupos atribuíram “Bouba” à forma arredondada e “Kiki” para a forma pontiaguda. Estudos subsequentes (Ćwiek et al, 2021)<sup>22</sup> demonstraram que o efeito pode ser verificado em diversos idiomas e sistemas de escrita, havendo apenas três segmentos em que a porcentagem era menor do que 50%: mandarim, turco e romeno. Apesar dessas tendências, no entanto, as atribuições às letras, tal como Bilac e Passos sugerem em seu tratado, parecem ir na direção de um essencialismo ou determinismo linguístico que, embora eventualmente certo, é por demais categórico.

De todo modo, a distinção da assonância perante a aliteração se faz produtiva, principalmente nas letras A, I e U, as quais são pronunciadas quase da mesma maneira em qualquer ocasião, a não ser por suas modalidades nasais. Já as letras E e O, além de poderem ser nasais, podem ser abertas ou fechadas; ademais, ambas as letras, especialmente em posição átona, tendem, em diversos dialetos do português brasileiro, a ser pronunciadas mais suavemente, com a letra E representando o som /i/ (por exemplo em “baile” ou “poste”); e a letra O som de /u/ (como em “bolo” ou “ponto”).

### 1.1.3. Rima

Como vimos anteriormente, é difícil traçar facilmente uma origem para o recurso da rima. No entanto, uma hipótese bastante válida diz respeito às marcações dos fins de verso precisarem ser reconhecíveis após a perda da percepção quantitativa existente nos pés finais de poemas antigos. O metro e o som, portanto, se unem para indicar ao ouvinte do poema que o verso chegou ao fim graças ao som final do verso, que cria uma tensão a ser resolvida em algum momento seguinte da estrutura poética.

O livro de Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime* (1931), traz à tona uma ideia que nos será útil em diversos momentos desde trabalho: a ligação entre determinadas sílabas e as notas musicais. Lanz chega a atribuir a determinadas vogais uma correspondência “natural” com uma nota específica, isto é, uma relação de um para um entre o posicionamento do trato vocálico humano ao pronunciar certas vogais e como cada uma seria o equivalente a uma

<sup>22</sup> <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2020.0390#d1e2371> (último acesso em 22/07/2024).

nota da escala musical. De fato, alguns sons são naturalmente mais graves ou mais agudos do que outros. No entanto, parece um pouco extremo atribuir tão categoricamente uma nota para cada.

Levando essa reflexão adiante, porém, é possível pensar em certas estratégias de tradução, que já sofreram críticas, mas que iam exatamente neste sentido. Uma delas é a tradução de Fernando Pessoa ao poema “The Raven” de Edgar Allan Poe. Já se disse muito o quanto o refrão de Poe, “Nevermore”, é fechado e grave, o que o torna mais soturno e melancólico; ao passo que o “Nunca mais” de Pessoa, por mais que se trate de uma tradução bastante literal, é ineficaz, uma vez que seu som seja naturalmente muito mais aberto e agudo e, portanto, mais “alegre”.

Não se pode simplesmente ignorar que tais percepções de fato existem. No tratado de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, por exemplo, os autores dedicam algumas páginas a apresentar “os valores de algumas letras do alfabeto”, começando pelas vogais e indo até as consoantes. Os valores, apresentados como naturais, é claro, são elaborações teóricas de percepções dos próprios poetas que, quando postos à prova, apresentam diversas inconsistências. Ainda assim, uma sequência de consoantes plosivas não é o mesmo que uma sequência de consoantes sibilantes. De todo modo, não se trata de categorizar certos sons como se estivessem intrinsecamente associados a certas percepções, como se não houvesse um contexto sócio-histórico capaz de permitir tais associações.

Amorim de Carvalho, em seu *Tratado Geral da Versificação*, define a rima da seguinte maneira:

Chama-se rima à homofonia ou conformidade de sons, geralmente empregada no fim dos versos e ligando pelo pensamento dois ou mais versos. Não é preciso pedir a um tratado de versificação uma definição da rima. A ideia de rima entra quase nas primeiras aquisições de conceitos estéticos das mais cultas às mais ignorantes. Dificilmente se encontrará quem não saiba de cor, pelo menos, uma quadra popular ou um rifão, onde o elemento acústico mais impressionante é a rima, palavra que, no plural, muitas vezes se emprega no sentido de versos (CARVALHO, 1987, p. 297).

A rima, portanto, é dos elementos mais naturalmente perceptíveis independentemente do grau de instrução de quem a ouve. Como será visto mais adiante, está aí também uma das críticas que se fará ao recurso: sua “facilidade”, isto é, a exploração do recurso como meio de transmitir leveza ou leviandade ao poema, como se fosse uma técnica de menor prestígio, usada apenas para agradar as massas e incongruente com um certo tipo de “poesia elevada”. Tal constatação corrobora a percepção de Carvalho, uma vez que a rima seja uma técnica

facilmente reconhecível, já que a coincidência sonora entre palavras diferentes é algo que se estimula desde muito cedo, seja em cantigas de ninar ou em tantas outras produções literárias destinadas ao público infantil.

Ao passo que noções de metrificação e organização estrófica demandam um estudo formal mais apurado (não apenas para produzi-los, mas até para meramente reconhecê-los), a rima não exige um estudo formal para que seja reconhecida, nem para que crianças se arrisquem a realizar suas próprias rimas. Isto se deve, é claro, à forte cultura da rima na qual estamos socialmente inseridos, assunto a ser mais discutido no capítulo 3. De todo modo, não demora para que crianças e jovens se valham, até mesmo, da rima como um tipo de “demonstração de força”, em que a performance das rimas sirva de exemplo de um domínio quase sobrenatural, a qual, muito das vezes, se sobressai à razão, isto é, seu efeito performativo puramente formal é capaz de se libertar de pré-requisitos lógicos.<sup>23</sup>

Além de Amorim de Carvalho, outros poetas e tratadistas caros à elaboração desta pesquisa também apresentaram suas definições para o fenômeno da rima. Rogério Chociay, por exemplo, em seu já clássico *Teoria do Verso*, diz o seguinte: “a rima é um processo intra-e-interestrófico de reiteração total ou parcial, que se realiza, sistematicamente, a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, seguidos ou não” (CHOCIAY, 1975, p 174). O uso da palavra “sistematicamente” parece apontar para uma percepção do autor de que a vogal tônica é, sem dúvidas, o elo mais forte entre palavras que se unem através do eco rimático, embora não seja o único.

Como todo artifício poético, a rima chama a atenção para um aspecto da palavra que não é apenas seu valor semântico. Isto é, na realização da rima, as palavras são conectadas por suas coincidências acústicas que não dependem necessariamente do sentido que cada palavra carrega, mas sim o *som* que elas realizam, os quais estão historicamente ligados à evolução das línguas em si, no sentido de que os processos linguísticos pelos quais uma língua passa ao longo do tempo e que acarretam mudanças nas pronúncias das palavras afetarão, ao fim, as próprias possibilidades das rimas que podem ser realizadas. Todo procedimento em poesia, de alguma forma, põe em jogo estas características que podem passar despercebidas nos usos mais instrumentais da linguagem. Em poesia, no entanto, estes critérios são parte constitutiva da elaboração poética, de modo que *toda a história do idioma*, em algum nível, está presente na construção de uma rima.

---

<sup>23</sup> Este debate será mais explorado adiante no capítulo, a partir de 1.3.

Por esse motivo, pensar em rima e tradução entre idiomas de origens menos próximas, como o inglês e o português, acarreta situações que deixam tais distinções mais evidentes. Enquanto a língua portuguesa conta com bastantes opções de rima para a palavra “amor” (um dos temas mais explorados na poesia ao longo dos séculos), na língua inglesa, “love” não apresenta uma variedade assim tão expressiva. Portanto, a rima coloca em evidência uma condição na qual se encontra a língua que, por mais inventiva e experimental que possa ser sua poesia, delimita suas possibilidades. O equivalente se pode dizer das tendências naturais dos idiomas em realizar ou rechaçar encontros consonantais; realizar ou suprimir ditongos; dentre outros aspectos que podem ser levados em conta para caracterizar o que será lido como rima.

#### 1.1.3.1. Rima perfeita

Chama-se de rima perfeita, de rima completa ou de rima cheia (em inglês *full rhyme*) a rima que apresenta os mesmíssimos sons, vocálicos e consonantais, *a partir* da vogal tônica: **amor/dor**; **carinho/sozinho**; **assim/mim**; **caça/amassa**; **pânico/titânico**; **única/túnica**; dentre outros.

A rima perfeita costuma ser o tipo de rima mais impactante, uma vez que ela tende a produzir um eco com um número bastante elevado de elementos repetidos. Devido a esse número, é praticamente impossível que não se note uma rima perfeita durante a leitura e principalmente a audição de um poema, já que, a depender da distância que a resolução se encontra da preparação, a repetição sonora imediatamente evidencia o próprio procedimento.

Aliado ao conceito de rima rica (ver 1.1.3.1.2), uma rima perfeita é capaz de evocar ideias que até então poderiam parecer inconciliáveis, uma vez que palavras sem raízes etimológicas em comum, graças à evolução das línguas, apresentam o mesmo som. Quando uma rima perfeita ocorre no fim de um poema, é gerada uma sensação de encerramento que é mais potente do que a de uma rima toante, por exemplo, visto que ela é menos perceptível do que a rima perfeita.

Uma vez que se trate de um elemento primordialmente sonoro (ainda que o fator visual também possa exercer influência sobre o efeito), a rima perfeita não depende de uma coincidência ortográfica para acontecer. Dentre os exemplos citados há pouco, o par “caça” e “amassa” exemplifica esta situação, já que o mesmo som sibilante /s/ pode ser grafado tanto pelo dígrafo “ss” quanto por “ç”, de modo que, aliado às posições das vogais, tem-se uma rima perfeita entre as palavras. Além disso, há também os casos das rimas compostas, em que

o som de duas palavras se alia para rimar com o de uma só, por exemplo “linda” rimando com “fim da” (mais exemplos deste tipo em 1.1.3.2.2).

Tradicionalmente, as palavras a ocuparem posição de rima costumam ser substantivos, adjetivos e verbos; pronomes e advérbios, até por terem características inerentemente átonas, não eram legados a esta posição. A partir da poesia moderna, porém, com maiores explorações das possibilidades formais de elaboração poética, dentre as quais um uso mais inovador do *enjambement* que não necessariamente encerra o verso ao fim de um sintagma, mas antes que ele esteja completamente apresentado; nesses casos, a leitura tende a passar pela rima de modo mais veloz, tornando-a menos perceptível, ainda que, a rigor, ela esteja numa posição canônica e tradicional quanto à contagem das sílabas, por exemplo.

Além disso, o uso de outras classes gramaticais naturalmente átonas pode causar um efeito similar, em que a regra é cumprida e desviada simultaneamente. Um dos melhores exemplos é a poesia de Marianne Moore (1887 – 1972), que explorou rimas como “the” e “sea”, bem como experimentos mais radicais, nos quais a palavra pode ser fragmentada, quebrando o verso, e executando uma rima que não se enquadra no conceito de rima rica com o fim da palavra, mas sim com seu meio. O poema “The Fish” apresenta um dos casos mais emblemáticos, em que a palavra “accident” é dividida em “ac- / cident – lack”, em que “lack” rima com o início da palavra, “ac”.

#### 1.1.3.1.1. Rima grave, rima aguda, rima esdrúxula

A distinção entre rimas graves, agudas e esdrúxulas é comum da versificação de língua portuguesa, bem como de outras línguas latinas que não têm como tradição marcar suas sílabas poéticas utilizando pés. A explicação de cada um desses tipos de rima corresponde à posição da sílaba tônica presente na palavra que encerra o verso: se a sílaba tônica for a penúltima, ou seja, uma paroxítona, teremos uma rima grave; já nos casos em que temos uma palavra cuja última sílaba é a tônica, uma oxítona, temos uma rima aguda. As rimas esdrúxulas são aquelas em que se rimam palavras proparoxítonas.

Segundo a tradição de língua portuguesa, contam-se as sílabas de um verso apenas até a última sílaba tônica. Portanto, numa rima perfeita, uma rima esdrúxula rimará três sílabas distintas, alterando apenas a consoante anterior à vogal tônica, o que é algo bastante raro de ocorrer. Além disso, por mais que se conte as sílabas poéticas até a última sílaba tônica, não se deixa de pronunciar as próximas sílabas da palavra na leitura do poema. Há, então, duas sílabas não contabilizadas na métrica tradicional, mas que aparecem, por exemplo, na performance de certos poemas. De certo modo, é como se um caráter naturalmente jâmbico

se impusesse sobre a língua, uma vez que a sílaba seguinte fica suavizada, enquanto a última sílaba continua sendo algo marcada ou alongada se comparada às demais.

Podemos pensar na canção “Construção”, de Chico Buarque de Holanda, que é bastante lembrada por apresentar todos os seus versos terminados em proparoxítonas. No entanto, basta ouvir a canção para repararmos que não é apenas a antepenúltima sílaba de cada palavra que é alongada, mas também a última, evidenciando o caráter jâmbico embutido no metro. Como experimento, é possível notar como a estrutura rítmica de “**Amou daquela vez como se fosse a última**” consegue ser aplicada em “**Amou daquela vez como**<sup>24</sup> se fosse um **lavrador**”, de modo que se alongue a primeira sílaba de “lavrador” antes de naturalmente acentuarmos sua última. Existe, então, uma relação próxima entre as rimas esdrúxulas e agudas a depender do tipo de verso com o qual estamos lidando, como mencionado em 1.1.1.

A rima mais comum em português é também a classe que detém a maioria das palavras da língua: a paroxítona (CHOCIAY, 1976, p. 176). As oxítonas são a segunda maior ocorrência no idioma e as proparoxítonas são as menos comuns (*idem*), o que explica a dificuldade para se realizar rimas perfeitas e ricas com elas.

Pensando ainda no conceito de rima perfeita que estabelecemos há pouco, as rimas graves produzem um efeito de completude bastante eficaz, já que naturalmente a sílaba pós-tônica é suavizada na pronúncia. No entanto, sendo uma sílaba que é de fato pronunciada, a rima grave perfeita também transmite um efeito duplo, já que são duas sílabas que empreendem o eco rimático. Por outro lado, a rima aguda, uma vez que não deixa sílaba alguma a ser pronunciada após a tônica, transmite uma sensação de encerramento mais abrupta, mais direta, mais forte quanto à percepção de desfecho (mais sobre isso em 1.2.4.2) do que a rima grave.

Os efeitos distintos dos tipos de rima ficam mais claramente percebidos quando aliados. Nos trechos de poemas a seguir, do maranhense Raimundo Correa e do inglês Henry Austin Dobson, a sequência de um verso grave seguido de um agudo e de um verso agudo seguido de um grave, demonstra a dinâmica realizada pelos acentos e pela presença ou não de uma sílaba a mais no fim de cada verso. Começemos por Correa:

Plenilúnio

Além nos ares, tremulamente,  
Que visão branca das nuvens sai!  
Luz entre as franças, fria e silente;

---

<sup>24</sup> Devido à cadência jâmbica da canção, esta sílaba átona acaba recebendo um acento musical.

Assim nos ares, tremulamente,  
Balão aceso subindo vai...

Há tantos olhos nela arroubados,  
No magnetismo do seu fulgor!  
Lua dos tristes e enamorados,  
Golfão de cismas fascinador!<sup>25</sup>

Correa se utiliza de um metro algo incomum na versificação de língua portuguesa, o eneassílabo, e, além disso, dispõe os acentos de uma maneira também pouco usual. Como no caso de “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, o modo mais tradicional de usar o eneassílabo é produzindo uma sequência de três anapestos (“Cavaleiro das **armas** escuras, / onde **vais** pelas **trevas** impuras / com a **espada** sanguenta na **mão?**”<sup>26</sup>), isto é, acentos nas sílabas 3, 6 e 9. O que Correa apresenta, porém, é um verso de nove sílabas em que as tônicas se encontram obrigatoriamente apenas nas sílabas 4 e 9, podendo ter eventualmente algum acento secundário.

De todo modo, em sua descrição da aparição da lua cheia, Raimundo Correa intercala um verso grave seguido de um agudo de um jeito que nos dois primeiros versos uma frase completa se realiza. Os versos 3 e 4, ao produzir a rima grave com o verso 1, criam um certo suspense quanto à resolução da rima aguda preparada no verso 2, que encontrará seu fechamento em outra aguda que, novamente, completará a sintaxe da sentença<sup>27</sup>.

É claro que parte do efeito gerado também se deve à distribuição dos acentos dos versos, isto é, haveria ainda um efeito similar de preparação e desfecho ainda que não houvesse rima entre os versos, desde que fosse mantido o padrão de distribuição de verso terminado em paroxítona seguido de um terminado em oxítona. Com a rima, portanto, há um efeito *ainda mais* poderoso ao recuperar não apenas a sequência acentual do verso, mas também a sonoridade. Alia-se a isso a própria estrutura sintática que respeita a chegada do verso agudo e dessa forma é possível entender, de diversas maneiras, porque esse verso *funciona* quanto aos efeitos operados diante do jogo de expectativas que ele próprio cria no leitor logo nos dois primeiros versos.

Vejam agora uma estrofe de Dobson:

Cupid's Alley

It runs (so saith my Chronicler)

<sup>25</sup> Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/Plenilúnio\\_\(Raimundo\\_Correia\)](https://pt.wikisource.org/wiki/Plenilúnio_(Raimundo_Correia)) (último acesso 08/08/2024).

<sup>26</sup> Aqui também se pode perceber a variação entre versos graves e agudos; os agudos reforçando a sensação de final sintático-semântico.

<sup>27</sup> Os efeitos e alguns tipos mais recorrentes de distribuição rímica na estrofe serão discutidos em 1.2.

Across a smoky City; —  
 A Babel filed with buzz and whirr,  
 Huge, gloomy, black and gritty;  
 Dark-louring looks the hill-side near,  
 Dark-yawning looks the valley, —  
 But here 'tis always fresh and clear,  
 For here — is "Cupid's Alley."  
 (DOBSON, 1897, p. 130)

Analisando brevemente a métrica da estrofe, percebe-se que se trata do verso mais popular da poesia de língua inglesa: o metro da balada, também conhecido como metro comum. A estrofe apresenta um verso em tetrâmetro jâmbico seguido de um trímetro jâmbico. No caso do poema de Dobson, porém, o último pé jâmbico dos trímetros é substituído por um pé anfibraco, isto é, uma sílaba forte entre duas sílabas fracas, caracterizando, então, o verso grave.

Tal como o poema de Correa, Dobson também mantém a sintaxe dos versos bastante delimitada nos pares de versos. Já é característico do metro comum que a relação do primeiro verso com o segundo cause um efeito estimulante de ritmo, já que o segundo verso é tradicionalmente um pé mais curto do que o primeiro. No caso de Dobson, esse efeito é demonstrado de um modo que pode ser percebido como mais urgente, pois há menos tempo entre a saída do verso grave para o seguinte, já que a diferença entre os versos é de apenas uma sílaba e não de um pé métrico<sup>28</sup>.

Ficam claras, então, as diferenças entre os versos graves e agudos no efeito de conclusão gerado na leitura dos versos. Quando aliados às rimas, estes efeitos se maximizam, visto que, além dos acentos das palavras, há também a repetição dos sons. Como se pode perceber, no entanto, não é da tradição que palavras oxítonas rimem com paroxítonas ou mesmo proparoxítonas, apesar do caráter naturalmente iâmbico há pouco mencionado dessa última classe de palavra<sup>29</sup>. As exceções serão as chamadas rimas mosaicas, compostas ou leoninas, que acabam juntando duas palavras, geralmente uma oxítone seguida de alguma sílaba átona, para gerar um tipo de rima entre oxítonas e paroxítonas; ainda assim, seria mais correto dizer que se trata simplesmente de uma grave, já que a última sílaba tônica do verso continua a ser a penúltima *do verso*, por mais que seja a última da palavra da qual faz parte. Como veremos, em língua inglesa, este tipo de rima já está mais aceito e disseminado,

<sup>28</sup> Quando uma estrofe de metro comum apresenta sua disposição tradicional de um tetrâmetro seguido de um trímetro, principalmente se a sintaxe dos versos também seguir essa disposição, o ritmo de leitura naturalmente permite uma pausa um pouco maior entre o fim do verso par e o início do próximo verso ímpar.

<sup>29</sup> José Lira irá propor este tipo pouco usual de rima para traduzir as rimas imperfeitas de Emily Dickinson, o que ele chamará de “rima abreviada”; seus efeitos serão mais discutidos em 5.2.

havendo situações em que palavras com a tônica na antepenúltima sílaba rimam com monossílabos, por exemplo, tal como em “Eternity” com “me”; “Exellency” com “sea”, dentre outros.

As rimas esdrúxulas, como dito há pouco, são mais raras, assim como são mais raras as palavras proparoxítonas. Por este motivo, como aponta Mello Nóbrega, “O uso excessivo de rimas trissilábicas sempre sofre restrições, na poesia de língua portuguesa, ficando, por muito tempo, reservada às composições de sabor humorístico” (1965, p. 232). No entanto, é possível encontrar a rima de “válida”, “esquálida” e “pálida” no canto V de *Os Lusíadas*. Mais modernamente, Manuel Bandeira alia a rima esdrúxula à rima composta e a rima toante, realizando o par “roubaste-mas” e “lágrimas”.

#### 1.1.3.1.2. Rima rica, rima pobre

Segundo a tradição de versificação, de modo simplificado, a rima rica é a rima entre duas palavras de classes gramaticais distintas; ao passo que a rima pobre é a rima entre palavras da mesma classe gramatical. Esta simplificação, porém, é apenas um artifício didático de modo a evitar certo tipo de rima considerada pouco inspirada. Novamente, sendo a língua portuguesa, como quase todas as línguas neolatinas, bastante dependente de vogais temáticas e sufixos que alteram a classe das palavras mantendo seus radicais, a evasão ao rimar palavras de uma mesma classe acaba por esbarrar também na esquivia em rimar desinências de infinitivo, de adjetivos ou de advérbios. Basta pensar que, em teoria, todos os advérbios de modo podem rimar entre si, já que usam o sufixo “-mente”; seria, no entanto, um tipo de rima que soa mal, já que, além da sonoridade, há outro aspecto gramatical sendo repetido. De certo modo, pode-se pensar que a surpresa trazida pela rima precisa habitar um espectro de previsibilidade para que funcione plenamente, de modo que, se opções demais são abertas, a rima perde seu impacto. É possível, entretanto, que um contexto adequado faça com que tais rimas consideradas pobres possam funcionar.

Levando adiante as distinções entre as duas, novamente Mello Nóbrega chama a atenção para o fato de que “uma rima pode ser rica, embora comum e pouco sonora; ou sendo escassa, não atender aos demais requisitos; ou, apresentando-se harmoniosa, ser fraca e trivial. Tais noções, de maneira geral, são mal definidas pelos teóricos do verso” (1965, p. 146-147). De fato, acaba sendo pouco elaborada essa distinção em alguns tratados como o de Duque Estrada ou o de Bilac e Guimaraens Passos. A distinção de Mello Nóbrega, portanto, vai chamar de rima rica a influência da *rime riche* francesa, a qual era aquela que, além de repetir os sons a partir da vogal tônica, usa o que Nóbrega chama de consoante de apoio, isto

é, a consoante *anterior* a esta vogal. Segundo ele, ainda, foi justamente após a influência dos parnasianos franceses que os poetas portugueses e brasileiros buscaram reforçar este uso. Para o crítico, o que costumava ser, na verdade, uma demonstração de virtuosismo, entre nossos românticos, foi usado “sem qualquer intenção seletiva” (*idem*, p. 149), dando a ressalva de que dentre seus exemplos “nem todos foram intencionais, provavelmente” (*idem*). Ou seja, a ideia de rima rica a estes moldes, em português, parece ter sido pouco cultivada como *desafio* sistemático entre os poetas, diferentemente do que acontecia entre os franceses.

No tratado de Duque Estrada, faz-se diferenciação das rimas vulgares e das rimas ricas, justamente nesse sentido. Segundo o autor, ainda que as rimas vulgares sejam boas, já que unem palavras de origem não similar, por não repetirem toda a sonoridade da sílaba tônica, isto é, começando apenas no som vocálico, apresentam “um mínimo de rima já bastante apreciável e suficiente para satisfazer às exigências do ouvido” (1908, p. 111). Como exemplos, ele indica os pares “amar” e “luar”; “revel” e “corsel”; e “mata” e “desata”.

Para todos os fins, uma rima rica pode ser lida como qualquer repetição perfeita dos sons das palavras a partir da vogal tônica, desde que não compartilhem outros aspectos gramaticais, como elementos de sufixação. Nos casos em que isso ocorre, teremos rimas pobres, dentre as quais, além do exemplo mencionado há pouco quanto aos advérbios, podemos pensar nos verbos em infinitivo que, a depender da conjugação, sempre rimarão entre si<sup>30</sup>.

Outro tipo de rima pobre é a que se dá pela inclusão de prefixos, isto é, palavras que se diferenciam apenas por uma marcação morfológica ao início da palavra, mas que, não fosse isso, seriam a mesmíssima palavra. Alguns exemplos são “feliz” e “infeliz”; “tonal” e “atonal”. Guilherme de Almeida, no entanto, compôs um poema intitulado “Cantiga das rimas paupérrimas”, em que o poeta joga com a ideia das rimas pobres, usando exclusivamente rimas desse tipo no poema, como “prevista” e “imprevista”; “interesse” e “desinteresse”, dentre outras, ao passo que o poema comenta sobre si mesmo, e o quanto é uma cantiga que não acrescenta nada de novo e não apresenta surpresas. Há, porém, uma breve surpresa, já que na última estrofe o poeta compara a composição com sua vida *feliz*, isto é, o eu lírico do poema encontra na previsibilidade facilitada um paralelo à felicidade de sua vida, quando o contrário costuma ser mais comum, em que o que se espera é mais “emoção” ou “surpresa”.

---

<sup>30</sup> Este tipo de estratégia, quando associado a hipébatos mal elaborados, inclusive, é uma das grandes responsáveis pela má qualidade de um verso rimado, já que ele soa muito artificial, além do que se costuma considerar aceitável na escrita poética. Como veremos, porém, nas modalidades cantadas, a melodia e a estrutura vocal da performance tendem a permitir que estes recursos sejam usados mais facilmente.

### 1.1.3.2. Rimas imperfeitas

Se para categorizar uma rima como perfeita é necessário que se repitam, entre as duas partes, os mesmos sons a partir da última vogal tônica, as rimas imperfeitas são todas as que não repetem os mesmíssimos sons a partir da vogal tônica. Os motivos para o emprego de rimas toantes podem variar. Em alguns casos, é possível dizer que há tipo de “relaxamento” por parte dos poetas (e eventualmente dos tradutores de poesia), que reconhece na rima imperfeita uma saída diante da não realização de uma rima perfeita. Em outras palavras, nestes casos, a rima imperfeita se faz presente porque a rima perfeita seria muito difícil de ser feita, de modo que a rima imperfeita seria *suficiente*, embora não fosse este o resultado almejado. Por outro lado, é possível encontrar casos em que a rima imperfeita é de fato um projeto poético que busca revitalizar o uso da rima, sem a necessidade de reproduzir todos os sons entre as partes que devem rimar, mas não porque o objetivo não foi alcançado, pelo contrário, o objetivo é justamente tensionar as possibilidades da rima e mostrar novas conexões possíveis.

#### 1.1.3.2.1. Rima toante e rima consonantal

A rima toante é a aquela em que apenas a vogal tônica entre as palavras rima, podendo ou não também haver uma correspondência com a vogal pós-tônica. Já a rima consonantal, por sua vez, é a que repete apenas as consoantes entre as palavras. Esta última não tem muitos exemplos em poesia de língua portuguesa.

É claro que uma rima imperfeita, naturalmente, chamará menos atenção do que uma rima perfeita; mais ainda se ela aparecer em fim de versos com *enjambement*, o que pode resultar num caráter mais prosaico do poema. No entanto, quando a rima imperfeita é usada intencionalmente, ela pode aproximar palavras que não seriam aproximadas sem a possibilidade de que também se reconhece o fim de um verso, como por exemplo faz João Cabral de Melo Neto em “Uma faca só lâmina”, com rimas como “corpo” e “morto”; “relógio” e “ócio”. Ainda assim, as categorizações e a aceitação da rima imperfeita está, é claro, vinculada ao tempo que se apresenta. No caso do *Tratado de Versificação*, Bilac e Guimarães Passos, como em outros momentos, são bastante categóricos ao dizer: “Já ninguém, á excepção dos poetas hespanhoes, emprega as rimas toantes”(1905, p. 77).

Nesses exemplos de João Cabral, há similaridade vocálica não apenas na vogal tônica, mas também na vogal pós-tônica, o que facilita a compreensão, ao ouvirmos, que se trata de uma rima. Nos casos em que há apenas uma similaridade da vogal tônica e uma diferença na

vogal pós-tônica, a relação de rima fica menos evidente, embora ainda perceptível. Em poesia brasileira contemporânea, pode-se pensar nas elaborações de Wilbeth Salgueiro, as quais costumam usar sistematicamente as rimas toantes. A tese de Wallas Gomes Zoteli, “O Rimário de Wilberth Salgueiro em *Sonetos*” (2023), deixa bastante evidente o projeto poético de Salgueiro em utilizar as rimas imperfeitas. Ainda que haja sonetos compostos em versos brancos, a utilização da forma tradicional mais conhecida da poesia ocidental é uma boa indicação das intenções do poeta de realizar rimas. Nesse sentido, é mais fácil encontrar os ecos rimáticos utilizados por ele, buscando as correspondências na forma. Num poema que não seguisse pressupostos de organização da rima, as relações seriam menos evidentes, como nos pares “quarto” e “pança”; “meta” e “veem”; “tudo” e “estrume”, dentre tantos outros.

Como mencionado, em português as rimas consonantais quase não foram utilizadas. Amorim de Carvalho cita brevemente um único exemplo retirado de Garrett, entre as palavras “lusitanas” e “latinos”, em que as posições do T e do N se repetem, caracterizando a rima consonantal. Embora haja um número considerável de palavras que podem ser usadas para rimas consonantais, aparentemente seu uso é mais legado aos trocadilhos do que as posições finais de verso representando rima<sup>31</sup>.

#### 1.1.3.2.2. Algumas categorias diversas

Esta seção pretende apresentar mais algumas categorias menos comuns de rimas, tanto em inglês quanto em português, as quais eventualmente serão retomadas ao analisar os poemas no capítulo 5 deste trabalho.

O primeiro exemplo é conhecido como “Eye Rhyme”, ou “rima ocular”, por vezes também referida como “visual rhyme”, que é mais comum em língua inglesa porque a construção depende de um sistema ortográfico em que seja mais comum a utilização da mesma sequência de letras que não é lida da mesma maneira. O exemplo mais corriqueiro é o par “love” e “move”, os quais aparentemente deveriam formar uma rima perfeita, mas que, devido aos processos de mudança linguística pelos quais passou a língua inglesa, não reproduzem o mesmo som vocálico, sendo então uma rima imperfeita. Além deste, pode-se pensar nos casos de “enemies” e “flies”. O mesmo pode ocorrer inclusive com palavras que apresentam exatamente a mesma grafia, como “lead” [liderar/guiar] e “lead” [chumbo]. Em

---

<sup>31</sup> Pensando numa experimentação em que se usasse a expressão “ensinar o padre a rezar a missa”, por exemplo, ao se trocar a palavra “padre” por “podre”, a construção tenderia a ser lida como trocadilho; ao passo que se um verso terminado em “padre” seguido por outro terminado em “podre”, tenderia a ser lido como rima consonantal. Este exemplo também não seria lido como aliteração porque há 3 sons consonantais sendo repetidos, não apenas no início da palavra, como costuma ser caracterizada a aliteração.

português, este tipo de rima pode ser encontrado em poemas mais antigos que ainda grafem as palavras como eram pronunciadas à época, mas que já passaram por reformas ortográficas e não rimam mais. O exemplo mais imediato é o caso de “muito” e “fruito”, que aparece mesmo em versos de Camões, também rimando com a palavra “enxuito”, no canto III de *Os Lusíadas*<sup>32</sup>. No caso das duas últimas, o I semivocálico deixou de ser pronunciado com o tempo, enquanto no caso de “muito”, por proximidade ao M que inicia a palavra o I passou a receber uma nasalização.

Outra categoria interessante é a chamada “Mind Rhyme”, ou “rima mental”, que acontece quando a rima é apenas sugerida pela estrutura poética, mas não chega a ser de fato realizada. Especialmente usada em situações humorísticas (mais em 1.2.4.3), a rima mental pode ser feita de duas formas principais: numa, nenhuma palavra chega a ser pronunciada, podendo ficar apenas o silêncio que demonstre qual a rima deveria estar ali.

Na canção “Hakuna Matata” no filme *O Rei Leão*, lançado pela Disney em 1994, ao narrar a história das flatulências de Pumba, há os seguintes versos: “I'm a sensitive soul though I seem thick-skinned / And it hurt that my friends never stood downwind / And, oh, the shame / 'Thoughta changin' my name / And I got downhearted / Ev'rytime that I...”<sup>33</sup> e então Pumba é interrompido por Timão, que diz para ele não dizer aquilo na frente das crianças. Ao que tudo indica, uma vez que as rimas estavam sempre aparecendo em dísticos, a preparação da rima em “downhearted” deveria ser resolvida na palavra “farted”, do verbo “fart”, “peidar” em português. Este tipo de rima, portanto, acontece apenas na mente daqueles que ouvem sua preparação, mas não é pronunciada. Em português, a canção “2345meia78”, de Gabriel, o Pensador, gera esta rima nos versos em que diz: “Deve tá com amnésia, vou pra letra E / 2-bola-gato-69-bola-7 / É a bola da vez, Elizabete / Dizem as más línguas que ela é boa de (Alô!)”, em que a série de rimas em “-ete” prepara a chegada da palavra “boquete”, que, no entanto, é interrompida pelo telefone sendo atendido.

Outros tipos de rima mental podem acontecer com alguma palavra sendo pronunciada. É possível que haja uma rima, mas que ela surpreenda os leitores e ouvintes ao não ser feita com a palavra que se esperava que fosse feita; assim como pode surgir uma palavra que não efetiva a rima. Novamente, a mesma canção de Gabriel, o Pensador realiza este procedimento nos versos em que canta: “Tentei o H, o I, e o J / E até agora não arrumei uma gata”, em que

<sup>32</sup> Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo doce fruto, / Naquele engano da alma, ledo e cego, / Que a Fortuna não deixa durar muito, / Nos saudosos campos do Mondego, / De teus fermosos olhos nunca enxuito, / Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas.

<sup>33</sup> Na versão de 1994, a dublagem canta: “Era só eu chegar e era um tormento / Quando eu via todo mundo sentar contra ao vento / Era um vexame / Quis mudar meu nome / Me sentia triste / Cada vez que eu...”; a tradução não tenta recuperar a rima mental do original.

a pronúncia da letra J, “jota”, prepara uma rima com a palavra “xota”, que é trocada por essa rima imperfeita que apenas compartilha o caráter grave da palavra, o som /t/ e a vogal pós-tônica.

Retornando ao imaginário dos filmes infantis, no filme *Shrek*, de 2001, também numa canção, aparecem os versos “keep you feet off the grass / Shine your shoes, wipe your... face!”, em que se esperaria a palavra “ass” para rimar com “grass”, efeito este que é potencializado pela pausa dramática no canto e pelos autômatos que viram de costas neste trecho. Em português, a tradução se preocupou em repetir o efeito, criando os versos “Na cabeça o xampu / lave bem o seu... pé!”; ou seja, a recomendação quanto a não pisar na grama é, de fato, irrelevante para o efeito desejado, sendo facilmente trocada por qualquer outra recomendação que seja capaz de preparar uma rima com “cu” que funcione para gerar riso.

Um último exemplo, ainda, de um caso mais antigo e não infantil: William Hone, conta Gerard Cohen-Vrignaud (2013, p. 1003), era um poeta conhecido por zombar de figuras de autoridade no início do século XIX, no Reino Unido. Ao criticar um político do partido conservador, Hone escreveu os versos: “Who bullies, for those whom he bullied before; / Their Flash-man, their Bravo, a son of a ———”, em que “before” deveria rimar com “whore”; já ao criticar a figura do Magistrado Clérigo, usou os versos: “On God turns his back, / when he turns the State’s Agent; / And damns his own Soul, / to be friends with the ———”. Como aponta Cohen-Vrignaud, neste último caso, a não finalização da rima era particularmente necessária, uma vez que sua presença poderia lhe render uma acusação de difamação sediciosa. A rima, no caso, deveria ser com a palavra “Regent”, fazendo referência ao clérigo que ele criticava.

Também usada em situações mais cômicas, a “Synthetic Rhyme”, ou “rima sintética”, como classifica Mello Nóbrega (1965, p. 27), vai se realizar por inclusão de sons no fim da palavra a fim de fazer a rima. Um exemplo bastante evidente se encontra na canção “The Chanukah Song”, de Adam Sandler, que apresenta diversas rimas para “Chanukah”, sendo que a maioria delas, na verdade, acaba no som /k/, mas tem um /a/ acrescentado ao fim para realizar uma rima perfeita, como se vê nos versos: “Tell your friend, Veronica / It's time you celebrate Chanukah / I hope I get a harmonica / On this lovely, lovely Chanukah / So drink your gin and tonic-ah / And smoke your marijuani-khah / If you really, really wanna-kah”; como se pode ver, inclusive, as duas últimas palavras terminavam num som vocálico, mas tiveram uma sílaba extra adicionada para regularizar a rima.

Em português, esse tipo rima não é encontrado, embora seja possível achar exemplos que, ao invés de acrescentar, retiram um som final, geralmente uma vogal, para fazer a rima. Na tradução de Jamil Haddad para o soneto XXII de Petrarca, as rimas em /al/ são completadas com a palavra “vale”, tendo sua última letra suprimida: “Se eu ardo por querer por que o lamento / Se sem querer o lamentar que val? / Ó viva morte, ó deleitoso mal, / Tanto podés sem meu consentimento.” Segundo Nóbrega (*idem*), tal procedimento não era incomum aos modelos italianos do período.

As rimas mosaicas, por sua vez, são rimas que usarão mais de uma palavra para realizar suas rimas. Também podendo ser chamadas de rimas “leoninas” ou “hudibrásticas”, se faz com rimas graves ou esdrúxulas, já que precisa de uma ou duas vogais átonas de outra palavra para concluir seu efeito. Como exemplo, podemos usar um poema inteiro de Guilherme de Almeida, o qual foi intitulado “Berceuse das Rimas Riquíssimas”:

Durma! A noite suave e grande  
 Anda com passos de lã de  
 Luar, de penugem de nuvem...  
 Durma! Em seu corpo alvo e nu vem  
 Roçar as asas um ar de  
 Jardins distantes... É tarde.  
 Durma à sombra dos meus olhos  
 Como de uma árvore, e molhe os  
 Seus sonhos nas minhas lágrimas,  
 Não esperando um milagre, mas  
 Sentindo que o mal e o bem são  
 Uma única e mesma bênção...  
 Durma! E que minha voz seja  
 uma voz que só você já  
 ouviu em sonhos: a voz que  
 a Adormecida no Bosque  
 nunca escutou em seu sono...  
 Durma! E sonhe que eu não sou no  
 mundo mais do que um silêncio:  
 este silêncio que vence o  
 meu corpo todo e brotou do  
 seu corpo e que o envolve todo...  
 (ALMEIDA, 2002, p. 193)

Como fica evidente, as rimas se efetivam usando como princípio a contagem silábica até a sílaba tônica da palavra que prepara a rima, de modo que, mesmo que uma sílaba tônica apareça na resolução, ela seja contada como átona, realizando a rima perfeita. Podemos ver esta situação na rima entre “voz seja” e “você já”, em que a sílaba /se/ recai na sétima posição do verso, fazendo com que o “já” seja lido como átono. Vale o destaque também para “lágrimas” e “milagre, mas”, em que há duas rimas após a tônica de “milagre”. É de

Guilherme de Almeida também um dos exemplos mais radicais desse tipo de construção, no poema “As duas mãos”, em que uma das estrofes é a seguinte: “Mão côncava e mão convexa. / Justapostas como dois / hemisférios: destes é que se há / de formar o mundo, pois”, portanto, rimando a palavra “convexa” com “é que se há”, algo que até para os padrões atuais soa bem radical.

Pode-se dizer que o contrário dessas rimas sejam as partidas, isto é, aquelas que terão palavras interrompidas para realizar a rima. Mello Nóbrega apresenta um exemplo de Martins Fontes que ele chama de “violento rimar”: “São nuvens de oxigênio / Teus vestidos? São de vidro? / Ou são de vapores de hidro- / Gênio?”. Há até mesmo um caso de Carlos Drummond de Andrade em que a rima partida é associada à rima mosaica: “Assim desejam, com afeto, / certo garoto na Argentina / e certo velhote em Joaquim Na- / buco – o avô meloso e seu neto”. Em língua inglesa, um dos nomes mais lembrados quando se fala desse tipo de rima é Marianne Moore, como no já mencionado poema “The Fish” e o par rimático “ac- / cident—lack. Cortar uma palavra numa sílaba, porém, parece corriqueiro se pensarmos neste exemplo de Lewis Carroll: “Who would not give else for two p- / Enny Worth of beautiful soup?”, em que a palavra “penny” é partida na primeira letra, de forma que associada à palavra anterior, “two”, forme o som /tu:p/ que irá rimar perfeitamente com a palavra “soup” que encerra o verso seguinte.

Há ainda outros tipos de correspondência sonora aos quais se pode chamar de rima, como as rimas ampliadas, isto é, que apresentem a segunda palavra da rima completamente inserida naquela que prepara a rima, como em: “festiva” e “estiva”; “passei-o” e “passeio”; “enfrente” e “frente”, dentre muitas outras. Há as rimas idênticas, que são as de palavras homófonas, porém, de classes gramaticais diferentes, como em: “vale”, do verbo valer, e “vale”, formação geográfica; “como”, do verbo comer, e “como”, preposição; “mente”, do verbo mentir, e “mente”, substantivo etc. E, finalmente, um tipo bastante comum em português, afinal é um idioma que permite isso, chamada por Melo Nóbrega de peneconsoante, em que há alguma mudança na vogal tônica entre as palavras que rimam, por exemplo: “querer” e “mulher”, “estrela” e “ela”, que têm vogais abertas rimando com suas versões fechadas; “vejo” e “beijo”, “boca” e “pouca”, “acho” e “baixo”, em que se elimina os ditongos em uma das palavras; e “mais” e “faz”, “mês” e “reis” em que um ditongo é adicionado. Outros exemplos desse uso serão retomados em 3.2, visto que a canção popular é uma modalidade que se vale muito da pronúncia *real* das palavras, de modo que o acréscimo ou supressão de vogais será algo comum a fim de conseguir uma rima perfeita, mas sem que

isso seja forçado, afinal, a palavra *já é* pronunciada desta maneira, apenas sua grafia não acompanha esta mudança.

## 1.2. Organização através da rima

Depois de analisarmos as rimas por sua natureza, isto é, a depender de qual tipo de rima se tratava, agora analisaremos a rima por sua posição na estrofe. Desse modo, será possível refletir sobre o jogo de expectativas que se cria no esquema de rimas.

Tal como na música, em que uma frase melódica é capaz de gerar em quem a ouve uma expectativa quanto a sua resolução, o mesmo ocorre quando o leitor percebe a ideia que organiza a distribuição dos ecos rimáticos da estrofe. Ao ler um poema que rima o verso 1 com o verso 2, isso já é capaz de fazer o leitor esperar que o verso 3 rimará com o verso 4. Obviamente, esse nem sempre é o caso. É apenas na leitura dos versos seguintes que essa expectativa pode se efetivar ou não.

### 1.2.1. Rimadas emparelhadas, cruzadas e interpoladas

Para primeiro pensar a respeito de como a posição das rimas produz os efeitos de versificação, deve-se distinguir entre algumas categorias de disposição rimática. Rogério Chociay, de início, propõe que: “A importância maior do estudo do posicionamento das rimas surge em função das *formas poéticas* ou *formas fixas*, tais como o *soneto*, o *rondó*, a *balada*, etc., onde a disposição assume caráter de norma” (CHOCIAY, 1972, p. 194, grifos do autor). Vale ressaltar a rápida atribuição da disposição das rimas mais a uma dimensão normativa, isto é, impositiva, sem mencionar os diferentes efeitos e interpretações que certos tipos de posicionamento podem causar. O autor prossegue e menciona como as rimas surgem “da repetição de segmentos finais em versos *contíguos*, ou de segmentos *alternados* por um ou mais versos (*brancos* ou portadores de segmentos de outras rimas)” (*idem*). Tem-se, então, a primeira distinção entre os tipos de rima proposta por ele: aquelas em que se chega à rima já no verso seguinte ao que a preparou; e aquelas que levam um ou mais versos para que se chegue a sua resolução. Ainda segundo Chociay, é incomum que haja mais do que quatro versos entre a preparação e a resolução de uma rima, porém, quando há, diz-se que esta é uma rima afastada, sendo este, então, o primeiro tipo de disposição de rima definido por ele. Na sequência, o crítico apresenta quatro outras categorias:

- a) rimadas emparelhadas, uma sequência de versos com o mesmo eco, seja AABBCC, AAABBCCC ou qualquer outro sequenciamento de rima em versos seguidos;

- b) rimas alternadas, em que as rimas da estrofe se apresentam por alternância simétrica, como ABAB, ABABAB, ABCABC;
- c) rimas entrelaçadas, em que a rima acontece entre segmentos contíguos de outra, como em ABBA e ABBBA;
- d) rimas misturadas, quando não há algum tipo de simetria entre os pares rítmicos, por exemplo em ABAABA<sup>34</sup>, AABCBC, ABBCAB

É possível questionar alguns pontos desta sistematização. A ideia de rima afastada parece pertinente e realmente não é tão usual como estratégia poética (com a nomenclatura de “rimas remotas”, esse tema será mais discutido em 1.2.3), assim como as rimas emparelhadas, cuja definição é facilmente compreendida; no entanto, o conceito de rima alternada parece apresentar alguns problemas nos exemplos dados por ele: ao dizer que a simetria é essencial para a definição deste modelo, as rimas cruzadas ficam limitadas apenas às estrofes de quatro versos, isto é, apenas ABAB, ou caso apresente apenas dois ecos rimáticos diferentes na estrofe, como em ABABABAB..., ao passo que uma construção ABABCDCD, numa mesma estrofe, por não apresentar a simetria, não poderia ser categorizado como rima alternada simplesmente, segundo o que propôs Chociay. No exemplo ABCABC, em que de fato se apresenta uma simetria entre a disposição das rimas, o que impede que as rimas todas ali também não sejam vistas como rimas entrelaçadas? As rimas A são interrompidas por dois versos que não rimam entre si, B e C, até que seja realizada; do mesmo modo, a rima B está entre dois versos que não rimam entre si e o mesmo ocorre com a rima C (sem contar que ele não parece reconhecer uma simetria possível em ABCCBA, apenas por ser espelhada).

Isso nos leva ao problema da definição de rima entrelaçada: a necessidade de que ela esteja entre segmentos contíguos *de outra rima*. Soa bastante arbitrário definir que os versos entre duas rimas necessariamente precisem apresentar uma rima entre si para que se considere que o verso anterior a essa sequência de versos, junto ao verso imediatamente posterior, possa ser chamado de rima entrelaçada, ou, como será preferido neste texto, rima interpolada. As rimas podem ser interpoladas, ainda que não haja nenhum tipo de eco nas palavras finais de cada verso antes delas, como seria em um verso ABCDEA.

De todo, estas três categorias parecem suficientes para abranger a maior parte das disposições das rimas de fim de verso que ocorram dentro de uma sequência de versos curta o

---

<sup>34</sup> Este exemplo, como os demais, é diretamente retirado de CHOCIAY (1975, p. 195); ao que parece, passou despercebida a clara simetria, a cada três versos, na disposição das rimas deste verso hipotético.

suficiente para que a rima seja percebida enquanto tal<sup>35</sup>. Cada uma delas tende a um tipo de efeito que se combina com a estrutura da estrofe ou do poema, organizando a sintaxe e destacando os elementos em fim de verso.

Numa rima emparelhada, como num dístico heroico, a conclusão do pensamento é muito mais breve, já que a resolução da rima preparada acontece logo no verso seguinte. Ainda que não haja necessariamente o fim de uma frase, é mais comum que ao menos uma oração independente possa ser reconhecida ou ao menos um sintagma costuma coincidir com o fim do verso. Ou seja, o *enjambement* não é um artifício recorrente quando se quer chamar atenção para a rima, uma vez que seu uso num poema rimado tende a suavizar a presença da rima.

Por outro lado, as rimas cruzadas são aquelas que acontecem entre versos alternados, isto é, dois versos que rimam entre si mas que tenham um verso entre eles, podendo este ser rimado com outro verso ou até mesmo não apresentar rima nenhuma. Este tipo de rima só aparece a partir de estrofes de 3 versos, sendo o exemplo mais imediato a terça rima usada por Dante na *Divina Comédia*. Além deste, quartetos também são bastante propensos a usarem as rimas cruzadas. Diferentemente da rima emparelhada, a rima cruzada permite que a ideia se desenvolva mais longamente. Isso pode ocorrer tanto com um esquema de rimas ABAB, em que os primeiros dois versos estabelecem uma introdução para dois arremetes nos versos seguintes. Com a resolução de dois ecos rimáticos, a rima cruzada também produz efeitos de maior completude. Obviamente, as rimas cruzadas não precisam se limitar a dois ecos para cada rima, como se vê, por exemplo, nos seis primeiros versos de uma oitava rima, em que o esquema ABABAB se realiza até que a estrofe se finalize num dístico de rimas emparelhadas CC. De todo modo, as rimas cruzadas, uma vez percebida sua regularidade no poema, geram no leitor expectativas de resoluções menos imediatas do que a rima emparelhada, mas também não deixa em suspenso a finalização da rima por muito tempo.

As rimas interpoladas, finalmente, serão rimas que terão dois versos entre si, sendo que tradicionalmente estes versos rimarão entre si; ou seja, dois versos rimados separados por um dístico de rimas emparelhadas, num esquema ABBA, como os tradicionais quartetos de um soneto italiano. Este tipo de esquema gera uma sensação maior de suspense, uma vez que a segunda rima apresenta sua resolução antes da primeira, criando uma expectativa maior. Embora estejamos sempre nos referindo apenas a versos quando mencionamos estas divisões,

---

<sup>35</sup> Tradicionalmente, diz-se que 50 sílabas deveria ser a distância máxima entre os ecos rimáticos para que sejam percebidos, o que significa 4 versos decassílabos, tal como propôs Chociay. É claro que poetas, como Dylan Thomas, buscaram tensionar esse critério.

cabe ressaltar que o tamanho desses versos também é relevante. Num esquema tradicional isométrico, fica mais fácil esperar a resolução, já que todos os versos têm a mesma extensão. Em casos como o poema “After Apple Picking”, de Robert Frost (mais em 5.4.4), uma rima interpolada pode ocorrer com uma distância de três versos (XYYYYX), o que pode ser facilitado quando os versos não são tão longos. Caso sejam mais longos, a disposição já se mostra mais perto do conceito de rima afastada.

### 1.2.2. Rima interna

Tradicionalmente, a posição mais predominante da rima é no fim dos versos, já que, ao longo de sua consolidação como um recurso poético disseminado pela Europa, ela auxiliava os ouvintes a reconhecerem o fim de um verso. A rima interna, entretanto, é a ocorrência de uma rima que não seja na posição final de fim de verso, seja uma palavra no meio do verso rimando com a palavra no fim deste mesmo verso ou com alguma palavra no meio ou no fim do verso seguinte ou anterior. Os refrões de Silva Alvarenga para seus rondós apresentam um interessante esquema de rimas internas e externas:

De teu canto a graça pura  
E a ternura não consigo;  
Pois comigo a doce Lira  
Mal respira os sons de Amor

Neste esquema, os versos heptassílabos realizam suas rimas na terceira sílaba do verso seguinte: “pura” e “ternura”; “consigo” e “comigo”; “Lira” e “respira”. A última palavra, “Amor”, será um eco rimático repetido mais vezes nas estrofes que não são o refrão do poema, a ser apresentado em 2.3.

As rimas internas podem ainda aparecer dentro de um mesmo verso, como se vê no clássico poema “The Raven” de Edgar Allan Poe, em que vários dos versos longos apresentam rimas a cada sete sílabas. Na tradução de Pessoa vemos: “Numa meia noite agreste, quando eu lia lento e triste”, em que a rima, ainda que imperfeita, de “agreste” e “triste” já estabelece o padrão recursivo a ser explorado ao longo do poema. Outro exemplo é o poema “Oração”, de Gregório de Matos, um soneto em que, além das rimas tradicionais do soneto, há rima internas em cada verso, da oitava com a décima sílaba: “Na oração que desaterra a terra / Quer Deus que a quem está o cuidado dado / Pregue que a vida é emprestado estado / Mistérios mil que desenterra enterra”. Além disso, como se percebe, a rima é das consideradas riquíssimas, no modelo de *rime riche*, já que repete a palavra inteira contida dentro de outra.

As estruturas de canção podem ser propícias ao uso de rimas internas, principalmente em casos como do *rap*, que costuma tratar a rima como um elemento de acento percussivo, destacando não apenas as rimas de fim de verso ou de elaboração sintática, mas maximizando os ecos dentro dos versos. Também há os versos rimando pontos diferentes dos versos entre si, isto é, além de o fim do verso rimar com o fim do verso seguinte, a mesma posição no meio do verso também rima um com outro, criando uma regularidade da rima interna bastante instigante para quem a ouve.

Outro exemplo interessante são os *haicais*, como elaborados por Guilherme de Almeida. Neles, o poeta acrescentou uma rima entre os versos pentassílabos 1 e 3, mas também uma rima interna no verso medial, heptassílabo, entre as sílabas 2 e 7. Segundo o poeta, este tipo de construção não é alheia à tradição brasileira, uma vez que se verifica em ditados populares como “por fora bela viola, por dentro pão bolorento”, de modo que ele elabora haicais como este: “E cruzam-se as linhas / no fino tear do destino. / Tuas mãos nas minhas.”

### 1.2.3. Rimas remotas

Como vimos na seção anterior, o jogo de expectativas criado pela distribuição das rimas na estrofe é o grande responsável pelos efeitos do poema rimado. O que se chamará aqui de rima dispersa é, na verdade, uma ideia quanto a uma não regularidade na distribuição rímica que não engloba nenhuma forma tradicional específica, assim como não se executa nenhum projeto reconhecível dessa distribuição.

O poema “Prólogo do Autor”, de Dylan Thomas, publicado em seu *Collected Poems 1943-1952* (1953) – mais sobre isso em 5.5 –, pode vir à mente, num primeiro momento, como um bom exemplo. No entanto, embora as rimas estejam, na maior parte dos casos, muito afastadas entre si, a distribuição é bastante uniforme. Alguns outros casos que veremos adiante, como “Fire and Ice” (5.4.2), de Frost, e “An Irish Airman Forsees His Death” (5.6.1), de Yeats, também não se encaixam na definição, porque são casos em que uma forma não tradicional estabelece sua própria lógica distributiva. Vejamos como exemplo um soneto de Paul Muldoon, o qual também dá título a seu terceiro livro, “Why Brownlee Left”:

#### WHY BROWNLEE LEFT

Why Brownlee left, and where he went,  
Is a mystery even now.  
For if a man should have been content  
It was him; two acres of barley,

One of potatoes, four bullocks,  
 A milker, a slated farmhouse.  
 He was last seen going out to plough  
 On a March morning, bright and early.

By noon Brownlee was famous;  
 They had found all abandoned, with  
 The last rig unbroken, his pair of black  
 Horses, like man and wife,  
 Shifting their weight from foot to  
 Foot, and gazing into the future.<sup>36</sup>

(MULDOON, 2001, p. 84)

Como é possível notar, Muldoon apresenta um soneto algo *sui generis*, uma vez que não segue à risca todos os pressupostos de um soneto inglês ou um soneto italiano por exemplo (mais a respeito dessas distinções e do soneto em geral em 2.1). Em vez disso, há aqui uma expansão das ideias do soneto, uma em que a possibilidade da distribuição dos ecos rimáticos em posições menos esperadas não acontece apenas nos tercetos. O poeta até brinca com as expectativas do leitor quando apresenta uma rima perfeita entre os versos 1 e 3 (“went” e “content”), o que nos cria a perspectiva de que devesse haver também uma rima cruzada entre os versos 2 e 4. No entanto, a rima aberta no verso 2 (“now”) só vai encontrar seu eco no verso 7 (“plough”). Das sete rimas ao todo, a mesma lógica imprevisível quanto à posição dos ecos se repete por cinco rimas do poema, sendo as exceções, como mencionado, a rima do verso 1 com o verso 3 e a rima dos versos 13 e 14, o que nos coloca novamente na esfera do soneto inglês tradicional, encerrando-se com um dístico de rimas emparelhadas.

As rimas remotas, eventualmente, podem passar despercebidas, sobretudo, se elas não tiverem qualquer regularidade quanto a sua aparição ou forem afastadas demais, como no exemplo extremo do poema de Dylan Thomas. Um caso interessante é “A Lesson for Today”, de Robert Frost, no qual o poeta, similarmente ao que faz em “After Apple-picking”, resolve suas rimas numa variedade bem diversa de distâncias entre os versos; com a diferença que, neste poema, não se trata de uma única estrofe. Neste caso, então, há inclusive rimas que se concluem apenas em estrofes seguintes, mesmo que elas sejam sintaticamente independentes, criando assim um imbricamento no poema que demonstra, além do engenho do poeta, uma lógica de recorrência que auxilia na percepção de unidade da obra.

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: POR QUE BROWNLEE SE FOI // Por que Brownlee se foi, e a qual país, / É um mistério até agora. / Porque se alguém devia estar feliz / Era ele; dois acres de cevada, / Um de batata, quatro touros, / Uma leiteira, casa na fazenda. / Foi visto indo arar antes de ir embora / Numa manhã de março iluminada. // Ao meio-dia Brownlee era lenda; / Acharam lá, abandonados, / Presos por um fio de couro, os / Cavalos pretos, como se casados. / Alternando o peso de pé em / Pé, admirando tudo que vem.

#### 1.2.4. Funções da rima

Não é incomum encontrar opiniões que apontem a rima como algo supérfluo e que existe apenas para “embelezar” o verso, sem que haja de fato uma razão para que ela esteja presente. Como mencionado brevemente em 1, ainda a ser mais explorado em 1.3, alguns dos posicionamentos contrários ao emprego da rima usam esse argumento.

Ainda que seja possível reconhecer alguma verdade nessa perspectiva, afinal, há *também* uma dimensão estética<sup>37</sup> causada pela repetição dos sons, com a qual fomos acostumados desde muito cedo através de canções de ninar e devido à presença da rima em diversos âmbitos culturais (mais sobre isso no capítulo 3), o uso da rima na organização da escrita poética cumpre uma função essencial no jogo de expectativas que se cria entre leitor e poema, uma vez que se trate de um traço organizacional facilmente reconhecível, tal como vem sendo discutido desde 1.1.3.

Mesmo assim, a rima é capaz de assumir funções que não sejam estritamente estéticas, no sentido de que ela *não* se propõe a *apenas* embelezar o verso nem o tornar mais agradável aos ouvidos, mas como uma maneira de intensificar uma mensagem outra que se pretende passar e que se valerá da rima para aumentar seu impacto. O que tradicionalmente se chama de *Doggerel*, em inglês, é a elaboração poética que prioriza a forma em detrimento do conteúdo, por exemplo, quando um verso apresenta “palavras vazias” visando apenas preencher o número de sílabas exigido pelo metro; ou quando se vale de sons sem valor semântico exclusivamente para preparar uma rima que virá na sequência (mais sobre isso em 3.1); bem como nos casos em que a rima conclusiva parece “forçada”, por não estar dialogando com o restante do poema de forma muito pertinente.

Além disso, uma vez que a rima se encontre numa posição bastante ambígua quanto a seu prestígio social, tais ideias quanto ao seu valor e função acabam também por estabelecer os lugares em que ela pode aparecer. David Caplan (2014) traz um exemplo bastante pertinente em que um juiz da Suprema Corte da Pensilvânia redigiu uma sentença em dísticos rimados. Tratava-se de um caso de partilha de bens envolvendo um falso anel de diamantes; o juiz, no entanto, foi amplamente repreendido por sua postura jocosa com o caso. Ao redigir a sentença em rima, disseram seus pares, o juiz estaria tratando a questão com pouca seriedade. O que é capaz de nos mostrar quão disseminada pode ser a ideia de que a rima é um enfeite ou algo capaz de suavizar aquilo que está sendo dito, isto é, como se a rima “infantilizasse” a

---

<sup>37</sup> Essa dimensão estética, por sua vez, pode implicar percepções das mais variadas, inclusive a de que se reconheça uma frase ou provérbio como mais “preciso” ou “verdadeiro” quando ele apresenta uma rima (MCGLONE; TOFIGHBAKHSH, 1999), a ser mencionado em 3.3.

mensagem, associando-a às canções de ninar e a literatura infantil<sup>38</sup>. O próprio juiz, ao se defender das repreensões, disse que jamais tomaria tal atitude diante de um caso mais sério, o que nos mostra que ele mesmo admite que sua visão sobre a rima, pelo menos uma rima usada numa sentença judicial, é a de algo que não pode ocorrer. Dentre as reclamações da atitude desse juiz, havia, inclusive, uma dizendo que autoridade da Suprema Corte estaria sendo diminuída ao se utilizar das rimas.

Nesse caso, portanto, a função da rima, tal como entendida pelos representantes do sistema judicial da Pensilvânia, associa-a a um recurso retórico a ser evitado, uma vez que seja capaz de manchar a dignidade de uma instituição *séria*. Mesmo que uma sentença escrita em versos brancos pudesse causar uma reação parecida nos demais juízes, dessa vez associando o metro e a escrita poética a uma elaboração pueril, foi a rima que recebeu a culpa.

De todo modo, parece ser amplamente aceito que, fora da escrita poética, a rima é um recurso que deve ser evitado ou que, no mínimo, não deve ser buscado a todo momento. De fato, não é nada prático a diversos tipos de registro linguístico, escritos e falados, que eles estejam atrelados a um tipo de constrictão sonora como a rima para que sejam levados adiante<sup>39</sup>. O ritmo e a prosódia dos idiomas, sem dúvidas, são associados a certos tipos de metrificacão mais reconhecíveis (mais precisamente, essas metrificacões buscam se aproximar de um registro comum ao idioma), mas os lugares em que a rima se faz presente como o modo esperado de expressão são sempre lugares *distintos*, isto é, a rima como processo organizacional do pensamento é legada a determinados lugares que permitem e estimulam sua presença; em todos os demais, recomenda-se que ela seja evitada. Inclusive, mesmo nos lugares nos quais sua presença é aceita e/ou estimulada, não é difícil encontrar manifestações que exijam uma “naturalidade” da rima, no sentido que ela pode estar ali desde que ela pareça, o máximo possível, não estar ali. Ou seja, sua presença pode até ser aceita, mas jamais pode chamar atenção para si mesma.

Como veremos a seguir, a rima está longe de ser um artifício puramente estético, embora também o seja, mas apresenta igualmente funções mais amplas que se valem das diversas distribuições que vêm sendo abordadas neste capítulo. Depois dos tipos e das disposições, podemos comentar a questão das funções da rima na escrita do verso.

---

<sup>38</sup> Este ponto, bem como uma percepção de “feminilidade” no uso das rimas, também surgirá como argumento contrário a sua utilização na seção 1.3.

<sup>39</sup> Ainda que, ao longo dos séculos, tratados filosóficos e científicos tenham sido escritos com metro e rima, por exemplo as *Epístolas* e o *Ensaio Sobre o Homem*, de Alexander Pope.

J. Paul Hunter declara, em seu texto “Seven Reasons for Rhyme” (2006), que há quatro funções principais que são facilmente lembradas para a presença da rima. São elas: memória, ênfase, ornamento e estrutura. Além destas, para completar os sete motivos mencionados no título, ele ainda indica: expectativa e satisfação, as declarações de sentido através da conexão de palavras e, a última, chamada por ele de “contexto vocal” [*vocal setting*], em que o som das rimas será responsável por estabelecer o tom geral da composição que integra e organiza. Nas seções a seguir, serão apresentadas três ideias principais analisadas separadamente, mas que, é claro, acontecem ao mesmo tempo na leitura ou na audição de um poema: memória, estrutura e humor.

#### 1.2.4.1. Rima e memória

Assim como a utilização dos diversos metros no sistema quantitativo, há uma dimensão mnemônica na presença da rima. Uma vez que o desenvolvimento das línguas neolatinas tenha ocasionado a perda do traço fonológico da quantidade das vogais, ou seja, se perdeu o reconhecimento e a diferenciação entre as vogais longas e breves por parte dos falantes<sup>40</sup>, a rima teria assumido também a função auxiliar na memorização das passagens.

Socialmente, somos expostos à rima desde muito cedo, pois, como já mencionado, as canções e demais textos dedicados às crianças quase invariavelmente apresentam rimas que auxiliam a organizar e facilitam a transmissão das palavras e estruturas da língua. Já que a lógica por trás da rima, isto é, a repetição dos sons, é facilmente assimilada mesmo em crianças muito jovens. Da mesma forma, o jogo de expectativas criado por ela também é aprendido muito cedo e com muita facilidade.

O foco deste trabalho não é investigar os efeitos cognitivos da rima nos indivíduos. No entanto, ao falar de memória ou da rima como recurso mnemônico, é relevante trazer alguns dados que possam demonstrar mais concretamente que esta relação de fato existe e não é apenas uma impressão compartilhada entre todos. Stefan Blohm e Christine A. Knoop, por exemplo, chamam a atenção para como se dá a organização das palavras em nossa mente, chamada por eles de “léxico mental”, que se dá através de uma rede que conecta as palavras, num primeiro nível, a um conceito, ou seja, seus significados; estes, por sua vez, farão parte de outras redes conectivas que os associam a outras palavras que tenham significados próximos ou relacionados; ou então, como no caso da rima, associando-os não por significado, mas por similaridade sonora:

---

<sup>40</sup> Como comentado no capítulo 1 a respeito do soldado Iasuchan, que não era mais capaz, aparentemente, de reconhecer o alongamento das vogais e, com isso, não executava adequadamente a escansão dos versos.

Palavras que rimam em nosso léxico mental são conectadas umas às outras pelas sequências sonoras de discurso que compartilham. Nesse sentido, a rima não é apenas mera identidade sonora, mas uma relação lexical entre grupos de palavras em nossas mentes. As palavras no léxico mental ficam no modo de espera na maior parte do tempo, e nós precisamos escolher as palavras requisitadas para as operações mentais que performamos (BLOHM; KNOOP, 2022, p. 10-11)<sup>41</sup>.

Este modo de descanso no qual o léxico mental tenderia a ficar, na verdade, é constantemente ativado, já que o uso cotidiano da língua está muito mais próximo de uma cadeia de livre associação do que se costuma admitir. Isto é, a linguagem *real* não é a linguagem científica, que busca limitar as interpretações e reduzir as ambiguidades do que se diz ou que não seja minimamente atenta às recorrências formais (assonâncias, aliteraões, rimas, cacofonias etc.); pelo contrário, é apenas na linguagem *artificial* da ciência que busca fazer isso<sup>42</sup>.

De todo modo, graças a essa habilidade culturalmente aguçada – mas que parece ser tão naturalmente disponível – como é a linguagem verbal em si, a apreensão das estruturas prepara os leitores e ouvintes para a recorrência sonora em uma posição consideravelmente previsível. Essa previsibilidade, então, *limita* as possibilidades do que pode aparecer em determinada posição e ser considerada uma rima (no sentido mais estrito do termo, sem contar necessariamente com os usos mais experimentais como visto em 1.1.3.2.2). Desse modo, o tensionamento entre surpresa e inevitabilidade encontra na rima uma materialização.

Muito se diz do fato que uma boa rima deve causar *surpresa* no leitor. Nesse sentido, George Santayana, ao comentar sobre o soneto, faz uma defesa da forma em detrimento dos versos brancos, num comentário que poderia muito bem ser aplicado à ideia de rima como um todo:

Por virtude desta inter-relação das partes, o soneto, o non plus ultra da rima, é a mais clássica das formas poéticas modernas: muito mais clássica em espírito do que o verso branco, para o qual falta quase inteiramente o poder de sintetizar a frase, e *fazer o inesperado parece inevitável* (SANTAYANA, 2003, *ebook*, grifo nosso).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Rhyming words in our mental lexicons are connected to each other via the speech sound sequences that they share. In this sense, rhyme is not only mere sound identity but a lexical relation between cohorts of words in our minds. Words in the mental lexicon are in standby mode most of the time, and we need to select the words that are required for the mental operations we perform

<sup>42</sup> Este debate será mais explorado em 1.3, como um dos argumentos contrários a rima, porque ela “afastaria” a linguagem da razão

<sup>43</sup> By virtue of this inter-relation of parts, the sonnet, the non plus ultra of rhyme, is the most classic of modern poetical forms: much more classic in spirit than blank verse, which lacks almost entirely the power of synthesizing the phrase, and *making the unexpected seem the inevitable*.

“Fazer o inesperado parecer inevitável.” Esta é uma bela definição do sentimento de deslumbramento que pode causar uma rima ou qualquer bom trabalho artístico. No entanto, quando a rima opera como a função de aguçar a memória, parece que o inesperado não deveria ser o objetivo da construção da rima. Elaborar uma rima com o intuito de que ela seja *lembrada* parece implicar que há um grau de imprevisibilidade longe de ser absoluto, no sentido que haverá uma intenção de que seja possível, em algum grau, prever, esperar, antecipar qual será o desfecho da rima que se apresenta. Esta estratégia pode ser particularmente interessante aos publicitários, tema a ser discutido em 3.3.

Paul Hunter, como adiantado, menciona o uso mnemônico da rima como uma de suas quatro funções principais, no entanto apoia-as bastante em impressões generalizadas, as quais parecem ser autoevidentes, sem apontar estudos que tenham tentado demonstrar tal relação. O autor, portanto, acredita que a rima tenha de fato algum efeito sobre a memória e que auxilie as pessoas a lembrarem melhor o que leram, porém, conclui que, nesses casos, a rima sempre vem acompanhada de algum outro fator rítmico, como a metrificação ou mesmo uma prosódia específica, de modo que, para ele, não é a rima *sozinha* quem produz esse efeito: “A rima pode nos ajudar a lembrar, mas ela pode ser menos diretamente causal do que afirma a tradução; ela parece precisa de uma ajudinha de seus amigos – métrica, retórica e conceitual (HUNTER, 2006, p. 176).”<sup>44</sup>

Por outro lado, Blohm e Knoop recorrem a alguns testes neuropsicológicos para embasar suas conclusões, citando, inclusive, estudos que acompanham o globo ocular de leitores e detectam onde mais se detém – podendo significar dificuldade de compreensão ou atenção intensificada – e por onde passam mais rápido – o que indicaria o contrário. Uma maneira de medir este fenômeno é mapear a atividade cerebral durante a leitura e reconhecer quais momentos foram cognitivamente mais exigentes aos participantes do experimento. Ao que parece, de fato, a rima pode eventualmente auxiliar em algum momento com a retenção de informação, porém é:

cognitivamente menos custoso reconhecer uma palavra isolada se ela é precedida por uma palavra que rima (toys – boys) do que se for precedida por uma palavra que não rima (cars – boys). Mas é cognitivamente mais custoso integrar uma palavra numa sentença em desenvolvimento se encontrássemos uma palavra que rima num momento anterior da sentença

---

<sup>44</sup> Rhyme may help us remember, but it may be less directly causal than tradition has it; it seems to need a little help from its friends - metrical, rhetorical, and conceptual

(the girls hid the toys while the boys were at school) (BLOHM; KNOOP, 2022, p. 11, grifos do autor).<sup>45</sup>

Mais adiante, os autores ainda afirmarão que o efeito pode ser mais aguçado ao lermos poesia (ou seja, é uma demonstração de um empenho de leitura diferente), mas que, de modo geral, diante de um discurso não reconhecido como poético, a rima deixa de ser percebida a partir de sete palavras de distância uma da outra. Como eles mesmos apontam, isso contrariaria diversos modelos de rima que não sejam a rima emparelhada – e, a depender do tamanho dos versos, até mesmo esta categoria poderia estar inclusa nesse quesito. A conclusão, ainda, vai na direção de que as associações seriam mais facilmente relacionadas quando compartilhassem o mesmo campo semântico em lugar do acústico. Além disso, dentre as percepções do mérito acústico, a aliteração, ou seja, a repetição de sons *no início* das palavras, tende a ser mais efetiva do que a repetição de fim<sup>46</sup>.

A conclusão, portanto, é que, como artifício mnemônico, a rima acaba por depender de outros elementos de estruturação, como metrificação e melodia, para que seja aguçada quando o falante encara como poesia o texto que procura lembrar. Nesse sentido, instruções gerais (como “água no umbigo – sinal de perigo”) e/ou ditados populares (como “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”) podem fazer uso da rima, porque são encarados como unidades verbais encadeadas pela rima, como um poema, ou ao menos parte de um. O auxílio da rima à memória, então, está limitado à proximidade entre os elementos rimantes, o que nos leva a pensar que há uma função mais relevante sendo marcada pela rima de fim de verso: estruturar as ideias presentes no poema e complementar a percepção de quem *ouve* um poema quanto à localização do fim dos versos.

#### 1.2.4.2. Rima e estrutura

Como mencionado há pouco, as funções da rima aqui apresentadas não podem ser efetivamente separadas, isto é, elas ocorrem simultaneamente e corroboram a felicidade de seus efeitos na leitura e/ou performance de um poema. Se a posição de fim de verso apresenta alguma relevância em seus efeitos mnemônicos, estes são constantemente realçados por

---

<sup>45</sup> cognitively less demanding to recognise an isolated word if it is preceded by a rhyming word (toys – boys) than if it is preceded by a non-rhyming word (cars – boys). But it is cognitively *more demanding* to integrate a word into an unfolding sentence if we encountered a rhyming word earlier in the sentence (the girls hid the toys while the boys were at school)

<sup>46</sup> Este tipo de constatação vai bastante na direção de certos detratores da rima que a acusavam de ser um recurso *baixo, popular demais*, uma vez que há uma tendência de que versos populares sejam mais curtos e seriam, portanto, beneficiados pela rima. Já os versos nobres, mais longos, não precisariam dela e, no limite, seriam melhores sem elas. Assunto a ser retomado em 1.3.

outras características estruturantes, como o metro. A rima, porém, justamente pela posição de destaque que, tradicionalmente, ocupa na estrutura do verso, bem como pela maneira como ela chama a atenção para si através de uma repetição sonora evidente, não pode deixar de ser um dos mais relevantes dispositivos para elaborar a estrutura de um poema.

Nos diversos casos mencionados ao longo de 1.2 e suas seções, pode-se notar como a posição das rimas na estrofe causa efeitos diferentes através dos jogos de expectativas que se criam a depender do esquema. As rimas emparelhadas tendem a ser percebidas como uma unidade de resolução mais rápida, isto é, a proximidade entre a palavra que prepara a rima e aquela que a resolve transmite a sensação de uma mensagem completa, de uma unidade de sentido independente. Como aponta J. Paul Hunter:

This syntactical feature of the so-called closed couplet can easily be misinterpreted as fragmentation of thought and the privileging of epigrammatic, bumper-sticker-like thinking (a gross misunderstanding of what 'closure' means), when actually something almost opposite is true: couplets tend to build clauses carefully upon one another, stacking up couplet and independent clauses like bricks until they add up to a larger thought unit — a full sentence or paragraph (HUNTER, 2006, p. 187-188).

Portanto, ele ressalta que não há necessariamente o fim de uma frase ao fim de um dístico rimado, isto é, de uma rima emparelhada. O que pode haver é uma conceitualização suficiente para prosseguir com as demais informações até que se complete um raciocínio mais complexo. A ideia de desfecho por ele mencionada é a mesma apresentada por Barbara Smith em seu *Poetic Closure*, no qual, segundo a autora, o desfecho está bastante atrelado a como os poemas se encerram. Esta potencialidade de “empilhar” tijolos, como enunciada por Hunter, no entanto, é estruturalmente ilimitada. Assim como outras formas de organizar o poema em estrofes que possam ser repetidos indefinidamente, este tipo de estrutura causa seus desfechos a cada unidade, mantendo em aberto a possibilidade de que seja continuado. Ao se tratar de formas fixas que tenham um número de versos já pré-estabelecido, a estrutura e, por consequência, os desfechos causados pela rima resultam dos limites estabelecidos pela forma. Ao longo do capítulo 2, serão discutidas diferentes formas fixas e estrofes que se baseiam na rima para se organizar.

De todo modo, a rima organiza a estrutura do poema ao elaborar a mais evidente das cadeias de repetição que compõem o poema. À medida que se reconhece o padrão das rimas, a organização dos elementos que interagem no poema também é reconhecida. Obviamente, é possível quebrar estas expectativas ao realizar rimas que não correspondam a uma organização sintagmática, isto é, num verso cuja leitura fluida da sentença realiza um

*enjambement* no qual a última palavra realiza uma rima de fim de verso com outro verso do poema, porém, tem sua presença atenuada, escondida pela leitura.

Um exemplo é o dístico final do poema de Paul Muldoon, “Why Brownlee Left” (também usado como exemplo de rima remota em 1.2.3), que diz “Shifting their weight from foot to / Foot, and gazing into the future.” Os sujeitos das frases, lembremos, são cavalos que Browlee abandonou. Este exemplo é particularmente interessante pois, pode-se dizer que o poema é um soneto inglês, já que tem sete ecos rimáticos ao todo, ainda que não siga exatamente o esquema de rimas tradicional da forma, de três quartetos de rimas cruzadas finalizados com um dístico rimado; em vez disso, como mostrado, o poema afasta as rimas por três, quatro, até cinco versos. Os dois últimos, porém, são um dístico, como que afirmando a forma do soneto inglês que o poema parecia estar evitando. Além disso, a própria locução “foot to foot”, se referindo aos cavalos trotando sem sair do lugar, é, literalmente, a tradução de *enjambement*, que em português também pode ser chamado *encavalgamento*. Portanto, neste caso, “foot to” está rimando com “future”, embora a frase tenha sido encerrada apenas na primeira palavra do verso seguinte.

Assim, a organização da estrutura através da rima se dá, de modo mais tradicional, seguindo os pressupostos de rimas emparelhadas, cruzadas, interpoladas ou afastadas, de modo que se possa mais facilmente reconhecer o fechamento de um segmento de sentido, geralmente um sintagma, ficando mais facilitada a compreensão dos elementos em contraste na composição. De maneiras mais experimentais, os poetas jogam com o cumprimento das regras, como Muldoon ao realizar o dístico final no soneto, mas a regra é cumprida sem que esse fechamento sintático tenha sido realizado. Uma das poetas que mais explorou esse tipo de artifício foi Marianne Moore. Não era incomum que seus poemas apresentassem elaborações formais que não fossem pré-estabelecidas por formas fixas tradicionais, mas sim com esquemas estróficos irregulares, com rima e contagem de sílabas em cada verso (e no caso dela a contagem de sílabas é quase sempre mais relevante do que a contagem dos pés), os quais então são repetidos nos demais versos. O exemplo mais famoso, provavelmente, é o poema “The Fish”, já anteriormente mencionado, o qual se inicia com um verso de uma única sílaba. Ainda por cima, na primeira estrofe, precisamos ler o título não como um paratexto que apresenta o poema, mas como sujeito da frase que se inicia no primeiro verso. Vejamos as duas estrofes iniciais:

### THE FISH

wade  
 through black jade.  
     Of the crow-blue mussel-shells, one keeps  
     adjusting the ash-heaps;  
         opening and shutting itself like

an  
 injured fan.  
     The barnacles which encrust the side  
     of the wave, cannot hide  
         there for the submerged shafts of the (...) <sup>47</sup>

Como se pode ver, o primeiro verso de cada estrofe tem apenas uma sílaba, enquanto o segundo tem três; o terceiro verso tem nove; o quarto tem seis; e, finalmente, o quinto repete nove sílabas. Além disso, o verso 1 rima com o 2, enquanto o verso 3 rima com o 4, restando o último verso de cada estrofe sem nenhuma rima. No entanto, esta rima de palavras que não sejam substantivos, adjetivos e verbos, nunca foi muito comum, uma vez que tais palavras são naturalmente átonas e um dos pressupostos da elaboração das rimas, historicamente, como mencionado, se dá *a partir* de uma vogal tônica. O que Moore elabora, portanto, é uma subversão da expectativa da rima, uma vez que ela esteja presente, mas se faz de modo visualmente perceptível, embora sonoramente pouco perceptível. Na sétima estrofe deste poema, porém, Moore realiza ainda outra rima, mais experimental, já que ela divide a palavra ao meio para rimar com o verso seguinte:

ac-  
 cident—lack  
     of cornice, dynamite grooves, burns, and  
     hatchet strokes, these things stand  
         out on it; the chasm-side is <sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Na tradução de José Antonio Arantes: **Os Peixes**

vade-

ando negro jade.

    Das conchas azul-corvo, um marisco  
     só ajeita os montes de cisco;  
         no que vai se abrindo e fechando

é que

nem ferido leque.

    Os crustáceos que incrustam o flanco  
     da onda ali não encontram canto,  
         porque as setas submersas do...

Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/10/05/3-poemas-de-marianne-moore/> (último acesso em 08/08/2024)

<sup>48</sup> de a-

-cidente – ausência

    de cornija, machadadas, queima e

Não apenas a palavra “accident” foi partida, como esta operação permite a rima com a palavra “lack”, ou seja, apenas a primeira sílaba, de uma palavra trissílaba, rima com outra palavra, esta, por sua vez, monossílaba. Mesmo que esta seja a vogal tônica da palavra, não seria comum reconhecer uma rima entre as palavras “accident” e “lack”<sup>49</sup>; este tipo de experimentação só vem a ocorrer de forma mais sistemática a partir da segunda metade do século XX<sup>50</sup>. Estes casos são interessantes, pois a estrutura da rima está sendo explorada de modo muito diferente dos casos mencionados aqui até então, em que uma aproximação entre as palavras ocorre, de modo a contrastar ou aproximar seus significados; bem como não se realiza uma marcação clara do fim dos versos de modo a facilitar a compreensão das estruturas sintagmáticas. Em vez disso, o cumprimento do critério da rima apresenta um novo modo de elaboração de estrutura que garante sua presença ao mesmo tempo em que a deixa menos perceptível, dramatizando exatamente o contrário daquilo que a rima foi tantas vezes acusada de fazer: chamar a atenção para si própria.

#### 1.2.4.3. Rima e humor

A rima está muito atrelada à surpresa. Uma boa rima é sempre surpreendente, afinal, boa parte da graça está na relação completamente física, sonora, entre duas palavras que havia nos escapado até então. O humor na rima pode se dar de diversas maneiras, inclusive quando a rima não se efetiva, como é o caso da rima mental [*mind rhyme*], em que apenas a sugestão da rima já é capaz de causar riso.

Como temos visto ao longo dessa tese, por ser um recurso que, necessariamente, precisa de dois momentos distintos, sua preparação [*set up*] e sua realização [*punchline*], já há na ideia da rima algo que a aproxima enormemente das piadas. Assim, quando a rima é diretamente associada a seu uso humorístico, isso pode ser feito de diversas maneiras. Como adiantado há pouco, um desses modos é justamente aquele em que a rima *não* se conclui propriamente. Isto é, a palavra esperada não chega a ser de fato pronunciada ou lida; no entanto, mesmo assim, há elementos suficientes na construção poética que sejam capazes de indicar ao leitor ou ouvinte qual seria a palavra mais esperada naquela posição e, nesse caso,

---

sulcos de dinamite – teima em  
ressaltar; já não é o que era

Disponível na mesma fonte da nota anterior.

<sup>49</sup> Talvez seguindo os critérios de rima abreviada, como elaborado por José Lira, a ser mencionado mais em 5.2.

<sup>50</sup> Ainda que poemas como o poema 31 de Safo também apresentem uma quebra de sílaba de um verso para o outro, isso não ocorria com o intuito de realizar uma rima.

a surpresa está no fato de que ela não precisa ocorrer, de modo que apenas a sugestão de tal rima já seja o bastante para causar o riso. Um dos maiores exemplos do cancioneiro popular brasileiro é a música “Julieta”, de Sandro Becker, em que, dentre outros, é possível encontrar versos como estes:

Eu vinha no caminho e encontrei um urubu  
Pisei no rabo dele ele mandou tomar cuidado

Tanto pela baixa frequência de palavras terminadas em U tônico quanto pela situação descrita nos versos, chegando ao ponto de haver o verbo “tomar” em posição métrica que deixava espaço para apenas mais duas sílabas que se encaixassem no ritmo proposto pela canção, toda a elaboração poética se direciona de modo que se espere que o tal urubu tenha mandado o sujeito “tomar no cu”. Isso, porém, não acontece, uma vez que o animal, no fim das contas, apenas sugeriu cuidado àquele que pisou em seu rabo. A graça está, portanto, na quebra de expectativa dos leitores e ouvintes que aguardavam a profanidade e receberam apenas um conselho calmo. Esse procedimento se repete em vários momentos na canção, inclusive de outras maneiras, como no exemplo a seguir:

Atrás daquele morro tem um pé de araçá  
Toda vez que eu vou lá me dá vontade de cantar

Nesse caso, temos uma rima de fato acontecendo, diferentemente do exemplo anterior que nem sequer a realizava. Há, entretanto, um contexto já estabelecido pela lógica da canção que busca sempre gerar no leitor as mais esdrúxulas expectativas. Como é comum ao português brasileiro pronunciar os verbos no infinitivo como se acabassem em vogal tônica sem o som do R que marca essa categoria verbal, “araçá” poderia, no limite, rimar com a maior parte dos verbos da língua, uma vez que a primeira conjugação seja a mais numerosa dentre as três que a compõem. Mesmo assim, o contexto em que estes versos se encontram faz com que esperemos um verbo como “cagar” (acentuado pelo começo “ca” do verbo que de fato é usado), pelo simples fato de que escatologia é um tipo de recurso humorístico bastante recorrente. Um exemplo como este, portanto, mostra como a noção de rima já está tão intrínseca no imaginário popular que é possível fazer seus leitores imaginarem uma rima que não precisa se concretizar; ou, até mais, que a rima que se revelou está apenas “mascarando” a que de fato todos pensaram que seria realizada.

No campo da poesia tradicional, é possível citar a tese de Lucas Augustini, na qual ele fez um estudo extenso aliado de uma tradução integral de *Don Juan*, de Lord Byron. O

poema tem proporções épicas e, além disso, também está construído utilizando a metrficação da oitava rima. Augustini chama a atenção, em dado momento, para o uso das *split-rhymes* ou, como ele traduz, rimas em mosaico<sup>51</sup>, sendo estas um tipo de rima rica, tal como visto em 1.1.3.1.2, em que uma palavra rima com uma sequência de duas ou mais palavras. Augustini chama este estilo de rima de “hudibrásticas”, por causa do poema “Hudibras” publicado em 1662 pelo poeta Samuel Butler, o qual, assim como o *Don Juan*, também era uma paródia épica. Portanto, segundo Augustini, este tipo de rima se destaca na obra de Byron como um método de pegar o leitor “desprevenido” e, com isso, gerar humor:

Como se observa, nesse caso, não é exceção em *Don Juan* tal característica rímica, senão regra. Não há necessariamente relação direta com o conteúdo que induz o autor a utilizar esse recurso de rima em tal ou qual momento. Trata-se de um procedimento sistemático de ironia à forma estrófica tradicionalmente épica, e utilizado sempre que possível quer por arte, engenho ou ambos, ao longo da sátira épica, gerando efeitos humorísticos mais ou menos surpreendentes quando aparece, (AUGUSTINI, 2020, p. 302)

Também associado às rimas inusitadas, o conceito de *nomen est omen*<sup>52</sup> é bastante produtivo para pensar as relações da rima com o humor. Traduzido como “nome é destino” (ou prenúncio), a origem do termo é associada ao comediógrafo latino Plauto, na peça *Persa*, em que o escravo Toxillus convence seu dono a comprar uma escrava chamada Lucris, que pode ser traduzida como *lucro*, e diz “Nōmen atque ōmen quantīvīs iam est pretī”, ou seja, “O nome e o destino valem qualquer preço”. Plauto é, de modo geral, reconhecido por nomear seus personagens com indicações de quais serão seus destinos.

Pensando este conceito com os efeitos da rima para causar humor, pode-se usar de exemplo os casos em que tanto o nome das pessoas quanto o de lugares pode levar ao cumprimento de um destino que esteja diretamente associado ao nome. Em 2.8, ao analisarmos a estrutura do limerique, isso será visto principalmente com as questões de topônimos, portanto, aqui nos concentraremos mais em casos de nomes pessoais.

A dupla de cantores de embolada Caju e Castanha apresenta algumas composições em que a rima é realizada com o nome de algum personagem, dessa forma, é possível dizer que o nome deste personagem *condiciona* o destino que ele terá na narrativa, já que é a rima com esse nome o que define quais palavras poderão ser usadas. A canção chamada “Mulher de

<sup>51</sup> Augusto de Campos chamou-as de “rimas leoninas”, mas este termo já era empregado para rimas internas que acontecem dentro de um mesmo verso, principalmente quanto a primeira palavra rima com a última.

<sup>52</sup> Em alguns casos, a expressão aparece sem o verbo, apenas “nomen omen”, deixando a expressão ainda mais marcante, aos moldes da clássica expressão “traduttore, traditore”.

amigo meu” apresenta uma lógica bem simples: há um refrão que declara “mulher de amigo meu é instrumento musical”, que já estabelece o tom jocoso e prepara os ouvintes para a piada machista a ser realizada em instantes. Na sequência, há diversas estrofes que se iniciam com “Que papo é esse? Que é isso, seu \_\_\_\_\_?”, deixando-se o espaço a ser preenchido com um nome próprio. A cada estrofe, o nome é modificado e a cada nome um novo instrumento musical é evocado. Por exemplo: “Que papo é esse? Que é isso, seu Monteiro? / Mulher de amigo meu pra mim é pandeiro”; depois, é a vez de “Seu João”, que evocará a palavra “violão”; depois “Leone” evocará a palavra “trombone” e assim por diante, cada caso sendo elaborado *por causa* da rima com o nome.

Numa toada menos adulta, o poema infantil “As meninas”, de Cecília Meireles, apresenta a mesma lógica. As três personagens apresentadas estão intrinsecamente associadas ao que acontece com eles numa relação que liga seus nomes a seus destinos: “Arabela / abria a janela. // Carolina / erguia a cortina. // E Maria / olhava e sorria: / “Bom dia!”; logo, a lógica da composição do poema decide os acontecimentos das personagens por um critério que está completamente associado à rima.

### 1.3. Rima e Razão: Problema e Solução

*as good still to vse ryme and a little reason, as neither ryme nor reason*  
– Samuel Daniel

*Still may syllabes jar with time,  
Still may reason war with rhyme,  
Resting never.*  
– Ben Jonson

*I see no rhyme in the reason*  
– Primus

Dentre tantos binômios obviamente reconhecidos – amor e ódio; vida e morte; sorte e azar; beleza e feiura; bem e mal, entre muitos outros –, pode parecer estranho que a rima por tantas vezes tenha sido antagonizada à razão. O mais interessante, porém, como aponta Rebecca Rush (2021, p. 7), é como este fato era ressaltado tanto por aqueles que defendiam o uso da rima quanto por aqueles que eram contrários à técnica.

A análise que se pretende apresentar aqui, por sua vez, tenta chamar a atenção para a rima enquanto recurso poético que, como qualquer coisa, não pode ser analisada “essencialmente”, isto é, como um recurso que não está inserido em contextos sociais, históricos e políticos que afetam a percepção das pessoas a seu respeito. Em determinado

momento, com uma intenção específica, os poetas e a poesia que produzem podem encontrar na rima um fio condutor que os leva a um contato com o divino, através de efeitos que ultrapassam os limites da razão (JARVIS, 2011; COHEN-VRIGNAUD, 2015); ao passo que, em outros momentos e com outras intenções, até mesmo a busca pelo divino se deva dar através da racionalização, da elevação moral e estética que renega os prazeres terrenos (*idem*). A rima, portanto, tentaremos demonstrar, é capaz de habitar lados opostos de espectros distintos, podendo ser colocada tanto no campo da “anti-naturalidade” como da “naturalidade”; da “liberdade” e da “restrição”; da arte “baixa” e popular e da arte “elevada” e aristocrática. Ou seja, um recurso que, como todos os outros, está sujeito às interpretações do tempo em que se encontra.

O já mencionado prefácio de Milton para o *Paraíso Perdido*, também nos lembra Rush, não é a primeira manifestação de um desacordo quanto ao uso da rima. Após, e durante, sua disseminação pela Europa através dos hinos religiosos da igreja católica já visíveis no século V, até o uso sistemático das formas rimadas da poesia provençal francesa a partir do século XI, a técnica já recebe críticas e elogios<sup>53</sup>.

Milton did not contest the royalist idea that rhyme can charm us into obedience, but he saw the royalist effort to use rhyme to manipulate the passions as a violation of poetry’s rational purpose. His poetic theory therefore returns to the Donnean and Jonsonian correlations of form with individual thought and character. Though these poets do not share a politics or a world picture and in fact fundamentally disagree about the practices and the purposes of verse making, there is a remarkable consensus among them that verse patterns are in conversation with other patterns, whether the workings of the mind or the dance of the cosmos (RUSH, 2021, p. 16).

De modo geral, até então pode-se separar opiniões quanto à rima em duas categorias principais: uma, a favor da rima, porque ela aproximaria o ser humano da própria natureza e, portanto, de deus. Nesta perspectiva, a coincidência sonora de duas palavras que não coincidem semanticamente serve como prova de *harmonia*, de *união* divina com o mundo. Seria, dessa forma, dever dos poetas buscar essa proximidade. A outra, por sua vez, é contrária à rima, porque reconhece nela uma *distração*, um *barulho* incômodo que impede o raciocínio. Este, no entanto, também visa aproximar o humano das figuras divinas, já que um artifício *supérfluo* como a rima seria herança de bárbaros. A rima apresenta um tipo de prazer ou satisfação que seria *injustificável* racionalmente, portanto, deveria ser recusada.

---

<sup>53</sup> A conquista normanda das ilhas britânicas no século XI tem suas consequências perceptíveis na língua inglesa até hoje. A substituição de um sistema aliterativo de poesia por um sistema de rimas pode ser visto como um deles.

Com o passar dos séculos e a aparente vitória da rima frente à tentativa de alguns poetas ingleses em retomar o verso quantitativo greco-romano, a rima continua a dividir a opinião dos poetas. Mesmo aqueles que se opõem a ela fazem uso regular do recurso, numa postura de completa inescapabilidade<sup>54</sup> quanto a sua força. Esta percepção de que a rima é uma amarra, algo que prende a criatividade, começa, então, a ganhar tração entre os poetas. Não se trata exatamente de uma busca racional ao divino, mas ainda uma busca racional ao humano. Nesta perspectiva, a rima também atrapalha a razão, não por ser um barulho ou uma distração, mas por ser algo que restringe a comunicação do poeta através do poema. Ou seja, ele fica limitado, preso, à determinada técnica que não permite sua expressão plena.

Em compensação, aqueles que se mantiveram a favor do uso da técnica, acrescentam em sua defesa *também* um chamado à razão. Nestes casos, a presença da rima não será vista como mera harmonia que busca embelezar o texto poético ou funcionar como artifício mnemônico, mas sim como um recurso capaz de, por si próprio, produzir novos sentidos, relacionar novas ideias<sup>55</sup>. Um grande exemplo deste fenômeno são justamente os dísticos heroicos de Alexander Pope, discutidos no artigo “One Relation of Rhyme to Reason: Alexander Pope”, de W. K. Wimsatt, publicado em 1944. No texto, Wimsatt demonstra como os pares de Pope encadeiam ideias e conectam palavras de modo que uma relação até então não percebida seja vista como inevitável. Nesse sentido, os dísticos de Pope se diferenciavam muito dos de Chaucer, por exemplo, nos quais as rimas entre sufixos eram bastante presentes, ao passo que em Pope se consolidou a técnica de que aproximar palavras que não tivesse apenas a similaridade sonora, mas, idealmente, nenhum vínculo morfológico ou etimológico.

Duas palavras que rimam, por exemplo, podem parecer mais distantes uma da outra precisamente por causa da maneira pela qual as ortografias divergentes nos fazem lembrar da história das línguas, do som das palavras mudando, vivendo uma vida própria enquanto ainda enterrado nas ortografias de sua juventude, e, para além disso, de tal matéria como a maneira com que palavras e ortografias estrangeiras entram na complexa rede do inglês falado e escrito. (HOLLANDER, 1985, p. 123).<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Um exemplo claro é o poema “A Fit of Rime Against Rime”, de Ben Jonson, no qual o poeta usa de um poema rimado para criticar o uso da rima.

<sup>55</sup> As percepções contemporâneas sobre a rima, é claro, também são variadas; aspectos culturais atuais nos quais as rimas são bastante presentes serão discutidos no capítulo 3.

<sup>56</sup> Two rhyming words, for example, may seem more distant from each other precisely because of the way in which the divergent spellings remind us of the history of languages, of word sounds changing, living a life of their own while yet entombed in the spellings of their youth, and, beyond that, of such matter as the way in which foreign words and spellings enter the complex net of spoken and written English

Como ressalta Hollander, toda rima<sup>57</sup> acaba por trazer à tona uma rápida revisão da história do idioma em que se realiza, já que a língua está constantemente sofrendo mutações e palavras que um dia já rimaram, hoje, não rimam mais; bem como palavras que já foram muito mais afastadas sonoramente, atualmente, parecem mais próximas. Da mesma forma, estratégias e técnicas de escrita estão sujeitas à moda, às tendências do gosto e à constante evolução de ideias e de conceitos que podem dar nova vida a técnicas antigas. Certas tradições passam a ser vinculadas a um tipo de recorte demográfico e isso pode ser suficiente para que caiam em desuso ou para que sejam exploradas à exaustão.

Após um período que parece ter marcado uma crise da rima ao longo do século XX (o que, é claro, está longe de querer dizer que ela tenha sido completamente ignorada, até porque certas formas poéticas jamais deixaram de priorizá-la<sup>58</sup>), principalmente, na segunda metade, a rima vem recebendo mais atenção de pesquisadores que tentam entender sua história e sua relação com a história do pensamento. Fica mais fácil entender que sua presença está vinculada a tudo aquilo que a cerca e que não se faz necessária uma escolha categórica sobre amar ou odiar a rima.

"Se você escreve em rima," disse Sandburg, "você não pode dizer o que quer. Quando chega ao fim do verso, em vez de dizer o que começou a dizer, você tem que dizer o que rima."

Argumentei que poetas, por vários séculos, aceitaram o desafio de dizer o que queriam e ainda assim rimar. Desde então, aprendi que escritores gostam ou não gostam de rima exatamente pelos mesmos motivos. Aqueles que não gostam sentem, como Sandburg, que ela é muito limitadora, que suas exigências rigorosas sufocam as ideias. Já os que gostam dizem que, por outro lado, essas mesmas exigências abrem novas perspectivas e lançam luz sobre uma ideia que antes não estava lá — que buscar uma rima ou reformular uma frase para fazê-la rimar é, por si só, um estímulo às ideias.

Na verdade, eu não queria argumentar a favor de um ou de outro, mas sim defender ambos. Por que alguém, escritor ou leitor, deveria se limitar ao verso rimado ou ao verso livre? Por que não apreciar um pouco de cada? Eu entendo que um escritor possa sentir-se inclinado a uma forma de expressão ou outra, mas por que condenar a outra? Amantes de cães não precisam ser inimigos dos gatos (VANCE, 1967, pp. 9-10).<sup>59</sup>

<sup>57</sup> No limite, qualquer ato de fala, mas, em poesia e, em especial, em poesia rimada, estes aspectos ficam mais ressaltados.

<sup>58</sup> Como a canção, que veremos em 3.1.

<sup>59</sup> "If you write in rhyme," said Sandburg, "you can't say what you want to. When you come to the end of the line, instead of saying what you started out to say, you have to say what will rhyme."

I argued that poets for several centuries had been willing to accept the challenge of saying what they wanted to say and making it rhyme. I have learned since that writers like or dislike rhyme for exactly the same reasons. Those who dislike it feel as Sandburg did that it is too confining, that its strict demands are stifling to ideas. Those who like it say that, on the other hand, those very demands open up new vistas and shed light on the idea that was not there before -- that searching for a rhyme or rephrasing in order to make a rhyme is in itself stimulating to ideas. I really didn't mean to argue for one or the other, but rather to defend both. Why should anyone, writer or reader, limit himself to rhymed verse or to free verse? Why not enjoy some of both? I can

Como Vance sistematiza na citação acima, tal qual o faz Rush, tanto aqueles que são favoráveis ao uso da rima quanto aqueles que são contrários não chegam a apresentar uma discordância total quanto ao que faz uma rima quando empregada num poema. Ambos reconhecem este caráter “alheio” à língua não monitorada, porém, se diferenciam na conclusão e no julgamento de valor que fazem após esta constatação.

O lugar ambíguo da rima, entre a solução e o problema, se deve ao fato de que ela é um recurso literário que pode ganhar ou perder prestígio com o tempo. Quando o caráter quantitativo latino se perde, a rima é uma *solução* para marcar o fim dos versos; posteriormente, é um *problema* que representa uma amarra quanto à criatividade e à aproximação dos seres humanos e do plano divino que deveria ser alcançado racionalmente. Como aponta Myrian Ávila em seu livro *Rima e Solução*, a poesia *nonsense* também via na rima uma solução, uma vez que era uma ancoragem para a “falta de sentido” dos versos, um tipo de recorrência que assegurava a execução do verso. Ao longo do século XX a rima volta a ser mais vista como um problema, como uma amarra, mas como Vance ressaltou, não é necessário fazer uma escolha categórica e imutável. Como T.S. Eliot escreveu, “essa liberação da [*from*] rima pode ser uma liberação da [*of*] rima”<sup>60</sup> e seu uso hoje, por ser claramente não obrigatório, implica questões que não poderiam ser constatadas antes, para as quais este trabalho se dedicará a pensar melhor pela via da tradução, especialmente porque a tradução é reprodutora e, por vezes, criadora de um imaginário de cânone e as *soluções* encontradas pelos tradutores, como a rima, também podem se tornar um problema.

---

understand that a writer might feel impelled toward one or the other as a form of expression, but why condemn the other? Dog lovers need not be cat haters.

<sup>60</sup> Disponível em: [https://theworld.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections\\_on\\_vers\\_libre.html](https://theworld.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html) (último acesso: 09/08/2024).

## 2. FORMAS FIXAS E ESTROFES TRADICIONAIS BASEADAS EM RIMA

Diante do exposto até agora, foi possível perceber a variedade de metros e versos dos quais os poetas já se valeram em maior ou menor grau; bem como os tipos e os usos legado a rima ao longo dos séculos. Estes usos e tipos, no entanto, podem estar presentes em diversas formas poéticas chamadas fixas, isto é, que apresentam sempre o mesmo padrão organizacional de suas estrofes e/ou do poema como todo.

Este capítulo, portanto, se concentrará em apresentar algumas formas-fixas que tenham sua estrutura organizadas em torno da rima, isto é, modelos poéticos que sejam elaborados de tal forma que a posição das rimas já esteja pré-estabelecida de antemão. Também serão analisadas algumas estrofes que, embora não constituam poemas completos por si só, costumam ser parte de poemas maiores e que, junto com as demais estrofes, também criam esse sentimento de previsibilidade e de ordenação prévia.

### 2.1. Soneto

Das formas tradicionais de poesia, o soneto é a mais facilmente reconhecível “a olho nu”. Sua disposição estrófica clássica na forma italiana, que entrou da mesma maneira na tradição francesa e, por consequência, na brasileira, são dois quartetos e dois tercetos. Assim, um mero relance num soneto em uma página já o caracteriza facilmente. Além do mais, na poesia brasileira há uma tradição extensa da escrita dessa forma, desde o barroco com Gregório de Matos, passando pelos românticos como Álvares de Azevedo, o simbolismo de Cruz e Sousa, o parnasianismo de Bilac e chegando até mesmo no moderno Vinícius de Moraes. A forma, é claro, é praticada ainda contemporaneamente e continua a gozar de prestígio entre poetas e críticos, devido a sua organização concisa, porém, efetiva. Em 2023, o vencedor da categoria Livro do Ano na premiação mais tradicional da literatura brasileira, o Prêmio Jabuti, foi Fabrício Corsaletti, com seu livro *Engenheiro Fantasma* (2022), que é composto por 56 sonetos, o que demonstra como a forma ainda encontra espaço na produção poética atual.

Segundo Renira Lisboa de Moura Lima, em seu *A forma soneto* (2007), o soneto teve origem no século XIII na Sicília, fruto da junção de duas formas populares de canção: o estramboto (forma poética de oito versos hendecassílabos com rimas alternadas) e outra canção, de melodia diferente, de apenas seis versos. Qual tenha sido o primeiro poeta a estabelecer as regras da composição do soneto, no entanto, não é ponto pacífico entre os

estudiosos, de modo que nomes como Giacomo da Lentini, Guitonne D'Arezzo e Girard de Bourneuil são todos candidatos para o estabelecimento do soneto como o reconhecemos.

Ainda segundo a autora, foi à medida que a forma se distanciou de sua origem musical e ganhou autonomia enquanto forma poética que suas regras ganharam mais destaque. Foi D'Arezzo quem defendeu que a forma fosse agrupada em duas estrofes, uma de oito e outra de seis versos, sendo que o octeto traria o esquema de rimas interpoladas (ABBAABBA), enquanto o sexteto usaria as rimas cruzadas (CDCDCD). Além disso, acrescentava-se, ao final, dois versos, de rima emparelhada (EE), os quais eram chamados de *coda*.

A forma mais conhecida, ainda assim, se deve às 317 aparições (entre os 366 poemas) do soneto no *Canzoniere* de Francesco Petrarca, já no século XIV. De acordo com Lima, a difusão do soneto foi bem-sucedida tanto na França quanto na Inglaterra, havendo algumas modificações em sua estrutura, e, por esse motivo, a autora considera formas canônicas o soneto italiano, o inglês e o francês.

A diferença entre as três se dá, principalmente, na organização rímica e na disposição das estrofes. A tradição italiana e a francesa mantêm a disposição dos dois quartetos seguidos de dois sextetos, o que não ocorre na versão inglesa da forma. Em inglês, estrutura-se o poema numa única estrofe, sendo legado apenas aos dois últimos versos um leve recuo, de modo a destacá-los dos demais.

A distribuição das rimas, por sua vez, é diferente em todas as tradições. O formato italiano segue o padrão de sua origem das rimas interpoladas para os quartetos e as rimas cruzadas nos tercetos. Ou seja, os ecos rimáticos da composição tradicional italiana são quatro no total. No próprio *Canzoniere*, os quartetos regularmente obedecem a disposição das rimas abraçadas, já os tercetos, entretanto, apresentam maior variabilidade para além do entrecruzamento, como por exemplo a estrutura CDC CDC, em que o eco D surge apenas uma vez e, entre as estrofes, é formado um outro padrão de rimas abraçadas, entre os versos 10 e 13. Há ainda os tercetos organizados em CDD DCC, ou seja, volta-se ao padrão de três ecos para cada, sendo que todas as rimas D são apresentadas em sequência e dois ecos C são deixados para o fim do poema. O metro, também segundo a tradição italiana de escanção, era o hendecassílabo, lembrando que não se cessa a contagem na última sílaba tônica, mas sim na sílaba final do verso, de modo que o metro equivalente no sistema de língua portuguesa é, portanto, o decassílabo. Vejamos um soneto clássico de Gregório de Matos (1636 – 1696), no qual o poeta usa a forma do soneto para comentar a própria feitura da forma:

Um soneto começo em vosso gabo;  
 Contemos esta regra por primeira,  
 Já vão duas, e esta é a terceira,  
 Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:  
 A sexta vá também desta maneira,  
 na sétima entro já com grã canseira,  
 E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?  
 Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,  
 Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,  
 Se desta agora escapo, nunca mais;  
 Louvado seja Deus, que o acabei.

Como se pode perceber, o esquema de rimas dos tercetos não é o mais canônico, uma vez que estes seguem o esquema CDC CDC, um dos esquemas mencionados há pouco. Ainda assim, por seu caráter didático e humorístico quanto à construção da forma, continua a ser um bom exemplo de como demonstrar na prática sua elaboração.

Um pouco mais raros são os sonetos italianos que apresentam cinco ecos rimáticos. Os quartetos mantêm a mesma estrutura, cabendo aos tercetos apresentarem a nova variabilidade de distribuição dos ecos. O mais comum, novamente segundo Lima (2007), é aquele que segue o padrão CDE CDE. Além deste, aparecem também as possibilidades: CDE DCE; CDE EDC; CDE DEC; e CCD EED. Cada uma dessas estruturas funciona à sua própria maneira nos sonetos, aumentando ou diminuindo o jogo de expectativas entre tensionamentos e resoluções, assim como as possíveis quebras dessas expectativas ao nos depararmos com outras distribuições, capazes de, através da surpresa da rima, maximizar o impacto final da leitura do poema. Vejamos um exemplo da Petrarca, em tradução de Jamil Almansur Haddad:

#### Soneto XXII

Se amor não é qual é este sentimento?  
 Mas se é amor, por Deus, que coisa é a tal?  
 Se boa por que tem ação mortal?  
 Se má por que é tão doce o seu tormento?

Se eu ardo por querer por que o lamento  
 Se sem querer o lamentar que val?  
 Ó viva morte, ó deleitoso mal,

Tanto podes sem meu consentimento.

E se eu consinto sem razão pranteio.  
A tão contrário vento em frágil barca,  
Eu vou para o alto mar e sem governo.

É tão grave de error, de ciência é parca  
Que eu mesmo não sei bem o que anseio  
E tremo em pleno estio e ardo no inverno.<sup>61</sup>

Como se pode ver, o exemplo em questão usa 5 ecos rimáticos que são apresentados no esquema CDE DCE; o verso de rima C apresenta uma distância de 3 versos entre sua apresentação e resolução; já a rima D apresenta apenas um verso de distância; e, finalmente, o verso da rima E leva dois versos para chegar a sua conclusão. Portanto, há uma proporcionalidade na distribuição dos ecos em que cada um aparece uma única vez em cada estrofe, porém, cada um deles leva uma quantidade distinta de versos para ser concluído. O único deles a continuar na mesma posição, isto é, sendo o último verso de cada estrofe, é a rima E, de modo que a simples troca de posição na estrofe seguinte entre as rimas C e D já é suficiente para causar algum estranhamento e aumentar as expectativas de resolução da última rima.

Quanto ao soneto francês, Lima atribui a Théodore de Banville a posição de que esta é a única forma regular do soneto:

Apresenta o mesmo número e sequência de estrofes isométricas. Entretanto, a disposição rímica consonântica equivale à do soneto italiano nos dois quartetos – rimas abraçadas (abba abba) – e no primeiro terceto (ccd), com rimas emparelhadas iniciais, intraestróficas, como ocorre na quinta forma de distribuição dos ecos rimáticos no soneto italiano. Porém o que vai distinguir o soneto francês do soneto italiano é a distribuição dos ecos rimáticos no segundo terceto, que contém dois (d, e), um dos quais (d) já presente no primeiro terceto, em posição final (LIMA, 2007, pp. 31-32).

A disposição final das rimas do soneto francês, assim sendo, obedece à ordem ABBA ABBA CCD EDE, mantendo um dístico de rimas emparelhadas após os quartetos para, na sequência, termos um novo quarteto, dessa vez de rimas entrecruzadas. Como também ressalta a autora,

---

<sup>61</sup> S' amor non è, che dunque è quel ch' io sento? / Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa e quale? / Se buona, ond' è effetto aspro mortale? / Se ria, ond' è sì dolce ogni tormento? // S'a mia voglia arado, ond' è 'l pianto e 'l lamento? / S'a mal mio grado, il lamentar che vale? / O viva morte, o diletto male, / Come puoi tanto in me s'io nol consento? // E s'io 'l consento, a gran torto mi doglio. / Fra sì contrari venti, in frale barca / Mi trivo in alto mar, senza governo, // Sì lieve di saber, d'error sí carca, / Ch' i i' medesimo non so quel ch' io mi voglio, / E tremo a mèzza state, ardemdo il verno.

trata-se de uma forma de menor alcance fora da tradição francesa, ainda que haja alguns casos em nossa tradição, como o poema “A minha irmã”, de Manuel Bandeira<sup>62</sup>.

A distribuição das rimas e sua variabilidade exercem as funções de estabelecer os padrões reconhecíveis da organização da obra poética, de modo que, através da familiaridade com a forma, o poeta possa buscar tensionar e surpreender seus leitores, pelo emprego de novas distribuições e, por consequência, novos efeitos estéticos possíveis quando lemos os poemas. A tradição italiana, como vimos, aceita variadas maneiras de dispor os ecos rimáticos nos tercetos, podendo, inclusive, variar entre quatro ou cinco ecos, se considerados também os sons dos quartetos. A tradição francesa, por sua vez, canonizou uma única distribuição, com cinco ecos rimáticos e distribuição regular mesmo entre os tercetos.

As coisas mudam um pouco de figura no soneto inglês. A começar que o sistema de contagem se diferencia dos anteriores por manter a utilização de pés métricos. A distinção, no entanto, acaba sendo, também quase equivalente, uma vez que o metro estabelecido como o mais adequado à escrita do soneto foi justamente o pentâmetro iâmbico, ou seja, cinco pés de duas sílabas, nos quais as sílabas pares são acentuadas. Além disso, o soneto inglês

[m]antém a isometria estrófica, mas foge completamente da organização das outras duas formas canônicas quanto à estrofação e ao número e distribuição das rimas: seus 14 versos decassílabos formam três quartetos e um dístico, com autonomia sintática e rímica, sem eco rimático interestrófico. As rimas do soneto inglês são, pois, singulares, sem repetição de som em todo o poema. Cada um dos quartetos tem o seu par de rimas cruzadas; e o dístico apresenta-se com rimas emparelhadas. Os ecos rimáticos, então, decorrem de sete sons diferentes (a, b, c, d, e, f, g), dois a mais do que os encontrados nas outras formas canônicas, distribuindo-se conforme o esquema rimático: ababcdcdefefgg. (LIMA, 2007, p. 34).

Como bem salientado pela autora, não há apenas uma questão rímica da distribuição das rimas e das estrofes. A construção sintática é igualmente crucial na elaboração de um soneto que se adeque às formas canônicas. Nos sonetos italianos e franceses os quartetos são designados a apresentar a temática abordada, de modo que a sintaxe, no limite, de cada estrofe, seja fechada em si mesma. Fica, assim, legado ao primeiro terceto o efeito de algum tipo de reviravolta ou impedimento, algum tipo de tensionamento ao que fora apresentado anteriormente para que, no terceto final, haja uma resolução. O soneto inglês, por ser

---

<sup>62</sup> Depois que a dor, depois que a desventura / Caiu sobre o meu peito angustiado, / Sempre te vi, solícita, a meu lado, / Cheia de amor e cheia de ternura. // É que em teu coração inda perdura, / Entre doces lembranças conservado, / Aquele afeto simples e sagrado / De nossa infância, ó meiga criatura. // Por isso aqui minha alma te abençoa: / Tu foste a voz compadecida e boa / Que no meu desalento me susteve. // Por isso eu te amo, e, na miséria minha, / Suplico aos céus que a mão de Deus te leve / E te faça feliz, minha irmãzinha...

distribuído em uma estrofe única na qual três quartetos sintaticamente autônomos são dispostos entre rimas cruzadas, possui dois versos que fazem as vias de “chave de ouro”, podendo funcionar como um tipo de resumo ou moral para finalizar o poema. Quanto ao assunto, Barbara Smith propõe que:

Há um bom motivo para defender que o dístico rimado, quando corresponde a uma declaração sintaticamente completa, seja, ele mesmo, uma forma efetivamente fechada. No entanto, a sensação de desfecho produzida por um soneto que se encerra não provém tanto da efetividade independente do dístico rimado quanto de sua efetividade em relação à estrutura formal que a precede. De modo a dar o devido valor para essa relação, será necessário distinguir seus efeitos da possível familiaridade do leitor com as convenções do soneto, e esta não é uma questão simples (SMITH, 1968, p. 51).<sup>63</sup>

Segundo a autora, portanto, não é apenas pelo fato de que há um dístico rimado e sintaticamente autônomo no fim do poema que seu impacto final enquanto *desfecho* se realiza. São, sim, estes fatores, mas *aliados* aos processos formais que o tenham precedido. Uma das maneiras mais utilizadas, segundo Smith, para que este efeito seja concretizado é justamente a *mudança* de um padrão previamente empregado. Isto é, havendo a regularidade das rimas cruzadas em todos os versos de 1 a 12 de um soneto inglês, o impacto final se dá, também, graças ao novo modo organizacional dos ecos rimáticos que quebra as expectativas de continuidade e maximizam a sensação de desfecho causada pelo fim do soneto. Vejamos soneto 116, um dos mais conhecidos, de Shakespeare (1564 – 1616), em tradução de Bárbara Heliodora:

De almas sinceras a união sincera  
Nada há que impeça: amor não é amor  
Se quando encontra obstáculos se altera  
Ou se vacila ao mínimo temor.

Amor é um marco eterno, dominante,  
Que encara a tempestade com bravura;  
É astro que norteia a vela errante  
Cujo valor se ignora, lá na altura.

Amor não teme o tempo, muito embora  
Seu alfanje não poupe a mocidade;  
Amor não se transforma de hora em hora,

---

<sup>63</sup> There is a good reason to maintain that a rhymed couplet, when it corresponds to a syntactically complete utterance, is, in itself, an effectively closed form. Nevertheless, the sense of closure produce by a sonnet ending does not arise so much from the independent effectiveness of the rhymed couplet as from its effectiveness in relation to the formal structure that precedes it. In order to appreciate this relationship, it will be necessary to distinguish its effect from that of the reader’s possible familiarity with sonnet conventions, and that is not a simple matter.

Antes se afirma, para a eternidade.  
 Se isto é falso, e que é falso alguém provou,  
 Eu não sou poeta, e ninguém nunca amou.<sup>64</sup>

Tanto o poema original quanto a tradução apresentam o esquema tradicional da distribuição de rimas do soneto inglês, embora a questão da independência sintática mencionada por Renira Lisboa não seja exatamente seguida nos primeiros versos, já que o fim de uma frase acontece no meio do segundo verso, bem como o começo de outra frase se dá a partir do meio do segundo verso. Com exceção desse caso, porém, os versos se organizam de dois em dois, com a marcação de ponto e vírgula sinalizando o fim dos dois ecos rimáticos a serem concluídos nos versos seguintes. Outro ponto interessante a ser comentado diz respeito à “regularização” aos moldes italianos presente na tradução, ou seja, a separação do poema em dois quartetos e dois tercetos, em vez da única estrofe. Isso causa até efeitos que poderiam ser lidos como radicais, como ocorre na transição do verso 11 para o 12, que são uma única sentença que, devido a este procedimento tradutório, se encontram em estrofes diferentes, algo ainda bastante incomum à época; hoje, contudo, já bastante normalizado.

Devido a seus padrões exaustivamente explorados ao longo dos séculos, o soneto também acaba sendo a forma mais explorada em busca de novos efeitos e maneiras de organização. Voltando ao livro de Renira Lisboa, para além das três formas canônicas, são encontradas diversas “variedades lúdicas”, como ela as chama, na elaboração dos sonetos. Haverá sonetos monorrímicos, sonetos de versos monossilábicos, sonetos em acróstico (inclusive duplos, em que as primeiras letras após a cesura também podem ser lidas verticalmente para se encontrar outro acróstico), sonetos em versos brancos<sup>65</sup>, sonetos espelhados<sup>66</sup>, sonetos “escondidos” (em que o poema parece se organizar em versos livres,

---

<sup>64</sup> Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments; love is not love / Which alters when it alteration finds, / Or bends with the remover to remove. / O no, it is an ever-fixèd mark / That looks on tempests and is never shaken; / It is the star to every wand'ring bark / Whose worth's unknown, although his height be taken. / Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come. / Love alters not with his brief hours and weeks, / But bears it out even to the edge of doom: / If this be error and upon me proved, / I never writ, nor no man ever loved.

<sup>65</sup> Os quais, então, se apoiarão nos 14 versos ou na distribuição de quartetos e tercetos para distinguir-se como um soneto.

<sup>66</sup> Neste exemplo de Glauco Mattoso (1951 – ), o esquema de rimas é dividido de forma que os mesmos ecos ocupem as mesmas posições nos sete primeiros versos e também nos sete últimos em três estrofes, um dístico, seguido de um terceto, seguido de um quarteto, seguido de outro terceto e um dístico final, no esquema de rimas AA BCB DEED BCB AA: MÍNIMO MÚLTIPLO INCOMMUM [3192] Que, mesmo os perdedores, com um cego, / são dignos de vencer, isso eu não nego. // Cegueira é impedimento para tudo: / viagens, espetáculos, cinema, / além do acesso a rede, ao "conteúdo". // A graça da viagem é o que vemos. / Um show é só barulho sem a cena. / A tela, só com som, fica pequena. / Sem mouse, o transatlântico anda a remos. // Mas, como não é surdo nem é mudo, / o cego, que viaja no poema, / inventa o palco, a tela, o assumpto, o estudo. // Si quanto mais me isolo, mais me aggrego, / provei que, em verso, é imenso um reles ego.

porém ao escandi-lo percebe-se que a cada dez sílabas pode-se fechar um verso), dentro muitos outros. Há ainda as categorias compostas, como a coroa de sonetos<sup>67</sup>, em que 14 sonetos são postos em sequência, sendo que o último verso do primeiro soneto deve ser o primeiro verso do soneto seguinte, bem como o último verso do segundo soneto deve ser o primeiro verso do terceiro soneto e assim por diante, de modo que, ao final, seja elaborado um décimo quinto soneto montado a partir de todos os primeiros versos dos 14 sonetos anteriores. Além dessa, há o labirinto de sonetos<sup>68</sup>, em que, novamente, 14 sonetos são dispostos, dessa vez, porém, o jogo se cria na possibilidade de que, além dos 14 primeiros versos poderem formar um novo soneto, também todos os segundos versos podem ser lidos em sequência e formar um novo soneto, assim como todos os terceiros versos e assim por diante.

Há, portanto, diversas formas de organização do soneto, sendo que a imensa maioria delas conta com a rima como seu principal fator organizacional para indicar o fim dos versos. Desde as formas mais tradicionais que procuram encerrar a sintaxe em fins de verso ou, no mínimo, ao fim das estrofes; até exemplos mais contemporâneos e experimentais que buscam tensionar as expectativas, deixando de usar um ou mais elementos do soneto clássico e mantendo um diálogo com a tradição, sem deixar de explorar as possibilidades de seus efeitos.

## 2.2. Vilanela

Embora a vilanela tenha origem em poemas populares e pastoris em idioma italiano, de tradição oral, compostos a partir do século XVI, costuma-se tratar a forma como *francesa*, uma vez que o poema considerado a primeira vilanela como a reconhecemos hoje tenha sido escrita pelo francês Jean Passerat (1534 – 1602), conhecido por seu verso inicial “J’ay perdu ma tourterelle”. O poema é o seguinte:

J'ay perdu ma tourterelle:  
Est-ce point celle que j'oy?  
Je veux aller après elle.

Tu regrètes ta femelle,  
Hélas! aussi fay je moy:  
J'ay perdu ma tourterelle.

<sup>67</sup> O livro *João e Maria* (2017), de Leonardo Antunes, é composto por duas coroas de sonetos.

<sup>68</sup> Um exemplo recente do uso da forma é o poema “avessa: áporo-antígona”, de Guilherme Gontijo Flores, disponível aqui: <https://escamandro.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/07/avessa-e28094-acc81poro-anticc81gona-de-guilherme-gontijo-flores.pdf> (último acesso: 06/08/2024).

Si ton amour est fidelle,  
Aussi est ferme ma foy,  
Je veux aller après elle.

Ta plaincte se renouvelle;  
Tousjours plaindre je me doy:  
J'ay perdu ma tourterelle.

En ne voyant plus la belle,  
Plus rien de beau je ne voy;  
Je veux aller après elle.

Mort que tant de fois j'appelle,  
Pren ce qui se donne à toy:  
J'ay perdu ma tourterelle,  
Je veux aller après elle.<sup>69</sup>

O primeiro aspecto a ser notado na vilanela é o reduzido número de ecos rimáticos numa composição relativamente longa em número de versos: são apenas 2 ecos ao longo de 19 versos; estes versos, por sua vez, são organizados em 6 estrofes, sendo 5 tercetos e um quarteto sua estrofe final. Há, no entanto, outro fator bastante relevante a ser considerado: os refrões. Na lógica da vilanela, o primeiro verso da primeira estrofe é o primeiro refrão e será repetido *verbatim* como o verso final das estrofes 2 e 4, além de também ser o terceiro verso da estrofe final; ao passo que o terceiro verso da primeira estrofe, o segundo refrão, será repetido integralmente como verso final das estrofes 3 e 5, além de ser o verso que encerra o poema. Quanto à estrutura das rimas do poema, os refrões rimam entre si, então costumam ser sinalizados como as rimas A1 e A2; a cada nova estrofe, o primeiro verso também ecoará a mesma rima, porém, por se tratarem de versos inéditos na composição, são marcados por *a*, minúsculo. Finalmente, os versos localizados *entre* estas rimas, ou seja, os segundos versos de todas as estrofes, rimam entre si; como não há repetição integral desses versos, são marcados pela letra *b*, também minúscula. Logo, o esquema rímico e estrófico do poema é descrito como:

A1  
b  
A2

---

<sup>69</sup> Em tradução nossa: Eu perdi meu Beija-Flor. / Posso ouvi-lo na distância? / Vou buscá-lo aonde for. // Tu perdeste o teu amor? / Ah! Eis nossa semelhança, / Eu perdi meu Beija-Flor. // Se é fiel, mesmo no ardor, / Minha fé vira esperança, / Vou buscá-lo aonde for. // Renovado teu rancor, / Eu reclamo igual criança: / Eu perdi meu Beija-Flor. // Sem beleza ao meu redor, / Nada belo mais me alcança: / Vou buscá-lo aonde for. // Vem a morte, que é melhor, / Retirar-nos a importância: / Eu perdi meu Beija-Flor, / Vou buscá-lo aonde for.

a  
b  
A1

a  
b  
A2

a  
b  
A1

a  
b  
A2

a  
b  
A1  
A2

Fica evidente, pela disposição, que há um tipo de jogo de expectativas que se cria através da forma. Havendo a repetição previsível dos refrões, aqueles que leem ou escutam o poema declamado rapidamente assimilam o padrão e passam a esperar a recorrência dos versos ao fim das estrofes, em contextos minimamente diferentes, que sejam capazes de gerar novos efeitos de surpresa. Mais do que isso, pode-se pensar que a forma da vilanela, de modo geral, “conta uma história” de dois versos que estão muito próximos, com apenas um verso separando um do outro na primeira estrofe, mas que então se afastam e vão alternando entre si a posição de verso final dos tercetos seguintes; até que na última estrofe os dois versos possam, finalmente, aparecer um na sequência do outro, criando a única rima emparelhada (dentro de uma mesma estrofe, já que de uma estrofe para outra há sempre uma rima) do poema. Desse modo, na composição da vilanela, seu próprio fim já está adiantado logo na primeira estrofe, porque se sabe que o resultado final do poema, se cumpridas suas regras de elaboração, será repetir o primeiro e o terceiro verso como um dístico final que dá o desfecho do poema.

Patrick Gill (2022) aponta que, apesar da origem italiana e expansão francesa, a partir do século XX, a vilanela veio a encontrar nova sobrevida na poesia de língua inglesa. Além disso, como ele aponta, a tendência da vilanela era se ocupar de versos mais leves ou simplórios. No entanto, por um esforço do crítico e poeta William Empson, a forma recebeu também tratamentos mais sérios e densos: “Um matemático treinado, Empson trata formas difíceis como a vilanela não apenas como um desafio para suas habilidades de expressão, mas

também para seu domínio dos números e da lógica.” (GILL, 2022, p. 227)<sup>70</sup>. Empson, portanto, inverteu a lógica que tratava as restrições da vilanela como algo que a levasse a produzir poesia séria. Além disso, ele aponta para o aparente paradoxo de que a vilanela tenha sido tão amplamente executada em língua inglesa, já que o soneto, por exemplo, ao ser adaptado para o idioma, saiu dos 4 ecos rimáticos típicos e passou para 7. “Qualquer forma poética importada das línguas românicas que fosse ainda mais restritiva certamente passaria por um processo semelhante de assimilação, pode-se imaginar.” (*idem*, p. 223).<sup>71</sup>

Interessantemente, apesar de o português ser praticamente tão “rico em rimas” como o italiano, a vilanela é uma forma pouquíssimas vezes exploradas pelos poetas. Amorim de Carvalho comenta que incluiu a forma em seu tratado “apenas porque há *um* exemplo em português – a versão, em heptassílabos, que nós próprios fizemos da conhecida *vilanela*, também em heptassílabos, precisamente de Jean Passerat” (CARVALHO, 1987, p. 124). Aparentemente, Carvalho desconhecia o poema “Chama e Fumo”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Cinza das Horas*, de 1917.

Amor – chama, e, depois, fumaça...  
Medita no que vais fazer:  
O fumo vem, a chama passa...

Gozo cruel, ventura escassa,  
Dono do meu e do teu ser,  
Amor – chama, e, depois, fumaça...

Tanto ele queima! e, por desgraça,  
Queimado o que melhor houver,  
O fumo vem, a chama passa...

Paixão puríssima ou devassa,  
Triste ou feliz, pena ou prazer,  
Amor – chama, e, depois, fumaça...

A cada par que a aurora enlaça,  
Como é pungente o entardecer!  
O fumo vem, a chama passa...

Antes, todo ele é gosto e graça.  
Amor, fogueira linda a arder!  
Amor – chama, e, depois, fumaça...

<sup>70</sup> A trained mathematician, Empson treats difficult forms like the villanelle as a challenge not just to his powers of expression but to his command of numbers and logic.

<sup>71</sup> Any poetic form imported from the Romance languages that was even more restrictive would surely undergo a similar process of assimilation, one would imagine

Porquanto, mal se satisfaça,  
 (Como te poderei dizer?...)  
 O fumo vem, a chama passa...

A chama queima. O fumo embaça.  
 Tão triste que é! Mas, tem de ser...  
 Amor? – chama, e, depois, fumaça...  
 O fumo vem, a chama passa...

Além de traduções para poemas escritos em francês ou inglês, esta é a única vilaneta que se encontra em toda a bibliografia em português que tenha sido escrito diretamente em português de um poeta amplamente conhecido e relevante, havendo algumas publicações em *blogs* ou páginas da *internet* de poetas desconhecidos que tenham se aventurado pela forma. Ainda sobre o poema de Bandeira, interessante notar que o poeta rompe um pouco a forma tradicional da vilaneta ao acrescentar duas estrofes extras ao padrão, de modo que cada refrão se repita ao fim de uma estrofe uma vez mais antes de chegarmos ao quarteto. Além disso, a inserção de um ponto de interrogação na última aparição do primeiro refrão apresenta uma leve mudança de sentido no verso sem que fosse necessário alterar suas palavras.

Duas das vilanelas mais conhecidas da poesia anglófona do século XX, “One Art”, de Elizabeth Bishop, e “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas, serão analisados mais atentamente em 5.1.1 e 5.5.1, respectivamente. No caso de Bishop, tensionamentos da forma com efeitos muito interessantes serão realizados, como o uso do *enjambement* sem renunciar às rimas, bem como rimas compostas. As que vimos até agora mantiveram o mesmo padrão ao seus versos apresentarem uma sintaxe fechada, o que facilita o “encaixe” dos refrões, sem que seja necessário elaborar uma outra estrutura frasal que leve até o refrão, já que ele é sintaticamente independente<sup>72</sup>.

Além de Bishop e Thomas, no século XX, Sylvia Plath (por exemplo “Mad Girl’s Love Song”) e W. H. Auden (“If I Could Tell You”) compuseram usando essa forma; além destes, há até mesmo uma vilaneta composta por Stephen Dedalus, *alter ego* de James Joyce, em *Retrato do Artista Quando Jovem*, conhecida como “Are you not weary of ardent ways”, seu primeiro verso. Quanto a este último caso, Gills também comenta que a presença da forma no romance ajudou a repopularizá-la, ainda que Joyce a tenha usado como exemplo de

---

<sup>72</sup> O poeta norte-irlandês Paul Muldoon publicou diversas vilanelas em seus livros desde “Milkweed and Monarch”, em *The Annals of Chile*, de 1994; como de costume, o poeta apresenta alguns “desvios” da forma, que, no entanto, geram efeitos interessantes e renovam as possibilidades da vilaneta. Para mais, vide “Uma Camisa-de-força para Houdini: Paul Muldoon, Forma-fixa e Tradução”, minha dissertação de mestrado, defendida em 2020.

uma coisa antiga e que estaria dando lugar à arte moderna. De todo modo, os usos que chamamos de sérios da vilaneta acabam tendo algo em comum:

Uma preocupação com a repetição, a circularidade, a obsessão, o avanço incessante do tempo, a inevitabilidade da morte. Quando o tema é a insistência de algo inevitável que invade repetidamente a vida do falante, a repetitividade da vilaneta pode oferecer uma forma adequada de expressão. (GILLS, 2022, p. 226).<sup>73</sup>

Em vista disso, através da repetição, em vez de uma recorrente fonte de alívio, a vilaneta pode também causar um tipo de angústia, associando-se ao pensamento obsessivo, a uma percepção de inescapabilidade das repetições. “IF I Could Tell You”, de W. H. Auden, é um bom exemplo:

Time can say nothing but I told you so,  
Time only knows the price we have to pay;  
If I could tell you, I would let you know.

If we should weep when clowns put on their show,  
If we should stumble when musicians play,  
Time can say nothing but I told you so.

There are no fortunes to be told, although  
Because I love you more than I can say,  
If I could tell you, I would let you know.

The winds must come from somewhere when they blow,  
There must be reasons why the leaves decay;  
Time can say nothing but I told you so.

Perhaps the roses really want to grow,  
The vision seriously intends to stay;  
If I could tell you, I would let you know.

Suppose the lions all get up and go,  
And all the brooks and soldiers run away?  
Time can say nothing but I told you so.  
If I could tell you, I would let you know<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> A preoccupation with repetition, circularity, obsession, the ceaseless march of time, the inevitability of death. Where the topic is the insistence of something unavoidable intruding upon the speaker's life again and again, the villanelle's repetitiveness can provide an apt form of expression

<sup>74</sup> Tradução nossa: Dirá o tempo: “Não foi falta de aviso”, / Porque só sabe nos cobrar seu preço; / Se eu pudesse, eu seria mais conciso. // Se damos pranto aos palhaços, não o riso, / Se aos músicos damos nossos tropeços, / Dirá o tempo: “Não foi falta de aviso” // Não há sorte a prever, tudo é improvisado, / Pois te amo tanto que eu não me obedeço; / Se eu pudesse, eu seria mais conciso. // Os ventos devem ter algum juízo / Quando derrubam folhas pelo avesso; / Dirá o tempo: “Não foi falta de aviso”. // A rosa quer crescer porque é preciso, / A visão dura até um novo começo. / Se eu pudesse, eu seria mais conciso. // E se os leões fugirem indecisos / E

Neste caso, a repetição de que o que tempo não pode dizer mais nada vai se acumulando durante a leitura; enquanto situações novas são apresentadas, os mesmos resultados, a repetição dos versos, continua acontecendo. As rimas, como temos visto, podem ser usadas para criar efeitos e cumprir funções diferentes a cada momento. Quando aliadas ao refrão, a sensação de unidade dentro do poema fica ressaltada. Uma forma como a vilanela, por seus pouquíssimos ecos rimáticos, se apresenta do início ao fim como construção coesa e unificada, com um fim estabelecido assim que se inicia.

Algo semelhante será percebido nos rondós a serem vistos na seção seguinte; por outro lado, ocorre o oposto nas três seções subsequentes, para as quais não há exatamente um limite – uma vez que o esquema rímico fica confinado aos limites da própria estrofe, eventualmente, sendo relevantes apenas as estrofes imediatamente anteriores e posteriores. Na teoria, é possível fazer o mesmo com as vilanelas, como o fez Manuel Bandeira ao aumentar o poema em duas estrofes; seria, no entanto, cada vez mais difícil manter apenas duas rimas sem que o poema ficasse tediosamente repetitivo, o que pode explicar a pouca adesão à empreitada.

### 2.3. Rondós

Ao nos referirmos aos rondós, estamos falando de uma variedade relevante de formas que têm princípios semelhantes, como o número de ecos rimáticos (apenas dois), mas que se diferenciarão em seus tamanhos e nas distribuições de seus refrões, bem como no número de versos. De todo modo, todos são alguma variação do que se chama de *rondeau*. A tradição dos *rondeaux* teve início na poesia do século XIV.

Amorim de Carvalho (1985, p. 110) inicia sua exposição pelo *rondó antigo*, também chamado de *rondel*: o poema conta com 13 versos distribuídos em 3 estrofes, dois quartetos e um quinteto. Os dois primeiros versos da primeira estrofe formam um refrão, que não rima entre si, e que se repetirá como os dois versos finais da segunda estrofe. A primeira estrofe apresenta rimas interpoladas, ABba<sup>75</sup>, ao passo que a segunda apresenta rimas cruzadas, abAB. A terceira e última estrofe repetem o esquema da primeira estrofe, porém, repetindo como verso final o primeiro do poema, sendo possível, eventualmente, repetir os dois do

---

os soldados e os rios forem travessos; / Dirá o tempo: "Não foi falta de aviso"? / Se eu pudesse, eu seria mais conciso.

<sup>75</sup> Letras maiúsculas representam versos que se repetem.

refrão. Tomemos um exemplo de Carlos de Orleães (1394 – 1465), junto de sua tradução de Décio Pignatari:

<p>Le temps a laissié son manteau De vent, de froidure et de pluye, Et s'est vestu de brouderie, De soleil luyant, cler et beau.</p> <p>Il n'y a beste, ne oyseau, Qu'en son jargon ne chante ou crie Le temps a laissié son manteau De vent, de froidure et de pluye.</p> <p>Riviere, fontaine et ruisseau Portent, en livree jolie, Gouttes d'argent, d'orfaverie ; Chascun s'abille de nouveau Le temps a laissié son manteau.</p>	<p>O tempo despiu o seu manto De chuva e de vente gelado: Vestiu-se de ouro em brocado, Fiado do sol claro e santo.</p> <p>E diz todo bicho, em seu canto E jargão, sem asas e alado: O tempo despiu o seu manto, De chuva e de vente gelado.</p> <p>O córrego, o regato e a fonte, Em sua libré aristocrata, De gotas de jóias de prata, Festejam as roupas do encanto: O tempo despiu o seu manto<sup>76</sup>.</p>
---	---

Escrito diretamente em língua portuguesa, pode-se tomar de exemplo o poema “Marinha” de Olavo Bilac, publicado em seu *Tratado de Versificação*:

Sobre as ondas oscila o batel docemente...  
Sopra o vento a gemer. Treme enfunada a vela.  
Na água mansa do mar passam tremulamente  
Áureos traços de luz, brilhando esparsos nela.

Lá desponta o luar. Tu, palpitante e bela,  
Canta! Chega-te a mim! Dá-me essa boca ardente!  
Sobre as ondas oscila o batel docemente...  
Sopra o vento a gemer. Treme enfunada a vela.

Vagas azuis, parai! Curvo céu transparente,  
Nuvens de prata, ouvi! - Ouça na altura a estrela,  
Ouça de baixo o oceano, ouça o luar albente:  
Ela canta! - e, embalado ao som do canto dela,  
Sobre as ondas oscila o batel docemente.

Uma forma aparentada do *rondel* é a que ficou conhecida como *trioleto* ou *triolé*. Mantém-se o mesmo número de dois ecos temáticos, porém, neste caso, há apenas uma estrofe de oito versos. Outra lógica que se repete é a do refrão que inicia e encerra o poema. O esquema

<sup>76</sup> Vemos aqui que Pignatari não segue o mesmo esquema de rimas do original, adicionando um eco rimático C, além de inserir rimas toantes; esta seção, porém, se limita a apresentar a lógica de formas fixas que se organizam pela rima, assim, uma vez que este trabalho não se pretende a analisar esses casos, este será o único comentário a esta tradução.

pode ser descrito como ABaAabAB, ou seja, dos oito versos que compõe o poema, apenas três não se repetem, os versos 3, 5 e 6. Por se tratar de um poema curto, poderia também ser usado como sistema estrófico, se apresentado em sequência. Vejamos também um exemplo em provençal, escrito em versos decassílabos, do poeta Guillaume de Machaut (1300 – 1377), com tradução nossa:

Blanche com lys, plus que rose vermeille, Resplendissant com rubis d'Oriant, En remirant vo biauté non pareille, Blanche com lys, plus que rose vermeille, Suy si ravis que mes cuers toudis veille Afin que serve à loy de fin amant, Blanche com lys, plus que rose vermeille, Resplendissant com rubis d'Oriant.	Branca qual lírio, mais rubra que a rosa, Como rubi do Oriente ela brilha, De ímpar beleza, admiro-a esplendorosa, Branca qual lírio, mais rubra que a rosa, Vendo-a, meu coração perene goza, De amantes verdadeiros segue a trilha, Branca qual lírio, mais rubra que a rosa, Como rubi oriental ela brilha.
--	---

Em língua portuguesa, Cruz e Sousa (1861 – 1898), por exemplo, escreveu uma série de triolés, os quais se encontram entre seus poemas satíricos. Além dele, Filinto de Almeida (1857 – 1945) e até mesmo Machado de Assis escrevem utilizando a forma. O poema “Evoé!”, de Filinto de Almeida, é composto de 10 estrofes de triolés. Vejamos as duas primeiras para perceber como ele organiza a estrofe:

## I

Aceita o buquê de flores  
 Das minhas rimas singelas;  
 Embora não tenha odores,  
 Aceita o buquê de flores.  
 Aos teus olhos tentadores  
 Ficam de certo mais belas.  
 Aceita o buquê de flores  
 Das minhas rimas singelas.

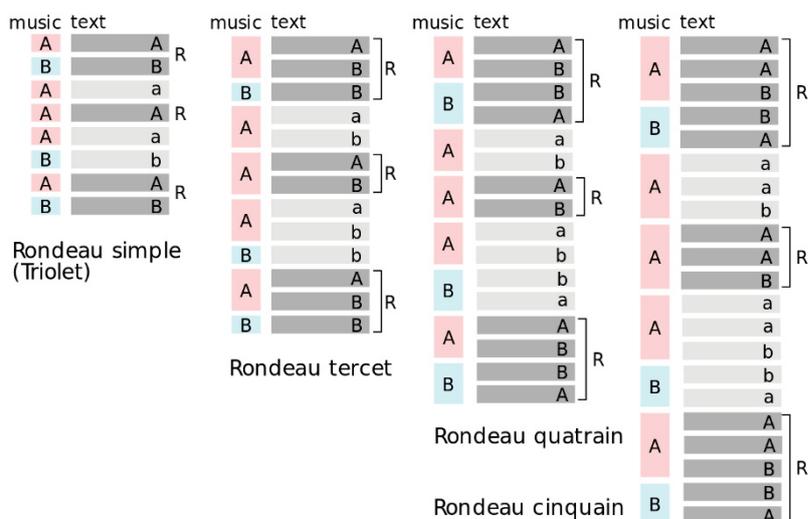
## II

Quisera tecer-te um leito  
 Todo de folhas de rosas!  
 No boudoir do meu peito  
 Quisera tecer-te um leito.  
 Seria um ninho perfeito  
 Das coisas mais preciosas!  
 Quisera tecer-te um leito  
 Todo de folhas e rosas!

Almeida divide as duas estrofes em duas partes de quatro versos cada, sempre finalizando a sintaxe da oração ao fim do quarto verso, que é a repetição do primeiro. Nesse esquema, as rimas fazem o padrão ABAA, o qual mistura a rima cruzada, entre o primeiro e o terceiro verso, mas que também apresenta uma rima emparelhada entre os versos 3 e 4, ou seja, o verso 3 rima com o verso 1 de duas maneiras, cruzada e emparelhada, já que ele se repete. Os quatro versos finais, porém, seguirão apenas o padrão de rimas cruzadas ABAB; sendo que os dois últimos são a repetição dos dois primeiros. É possível até argumentar que a segunda divisão da estrofe pode, ela mesma, ser dividida em dois: os dois versos originais AB, os quais apresentam também independência sintática, e os dois versos finais AB, repetição do refrão, igualmente independentes.

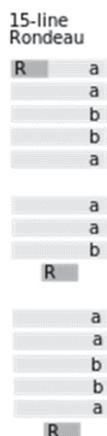
O encadeamento de três rimas A em sequência aumenta o grau de expectativa criado pelo poema, já que a rima B do segundo verso está interpolada entre 3 versos, quando o mais comum é que esteja apenas entre 2. Logo, assim que a rima B finalmente se completa no verso 6, ela simultaneamente prepara de novo a chegada da rima B que encerrará a estrofe/poema, potencializando seu efeito de desfecho, já que se trata da rima menos recorrente.

Além do triolé, há outras formas parecidas de composição com apenas dois ecos rimáticos, que se utilizam da mesma forma de um refrão que será repetido entre outros versos. O nome conferido a cada caso tem como base a quantidade de versos nos refrões, como se pode observar na tabela abaixo:



Há ainda o que Amorim de Carvalho nomeia por “Rondó Moderno”, o qual também é conhecido como rondó de quinze versos. Segundo ele, foi o poeta do século XVII Vincent

Voiture (1597 – 1648) quem o fixou e aperfeiçoou. A grande diferença entre esta forma, o triolé e o rondel diz respeito à natureza de seu refrão: enquanto nos casos anteriores um verso inteiro é repetido, nesta composição, apenas o início da primeira estrofe (como padrão, as quatro primeiras sílabas) aparece como refrão ao fim da segunda e da terceira estrofe, seguindo este esquema<sup>77</sup>:



Como exemplos, podemos pegar um rondó do próprio Voiture, com tradução de Amorim de Carvalho, no qual o poeta explica como se faz o poema. Vale notar, no entanto, como o poeta se refere a uma construção de 13 versos, uma vez que ele não considera o refrão ao final da segunda e da terceira estrofe como tais:

<p>Ma foi, c'est fait de moi. Car Isabeau M'a conjuré de lui faire un rondeau. Cela me met en une peine extrême. Quoi treize vers: huit en <i>eau</i>, cinq en <i>ème</i>! Je lui ferais aussitôt un bateau.</p> <p>En voilà cinq pourtant en un monceau. Faisons-en huit, en invoquant Brodeau, Et puis mettons : par quelque stratagème. Ma foi, c'est fait.</p> <p>Si je pouvais encor de mon cerveau Tirer cinq vers, l'ouvrage serait beau. Mais cependant je suis dedans l'onzième, Et si, je crois que je fais le douzième.</p>	<p>Já pronto está meu destino: Isabel quer um rondó, que ao pobre menestrel que eu sou aflige dum angústia extrema. Treze versos! oito em <i>el</i>, cinco em <i>ema</i>. Bem mais depressa eu faria um batel.</p> <p>Eis já cinco. Já um pedaço dele. Para o sétimo, invocarei Lusbel; p'ra o seguinte basta um estratagema, já pronto está.</p> <p>Pudesse eu de cabeça, bom e bel, passar mais cinco versos ao papel! Eis que nos onze vai o meu poema, e, se eu faço mais um, já não se tema</p>
--	--

<sup>77</sup> Esta tabela, assim como a anterior, foi retirada do verbete “Roundeau (*forme fixe*)”, na Wikipédia, disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rondeau\\_\(forme\\_fixe\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rondeau_(forme_fixe)) (último acesso em 10/08/2024).

En voilà treize ajusté au niveau. Ma foi, c'est fait!	pelos treze acabados a cinzel. Já pronto está. <sup>78</sup>
--	---

Neste tipo de forma-fixa, ganha-se a vantagem de um verso curto ao fim de duas estrofes, como vimos, que pode nem entrar na contagem total do número de versos, mas que será lido e, portanto, está produzindo sentido com os demais versos do poema. Em língua portuguesa, podemos usar um exemplo de Goulart de Andrade (1881 – 1936), em cujo poema o poeta fecha a sintaxe dos versos se valendo do refrão que encerra as estrofes:

## XXII

De amor e ciúmes desatino,  
Porque te amar é meu destino,  
— Causa do gozo e do sofrer! —  
Se vivo é para te querer,  
Mulher, fulgor, perfume ou hino!

O meu desejo, astro divino,  
Cerca-te o vulto airoso e fino,  
Como atmosfera, a te envolver,  
De amor!

Ilha florida, eu te imagino,  
E julgo o ciúme, agro e mofino,  
Que me transtorna todo o ser,  
Um bravo mar sempre a gemer,  
A uivar, num ímpeto tigrino  
De amor!...

Manuel Bandeira também escreveu um rondó dessa categoria chamado “Rondó de Colombina”; embora sua composição mais famosa que faça uso desse nome seja o “Rondó dos Cavalinhos”, o qual, na verdade, parece uma mistura de rondel e triolé, em que o refrão “Os cavalinhos correndo, / E nós, cavalões, comendo...” inicia todas as cinco estrofes do poema (quatro quartetos e uma sétima), mas que não se encaixa exatamente em nenhum outro modelo.

O que nos traz ao último exemplo, os rondós dedicados a Glaura, do poeta árcade Silva Alvarenga (1749 – 1814). Como já mencionado em 1.1.3.3 e em 1.2.3, o poeta se vale de um esquema em que um refrão de quatro versos inicia o poema, para então ser entrecortado por estrofes oitavas que apresentam um esquema muito interessante de rimas internas.

<sup>78</sup> Carvalho segue bem o esquema das rimas, já que o sotaque europeu não pronuncia o E pós-tônico em “dele”.

## O BEIJA-FLOR

### Rondó IX

*Beija-flor fui amoroso,  
E ditoso já me viste;  
Hoje é triste, e desgraçado  
O sonhado Beija-flor.*

Mal toquei, ó Glaura bela,  
(De prazer eu me confundo)  
Nesse cravo rubicundo,  
Que ama, e zela o mesmo Amor,  
No teu puro, e brando seio  
Por castigo me encerravas;  
Eu me ria, e tu pensavas  
Ver-me cheio de temor.

*Beija-flor fui amoroso,  
E ditoso já me viste;  
Hoje é triste, e desgraçado  
O sonhado Beija-flor.*

Minha voz não entendeste;  
E querendo ver-me aflito,  
Por vingança de um delito  
Me fizeste o bem maior.  
A prisão, em que me via,  
Era o templo da ternura;  
Onde em braços da Ventura  
Não temia o teu rigor.

*Beija-flor fui amoroso,  
E ditoso já me viste;  
Hoje é triste, e desgraçado  
O sonhado Beija-flor.*

Alva mão – eu me enteneço!  
Tua mão me arranca as penas;  
A servir-te me condenas;  
É sem preço o teu favor.  
Mas tu foges rigorosa,  
E eu não voo – que martírio!  
Nem procuro o branco Lírio,  
Nem da rosa a viva cor.

*Beija-flor fui amoroso,  
E ditoso já me viste;  
Hoje é triste, e desgraçado  
O sonhado Beija-flor.*

Ir contigo só desejo;  
 És cruel... cruel me agradas;  
 Choro as penas arrancadas,  
 E em mim vejo o teu Pastor.

Ah que eu morro de saudade,  
 E te dizem meus gemidos,  
 Que os prazeres são fingidos,  
 E é verdade a minha dor.

*Beija-flor fui amoroso,  
 E ditoso já me viste;  
 Hoje é triste, e desgraçado  
 O sonhado Beija-flor.*  
 (ALVARENGA, 1799, pp. 36-39)

O poema é todo composto em redondilhas maiores e tem no refrão o estabelecimento de um padrão a ser repetido nas demais estrofes. A rima A do primeiro verso do refrão será efetivada já na terceira sílaba do verso seguinte; do mesmo modo, a rima B, que encerra o segundo verso, terá seu fechamento na terceira sílaba do terceiro verso. A rima C, por sua vez, que aparece nesse verso, fica completa na terceira sílaba do último verso da estrofe, a qual será encerrada com sua rima em suspenso. Cabe ressaltar que a distribuição entre rimas graves e agudas é pensada aqui para alcançar o impacto final que arremata o fim do refrão, isto é, as rimas graves são utilizadas ao fim dos três versos iniciais para serem realizadas no meio dos versos subsequentes; ao passo que a rima final, aguda, é deixada em suspenso no refrão, uma vez que ficará responsável por marcar o fim do encadeamento sintático dos versos.

No primeiro verso após o refrão, a nova rima que se apresenta ao fim do verso também fica em suspenso, e dessa vez até por um período mais longo, sendo finalizada apenas na terceira sílaba do quarto verso desta nova estrofe, ou seja, com 17 sílabas de distância entre si. Antes que ela se complete, inclusive, os versos 2 e 3 dessa estrofe já haviam formado uma rima emparelhada entre si. Para finalizar o esquema, finalmente, o quarto verso após o refrão se finaliza na mesma rima aguda com a qual o poeta havia encerrado o refrão. Nos quatro versos seguintes o processo se repete com sons diferentes nas posições da rima, com exceção da rima no oitavo verso da estrofe, que, novamente, recupera o som que conclui o refrão.

#### 2.4. Terça rima

Como até então nos concentramos em apresentar formas fixas que façam uso da rima para organizar sua estrutura, estávamos sempre falando de uma noção fechada de seu uso, isto é, sempre tendendo a um fechamento do poema em determinada recorrência da rima, tema também explorado em 1.2.4.2. Neste caso, porém, uma vez que se trata de um tipo específico de organização estrófica, a rigor, o modelo pode ser replicado *ad infinitum*, até que se resolva finalizar o poema. Além deste, é claro, há outros sistemas estróficos. A oitava rima será comentada na seção seguinte; entretanto, poderiam ser comentadas a estrofe spenseriana, inventada por Edmund Spenser em seu poema “The Faire Queene” (1590), a qual inspira uma distribuição rimática de um soneto que também leva o mesmo nome. Não apenas este poema, mas outros poetas de diferentes momentos se valeram de tal construção, como John Keats (1795 – 1821) que utiliza a estrutura em seu poema “The Eve of St. Agnes”, por exemplo.

Nesta seção, será comentada a *terza rima*, também conhecida por tercetos dantescos, uma vez que o trabalho mais famoso a utilizar tal estrutura seja justamente a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Como mencionado, não se trata de uma forma fixa, mas de um padrão estrófico a ser repetido ao longo do poema. Neste caso, todos os versos do poema (eventualmente de suas seções ou cantos) serão tercetos, com exceção do último, que poderá ser um quarteto (com rimas cruzadas) ou um verso isolado (rimando com o segundo verso da estrofe anterior). Suas rimas obedecem ao padrão de que o primeiro e o terceiro verso rimam entre si, ao passo que o segundo verso de cada estrofe será aquele que indicará quais serão os ecos rimáticos a serem repetidos nos versos 1 e 3 da estrofe imediatamente posterior; portanto, temos o padrão ABA BCB CDC EFE FGF GHG... e assim por diante<sup>79</sup>.

Tal disposição é familiar, já que uma das formas de organizar os tercetos de um soneto pode justamente criar um pequeno exemplo de terça rima autocircular quando a disposição deles é CDC DCE. O que acontece aqui é uma maximização dessa dinâmica que pode ser bastante útil aos poemas mais longos. Devido a sua disposição, as estrofes em terça rima estão, ao mesmo tempo, sempre trazendo um eco rimático da estrofe anterior e estabelecendo qual será o eco do verso seguinte, criando um tipo de verso que simultaneamente é autônomo, mas intrinsecamente conectado com seus arredores. Como aponta Henry Lanz, “the harmony of *terza rima* flows forward in a continuous change”

---

<sup>79</sup> Nesse sentido é que se mencionou na seção quanto à vilanela, a qual, apesar de poder ter seu número de tercetos aumentado, seu limite de ecos rimáticos torna muito difícil que as rimas consigam ser usadas, à medida que mais estrofes são incluídas. Na terça rima, após um número razoável de estrofes já não se contabiliza uma rima com base no mesmo eco rimático de tantas estrofes anteriores, ao passo que na vilanela este é um elemento que diferencia a forma.

(1936, p. 264)<sup>80</sup>. Comparada a estruturas estróficas com números pares (como veremos a seguir na oitava rima), a terça rima aparece como muito “menos estável”. A rima central, sem resolução até que a nova estrofe surja, controla a sensação de que sua resolução “ainda está por vir”, levando a leitura adiante; ao contrário da quadra, principalmente de rimas cruzadas, em que sua estrutura mais fechada transmite uma maior sensação de completude.

O que não quer dizer, no entanto, que não tenha havido investimentos em utilizar a terça rima para composições de menor fôlego. Robert Frost utilizou a estrofe em seu soneto “Acquainted with the night”, no qual, de forma um pouco mais circular, distribui suas rimas com o esquema ABA BCB CDC DAD AA, com o último terceto já retomando a rima A, antecipando o arremate numa rima emparelhada que, inclusive, repete o primeiro verso como último. Além dele, podemos citar Paul Muldoon que, em sua primeira incursão pelo haikai japonês, escreveu o poema “Hopewell Haiku”, o qual é composto por 90 haikais numerados, numa espécie de “terça rima atrasada”, em que o primeiro verso rima com o terceiro, no entanto, a rima do verso central não encabeça a estrofe imediatamente seguinte, mas apenas 5 estrofes à frente; ou seja, o esquema das primeiras 10 estrofes do poema é: ABA CDC EFE GHG IJI BKB DLD FMF HNH JOJ. Ao chegarmos na estrofe LXXXVI, teremos a rima central da estrofe ecoando a rima A que iniciou o poema, portanto, aumentando ainda mais a noção de circularidade se comparado a Frost, já que no soneto o dístico final e a mudança de padrão rímico deixa a sensação de desfecho mais acentuada<sup>81</sup>.

De todo modo, o uso da estrutura por Dante também ressoa as questões tripartites presentes no poema e na teologia cristã, como a santíssima Trindade ou a divisão do poema entre Inferno, Purgatório e Paraíso. Por esse motivo, é praticamente impossível reconhecer este padrão estrófico em algum poema e não o relacionar, de alguma maneira, a Dante. Frost também fará uma leve modificação neste esquema no poema “Stopping by Woods on a Snowy Evening”, a ser comentado em 5.4.1.

## 2.5. Oitava rima

---

<sup>80</sup> Lanz chega a sugerir que a terça rima teria tido pouca adesão em língua inglesa justamente porque tal “assimetria” seria repugnante à mente anglo-saxã, que adoraria unidade em todas as coisas (*idem*); o que soa, no mínimo, bastante essencialista e determinista.

<sup>81</sup> Além deste, Muldoon também experimentou com a estrutura do haikai associado à terça rima em outros poemas, como em “News Headlines from the Homer Noble Farm”, no qual, desta vez, 19 haikais em sequência também rimam seus primeiros e terceiros versos, porém, o aspecto “atrasado” presente nas terças rimas anteriores deixa de existir, já que os versos centrais de cada estrofe de fato indicam a rima dos versos que iniciam a estrofe seguinte.

A oitava rima é um tipo de estrofe composto de oito versos. Tradicionalmente, utiliza-se o decassílabo ou o pentâmetro jâmbico, mas é possível encontrar metros variados. Além disso, a oitava rima é uma estrofe baseada em três ecos rimáticos em sua elaboração. Primeiramente, têm-se 3 rimas cruzadas AB que são arrematadas por uma rima emparelhada CC. Portanto, o esquema de rimas da estrofe pode ser descrito como ABABABCC.

A estrutura da oitava rima, portanto, se assemelha, num primeiro momento, às rimas cruzadas encontradas nos dois tercetos de um soneto em seus seis primeiros versos; para então se assemelhar à construção encontrada nos dois últimos verso de um soneto inglês, em que dois versos de rimas emparelhadas fecham a estrofe. Tal como vimos, este par final de versos rimados costuma enfatizar o desfecho de um raciocínio e geralmente acompanha também o desenvolvimento sintático da sentença. Por ser o exemplo mais canônico, olhemos as três primeiras estrofes d'*Os Lusíadas*:

1

As armas e os barões assinalados,  
 Que da ocidental praia Lusitana,  
 Por mares nunca de antes navegados,  
 Passaram ainda além da Taprobana,  
 Em perigos e guerras esforçados,  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo Reino, que tanto sublimaram;

2

E também as memórias gloriosas  
 Daqueles Reis, que foram dilatando  
 A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e de Ásia andaram devastando;  
 E aqueles, que por obras valorosas  
 Se vão da lei da morte libertando;  
 Cantando espalharei por toda parte,  
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

3

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
 As navegações grandes que fizeram;  
 Cale-se de Alexandro e de Trajano  
 A fama das vitórias que tiveram;  
 Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
 A quem Neptuno e Marte obedeceram:  
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
 Que outro valor mais alto se alevanta.

O poema se estende, ao todo, em 1102 estrofes ao longo de seus 10 cantos. Há, portanto, 8816 versos no poema. Como é possível perceber já nos versos iniciais, é inviável escrever um poema dessa magnitude se valendo de uma forma estrófica que tenha a rima como fio condutor apenas com rimas ricas. O poeta é obrigado a recorrer a construções que se baseiam em verbos de conjugação semelhante, como se vê na sequência de gerúndios na segunda estrofe; bem como os verbos “cantar” e “alevantar” conjugados na terceira pessoa do singular no presente do indicativo ao fim da terceira estrofe. Além dos verbos, nota-se que há, também na segunda estrofe, uma série de adjetivos terminados em “-ano”, sendo todos eles variados de um substantivo e recebendo a mesma terminação sufixal.

Para além do uso “meramente” épico n’Os Lusíadas, a oitava rima também foi utilizada em épicos satíricos, como o *Don Juan* de Byron, o qual, aliás, tem praticamente o dobro de estrofes se comparado ao épico de Camões. Por se tratar de uma obra bem mais recente, já se percebe também uma maior abertura para as experimentações no campo da rima.

Para Byron, a rima não era uma restrição, mas algo que libertava sua imaginação. (...) Ele alcançou o que poucos conseguiram: um reconhecimento astuto e autoconsciente de que muitas de suas rimas são forçadas, o que ele transmite por meio de sua óbvia extravagância, junto com uma história e personagens tão envolventes que os excessos da rima e do jogo métrico tornam a narrativa ainda mais encantadora (ROTHMAN; SPEAR, 2022).<sup>82</sup>

Após este uso mais voltado à poesia cômica, a oitava rima ainda fará um retorno lírico em composições relevantes na obra de W. B. Yeats, conhecidos como “Byzantium poems”, dentre os quais está “Sailing to Byzantium”, a ser comentado em 5.6.3. Nesse caso, o poeta se valerá da forma estrófica tradicional ao mesmo tempo em que explora as possibilidades das rimas, sempre se utilizando da disposição das rimas cruzadas seguidas de uma emparelhada, a fim de marcar a resolução da estrofe.

Devido, principalmente, a seu uso no épico português, a oitava rima é bastante reconhecida na versificação da língua portuguesa; ainda assim, vale a pena mencionar nesta seção, como comparativo organizacional, duas estrofes mais reconhecidas na poesia de língua inglesa, uma com um verso a menos e outra com um verso a mais: a Rima Real e a Estrofe

---

<sup>82</sup> For Byron, rhyme was no stricture, but something that liberated his imagination. (...) He achieved what few ever have, a sly, self-conscious acknowledgment that many of the rhymes are a stretch, which he conveys by their obvious extravagance, along with a story and characters so compellingly drawn that the excesses of the rhyme and metrical play only make the story that much more delightful

Spenseriana. A primeira foi introduzida na tradição por Geoffrey Chaucer, em algumas passagens dos *Cantos da Cantuária*, e conta com a disposição de rimas ABABBCC, ou seja, não fosse a ausência de uma terceira rima A entre a segunda e a terceira rima B, teríamos exatamente a mesma disposição da oitava rima. Como se pode perceber, a estrofe tende a ser “menos equilibrada” do que a oitava rima, no sentido de que é menos simétrica, contando com um número ímpar de versos, de modo que tenda a ser sintaticamente dividida em ABAB BCC ou então ABA BB CC.

Já a segunda, usada, obviamente, por Edmund Spenser, mais notadamente em seu épico *The Faerie Queene*, apresenta a disposição ABABBCBCC, sendo que os oito primeiros versos são pentâmetros jâmbicos, ao passo que o nono verso é um alexandrino. A tendência, portanto, é que se organize dois quartetos cruzados seguidos de um verso mais longo: ABAB BCBC C. Curiosamente, a estrofe também pode ser lida como “menos equilibrada”, já que, apesar do número ímpar múltiplo de três, apresenta números distintos de ecos rimáticos: 2 rimas A; 3 rimas C; e 4 rimas B.

## 2.6. Dístico heroico

O dístico heroico é um modelo de rima bastante popular na poesia inglesa do século XVIII, ainda que se atribua sua criação a Chaucer, poeta do século XIV. Seu uso é sempre relacionado a poetas como John Dryden e Alexander Pope, bem com às traduções de épicos greco-latinos, como a *Iliada* e a *Eneida*, que eram traduzidos para seguir esta disposição. Sua elaboração é bastante simples, no sentido de que se trata apenas de dois versos (dístico) de rimas emparelhadas, preferencialmente, em pentâmetro jâmbico, com eventuais disposições distintas de acentos, mas sempre somando dez sílabas. Diferentemente da terça rima e da oitava rima, no entanto, o dístico heroico não precisa necessariamente ser uma estrofe independente. Em vez disso, é possível construir estrofes de tamanhos variados, porém, o esquema de rimas será sempre o de rimas emparelhadas por toda a extensão da estrofe.

Como aponta Paulo Vizioli na introdução de suas traduções de Alexander Pope, o dístico heroico buscava representar um pensamento racional fechado em si, de modo que alguns versos de Pope tenham recebido ares de sabedoria popular (como ditados ou adágios), em que os elementos combinados pela rima recebem, inclusive, valor de verdade<sup>83</sup>. A organização dos elementos no dístico heroico, por muitos anos, foi o modelo padrão de poesia em língua inglesa, sendo usado mesmo em tratados, como os “*Essay on Criticism*” e

---

<sup>83</sup> Este fenômeno de “rima como razão” também será mencionado na relação da rima com a publicidade em 3.3.

“Essay on Man”, escritos pelo próprio Pope. Vejamos como exemplo os versos iniciais da segunda epístola do “Ensaio sobre o Homem”, seguidos de uma tradução de Paulo Vizioli:

Know then thyself, presume not God to scan;  
The proper study of mankind is man.  
Plac'd on this isthmus of a middle state,  
A being darkly wise, and rudely great:  
With too much knowledge for the sceptic side,  
With too much weakness for the stoic's pride,  
He hangs between; in doubt to act, or rest;  
In doubt to deem himself a god, or beast;

Busca a ti conhecer, em vez da Divindade;  
É através do Homem que se estuda a Humanidade.  
Um ser num istmo que em lugar médio se expande,  
Obscuramente sábio e rudemente grande:  
Tem, para um cético, incomum sabedoria,  
E, para o orgulho estóico, é fraco em demasia;  
Entre o repouso e a ação não sabe escolher qual;  
Não sabe se se julga deus ou animal;  
(POPE, 1994, pp. 100-101)

Como visto, devido à proximidade das rimas emparelhadas, a lógica de conclusão conseguida pelo dístico heroico é bastante poderosa, já que, a cada dois versos, uma ideia completa se finaliza; se não uma oração completa, costumeiramente, ao menos um sintagma será elaborado em sua totalidade na extensão do verso. Barbara Smith aponta para esta particularidade do “dístico fechado”, como ela o chama, que, paradoxalmente, ao mesmo tempo aponta para uma sensação de desfecho e implica em uma continuidade.

Assim como a sílaba de acento fraco, cada pré-rima cria a expectativa de sua contraparte e, assim como o verso iâmbico, cada dístico gera a expectativa de outro. (...) Embora possa parecer paradoxal, o "dístico fechado" pode ser uma força tão forte para a continuidade formal quanto o dístico aberto e, em certos aspectos, até mais forte. (SMITH, 1968, p. 72-73)<sup>84</sup>

Ou seja, uma vez que o dístico heroico não esteja vinculado a uma estrutura estrófica delimitada, suas preparações para a rima são resolvidas em pouquíssimo tempo; além disso, cada pré-rima sempre cria a expectativa de sua resolução, intensificando a sensação de movimento na leitura do poema. Por esse motivo, sempre paira uma possibilidade de que se continue a estrutura de maneira indefinida, isto é, que a resolução de um dístico possa ser

---

<sup>84</sup> Like the weak-stressed syllable, each pre-rhyme creates the expectation of its counterpart and, like the iambic line, each couplet creates the expectation of another. (...) Although it may seem paradoxical, the "closed couplet" may be just as strong a force for formal continuity as the open couplet, and in certain respects, even stronger.

seguida por mais um dístico, e este por mais um, até que se chegue à resolução final do poema.

É interessante notar, no entanto, como, para os ouvidos de hoje, a insistência das rimas emparelhadas pode soar pouco usual ou até mesmo incomodar. Ao comentar sobre a tradução dos poetas Augustanos, desse período da literatura inglesa, o professor e tradutor John Milton diz o seguinte:

Todas as traduções ficam ultrapassadas e têm de ser refeitas pelas novas gerações, mas as traduções Augustans parecem mais antiguidades do que as traduções anteriores. Não concordamos com a importância dada pelos Augustans ao bom gosto; a autoconfiança dos Augustans não nos agrada; não aprovamos as “melhorias” de Pope e Dryden, e pensamos que suas rimas emparelhadas são extremamente monótonas. Admiramos a Eneida de Dryden e a *Iliada* de Pope como exemplos supremos da versificação Augustan, mas *não as lemos como traduções de Virgílio e Homero* (MILTON, 1998, p. 40, grifo nosso).

Essa postura de Milton explicará, mais adiante, no capítulo 4, também sua “decisão pela impossibilidade” ao traduzir John Keats; de todo modo, não deixa de ser interessante notar a mudança de aceitação de determinadas formas ao longo do tempo que, tal como a rima em si em outras disposições que não a de rimas emparelhadas, também ganha ou perde prestígio com o tempo.

## 2.7. Balada

Assim como no caso dos rondós, a balada também pode designar tipos distintos de forma fixa. De modo geral, são duas tradições: a inglesa e a francesa.

Balada é o nome dado para dois tipos bem distintos de verso. O primeiro, de tradição provençal, é composto de 3 estrofes de 8 oito versos cada as quais geralmente se seguia um envio de quatro 4 versos. O esquema rímico é ABABBCBC1, onde C1 é um refrão que se repete *verbatim* em todas as estrofes, inclusive no quarteto final BCBC1. O segundo tipo de balada é aquele associado ao fim do século XIX, com uma quadra em que um tetrâmetro jâmbico era seguido por um trímetro, como em vários poemas de Emily Dickinson.

Os exemplos da balada francesa podem ser alguns de François Villon (1431 – 1463), tanto na modalidade tradicional, com 8 versos em cada estrofe e um envio final de 4 versos; como na modalidade chamada “suprema”, em que cada estrofe tem 10 versos e o envio final 5. Um exemplo deste, em tradução de Augusto de Campos:

### BALADA DOS ENFORCADOS

Irmãos humanos que ao redor viveis,  
 Não nos olheis com duro coração,  
 Pois se aos pobres de nós absolveis  
 Também a vós Deus vos dará perdão.  
 Aqui nos vedes presos, cinco, seis:  
 Quanto era cara viva que comia  
 Foi devorado e em pouco apodrecia.  
 Ficamos, cinza e pó, os ossos, sós.  
 Que de nossa aflição ninguém se ria,  
 Mas suplicai a Deus por todos nós.

Se dizemos irmãos, vós não deveis  
 Sentir desprezo, embora condenados  
 Tenhamos sido em vida. Bem sabeis:  
 Nem todos têm os sentidos sentados.  
 Desculpai-nos, que já estamos gelados,  
 Perante o filho da Virgem Maria.  
 Que seu favor não nos falte um só dia  
 Para livrar-nos do inimigo atroz.  
 Estamos mortos: que ninguém sorria,  
 Mas suplicai a Deus por todos nós.

A chuva nos lavou e nos desfez  
 E o sol nos fez negros e ressecados,  
 Corvos furaram nossos olhos e eis-  
 Nos de pêlos e cílios despojados,  
 Paralíticos, nunca mais parados,  
 Pra cá, pra lá, como o vento varia,  
 Ao seu talante, sem cessar, levados,  
 Mais bicados do que um dedal. A vós  
 Não ofertamos nossa confraria,  
 Mas suplicai a Deus por todos nós.

Meu príncipe Jesus, que a tudo vês,  
 Não nos entregues à soberania  
 Do Inferno, que só ouvimos tua voz.  
 Homens, aqui não cabe zombaria,  
 Mas suplicai a Deus por todos nós.  
 (VILLON, *apud* POUND, 1970, p. 197).

Além de poemas traduzidos, alguns poetas brasileiros também elaboraram composições originais seguindo esta forma, como Olavo Bilac no poema “Branca...” e Guilherme de Almeida. Ambos, porém, desviam levemente da forma, ao não adotarem o encontro das rimas B, na passagem do verso 4 para o 5; em vez disso, os poemas usam o esquema rímico ABABACAC, usando, inclusive, as rimas A no envio, em vez das rimas B. Vejamos o poema de Almeida:

Balada do Solitário

Edifiquei certo castelo  
 por uma esplêndida manhã:  
 brincava o sol, quente e amarelo,  
 numa alegria incauta e sã.  
 E eu quis fazer, ó louco anelo!  
 desse palácio encantador  
 o ninho rico, mas singelo,  
 do teu, do meu, do nosso amor.

Por isso, em vez do som do duelo  
 tinindo em luta heroica e vã,  
 fiz soluçar um "ritornello"  
 em cada ameia ou barbacã...  
 Depois, tomando o camartelo,  
 alto esculpi, dominador,  
 esse brasão suntuoso e belo  
 do teu, do meu, do nosso amor.

De que serviu? se elo por elo  
 dessa paixão de alma pagã  
 rompestes a golpes de cutelo,  
 ó minha loira castelã?  
 Hoje estou só, sozinho, e velo  
 por este imenso corredor  
 que corre, corre paralelo  
 ao teu, ao meu, ao nosso amor.

A ti, Princesa, eu te revelo  
 esta canção, que um trovador  
 virá cantar pelo castelo  
 do teu, do meu, do nosso amor!

Ao se falar da balada inglesa, trata-se de um metro muito mais curto e muito mais popular. De modo geral, as baladas inglesas são organizadas, majoritariamente, em quadras de rimas cruzadas. Eventualmente, rimas apenas nos versos pares. Além disso, há 4 disposições primordiais quanto à extensão dos versos, pensando que o padrão usado na maioria das vezes é de cadência jâmbica, seja trímetros ou tetrâmetros. O chamado metro comum consiste em versos tetrâmetros nos versos ímpares e versos trímetros nos versos pares:

U – U – U – U –  
 U – U – U –  
 U – U – U – U –  
 U – U – U –

Já o chamado *metro longo* será aquele que apresenta uma estrofe de 4 tetrâmetros:

U – U – U – U –  
 U – U – U – U –  
 U – U – U – U –  
 U – U – U – U –

Ao passo que o *metro curto* apresenta apenas um dos versos como tetrâmetro, geralmente o terceiro, mas é possível que seja outro, e os demais trímetros:

U – U – U –  
 U – U – U –  
 U – U – U – U –  
 U – U – U –

E, ainda, há o chamado *meio metro*, que terá os quatro versos em trímetro:

U – U – U –  
 U – U – U –  
 U – U – U –  
 U – U – U –

Por se tratar de um verso bastante popular, é bastante disseminado nos hinários cantados em igrejas. Um dos exemplos mais famosos é o hino “Amazing Grace”, composto por John Newton: “Amazing grace how sweet the sound / That saved a wretch like me / I once was lost, but now I’m found / Was blind but now I see”. Por esta relação histórica, o metro também é utilizado em situações nas quais o poeta deseja fazer um aceno à tradição, como no poema “The Burglar of Babylon”, em que Elizabeth Bishop usa o metro da balada como maneira de remeter, na narrativa de seu próprio poema, à tradição de composições clássicas da língua inglesa.

## 2.8. Limerique

Embora sua origem não seja facilmente traçada, acredita-se que a forma do limerique tenha surgido na região de Limerick, na República da Irlanda. Como aponta Myrian Ávila, por muito tempo creditou-se a invenção da forma a Edward Lear (1812 – 1888), um poeta da era vitoriana que, sem dúvida, é bastante reconhecido por ter escrito diversos limeriques, publicados no livro *Book of Nonsense*. Por esse motivo, há quem associe o limerique ao imaginário da poesia *nonsense*, quando, na verdade, a forma é anterior ao nascimento de Lear, bem como seus desígnios se vinculavam muito mais a uma poesia escatológica e pornográfica do que infantil ou *nonsense*, como são os poemas de Lear.

Dentre as formas vistas até aqui, o limerique é aquela cujos versos são os menos permissivos quanto a sua disposição rítmica. Mesmo a balada, que, tradicionalmente, é iâmbica, apresenta alguma variação com outros pés. Já o limerique é necessariamente um poema de tendência anapéstica. O máximo de variabilidade disponível é que o primeiro pé

anapéstico seja um iambo em cada verso, bem como uma sílaba fraca no fim de um verso grave. A disposição básica da forma se dá assim:

(U) U – U U – U U – (U)  
 (U) U – U U – U U – (U)  
 (U) U – U U – (U)  
 (U) U – U U – (U)  
 (U) U – U U – U U – (U)

A esquema das rimas é AABBA, portanto há dois versos trímetros anapésticos rimados entre si para em seguida dois versos dímetros anapésticos também rimando entre si; finalmente, o último verso é um novo trímetro anapéstico que rima com os outros versos mais longos.

No primeiro verso, apresenta-se um personagem; no segundo, indica-se uma condição ou situação geral a respeito desse personagem<sup>85</sup>; nos dois versos menores, se apresenta uma situação mais específica; e, no último verso, é feito um arremate, um *punch line*, que encerra a história numa nova rima. É possível, também, apenas reforçar a ideia inicial, como faz Lear, que, inclusive, repete a palavra final do primeiro verso, porém, adiciona um adjetivo ao verso para fazer referência ao personagem depois de contada a história. Vejamos um dos mais de 1700 limeriques anônimos compilados por G. Legman no livro *The Limerick*.

There was an old man of Tagore  
 Whose tool was a yard long or more,  
 So he wore the damn Thing  
 In a surgical sling  
 To keep it from wiping the floor.<sup>86</sup>  
 (LEGMAN, 1969, p. 51)

Comparemos com um limerique infantil de Edward Lear:

There was an Old Man of Moldavia,  
 Who had the most curious behavior;  
 For while he was able,  
 he slept on a table,  
 That funny Old Man of Moldavia.<sup>87</sup>  
 (LEAR)

<sup>85</sup> Essa associação é marcada, principalmente pela própria lógica da rima, aos moldes dos conceitos de *nomen est omen*, discutidos em 1.2.4.3.

<sup>86</sup> Havia um senhor de Matão / Cujá tromba era igual um rojão; / Carregava a jiboia / Numa larga tipoia / Pra evitar que arrastasse no chão. (*tradução nossa*)

<sup>87</sup> Havia um senhor de Londrina / Seguindo uma estranha doutrina; / Enquanto podia, / Dormia da pia, / O curioso senhor de Londrina. (*tradução nossa*)

A cadência do poema é associada a um ritmo cômico. Aliado ao encadeamento sintático sempre ocorrendo dentro do próprio verso e ao tamanho reduzido dos versos 3 e 4, antes do arremate num novo verso trímetro, o poema se torna uma forma ideal para contar histórias curtas das quais, costumeiramente, se espera um *punch line*. A omissão de um verdadeiro *punch line*, inclusive, era uma das críticas recebidas por Lear quanto a seus limeriques. Ao comentar algumas experimentações feitas por alguns poetas à técnica do limerique, Ávila defende a re-ocorrência do primeiro verso no último:

Outros, mais ortodoxos, defenderam a forma tradicional como a mais adequada ao espírito “piadístico” do *limerick* e chegaram a criticar em Lear a ausência do *punch line*, do verso final em que eclodia a “graça” da piada. Mas, se em Lear o último verso ecoa o primeiro, com raras exceções, é justamente porque este artifício, ao instaurar a circularidade do poema e negar a expectativa de uma conclusão, permite que o *limerick*, para além da mera piada, se torne um meio (*medium*) apto para a ocorrência do nonsense (ÁVILA, 1997, p.67).

De todo modo, fica claro como o limerique, em sua concisão, depende muito da distribuição das rimas. O ritmo marcado, obviamente, auxilia o jogo de expectativas, desde a posição de acentos até os encadeamentos dos ecos rimáticos que são rigorosamente divididos para que a narrativa seja facilmente compreendida. Porém, como já adiantado por Ávila, alguns poetas buscavam explorar outras maneiras de utilizar a forma. A rigidez e a fácil assimilação das regras de composição auxiliam a recepção de formas desviantes e são capazes de gerar efeitos distintos de riso devido à quebra de expectativa e o que se realiza no poema. Vejamos um exemplo dado por Ávila:

There was an old man of Dunoon,  
Who always ate soup with a fork,  
For he said “As I eat  
Neither fish, fowl or flesh,  
I should finish my dinner too quick”.<sup>88</sup>

O jogo de expectativas ocorre aqui justamente pela ausência das rimas. No entanto, as palavras escolhidas não são aleatórias e causam riso apenas pela surpresa, mas porque há um tipo de charada, conduzido pela rima, que poderia “regularizar” a forma do poema. Tendo sido escolhido o topônimo Dunoon, espera-se uma rima com esta palavra. Ao apresentar a imagem do homem comendo sopa, a expectativa é que a rima fosse com a palavra “spoon”

---

<sup>88</sup> Havia um senhor de Bel Air / Comendo sua sopa de garfo, / E dizia "Me deixe, / Seja carne ou pescado, / Vou comendo do jeito que for. (*tradução nossa*)



a sua previsibilidade rimática, já é capaz de gerar humor sem que o resto do poema seja dito. Trata-se da construção “There once was a man from Nantucket”, que pode, na verdade, variar por “there was a young/old man/girl”. Embora haja alguns exemplos de limeriques que de fato começam com este verso, a graça se encontra na pouca variabilidade da rima para “Nantucket”, sendo as mais imediatas “suck it” e “fuck it”. Portanto, o caráter sugestivo de que se estava prestes a recitar um poema pornográfico ou escatológico já é suficiente para o riso.

### 3. CULTURA DA RIMA

Compreender até que ponto a rima é um fenômeno biológico se comparado a um que seja meramente cultural está além do escopo proposto por este trabalho. No entanto, é fato que a técnica da rima existe (e aos montes) nos mais diversos campos da cultura; a partir disso, é possível propor uma leitura quanto ao papel que ocupa, independentemente de sua natureza, pensando o que, culturalmente, ela representa hoje.

Neste capítulo serão analisadas três dimensões culturais em que a presença da rima acontece para além da escrita de poesia nos moldes tradicionais. Isto é, sem que se esteja pensando em poesia publicada em livros, revistas e jornais, mas sim em seu caráter popular e de tradição oral. A partir disso, é possível notar que este recurso quase inescapável da escrita poética permeia também outras esferas da vida social.

No primeiro momento, serão mostrados e discutidos exemplos que tenham a ver com movimentos de multidões, especialmente os cantos de torcida de futebol e os gritos de ordem proferidos em protestos. Nesses casos, ficará claro como a rima é capaz de organizar as múltiplas vozes reunidas com um mesmo objetivo (torcer ou protestar), de modo que encontram na rima uma maneira de expressar o mesmo sentimento e trazer mais impacto às suas mensagens.

Na sequência, serão comentados aspectos de formas musicais, as quais se valem constantemente da rima como modo organizacional. A canção popular, dos mais distintos gêneros musicais e das mais diferentes épocas, utiliza a melodia para construir seu apelo, mas não deixa de contar com a rima no final de seus versos na vasta maioria de suas composições, sendo o incomum que se encontrem músicas populares que não usem a rima.

Por outro lado, a cultura *hip-hop*, em especial o *rap*, que manifesta sua poesia na figura do MC, sequer tem a possibilidade de não ser construída ao redor da rima. O que se pode perceber, inclusive, é que, no início do movimento, ou seja, no fim dos anos 1970 e início dos 1980, o estilo de cantar do MC ainda se aproximava muito do que se entende como canção, principalmente, na distribuição de suas rimas (quase sempre apenas no fim dos versos) e na velocidade com que é declamado (muito menos rápido do que viria a realizar um *rapper* como Eminem, por exemplo); porém, com o passar dos anos e a consolidação do gênero, novas formas de explorar a rima foram incorporadas ao *rap*.

E, finalmente, serão elencados alguns exemplos do uso da rima para a publicidade, comentando como, segundo pesquisas, um efeito de “rima como verdade” pode influenciar a percepção do significado em quem a ouve.

### 3.1. Cantos de torcida e gritos de ordem

Eventos que reúnem pessoas em busca de objetivo comum costumeiramente precisam de um jeito sucinto de transmitir sua mensagem. Sejam palavras de apoio ao time (ou mesmo escárnio contra o time adversário) ou demandas políticas em manifestações públicas, podemos encontrar também a organização da rima auxiliando os presentes a compartilharem a mesma mensagem. Em ambos os casos, há um elemento central na disposição comunal daqueles que compartilham o mesmo objetivo. Esta disposição, por sua vez, sendo necessário que seja partilhada por um grupo, costuma se valer de estratégias que facilitem a apreensão daqueles que integram o grupo; para isso, as letras não devem ser muito longas, terão um determinado léxico que tenderá a ser repetido, apresentarão ritmos bem mais marcados e reconhecíveis<sup>90</sup> e, eventualmente, usarão a rima como meio de potencializar uma mensagem sem que seja necessário elaborar um pensamento minimamente complexo<sup>91</sup>. Neste sentido, tais elaborações se aproximam bastante dos mesmos ideários das canções infantis, sejam canções de ninar ou cantigas de roda, já que compartilham uma origem incerta, mas que é, mesmo assim, transmitida adiante para novas gerações.

Por ser o esporte mais famoso do país (e do mundo), o futebol é logo associado aos torcedores que entoam cantos de apoio ao time. No entanto, mesmo em competições escolares é possível encontrar grupos de torcedores que se unem em uníssono para estimular o time para o qual torcem. Elaborada para um comercial da cerveja Skol nos anos 1990, a elaboração “Eu / Sou brasileiro / Com muito orgulho / Com muito amor” é usada em diversas competições internacionais de diferentes esportes. É nesta perspectiva que a aproximação

---

<sup>90</sup> É muito comum que várias torcidas tenham as mesmíssimas canções, cantadas no mesmo metro e na mesma melodia, havendo apenas as alterações do nome dos times (eventualmente, isso pode implicar alguma mudança de palavra para que o nome do time seja encaixado na metrificação, bem como é possível deslocar alguns acentos que facilitem a entoação dos cantos); é também bastante comum a adoção de *paródias*, já que elas se valem de melodias amplamente conhecidas, e estas, da mesma forma, costumam ser cantadas por várias torcidas que adaptam as palavras à realidade de cada clube.

<sup>91</sup> Esta seção se deterá em comentar casos verificáveis em português brasileiro, onde tais pressupostos podem ser verificados; no caso do futebol europeu, especialmente do futebol inglês, costuma-se ter canções mais elaboradas (em algumas ocasiões utilizando canções compostas em contextos totalmente diferentes, como “I’m Forever Blowing Bubbles”, composta em 1918 pelo americano John William Kelleter, e que é cantada pela torcida do West Ham United; ou então “You’ll Never Walk Alone”, entoada pela torcida do Liverpool F.C., mas composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein para o musical *Carousel*, em 1945; ou ainda “Blue Moon”, também posta por Rodgers, desta vez com letra de Lorenz Hart, que é cantada pelos fãs do Manchester City F.C.).

com as cantigas pode ser notada, já que certos trechos da canção são propiciamente escolhidos para que seja inserido o nome de cada equipe. Alguns exemplos: “Passou, passou, passou um avião / E nele estava escrito que [*meu time*] é campeão”; “Olelê, olalá / O [*fulano*] vem aí / E o bicho vai pegar”.

Em algumas situações, o mesmo grito pode ter funções distintas em times variados. Similarmente, os times podem acabar mudando a maneira com que se referem a si próprios para não perder o impacto da rima: “Ôôôôô / Pra cima Athletico!” (cantada pela torcida do Athletico Paranaense, com deslocamento tônico para a sílaba final); “Ôôôôô / Vamo virar, porco!” (cantada pela torcida do Palmeiras, também com deslocamento tônico para a sílaba final). Este ritmo aliado a esta rima é encontrado em praticamente todas as torcidas de futebol do Brasil, cada uma adaptando o grito de modo a manter a rima e usando-a num momento específico da partida, como um pedido para que se ataque ou um incentivo a virada, como verificado nos exemplos.

Algumas construções vão na direção do que se mencionou como um uso da rima sem que haja uma elaboração minimamente complexa. Neste quesito, as canções se aproximam do conceito de *doggerel*, usado para identificar composições poéticas que são aquelas que *se atêm excessivamente à forma*, isto é, que *priorizam* a forma em detrimento do sentido, executando rimas que podem ser ruins por serem muito fáceis ou óbvias, pouco elaboradas ou de mau gosto; novamente, as cantigas infantis costumam ser colocadas neste conjunto. Nos cantos de torcida, podemos pensar em casos em que a preparação da rima não acrescenta valor semântico nenhum à mensagem que se quer passar, de modo que o primeiro verso do canto serve apenas para maximizar o impacto final da rima e facilitar a compreensão da multidão que deve cantar. Já vimos um exemplo deste que começava em “Olelê, olalá”. Vejamos outros: “Ão ão ão / Segunda divisão!”; “Putá que pariu! / É o melhor [*alguma coisa*] do Brasil!” (este pode, eventualmente, receber um grito final com o nome do jogador).

Há também os casos em que a preparação da rima até carrega minimamente um valor semântico, no sentido que se trata de uma frase completa. Porém, uma vez que seja usada, evidentemente, apenas como modo de atingir a rima, é possível incluir a técnica no mesmo conjunto de preparações: “Não é mole não! / Nem o diabo ganha aqui no caldeirão!” (esta, novamente, cantada pela torcida do Athletico Paranaense, mas que encontra diversas versões pelo país, se valendo da facilidade das rimas em “-ão”); “Eu já falei, vou repetir / É [*meu time*] que manda aqui!”.

Haverá também, é claro, situações compartilhadas entre torcidas que não sofrem alterações. Nestes casos, os alvos das mensagens costumam ser elementos do jogo que não o

próprio time ou os adversários, por exemplo, a equipe de arbitragem. O grito mais popular nem sequer apresenta rima, apenas um ritmo bem marcado (“Ei, / Juiz / Vai tomar no cu!”), mas também é possível lembrar de um canto bastante popular nos anos 1990, hoje em dia já em desuso, mas que vai na direção contrária aos exemplos anteriores, porque, de fato, apresenta elementos semânticos nas duas partes da composição, as quais são ligadas peça rima: “Juiz ladrão / Porrada é solução!”

O caso dos gritos de ordem compartilhados em protestos de rua segue modelos bastante similares aos apresentados quanto aos cantos de torcida. Alguns deles também não apresentam a rima propriamente dita, mas, como é de se esperar, estão baseados em preceitos métricos bastante internalizados no imaginário coletivo, ao ponto de serem replicados sem que os falantes se deem conta que estão repercutindo um modelo de versificação já bastante antigo.

Há determinados modelos já pré-estabelecidos em que se preenchem lacunas que referenciem o motivo do protesto em questão: “A nossa luta é todo dia / [*alguma coisa*] não é mercadoria”; “Não é mole, não! / Tem dinheiro pra [*alguma coisa*] / Mas não tem pra [*outra coisa*]!” Diferentemente dos cantos torcida, porém, as preparações de rima não costumam conter palavrões, a fim de passar maior credibilidade à manifestação. Por isso, em vez de preceder a rima por “puta que pariu”, gritos de ordem tendem a usar a fórmula “Um dois três / Quatro cinco mil / Queremos eleger / O presidente do Brasil”, bastante usado durante os movimentos da Diretas Já, em 1984, mas que pode ser variado para diversos fins que acabem rimando com “Brasil”. Além disso, podemos pensar em cantos que também apresentam um algum sentido na parte inicial como “O povo unido / Jamais será vencido!”

Esta seção serve apenas para incutir a reflexão do papel da rima em momentos de atividade coletiva em que as palavras entoadas “não têm autor”; isto é, não se compara a um grupo de pessoas reunidas cantando uma mesma música de uma banda famosa em um estádio lotado, enquanto esta banda realiza uma performance no palco, mas sim a uma ideia que está sendo coletivamente transmitida. Ainda que não imprescindível, uma vez que o próprio ritmo das frases pode, por si só, transmitir uma ideia de cadência que fortalece a mensagem, é seguro dizer que a rima apresenta um papel potencializador dessa transmissão e, em alguns casos, é realizada como modo de contextualizar a mensagem final, colocando-a como o desfecho de uma rima.

### 3.2. Canção popular e *hip-hop*

Certa vez, David Bowie deu uma entrevista à revista *Rolling Stone*<sup>92</sup>, na qual ele confessou ter pedido conselhos a John Lennon, o qual, ele julgava, era bastante direto em suas composições, o que Bowie invejava e que gostaria de fazer igual. Segundo ele, a resposta de Lennon foi bastante categórica e consistia em três passos, aparentemente, muito simples: 1) diga o que quer dizer; 2) faça rimar; e 3) coloque uma batida.

Embora a poesia que se voltou ao caráter impresso tenha se desvencilhado da rima depois da disseminação do verso livre, na canção, a rima continua sendo um recurso praticamente inequívoco das composições. É com certeza mais difícil encontrar uma canção que tenha uma letra que não rime<sup>93</sup>. A imensa maioria das canções rima, o que é facilmente verificável nas listas de canções mais ouvidas. E daí vem boa parte de nossa relação com a rima ainda que à nossa revelia. Esta seção explorará essa permanência da rima através da canção em estilos musicais diferentes, como rock, MPB, funk e sertanejo, a qual, percebe-se, está ainda atrelada a uma disposição rimática mais próxima da poesia, sendo majoritariamente um recurso que se utiliza no fim dos versos.

Já a cultura hip-hop será analisada num contexto à parte do da canção popular, porque a lógica do *rap* é a da *rima em excesso* (CAPLAN, 2014). No início, as canções de *rap* até tinham estruturas mais “quadradas”, apenas com rimas de fim de verso, como nos demais gêneros. Com o tempo, a ideia de rima como o objetivo máximo da elaboração foi dominando a composição dos *rappers*, levando-os a aumentar o número de rimas por segmento, principalmente ao longo dos anos 1990 e 2000. A partir dos anos de 2010, porém, uma nova vertente, o TRAP, reaproximou o estilo das rimas menos insistentes, mas relegadas aos fins de verso e se valendo cada vez mais de rimas toantes.

Álvaro Faleiros apresenta, em seu texto “A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro” (2006), uma perspectiva muito interessante das potencialidades que a canção explora quanto às rimas na canção popular. Focando exclusivamente nos “dialetos caipiras”, Faleiros elenca uma série de mudanças linguísticas existentes que alteraram a pronúncia das palavras e que caracterizam esta variante do português brasileiro bastante explorado por compositores sertanejos que visavam representar a vida nos interiores do Brasil não apenas com a narrativa de suas letras, mas também na própria pronúncia que certas palavras recebem, as quais são apenas possíveis nestes dialetos.

---

<sup>92</sup> Uma referência a esta entrevista pode ser vista aqui: <https://time.com/4183623/david-bowie-1980s/> (acesso em: 18/06/2024)

<sup>93</sup> Seguindo os exemplos brasileiros, a Legião Urbana talvez seja o melhor de uma banda com canções indubitavelmente conhecidas e que não tenham sua organização através da rima (ou que a façam apenas ocasionalmente ou muito discretamente), ainda que, obviamente, isso não ocorra em todas as canções. Para ficar em dois exemplos, “Há tempos” e “Por enquanto”.

Em comparação às constatações de Mattoso Camara Jr., alguns desvios entre ortografia e pronúncia já estão tão disseminados e há tanto tempo que não se questiona sua validade como rima perfeita. Alguns exemplos são os ditongos tônicos em I que podem não ter este fonema pronunciado sem que isso seja considerado erro ou sequer um desvio, como é o caso da palavra “beijo”, que pode ser encontrada rimando com “pejo” no soneto “Delírio” de Olavo Bilac, ou seja, mesmo naquele que é considerado por tantos um poeta rigoroso quanto às regras da escrita poética. Outro exemplo seria a grafia que utiliza a letra O que, em posições átonas, pode ser pronunciada como /u/, ou até mesmo como /w/, como na palavra “mágoa” que, facilmente, rima com “água”. Segundo Faleiros, nos dicionários de rima consultados, todas estas estão marcadas como rimas perfeitas.

O dialeto caipira, no entanto, pode levar isso para outros casos, já que as modificações são de também de outra natureza se comparadas ao registro padrão do idioma. A palatalização do dígrafo “lh” é um desses casos: “trabalho”, por exemplo, é pronunciado “trabaio”, e com isso Ochelsis Aguiar Laureano pôde compor a canção “Marvada Pinga”, eternizada na versão de Inezita Barroso, em que é possível perceber palavras que não seriam rimas no registro padrão realizando uma rima perfeita:

C’oa marvada pinga que eu me atrapaio  
 Eu entro na venda e já dô meu taio  
 Pego no copo e dali não saio  
 Ali memo eu bebo, ali memo eu caio  
 Só pra carregá é que eu dô trabaio

A canção popular, de modo geral, consegue esclarecer o quanto a rima na poesia não depende apenas do som, mas também da grafia. Como aponta Mello Nóbrega (1965, p. 48), no início do século XIX, na França, a rima só era considerada perfeita quando, além do som, coincidia também a grafia entre as palavras rimantes. Isso é particularmente relevante num idioma como o francês, que é sabida e reconhecidamente detentor de uma ortografia bastante opaca, isto é, a escrita está consideravelmente afastada da fala, com diversas letras mudas e também sequências de letras de podem produzir sons distintos (algo que se configura também no inglês).

O português, no entanto, até devido às suas recorrentes reformas ortográficas, costuma ser considerado uma língua com a ortografia mais translúcida. Pode-se dizer que é o caso para diversas palavras, mas um olhar mais atento logo percebe que há diversos casos em que uma marcação não corresponde a uma boa parte dos dialetos falados no país, no entanto, esta diferença só é marcada quando há uma intenção dos autores de destacar uma alteração de

registro por meio da escrita. Um caso paradigmático é o personagem Chico Bento, criado por Maurício de Sousa, o qual sempre tem suas conjunções aditivas “e” grafadas como “i”, bem como seus verbos no infinito são grafados com acento agudo na última vogal em vez da letra R, ou seja, “acabá” em vez de “acabar”, por exemplo.

Entretanto, tais pronúncias podem ser verificadas em praticamente todos os registros sociais e regionais do português brasileiro<sup>94</sup>. Os demais personagens da Turma da Mônica, que são moradores de uma cidade grande<sup>95</sup>, jamais têm seus sotaques grafados com essas diferenciações, embora seja absolutamente comum que tais palavras sejam pronunciadas exatamente da mesma maneira em ambos os casos. Com isso em mente, podemos notar como a música popular, em especial a caipira, toma como responsabilidade a utilização dessas marcações para elaborar suas rimas. Tratamos brevemente disso em 1.2.4.3, ao falarmos da canção “Julieta” de Sandro Becker; porém, não apenas em situações humorísticas o R que marca os infinitivos deixa de ser marcado na canção. Na verdade, o espaço da canção, em especial devido à sua performance vocalizada da letra, demonstra o som *real* das palavras escolhidas e sua aparição em posições rimáticas deixa isso ainda mais evidente.

Além dos exemplos já mencionados, outro traço comum que separa fala e escrita é a marcação de verbos da primeira conjugação conjugados no perfeito na terceira pessoa do singular, por exemplo o “pegar”, que terá seu pretérito perfeito pronunciado “pegô”, e não “pegou”. O já mencionado R que marca o infinitivo, porém, não some apenas nesses casos. Palavras como “amor” ou “doutor” não raro tem suas pronúncias reduzidas a “amô” e “dotô” (nesse caso o U do ditongo também some), em diversos dialetos do país. Uma situação algo recente de uma canção, que não está no dialeto caipira, e que demonstra uma série de rimas se valendo dessas pronúncias é “K.O.” de Pabllo Vittar, em que ela canta “Seu amor me pegou / Cê bateu tão forte com o teu amor / Nocauteou, me tonteou / Veio à tona, fui à lona, foi K.O.”, em que o final de todos os versos rima um com o outro no som /o/.

Dois compositores incontornáveis da MPB, Chico Buarque e Caetano Veloso, também utilizam as rimas na grande maioria de suas composições, desde as mais antigas até as mais recentes. O primeiro grande sucesso de Buarque, “A Banda”, escrito em redondilhas

<sup>94</sup> Inclusive, um dos poucos registros que marca o R final nos verbos do infinitivo é outra variante do dialeto caipira no qual este R é bastante acentuado; neste mesmo dialeto até a letra L em meio ou final de palavra também tende a ser trocada por R: “finar” em vez de “final”; e “carça” em vez de “calça”, por exemplo.

<sup>95</sup> Segundo declarou o criador dos personagens, Maurício de Sousa, o bairro do Limoeiro, mencionado em diversas histórias da turma, é baseado no bairro em que ele cresceu, o Cambuí, na cidade de Campinas, no estado de São Paulo, como se pode verificar na reportagem publicada no site de notícias G1, em maio de 2024. (disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2024/05/31/limoeiro-da-vida-real-veja-antes-e-depois-de-bairro-que-inspirou-cenario-da-turma-da-monica-nos-anos-70.ghtml>. Último acesso em 10/09/2024).

maiores, apresenta uma rima toante em “chamou” e “amor” que soa praticamente perfeita, visto que o U semivocálico e R que marca infinitivo são muito suavizados na pronúncia. Velozo, por sua vez, ficou conhecido por “Alegria alegria”, também escrita em redondilhas maiores, que se abre com duas rimas perfeitas arrematadas por uma rima toante (“vento”, “documento” e “dezembro”). Porém, ambos igualmente compuseram sucessos sem rima. Buarque tem o clássico “Construção”, que se baseia muito mais na cadência dos alexandrinos esdrúxulos e na subsequente análise combinatória que reorganiza as proparoxítonas no fim de cada verso, depois que a canção é cantada pela primeira vez. Já Veloso, por exemplo, compôs “Força Estranha”, mais famosa na voz de Gal Costa, cujas rimas não são sistemáticas, ainda que a metrificação dos versos seja praticamente uniforme, com poucos desvios de regularidade, mas que, no fim, não são percebidos devido ao acompanhamento musical e, no limite, ajudam a canção a ser mesmo previsível e “quadrada”.

Roberto Carlos, por outro lado, outro compositor inescapável do cancioneiro brasileiro, apresenta canções muito mais controladas e dentro das expectativas, desde os tempos da Jovem Guarda, inspirados também pelo surgimento do *rock n’ roll* como o novo gênero musical dos jovens, até suas fases posteriores na carreira, focado em canções românticas, acompanhadas por orquestras. No mundo do samba, Cartola, Beth Carvalho e muitos outros perpetuam as mesmas tradições de Noel Rosa e Adoniran Barbosa e compõem as letras de suas canções sempre organizadas pelas rimas.

Nos anos 1980, o gênero mais popular no Brasil será uma versão brasileira dos movimentos *pós-punk* e *new wave*, com introdução de elementos eletrônicos e composições simples, com poucos acordes e melodia de fácil assimilação. Os anos 1990 vão apresentar mais variedades de gêneros, a atenção sendo disputada pela emergência de um novo sertanejo encabeçado por Zezé di Camargo e Luciano e o sucesso “É o Amor”, mas também de outras duplas como Leandro e Leonardo e João Paulo e Daniel. Outros estilos como a lambada também tiveram sucesso nos anos 1990, como o grupo Kaoma, bem como bandas de Axé Music, como Ara Ketu, Asa de Águia e Chiclete com Banana, além do estabelecimento comercial do pagode como um gênero à parte, representado por bandas como Só Pra Contrariar, Raça Negra, Art Popular e muitas outras. Nos anos 2000, o funk carioca ganha mais projeção nacional graças ao projeto Furacão 2000 e ao DJ Marlboro, responsáveis por estabelecer o funk carioca como um gênero, ainda que, neste momento, estivesse muito próximo de um modelo antigo de *rap*, em que as rimas são nos fins de verso, como o Bonde do Tigrão (“Quer dançar? Quer Dançar? / O Tigrão vai te ensinar”) ou as redondilhas de MC

Serginho e sua Eguinha Pocotó (“Vou mandando um beijinho / Pra filhinha e pra vovó / Só não posso me esquecer / Da minha Eguinha Pocotó”).

Os dois gêneros musicais mais ouvidos no Brasil, hoje, são o sertanejo e o funk. Há diversos subgêneros dos dois, havendo inclusive um, bastante em voga, que é uma mistura deles, sendo conhecido como “Agronejo” ou “Countrybeat”, cujos maiores expoentes são Luan Pereira e Ana Castela. Ambos fazem uso sistemático das rimas, embora haja a percepção de uma predileção por rimas toantes. O ritmo de consumo dessas canções é bastante acelerado, já que tanto o tempo de produção quanto o tempo de sucesso não duram muito<sup>96</sup>. Isso exige uma agilidade que permite muito menos rigor com as rimas do que um trabalho que se pretenda mais elaborado e de leitura mais atenta. Nesse sentido, a canção *pop*, mais do que a *popular* (vista mais num sentido de “tradicional” ou minimamente mais marcada como “típica”, apesar de, cada vez mais, essa comparação tenda a ser marcada temporalmente), utiliza rimas pobres sem qualquer receio. Rimando infinitivos, sufixos de adjetivos e de advérbios, sufixos de diminutivos e aumentativos, eventualmente, para fins cômicos, mas, de modo geral, sem parecer apresentar qualquer juízo de valor que não seja o cumprimento de uma forma.

Se a canção popular nos mais diversos gêneros musicais não abre mão da rima em suas composições, um deles leva este uso ao paroxismo: o *rap*. Nos exemplos anteriores, as rimas ficam mais contidas aos fins de verso, com rimas internas menos presentes. É claro que nem toda canção de *rap*<sup>97</sup> seguirá este padrão de excesso, principalmente as mais antigas. Ainda assim, as canções de *rap*, e até mesmo trechos em *rap* servindo como pontes, isto é, um trecho que costuma ter melodia e/ou progressão de acordes diferente das canções *pop* (muito em voga nos anos 2000), costumam ser cantados *mais rapidamente*. Portanto, mesmo que as rimas se limitem aos fins de verso, o *rapper* costumeiramente canta mais versos em menos tempo.

---

<sup>96</sup> Não que isso seja uma exclusividade dos últimos anos. Nos anos 1960, a velocidade com que bandas novas surgiam e desapareciam na onda da invasão britânica impulsionada pelos Beatles é bastante similar, mesmo sem a disseminação massificada das redes sociais. A cantora mais popular do mundo atualmente, Taylor Swift, que sofre acusações parecidas de produção em massa sem valor artístico, foi comparada a diversos outros artistas, a começar pelos próprios Beatles, neste artigo: <https://www.nytimes.com/interactive/2024/05/17/arts/music/taylor-swift-sales-tours-grammys.html> (aceso em 21/07/2024).

<sup>97</sup> Há um boato antigo que tenta explicar a palavra *rap* etimologicamente como derivada de um acrônimo para *rhythm and poetry*; a história faz muito pouco sentido, já que a poesia como um todo *já é* ritmada (ao menos foi até o surgimento da poesia que prezava também pelo aspecto visual, como o “Lance de Dados” de Mallarmé ou os poemas de e. e. cummings, mas em especial a concreta). A explicação parece ir na mesma direção de outras falsas etimologias que associam nomes a acrônimos, como a que diz que a palavra “NEWS” representaria “Noticable Events Weather and Sports”, que, apesar de curiosa, não faz sentido etimológico. É muito mais provável que o termo *rap* venha do próprio verbo *rap* em inglês, que significa uma “pancada” ou “barulho forte”.

Atribui-se a origem do movimento *hip-hop* à periferia da cidade Nova Iorque, principalmente, aos bairros negros, vítimas de racismo e da violência policial sistemáticos. O movimento é dividido em 4 elementos essenciais: a música, representada na figura do DJ ou *beatmaker*; a lírica, com o MC ou *rapper*; a dança, com os B-Boys ou *breakdancers*; e o grafite, com os grafiteiros. Um dos primeiros *raps*, no entanto, já vai na direção da rima em excesso, do encontro sonoro do puro ritmo e da repetição, com pouca elaboração semântica. Trata-se de “Rapper’s Delight”, da Sugarhill Gang, lançada em 1980, usando como *sample* a batida de “Good Times”, da banda de disco Chic. A canção se inicia num padrão bem primário, mas, na sequência, apresenta várias aliterações que preparam para um momento posterior da canção:

Now what you hear is not a test, I'm rappin' to the beat  
 And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet  
 You see, I am Wonder Mike, and I'd like to say hello  
 To the black, to the white, the red, and the brown, the purple and yellow  
 But first I gotta bang-bang the boogie to the boogie  
 Say up jump the boogie to the bang-bang boogie

A sequência de /b/ e /g/ cria um ritmo bem marcado que fica registrado no trecho mais famoso:

Said a hip-hop, the hippie to the hippie  
 The hip, hip-a-hop and you don't stop rockin'  
 To the bang, bang the boogie, say up jump the boogie  
 To the rhythm of the boogie, the beat

Neste trecho, como se pode ver, nem sequer há rimas nos fins do verso. O encadeamento rítmico se dá todo através dos acentos e da aliteração. A mesma batida, inclusive, foi usada na canção que se acredita ser o primeiro *rap* em português. Gravada por Miele, também em 1980, “Melô do Tagarela” apresenta como característica do *rap* muito mais a aceleração do ritmo com as rimas no fim de verso, não o excesso de rimas.

É sim de morrer de rir  
 quando a gente leva a sério o que se passa por aqui  
 No supermercado a oferta da semana  
 Tudo a preço de banana  
 O anúncio é um colosso  
 Vou comprar alguma coisa  
 Tô vidrado num almoço  
 Mil cruzeiros pela carne  
 Paga um quilo, leva um osso  
 Leva um carro de dinheiro

Trago as compras no meu bolso

Outro aspecto que Miele retoma é uma ideia do *rap* usado para fazer críticas sociais, embora, neste caso, as críticas sejam muito mais direcionadas aos problemas econômicos de modo geral, não àqueles específicos da periferia como a fome e a violência. Quanto a isso, inclusive, pode se empregar um dos melhores argumentos contrários a uma acusação recorrentemente recebida pela rima: a de que ela atenuaria as mensagens. Embora isso pareça ser verdade no caso das cantigas infantis e canções de ninar, há vários tipos de *rap* que se importam com a denúncia dessas mazelas sociais e não ficam menos fortes por causa da rima. Ao contrário, a presença da rima parece servir como elaboração de sentido ao caos diante de si, sem que isso atenuie a situação ali demonstrada. Um exemplo de “Diário de um Detento”, dos Racionais MC’s:

O Senhor é meu pastor  
 Perdoe o que seu filho fez  
 Morreu de bruços no salmo 23  
 Sem padre, sem repórter  
 Sem arma, sem socorro  
 Vai pegar HIV na boca do cachorro  
 Cadáveres no poço, no pátio interno  
 Adolf Hitler sorri no inferno!  
 O Robocop do governo é frio, não sente pena  
 Só ódio e ri como a hiena  
 Ratatatá, Fleury e sua gangue  
 Vão nadar numa piscina de sangue  
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?  
 Dia 3 de Outubro, diário de um detento

Outro da Facção Central:

Não sou eu que a impunidade beneficia  
 Me diz quantos Nicolau tão na delegacia  
 Quer o fim do barulho de tiro a noite  
 Faz abaixo-assinado contra Taurus Colt  
 A fábrica de armas tá a mil na produção  
 Contrabandeando pro Rio, SP, Afeganistão  
 E a cada bala no defunto, um boy sai no lucro  
 Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil Russo

Voltando à questão das rimas em excesso, dois exemplos em inglês, um de MF DOOM, da música “Curls”, em que o *rapper* executa uma série de rimas com o encontro “rls”, conhecido no meio por sua virtuosidade na elaboração das rimas:

Villain get the money like curls

They just trying to get a nut like squirrels in his mad world  
 Land of milk and honey with the swirls  
 Where reckless naked girls get necklaces and pearls  
 Compliments of the town jeweler  
 Left back now-schooler trying to sound cooler  
 On the microphone known as the crown ruler  
 Never lied to ma' when we said we found the moolah<sup>98</sup>

E outro de Notorious B.I.G., figura central no *rap* da Costa Leste:

Remember back in the days when niggas had waves  
 Cazal shades and corn braids?  
 Pitchin' pennies, honeys had the high-top jellies  
 Shootin' skelly, motherfuckers was all friendly  
 Loungin' at the barbecues, drinkin' brews  
 With the neighborhood crews, hangin' on the avenues  
 Turn your pages to 1993  
 Niggas is gettin' smoked, G, believe me

Em ambos os casos, fica clara uma preocupação com a execução de rimas que não sejam apenas no fim do verso, mas que vão se encadeando em sequências longas, sendo eventualmente interrompidas por um novo eco rimático, que, no entanto, retorna após essa interrupção. Em português, um *rapper* que costuma seguir um estilo similar é Black Alien, como neste trecho de seu maior sucesso, “Babylon by Gus”:

Eu fiquei muito bolado  
 O moleque tava, ali, bem do meu lado  
 A uns dois metros de distância  
 Não resistiu, morreu na ambulância  
 Então, o carro em fuga na madrugada  
 E ele tá com uma etiqueta  
 No dedão do pé, deitado dentro da gaveta  
 A verdade, no fim, sempre prevalece  
 A Lírica Bereta não quer mais saber de treta nem de estresse  
 Na fé de D-E-U-S  
 Chorei muito, fiquei triste  
 Mas, quando tô muito bolado, ponho o dedo médio em riste  
 A moral em concordata  
 Tirar foto é fácil, quero ver quem se retrata  
 Você, pra mim, é persona non grata  
 Uma decisão numa situação limite  
 Salvou a vida de Gustavo de Nikiti  
 Naquela hora  
 E mudou meu futuro, que é presente, agora  
 Uma nova lei vigora  
 Amanhã será uma nova aurora

<sup>98</sup> Se destaca o verso “Where reckless naked girls get necklaces and pearls” cujas rimas internas dividem o verso em duas partes em que apenas a palavra “and” não rima com alguma outra palavra do verso.

Principalmente a rima em “eta” executa as rimas como mencionado há pouco, aparecendo rima de fim de verso, em seguida como rima interna de versos que usam outro eco rimático nesta posição; além disso, vale mencionar a rima usando a soletração da palavra “deus”, estratégia às vezes usada também como modo de elaborar uma rima menos óbvia ou mesmo de evitar falar a palavra com que se quer rimar, construindo a rima com o nome por extenso da letra que termina a palavra.

Com um forte senso das tradições de sua forma de arte, artistas de hip-hop de diversos níveis de habilidade avançam com maior confiança. Comprometidos com a rima, enfatizam a técnica tão profundamente que o *doggerel* quase inevitavelmente surge. Assim como o hip-hop valoriza tanto a colaboração quanto a competição, a rima estabelece conexões ao mesmo tempo em que o artista afirma sua singularidade. Uma rima ecoa e se expande; ela remete a sons vizinhos e usos anteriores, além de exigir respostas (CAPLAN, 2014).<sup>99</sup>

Obviamente, o *rap* não se resume apenas a casos de denúncia social. Desde os anos 1980, em Nova Iorque, os Beastie Boys já misturavam rock e rap com pitadas generosas de bom humor. No Brasil, uma figura conhecida nesse estilo é Gabriel, o Pensador, que, dentre outros sucessos, compôs “2345meia78” – já anteriormente mencionada nesta tese –, contando a história de um rapaz ligando para diversos números de mulheres que tem anotado em seu caderno de telefone. Além do tom bem-humorado<sup>100</sup> da canção (que, aliás, usa o mesmo *sample* que “Rapper’s Delight” e “Melô do Tagarela”), há piadas feitas por *mind rhyme* e também a própria lógica do abecedário que costuma ser associada à poesia infantil.

Dentro da cultura da rima no *hip-hop*, ainda, pode-se mencionar as batalhas de rima, que visam enaltecer o próprio participante do embate como um grande rimador, podendo em alguns momentos trazer assuntos internos pertinentes à batalha, bem como humilhar (e assim vencer) o adversário. No Brasil, um nome que teve sua origem associada às batalhas é o *rapper* Emicida, o qual alcançou bastante destaque após vencer diversos duelos na cidade de São Paulo. Esta variedade também remete muito às culturas do Repente ou da Embolada na cultura nordestina, acompanhadas por viola ou pandeiro, em vez das *pick-ups* do DJ, já que ambas se valem, acima de tudo, da questão do improviso, isto é, das rimas que não são programadas. É, inclusive, muito malvisto quando fica evidente que o competidor está

<sup>99</sup> With a strong sense of their art form’s traditions, hip-hop artists of various skill levels proceed with greater confidence. Committed to rhyme, they emphasize the technique so deeply that doggerel almost inevitably results. Just as hip hop prizes both collaboration and competition, rhyme establishes connections even as an artist asserts his uniqueness. A rhyme echoes and expands; it recalls neighboring sounds and previous uses, and calls for responses

<sup>100</sup> Mas que, hoje, também já sofreu diversas críticas devido a sua postura evidentemente machista.

usando uma rima decorada, ainda que seja impossível, ainda mais depois de muito treino, não ter algumas rimas ocorrendo quase espontaneamente, por serem palavras que já foram associadas através da rima inúmeras vezes.

Há muitos outros aspectos da cultura *hip-hop* e do *rap* que não poderão ser contemplados neste trabalho, mas vale mencionar a incursão do gênero para os musicais da Broadway, especialmente com o musical *Hamilton*, de 2015, escrito por Lin Manuel Miranda, que usa um texto repleto de rimas para contar a história de um dos pais fundadores dos Estados Unidos que dá nome à obra. Este são os versos de abetura:

How does a bastard, orphan, son of a whore  
 And a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten spot  
 In the Caribbean by providence impoverished  
 In squalor, grow up to be a hero and a scholar?  
 The ten-dollar founding father without a father  
 Got a lot farther by working a lot harder  
 By being a lot smarter  
 By being a self-starter  
 By fourteen, they placed him in charge of a trading charter

Como último comentário, vale dizer que a forma do *rap* como técnica influenciou muito o poeta norte-irlandês Adam Crothers (1984 – ), que compôs vários sonetos (ou algo que talvez se possa chamar de soneto pelo uso sistemático de 14 versos) nos quais, além das rimas de fim de verso, há muitas rimas internas conduzindo o ritmo de leitura. Um exemplo de seu primeiro livro, *Several Deer*, lançado em 2016:

#### BLUES FOR KAKI KING

If I could get these six strings working they still wouldn't work on you.  
 I'm entitled to exit at any point and everybody's glad when I do.

I have never listened to 'Wild Thing' and felt sorry for myself.  
 Thin cuts of wild thing fall off the freezer shelf.

Now we're going to do a cheer starting way way back at the back  
 of the room and moving to the front in an approximation of Barack

Obama's attack on all that his great nation holds dear. I hit  
 the road, Jack. I hit several deer. I listen to the hits. A bit

later I remember to steer. A piece of cake. A pissy piste.  
 Listen to my *scales*, Kaki: Louis MacNeice's little fish,

little *fishes*, circling the first hurdle, the second rate.  
 The happy finish: each left fin wings its way to the inevitable right,

the inalienable right bestowed upon those who ask more than once for  
 [applause,  
 entitling everybody to exit through the big black backstage doors<sup>101</sup>.

### 3.3. Publicidade e marketing

Os efeitos estéticos causados pela rima também podem ser utilizados para fins que vão além da própria arte, isto é, não apenas como modo de encadear e conectar ideias novas numa estrutura, mas também para fins comerciais e ideológicos de convencimento. No caso dos cantos de torcida e dos gritos de ordem, a rima serve como elemento unificador a fim de que mais pessoas possam participar juntas de uma mesma atividade. Nesse contexto, a preparação da rima não precisa sequer apresentar sentido, ficando a mensagem apenas no desfecho da estrutura. No caso do *hip-hop* e das emboladas, principalmente, nas ocasiões de troca de ofensa, não é necessário que as frases tenham valor de verdade, visto que a presença da rima, ou seja, sua percepção estética por parte daqueles que a ouvem, é capaz de gerar o efeito necessário para atingir os adversários, não importando se aquilo que é dito tem respaldo na realidade ou não.

De modo algo similar, a publicidade também pode se valer de estratégias que utilizam a rima para muitos fins, como criar *slogans* facilmente memorizáveis e/ou engraçados que sejam potencializados pelo uso da rima. No entanto, ainda mais relevante, é notar como a rima pode gerar uma “sensação de verdade” em quem a ouve e, mais especificamente, em consumidores que sejam expostos a essas construções, ao ponto de que a presença da rima torne um produto mais atraente, além de passar maior credibilidade.

O efeito é conhecido na literatura técnica como “Rhyme as Reason effect”. Esta dualidade entre rima e razão vem sendo explorada nesta tese como uma espécie de “pano de fundo” e foi especialmente mencionada na seção 1.3. Dois artigos muito interessantes empreenderam experimentos que pudessem quantificar a percepção dos entrevistados quanto

---

<sup>101</sup> Tradução nossa: Canção para Kaki King

Mesmo com seis cordas, na moldura não sou eu quem lhe sorri. / Posso ir embora a qualquer hora e todos só me esperam ir. // Não tinha ouvido ‘Eu Sou Terrível’ e lamentava essa doutrina. / Da prateleira lá do freezer caem terríveis carnes finas. // Agora, pra que a gente ferva em destaque, venham bem bem lá do baque / da plateia pra frente até o ponto em que o Barack // Obama ataque tudo que sua nação conserva. Peguei as curvas da Estrada, / e será que peguei muitas cervas? Eu escuto as batidas. Não dava // pra ser depressa. Difícil, eu sei que não é. A neve cor de anis. / Escute as *escalas*, Kaki: escamam como os peixes do Louis MacNeice, // peixinhos, em volta da primeira barreira, navio de segundo escala. / Final feliz: restam às barbatanas ir rumo ao direito inevitável a cada, // direito inalienável concedido aos que pedem aplauso mais de uma vez, / deixando que todos saiam pelas portas pretas dos bastidores sem por quês.

à presença ou à ausência da rima. Em um deles, intitulado “Birds of a feather flock conjointly: Rhyme as Reason in Aphorisms” (2000), os autores Matthew McGlone e Jessica Tofighbakhsh relatam o procedimento que fizeram para aferir a impressão dos participantes ao serem apresentados a aforismos rimados ou não rimados. A escolha pelos aforismos é justificada sob a ideia de que tais construções costumam representar algum tipo de “sabedoria popular”, como um tipo de lição que se passa de geração a geração, mesmo que seu valor de verdade possa ser questionável ou, no mínimo, pouco verificável.

Com isto em mente, os autores selecionaram uma série de aforismos consagrados na língua inglesa, tais como “Woes unite foes” (“pesares unem inimigos”) e “what sobriety conceals alcohol reveals” (“o que a sobriedade esconde o álcool revela”), para em seguida elaborar versões modificadas usando “sinônimos próximos” que não apresentassem a rima, como “Woes unite enemies” (“pesares unem inimigos”) e “what sobriety conceals alcohol unmasks” (“o que a sobriedade esconde o álcool revela”)<sup>102</sup>. Então, McGlone e Tofighbakhsh criaram dois grupos distintos que desconheciam o real intuito da pesquisa e pediram para que os participantes analisassem o significado dos aforismos.

Segundo os pesquisadores, um par de aforismos só era apresentado a um voluntário caso ele dissesse que não conhecia o aforismo original e reconhecesse que não percebia uma diferença de sentido entre as duas versões. Eram apresentados ao total 60 aforismos, sendo 15 originais rimados e 15 versões modificadas sem rima; além de outros 15 originais não rimados e 15 modificados também sem rima, para servir como grupo de controle. A ideia, portanto, era verificar em qual das situações os participantes reconheciam que as frases apresentavam “uma descrição precisa do comportamento humano”. Para tanto, era atribuída uma nota de 1 a 9 a cada uma das frases, sendo 1 “nada verdadeira” e 9 “completamente verdadeira”. Em seguida, perguntavam se as frases rimadas descreviam mais precisamente o comportamento humano, para então revelar qual era o real intuito da pesquisa.

Os resultados são bem interessantes: os pesquisadores constaram que os participantes também julgavam as qualidades prosódicas do aforismo para analisar seu nível de precisão. E isto ocorria mesmo que os participantes não lessem os aforismos em voz alta, o que as teria

---

<sup>102</sup> Uma vez que não é o foco desse trabalho reconhecer, especificamente, o quanto isso também é válido em língua portuguesa, não foi feita uma pesquisa similar. Porém, é possível pensar em situações parecidas, já que em português também há aforismos construídos utilizando a rima. Um deles é “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” – o qual seria claramente menos fluido se fosse dito “água mole em pedra dura bate muito e faz buraco”, mesmo que ambas as partes continuem reproduzindo redondilhas maiores e isso, por si só, já cause um efeito; outro é “por fora bela viola, por dentro pão bolorento” – o qual também apresenta uma estrutura de duas redondilhas, dessa vez, porém, com rimas internas entre as sílabas 2 e 7 de cada uma, e que seria também muito distinta se fosse apresentado como “por fora belo violino, por dentro fruta estragada”.

deixado ainda mais evidentes. No entanto, os autores chamam a atenção para como a rima é o primeiro dispositivo poético que as crianças aprendem a apreciar, portanto, não é difícil imaginar que ela seja percebida mesmo numa leitura silenciosa, como não é surpreendente que os participantes distinguíssem entre os exemplos que rimavam e os que não rimavam.

What is surprising is that they discriminated between these forms in terms of accuracy, even though none of them reported believing that rhyme confers a truth advantage on such statements. That people are often unaware of factors that influence their judgments has been well-documented by psychologists (MCGLONE; TOFIGHBAKHS, 1999, p. 240).

Desse modo, o que chamou a atenção dos pesquisadores foi a relação feita pelos participantes quando a “acurácia” dos aforismos quando eles apresentavam rima. Com base nesse estudo, Petra Filkuková e Sven Hroar Klempe, no artigo “Rhyme as reason in commercial and social advertising” (2013), decidiram aplicar um método parecido numa pesquisa quanto a possíveis *slogans*, para então medir qual seria a receptividade dos participantes à presença da rima. Neste caso, os autores preferiram por inventar *slogans* (em inglês e norueguês) para marcas que não existem, a fim de que os participantes não reconhecessem as empresas mencionadas, o que poderia, a depender da pessoa, já incliná-la a uma maior aceitação.

Este estudo foi dividido em 3 experimentos. No primeiro, eram apresentados dois *slogans* para uma marca ou produto, sendo um deles rimado e outro não. Em seguida, os voluntários deveriam avaliar com notas de 1 a 7 critérios de conteúdo e critérios de forma. Dentre os formais, estavam os critérios de (i) “simpatia” ao *slogan*, (ii) o quão adequado formalmente ele era para uma campanha, (iii) originalidade e criatividade, e (iv) o quão memorável seria o *slogan*. Já os de conteúdo eram (i) persuasão do *slogan*, (ii) o quão adequado era o conteúdo para uma campanha, (iii) confiança no produto, e (iv) disposição para experimentar o produto.

Os pesquisadores constataram que os *slogans* rimados foram os mais bem avaliados, apesar de não serem tão comuns na publicidade hoje em dia. Inclusive, é levantada a hipótese de que pode ser esta escassez de rimas o que levou os participantes a considerarem os *slogans* rimados como mais criativos. Os *slogans* rimados também foram vistos como mais confiáveis do que a mesmíssima informação sem o uso da rima, além de gerarem mais disposição ou vontade de experimentar o produto.

Essa é uma descoberta surpreendente, pois, de acordo com o conhecimento comum, o objetivo de criar uma declaração que rime limita o leque de palavras que se pode utilizar e, assim, pode também afetar a precisão da

mensagem pretendida. Em consonância com sua maior percepção de confiabilidade, rimas foram avaliadas como mais persuasivas do que frases sem rima;  $t(80) = 3,07$ ,  $p = 0,003$ . Os participantes também consideraram os slogans rimados, com base em seu conteúdo, mais adequados para campanhas publicitárias do que os slogans sem rima, apesar de ambos transmitirem o mesmo significado;  $t(80) = 3,07$ ,  $p = 0,002$ . (FILKUKOVÁ; KLEMPE, 2013, p. 426).<sup>103</sup>

O segundo experimento tinha o mesmo método, no entanto, os *slogans* não eram relacionados a produtos consumíveis, mas sim a campanhas sociais, como promoção do bem-estar, conscientização de doenças, reciclagem, economia de energia etc. Neste caso, uma vez que os participantes poderiam já ter algum posicionamento prévio quanto às questões expressas pelos *slogans*, era possível que houvesse uma influência de sua opinião prévia em relação ao julgamento do *slogan*, rimado ou não.

Neste experimento, os participantes novamente deveriam dizer quais construções foram mais confiáveis, quais ocasionaram mais predisposição a reproduzir o comportamento encorajado pelo *slogan* e quais eram mais adequados a serem de fato usados em uma campanha, sendo também mais fáceis de lembrar. Curiosamente, embora os participantes tenham declarado igualdade quanto à confiabilidade entre os slogans rimados e não rimados, ainda assim, declararam estar mais dispostos a seguir o conselho que utilizava rimas.

O experimento final, então, disponibilizou os *slogans* simultaneamente, para que fosse selecionada a preferência dos participantes. Nesses casos, as construções rimadas foram claramente preferidas pelos participantes. Os pesquisadores fazem a ressalva, é claro, que há mais pesquisa a ser feita para além dos idiomas norueguês e inglês, bem como outros contextos históricos em que não há poucas estratégias publicitárias dependentes da rima. De todo modo, diante desse estudo, chegaram à conclusão de que:

Nossos estudos mostram que o efeito da rima como razão ocorre não apenas na avaliação de aforismos existentes, mas também se aplica à percepção e avaliação de slogans publicitários criados artificialmente para o presente estudo. As declarações rimadas foram percebidas não apenas como mais agradáveis, mais originais e mais fáceis de lembrar do que suas equivalentes sem rima, mas também como mais confiáveis e mais persuasivas (FILKUKOVÁ; KLEMPE, 2013, p. 430).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> This is a surprising finding because according to common knowledge, the goal of creating a statement which rhymes limits the range of words which one can utilize, and thus may also affect the accuracy of the intended message. In line with their higher perceived trustworthiness, rhymes were rated as more persuasive than non-rhymes;  $t(80) = 3.07$ ,  $p = 0.003$ . Participants also evaluated rhyming slogans on the basis of their content as being more suitable for advertising campaigns than non-rhyming slogans, despite the fact that the meaning of both slogans was the same;  $t(80) = 3.07$ ,  $p = 0.002$

<sup>104</sup> Our studies show that the rhyme-as-reason effect occurs not only in evaluation of existing aphorisms, but applies also to perception and evaluation of advertising slogans that were artificially created for the purpose of

Podemos citar alguns slogans que usem a rima em português: mais de um site *marketplace* utilizou alguma versão de “Achou, clicou, comprou!”, como Mercado Livre e Shopee. Há até mesmo o caso de uma rima gerada na tradução: “Rexona – não te abandona”, que corresponde ao inglês “Rexona – won’t let you down”, que até poderia ser traduzido como “não te decepciona”, que também rimaria, porém, o encontro consonantal da letra P e da letra C (algo que o português brasileiro parece preferir evitar sempre que pode) e o acréscimo de uma sílaba podem ter sido fatores que levaram os responsáveis por tal tradução a escolher o *slogan* usado até hoje.

No Brasil, porém, o *slogan* mais famoso que utiliza uma rima, também é mais antigo: “Tomou Doril, a dor sumiu”, que habitou o imaginário popular de maneira quase inequívoca, tendo perdido algum apelo apenas recentemente com gerações mais novas para as quais este tipo de publicidade não costuma ser direcionada. Contudo, em gerações anteriores, tornou-se inclusive um sinônimo para algo que desapareceu: não era incomum responder que algo “tomou Doril” em alusão a qualquer coisa (pessoa ou objeto) que tivesse desaparecido. No caso desse uso, a segunda parte do *slogan* fica apenas subentendida por aqueles que já o conhecem, permitindo que a mensagem faça sentido.

Além dos *slogans*, no entanto, há outro exemplo de uma relação entre a publicidade e a rima, ainda mais evidente: os *jingles*. Uma vez que sejam canções, os *jingles*, curtas canções publicitárias escritas para enaltecer e, com isso, vender um produto, seguem a tendência das canções, como vimos na seção anterior. Embora até haja um exemplo de *jingle* sem rima que obteve bastante sucesso no Brasil, este sucesso se deu muito pela via do deboche. O Guaraná Dolly é conhecido por ser uma marca brasileira de refrigerantes com propagandas em computação gráfica pouco elaborada e com um *jingle* que pode ser adaptado aos feriados religiosos. A letra apenas repete “Dolly Guaraná” e “o sabor brasileiro”, mas, como dito, seu sucesso se deve mais aos memes do que de fato a um apreço pela composição.

Inclusive, o *jingle* do Guaraná Dolly é uma grande exceção na publicidade contemporânea, em que é muito mais fácil encontrar comerciais que utilizem músicas *pop* já conhecidas<sup>105</sup> (às vezes, apelando para um fator nostálgico com músicas antigas; ou para um

---

the present research. The rhyming statements were perceived not only as more likeable, more original and easier to remember than their non-rhyming counterparts, but also as more trustworthy and more persuasive.

<sup>105</sup> Nos Estados Unidos, o remédio para diabetes que tem sido usado como método de emagrecimento Ozempic faz uma curta paródia da canção “Magic”, lançada em 1974 pela banda Pilot cujo refrão diz: “Oh oh oh it’s magic”, mas na propaganda vira “Oh oh oh Ozempic”. Embora não haja uma rima na paródia, existe ainda assim um tipo de rima mental entre “magic” e “Ozempic”, a qual é peculiar por ser uma rima de sílaba pós-tônica somente a partir da vogal, e que relaciona, claramente, os resultados do medicamento à magia.

tom mais atual com músicas lançadas recentemente)<sup>106</sup>. Porém, ao mencionar *jingles*, talvez seja um melhor exemplo o clássico “O tempo passa / O tempo voa / E a Poupança Bamerindus / Continua numa boa”, *jingle* ainda hoje muito conhecido de um banco que não existe há décadas. Fato é que a rima *já esteve* mais presente na publicidade do que pode se verificar hoje, no sentido de elaborações feitas para este fim. O extensivo uso de canções *pop* nos comerciais evoca outras relações mais indiretas ao produto, no entanto, curiosamente, não abandona a rima, já que ela está presente em quase todas as canções.

---

<sup>106</sup> Para um resumo: <https://www.theatlantic.com/business/archive/2016/08/what-killed-the-jingle/497291/> (último acesso: 21/07/2024)

#### 4. TRADUÇÃO

Ao longo desta tese, venho falando da rima como dispositivo de composição poética. O horizonte, no entanto, está na reflexão quanto aos processos tradutórios que tiveram que lidar com a presença da rima num poema original. Como veremos ao longo dos exemplos no capítulo 5, há diversas maneiras de abordar esta problemática, variando num espectro no qual, de um lado, pode-se ignorar completamente a presença da rima (bem como de outros atributos formais do poema), a fim de priorizar “o conteúdo”, produzindo traduções literais que mais servem de apoio à compreensão do poema do que de fato um texto que se pode ler também como um poema; e, no outro extremo, se encontra a noção de traduzir a forma de um jeito que pode se afastar muito do conteúdo original do poema, ou, em alguns casos, simplesmente não levá-lo em conta. Este tipo de discussão reaviva os debates sobre uma suposta intraduzibilidade da poesia, as diferenças entre tradução e adaptação, incluindo-se as reflexões célebres de Haroldo de Campos, que chamou o processo tradutório de recriação, transcrição, reimaginação (no caso da tradução de poesia chinesa), transluciferação mefistofáustica (no caso da tradução do *Fausto* de Goethe), dentre outros.

Para entender os pressupostos básicos que fazem com que um poema seja socialmente reconhecido como a tradução de outro poema, Paulo Henriques Britto elaborou os seguintes critérios:

- (i) A é um objeto verbal no idioma  $\alpha$  dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de  $\alpha$  o considere um poema;
- (ii) B é um objeto verbal no idioma  $\beta$  dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de  $\beta$  o considere um poema; e
- (iii) leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em  $\alpha$  quanto em  $\beta$  consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia — ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma  $\alpha$  mas desconheça o idioma  $\beta$  leia B, pode-se dizer que ela leu A (BRITTO, 2006b, p. 1).

Há, então, uma necessidade por parte dos falantes de cada língua em reconhecer que se trata de uma tradução, bem como entender que se trata de um poema, mas há, ainda, outro ponto bastante relevante levantado por Britto: a noção de que é possível dizer ter lido um poema

“sem” que seja, literalmente, lido, ainda mais nos casos em que o falante de um dos idiomas não saiba falar o outro; o leitor consegue, porém, afirmar sem problemas que teve acesso a um texto escrito numa língua que ele não compreende. Exemplos em que se diz ter lido a tradução de um determinado poema, em vez de simples dizer que leu o determinado poema em si, são legados a contextos mais acadêmicos ou de debates mais específicos, como esta pesquisa, em que se busca comparar as estratégias diferentes para traduzir um mesmo texto base.

Nesse sentido, toda tradução viola o princípio da não contradição aristotélico, uma vez que o texto traduzido é capaz de ser ele mesmo, um texto numa língua de chegada que é reconhecido socialmente como uma categoria textual, e também um outro, com o qual ele estabelece uma forte relação de parentesco, ainda que, a rigor, *nenhuma* palavra deste texto original esteja presente no texto de chegada. Como diz Barbara Cassin:

Defendo que a tradução, mais até que a escrita, viola regularmente o princípio da não contradição na medida em que há mais de uma (mais de uma: possível/boa/correta/verdadeira?), porque isso é o suficiente para infringir o princípio, pelo menos em sua forma aristotélica. O princípio da não contradição se baseia na exigência de univocidade estrita: uma palavra, um sentido ou, de todo modo, nada de dois sentidos de uma vez, dois significados ao mesmo tempo. Assim, com a tradução, há sempre um confronto entre dois equívocos não sobreponíveis (CASSIN, 2022, pp. 71-72).

No caso da tradução literária, situações como essa são bastante evidenciadas, principalmente, quando se busca reproduzir no texto traduzido os atributos formais que organizam a composição. No entanto, a bem da verdade, esta situação também ocorre mesmo quando se fala em traduções ditas literais. Esta é uma ideia se vale de uma compreensão em que sempre se mantém no horizonte uma possibilidade, ainda que remota, das equivalências um para um entre palavras de idiomas distintos; isto é, que para cada palavra num determinado idioma de partida, possa haver também uma única palavra que transmita o mesmo sentido na língua de chegada; e como bem aponta Rodrigo Tadeu Gonçalves:

Mais impressionante é que essas concepções contraditórias de tradução parecem coexistir em paz com o mundo em que o modelo vigente não perturba o estatuto autoatribuído da tradução como transporte de essência, igualdade, fidelidade, e, talvez, como espelho. O que parece um problema é, na verdade, uma terceira maneira de aceitar a contradição (GONÇALVES, 2023, pp. 182-183).

As situações em que isso fica mais evidente são aquelas em que um mesmo referente recebe dois nomes distintos em idiomas distintos (o que acontece, inclusive, dentro de um próprio idioma, sendo visto, porém, como uma variedade de registro, costumeiramente regional): nesses casos, há um objeto ou um ser, eventualmente até um conceito, que é compartilhado entre culturas e idiomas diferentes de modo suficientemente similar para que um possa ser reconhecido com o *equivalente* do outro, ou seja, uma homonímia, como diz Cassin.

Pensemos num animal, por exemplo um gato, e um conceito, como a estação mais quente do ano, o verão. Ambas as ideias são de fácil compreensão e encontram algum tipo de equivalente na vasta maioria dos idiomas. No entanto, é também bastante compreensível que a ideia de verão de um residente do Brasil (e que, como dito há pouco, pode variar de região para região) seja ao menos parecida com a ideia trazida pela palavra “summer” a um morador do Alasca. Isto não é dizer que ambas as palavras não compartilham o mesmo referente, i.e., a estação mais quente do ano, mas sim apontar que, mesmo para uma situação em que parece bastante simples encarar a tradução como algo direto e mecânico também pode haver diversas questões mais complexas.

Da mesma forma, um gato não vai “significar” exatamente a mesma coisa para falantes que têm relações distintas com o animal. A tradução literal, portanto, e, em última instância, qualquer ato de fala, também lida com a “suspension of disbelief”, como citada por Ivan Junqueira, em que os termos são “próximos o suficiente” entre os falantes para que ambos acreditem e possam se comunicar. Portanto, fica claro que um pensamento idealizado de que a “fidelidade” de uma tradução depende mais de uma literalidade da tradução acaba por extinguir as leituras múltiplas, até mesmo paradoxais, como apontou Cassin, que se pode fazer na tradução. Já nas palavras de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves:

A metáfora da tradução como transporte de sentidos é ainda a mais terrível. Ela nos leva a crer que o que se traduz é algo que está lá, por debaixo das palavras, no domínio do sentido, objetivamente existente, essencialmente presente. Daí as preocupações excessivas com fidelidade e correção, com lealdade, com corretude. Na medida em que percebemos que o sentido é algo que nos aproximamos via língua, a matéria bruta da linguagem, fica fácil perceber que cada manifestação linguística em performance, na crueza bruta de seus significantes, letras ou sons, é única. Essa unicidade, porém, não deve impedir o trânsito de tradições e conteúdos, pois eles circulam. A tradução acaba por se parecer com o xamanismo, que aproxima domínios diferentes, aparentemente incomunicáveis. E deixa entrever, nos sons, nas letras, o que é próximo, o que é quase, o que é e não é. Daí a tradução. Finalmente, entendemos e não entendemos qualquer coisa que seja dita. E assim caminha a humanidade, em qualquer ato de interpretação, de diálogo, de tradução (FLORES; GONÇALVES, 2015, pp. 175-6).

Esta busca por uma unicidade se assemelha muito a um pensamento que se coloca contrário à rima por acreditar que se trata de um recurso que limita a criatividade dos poetas ou, então, que se trata de uma distração daquilo que deveria receber prioritariamente mais atenção, o conteúdo. Nessa linha de raciocínio, como queria Aristóteles, uma palavra só pode significar ela mesma e nada além disso (CASSIN, 2022); porém, a prática da fala demonstra que os contextos em que se fala alteram os sentidos das palavras e podem evocar outros através de processos de livre associação sob os quais os falantes dos idiomas não exercem controle algum<sup>107</sup>. Como diz Haroldo de Campos:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, recorrer o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS, 2008, p. 181).

No campo da tradução de poesia, a tradução literal costuma aparecer como um percurso de compreensão do poema por parte de alguns tradutores. Como um modo de “investigar” o poema mais profundamente, alguns tradutores realizam uma versão preliminar do poema focando apenas em seu conteúdo, deixando a etapa de ajustes ao metro e a rima para um momento posterior. Obviamente não há crime algum nesta escolha, embora seja curiosa a percepção de que os aspectos formais que compõem o poema estão, de algum modo, “atrapalhando” uma compreensão mais plena.

Quando se trata de traduções literárias, o imbricamento entre forma e conteúdo se escancara, uma vez que fica mais explícito que *como* se fala não é apenas um invólucro responsável por carregar conteúdo ou significado, mas que este *como* também constitui e, portanto, altera qualquer que seja o conteúdo ou significado da mensagem. Ao se falar em tradução da forma, é possível distinguir três modelos principais de abordagem para lidar com este fenômeno. No primeiro caso, encontram-se aqueles trabalhos que se empenham em

---

<sup>107</sup> Um exemplo bobo, porém, efetivo, é a clássica piada em que uma pessoa pede a outra para que ela *não* pense num elefante cor de rosa, já que o comando negativo não consegue exercer poder algum nos processos cerebrais ou mentais de quem ouviu tal instrução, de modo que ela *não consiga evitar* de pensar naquilo que lhe foi sugerido.

seguir a todo o custo os mesmos preceitos da forma original (número de versos, posição das rimas, metrificação etc.) de maneira que o conteúdo seja preterido, ao que tudo indica, involuntariamente, em nome de uma suposta fidelidade formal à elaboração do poema, a qual pode causar resultados questionáveis quanto ao sucesso da tradução.

O segundo caso diz mais respeito à tradução da forma no sentido de haver uma *adaptação* do modelo de partida para o modelo de chegada: um exemplo clássico seria justamente a tradução de um soneto inglês em um soneto petrarquiano, porque este é considerado mais canônico na tradição poética em língua portuguesa; ou mesmo em critérios de metrificação, quando se traduz o tetrâmetro jâmbico em um redondilha maior, também com base no argumento de que se trata da forma mais tradicionalmente reconhecível como popular. Assim, a ideia de “tradução da forma” se aplica de fato a uma tradução/adaptação da forma “equivalente” desta em outro modelo de versificação. Tal abordagem não se apresenta apenas em traduções literárias, uma vez que este modelo é bastante disseminado sob a alcunha de “tradução funcional”, tal como elaborado por Christiane Nord.

O terceiro caso, finalmente, se aplica a modelos que obliteram completamente qualquer noção de conteúdo no idioma de partida e se concentram apenas no idioma de chegada como “molde” para a realização de um novo poema; é mais comum encontrarmos casos como estes em canções do que poemas e o procedimento é muito similar ao que se chama de *paródia*. Uma escola bastante disseminada em português brasileiro são as versões de músicas estrangeiras que apenas se utilizam da melodia da canção, ou seja, mantendo sua forma (eventualmente com mudanças de arranjo que podem até se transformar em outros gêneros musicais, como o forró) e estrutura na metrificação e na distribuição estrófica, mas sem qualquer ancoragem no conteúdo da letra da canção que inspirou a nova.

Ao estabelecer a relação entre poema traduzido e poema original através da forma e não do conteúdo, é possível reconhecer no procedimento algo semelhante ao que se faz ao utilizar estruturas já canonizadas dentro da tradição poética. Uma paródia em língua portuguesa para uma canção de língua inglesa se vale da mesma noção de repetição e diferença ao nos depararmos com diferentes poemas escritos em estrofe sáfica ou mesmo em versos que utilizam distribuições silábicas reconhecíveis, como o hexâmetro datílico. Há uma dimensão do entendimento formal da escritura do poema que, querendo ou não, faz com que um poema esteja sempre sendo lido *tendo em vista* toda a produção poética, posterior ou anterior, a sua escritura. Toda vez que se escreve um soneto, este soneto é lido *em comparação* a todos os demais sonetos já escritos. No limite, toda a linguagem se vale dessa

mesma lógica<sup>108</sup>, porém, é na lida direta e intencional com a escrita poética que tais elementos são trazidos à tona. Nesse contexto, o uso da rima se torna ainda mais relevante, uma vez que ela represente um recurso que atravesse tantos modelos e idiomas.

Diante do exposto até aqui, já parece estar bastante claro o papel ambíguo, mas incontornável, da rima na poesia ocidental há pelo menos mil e quinhentos anos, quando é possível reconhecer os primeiros esforços diretos entre os compositores de hinos cristãos, no início da idade média, em utilizá-la como modo de marcar o fim do verso. À medida que a técnica se consolida entre as diferentes tradições poéticas da Europa ocidental, dentre os diferentes meios e influências (como brevemente mencionados em 1 e em 1.3), foram sendo encontradas diferentes maneiras de que cada idioma poderia se utilizar do recurso, levando em conta as próprias tendências estruturais de fonética e sintaxe. Diante disso, no trabalho de disseminação da tradição poética entre as línguas e culturas, se faz necessário pensar como se dá e o que é a tradução de uma rima.

Em 1998, foi lançado pela editora Iluminuras o livro *Nas invisíveis asas da poesia*, coletânea de poemas do inglês John Keats (1795 – 1821), traduzido por John Milton, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, e por Alberto Marsicano, músico, guitarrista, filósofo, poeta e tradutor. Dentre os poemas escolhidos pela dupla, estão diversos sonetos, bem como as famosas odes compostas por Keats. Após uma breve introdução a respeito da biografia do poeta, há uma nota sobre a tradução, assinada apenas por Milton, que se replica aqui na íntegra:

Existem poucos poemas de John Keats traduzidos no Brasil, e isso despertou nosso interesse em traduzi-lo e dar maior destaque a esse grande poeta da língua inglesa, que, não tivesse morrido de tuberculose em 1821 aos 25 anos, poderia ter sido até mais famoso do que o próprio Shakespeare. Trabalhamos a quatro mãos, eu fazendo uma tradução literal, que Marsicano aprimorava e anotava. Depois dessas sessões, em que trabalhávamos dois ou três sonetos ou várias estrofes de “Véspera de Sta. Agnes”, Marsicano retocava o poema sozinho. Por fim, fizemos mais correções conjuntamente. Na primeira sessão decidimos que não seria possível usar rimas na tradução. A obrigação de rimar acabaria por nos afastar do profundo sentido filosófico que existe por trás destes poemas. Todo verso deveria ser traduzido em torno daquela palavra que teria que rimar, empobrecendo a qualidade da linguagem como um todo. Assim, preferimos nos concentrar mais na qualidade da linguagem em geral, tentando nos aproximar da grande sonoridade da poesia de Keats. Julgamos ser essa a forma mais leal de traduzir esse grande poeta inglês (MILTON, *apud* KEATS, 2021, *ebook*).

---

<sup>108</sup> Pode-se pensar no conceito da *différance* derridiana, no qual o sentido, neste caso tanto o escrito quanto o falado, se estabelece sempre por um processo de *adiamento*, isto é, ao *adiar* o reconhecimento de um sentido único e inequívoco, mas sim um sentido que não cessa de se construir em oposição a todos os sentidos que a palavra, ainda, não tem.

É bastante interessante ter acesso ao modo de tradução adotado pelos autores. Como dito por Milton, os poemas não são diretamente traduzidos para suas “formas poéticas”, mas passaram, num primeiro momento, por uma tradução literal feita por Milton (que nasceu na Inglaterra), as quais eram *aprimoradas* por Marsicano, para, enfim, ambos trabalharem simultaneamente nas traduções. Ainda assim, a parte mais interessante desta nota aparece no fim.

Milton anuncia que, desde o início, logo na primeira sessão, foi tomada a decisão de que *não seria possível* usar as rimas na tradução. Já é, por si só, interessante que a percepção do que é possível ou impossível seja uma questão de *decisão* (e não uma constatação empírica, por exemplo), mas o tradutor vai além quando diz que a *obrigação* da rima acabaria “por nos<sup>109</sup> afastar” do sentido filosófico contido (“por trás”) nestes poemas. Novamente, já é interessante notar que para Milton a questão da rima se apresenta como obrigação (como discutido em 1.3), em oposição a uma escolha pensada para atingir certos efeitos; ao contrário, sua presença é responsável por barrar o acesso ao sentido, ainda mais quando o sentido é “profundamente filosófico”.

Essa postura também já foi elaborada nesta tese, no sentido de que a rima foi, e é, vista por alguns como uma distração, um artifício que, em vez de chamar a atenção para *o que* é dito, acaba chamando mais a atenção para *como* é dito. O mais curioso, no entanto, é perceber como, nos poemas de Keats em inglês, não parece haver qualquer problema ontológico na coexistência de um “profundo sentido filosófico” e a organização do poema através do uso da rima. Pode-se dizer, portanto, que Milton reconhece aqui mais uma “falha” da tradução do que da rima? É a rima em si que “nos afasta” desse sentido ou é apenas a *tradução da rima* que o faz?

Na frase seguinte, Milton dá mais uma indicação de como ele vê a rima e de como ele percebe que se compõe um poema com rima. Para ele, se fosse decidido que é preciso rimar, a construção dos versos todos seria *dependente* desta palavra que precisa rimar, o que nos leva a perceber algumas implicações: a) para ele, os versos parecem ser compostos de modo linear, isto é, se escreve uma palavra por vez e não se reconhece um potencialidade distinta de uma palavra de fim de verso (como discutido de 1.1.3 a 1.2.4.3); b) ele reconhece uma necessidade de uma tradução de rima que use “as mesmas palavras” do original, isto é, uma tradução direta/literal para algum termo que deveria ser mantido tanto na palavra que inicia a

---

<sup>109</sup> Nós quem? Os tradutores? Os leitores?

rima quanto em sua resolução, o que é impossível, como a observação da diferença entre as línguas demonstra; e c) uma única palavra, no fim do verso, é capaz de condenar todo o resto, uma vez que ela limita e, portanto, empobrece, a “qualidade da linguagem” da poesia.

É claro que há muita ironia no que acabou de ser dito. John Milton é um professor e pesquisador renomado que entende os princípios da criação e da tradução poética, o que não o exime de, eventualmente, proferir declarações pouco felizes quanto ao fazer tradutório. Também junto a Marsicano, Milton lançou uma coletânea de traduções de Percy Shelley, as quais apresentam rimas em alguns poemas. O que não se verifica, tal como no caso de Keats, é qualquer cuidado com metrificação e o ritmo do poema como um todo. Nesse sentido, é curioso que Milton acuse a rima de ser um agente limitador, mas não acuse a metrificação, embora tenha dispensado a ela o mesmo tratamento de deliberada recusa.

Finalmente, Milton encerra sua nota usando novamente a vaga expressão “qualidade da linguagem em geral”, justificando que a escolha dos dois de se concentrarem neste aspecto era, na verdade, uma tentativa de *aproximação* com a *sonoridade* de Keats. Soa bastante estranho, porém, que a rima possa ser tratada como irrelevante na tradução da poesia de Keats ao mesmo tempo em que este fato é usado como justificativa para se aproximar da sonoridade do poema. A rima é, afinal, um dos principais componentes sonoros da escrita poética ocidental e, para Keats (como para qualquer romântico inglês), é inescapável. O que não quer dizer que fosse mais penoso, que dirá impossível, de se produzir poesia profundamente filosófica com rimas. Ao dizer que esta seria a forma “mais leal” de traduzir este poeta inglês, há uma fortíssima indicação de que, mesmo que Keats pouco cogitasse dispensar as rimas ao escrever um poema, um tradutor, quase 200 anos após sua morte, ao desdenhar completamente do recurso, pode compreender que o próprio poeta fez isso apenas “por obrigação” e, portanto, pode dispensá-la. A lealdade, aqui, é quase que totalmente ao *conteúdo* do poema, não à forma, como se fosse possível separar completamente as duas, como se uma não interferisse na outra.

Num texto publicado no jornal Folha de São Paulo em 10 de outubro de 1998, pouco depois do lançamento do livro, o crítico<sup>110</sup> escreveu: “Embora decente, sem erros e com alguns lances bem-sucedidos de recriação dos originais em português, as traduções se inscrevem no rol da literalidade, funcionando como um guia para a leitura dos textos em

---

<sup>110</sup> O texto está assinado pelas iniciais RB.

inglês – estes sim brilhantes<sup>111</sup>.” Nota-se, então, que, mesmo na época de seu lançamento, a tradução sofreu algumas críticas por essa decisão pouco embasada dos tradutores.

Este caso serve de exemplo para que se perceba uma das maneiras pelas quais se vê a rima, como um recurso poético, de modo geral, e de que modo diferentes tradutores a encararão quando executarem seus projetos tradutórios. Não será sempre o caso, mas é notória a maneira com que alguns tradutores reconhecem na elaboração formal, tanto a métrica quanto a rima, como floreios, enfeites, elementos que podem ser dispensados e que só existem no poema ou como obrigação ou com o intuito de embelezar o texto. Nesse raciocínio, o objetivo final da poesia se direciona à racionalidade, cabendo à sua estrutura *dificultar*, ou, como disse Milton, *afastar* a compreensão dos leitores desse sentido que precisa ser desvendado. E uma maneira de realizar essa aproximação seria, justamente, eliminar a métrica e a rima.

Uma vez que o foco desta pesquisa é analisar traduções para o português de poemas originalmente escritos em língua inglesa, nos deteremos mais a pensar os diferentes modos de tradução da rima entre estes idiomas. É comum ver mesmo tradutores de poesia dizerem que “há mais rimas em português do que em inglês”, bem como nas línguas latinas em geral, e que, portanto, seria mais fácil e mais natural que estas técnicas fossem empregas nestas línguas.

Finalmente, neste capítulo serão apresentadas algumas percepções quanto às tantas estratégias que tradutores adotam ao lidar com um poema que tenha rima. Como adiantado no começo do trabalho, as estratégias para traduzir uma rima são muitas e elas serão analisadas no capítulo seguinte. Esta seção, portanto, vai elencar alguns tipos de estratégias, como quebrar versos ao meio e aumentar o número de versos na estrofe; aumentar o número de sílabas no verso e usar expressões vazias no fim do verso para sempre garantir uma rima; ignorar completamente a presença da rima; entre outras opções que diferentes tradutores terão seguido.

#### 4.1. Augusto de Campos

Augusto de Campos está intimamente ligado ao movimento da poesia concreta brasileira dos anos de 1950, ao lado do irmão Haroldo de Campos e do amigo Décio Pignatari. Os três também são responsáveis pela disseminação de diversas ideias ainda relativamente recentes

---

<sup>111</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10109820.htm>. Acesso em 30/05/2024

no imaginário da crítica literária, como a noção poundiana do *paideuma*<sup>112</sup>. Inclusive, as noções tradutológicas que os irmãos Campos defenderam ao longo de toda a vida também se baseiam nas ideias de Pound. Na introdução de suas traduções de poesia provençal, mais especificamente de Arnaut Daniel, Augusto de Campos escreve:

O próprio Pound não traduziu mais do que 10 canções. Seria, talvez, pretensioso ir além desse marco – e até inútil, antes a virtuosidade inexcelsível dos textos arnaldianos – *se traduzir não fosse também um modo de lê-los, poética e criticamente, e de conviver com a obra, quem sabe até revivê-la em alguns momentos privilegiados*. Disposto a traduzir o que fosse possível, cheguei, inesperadamente, ao número dezoito. Não são, como se sabe, traduções literais as que faço. *Tento a "transcrição"*. Sem – é claro – pretender ombrear-me com o *miglior fabbro*. Do original, *obviamente insuperável*, terei captado alguma coisa, alguma alma, que faltava à nossa vivência poética – espero (CAMPOS, 1987, p. 26, grifos nossos).

Embora esteja num contexto específico, esta citação é bastante elucidativa quanto à percepção das funções, possibilidades e objetivos da tradução poética para Augusto de Campos. Por um lado, vemos sua reverência à figura de Pound, colocando-se como mero seguidor de seus ensinamentos, sendo, inclusive, incapaz de “superá-lo”, mesmo que apenas numericamente. Mais interessante, ainda, porém, é a continuação de um pensamento que costuma ser mais legado a seu irmão Haroldo, isto é, a visão da tradução poética como uma forma de crítica literária e, portanto, uma maneira de ler os textos muito minuciosamente; bem com a noção de que a tradução poética também será a criação de um novo poema, utilizando o conceito haroldiano de “transcrição”.

Curiosa também é a maneira de se referir aos originais de Daniel como “insuperáveis”, uma postura que não se costuma associar ao pensamento de tradução dos irmãos Campos, uma vez que sempre se lembra das “liberdades criativas” adotadas por eles para resolver os problemas de tradução. O que se verifica, no entanto, é um empenho tradutório que está bastante colado a uma “dívida” com o texto original, a qual precisa ser paga do melhor jeito possível. A diferença maior neste caso é que a noção de fidelidade não se deixa concentrar unicamente nas questões semânticas presentes no texto de partida, mas também nas estruturas formais que o compõem.

Em outra de suas coletâneas de tradução, dessa vez de poetas de diferentes períodos, Augusto Campos elabora, ainda que de maneira “menos técnica” e “mais poética”, sua relação com a tradução destes textos:

---

<sup>112</sup> O “paideuma” de Pound: a ordenação da informação para que o próximo homem ou geração possam achar o mais rapidamente possível a parte viva dela e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos (CAMPOS, 1988, p. 7-8).

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*.

Outrossim, ou antes, outronão: tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela – a tradução – é criativa (CAMPOS, 1988, p.7).

Novamente sob a sombra de Pound, Augusto reforça ainda a ideia da Antropofagia oswaldiana, aproximando a tradução dos processos de assimilação e reprodução defendidos por ele no Manifesto Antropófago, de 1928. Além disso, chama a atenção a evocação da figura de Fernando Pessoa e seus heterônimos, uma vez que Campos compara esta percepção à figura do próprio tradutor. Tal qual o poeta, em Pessoa, finge (inclusive a verdade) ao escrever, o tradutor também deve se colocar nessa posição e ser capaz de “refingir”, como diz Augusto. Ou seja, o tradutor deve aprender a reproduzir uma voz que não necessariamente é sua, mas que ele *finge* que é. Tal noção é bastante frutífera para se pensar o processo poético como um todo, mas, especialmente, a tradução, já que nesse caso o texto traduzido “finge tão bem” ser o texto original, que chega a ser possível que um seja lido em lugar no outro. Mais do que isso, Campos declara que é apenas através da tradução criativa que se pode realizar uma crítica também criativa.

Como será visto em suas traduções de Yeats, Dickinson e Thomas, Augusto de Campos é um tradutor que enxerga o fazer tradutório como um modo de explorar sua própria produção ao mesmo tempo em que insere na tradição de língua portuguesa poemas que ainda não estavam contidos nela. Embora sua postura teórica possa soar, para alguns, um tipo de perspectiva radical, na qual não existe “fidelidade ao sentido” do poema, o que se encontra na prática são traduções cuja elaboração formal se dedica ao poema, muitas vezes achando soluções que consigam transmitir os mesmos efeitos do original, bem como seguindo seus preceitos formais.

#### 4.2. Paulo Vizioli

Paulo Vizioli foi professor de literatura inglesa e norte-americana na Universidade de São Paulo, além de crítico literário e tradutor de poesia de língua inglesa. Em diálogo aberto junto a José Paulo Paes e Haroldo de Campos, publicado pela primeira vez em 1988, em Campinas,

no número 11 dos *Trabalhos de Linguística Aplicada*, e que foi reeditado por Thelma Médice Nóbrega e Giana Maria Gandini Giani, Vizioli deu a seguinte resposta à pergunta de como havia se tornado tradutor:

Eu não me tornei tradutor. Sou professor de Literatura Inglesa e Norte-Americana. Traduzo porque conheço um pouco de português e inglês, gosto de literatura e, às vezes, tenho vontade de transmitir aos outros aquilo que sinto quando leio o texto original.

Entendo muito pouco da parte teórica, não conheço livros de teoria da tradução, não sou especializado em linguística, sou uma pessoa que se interessa por literatura e traduzo em consequência disso (VIZIOLI, *apud* CAMPOS, 2011. p. 139).

Fica exposta, portanto, uma diferença quanto a Augusto de Campos, que não separa a tarefa da crítica e da tradução, bem como explora textualmente suas ideias e teorias a respeito do ato tradutório. Vizioli está, aparentemente, pouco interessado nas questões filosóficas, por exemplo, implicadas no ato de traduzir e escrever poesia. Em vez disso, demonstra que sua ambição se limita a um desejo de transmitir aquilo que ele mesmo sente ao ler um poema.

Ainda assim, isso não quer dizer que Vizioli não tenha, de algum modo, também elaborado suas ideias quanto a modelos possíveis de tradução, bem como o que eles podem ou devem fazer ou o que não podem ou devem fazer. Na mesma entrevista, Vizioli distingue três categorias de tradução. A primeira delas, é a tradução que, para ele, “é menos que a tradução literária, pois é apenas a observância do sentido das palavras” (*idem*, p. 136), para as quais apresenta o exemplo de algumas edições *Penguin Books* na Europa, em que há o texto original disposto na página e uma tradução literal no rodapé.

Em seguida, ele aponta para o outro extremo, como ele diz, ao se referir à adaptação literária. Nesses casos, “O tradutor (não sei se nesse caso merece ou deve ser chamado de tradutor) tem o desejo de recriar a obra como se o autor vivesse hoje” (*idem*), o que, para Vizioli, parece extrapolar o limite do que ainda poderia ser chamado de tradução. Mesmo que ele também reconheça que o trabalho de Haroldo de Campos, em sua tradução de *Fausto* seja boa, não lhe parece improvável que aquele texto não seja reconhecido<sup>113</sup> como um texto de Goethe. Ao mesmo tempo, menciona que autores como Chaucer e Shakespeare não necessariamente utilizavam histórias originais, mas sim histórias já conhecidas que eram reelaboradas por eles, uma vez que as noções de autoria eram muito diferentes das que temos hoje, de certo modo, para reconhecer que ele não se opõe à existência de tais projetos,

---

<sup>113</sup> No sentido político, mesmo, como quando uma nação *reconhece* a existência de outra e, nisso, cria-se sua legitimidade.

embora não concorde plenamente que sejam chamados de tradução. O que também se evidencia ao mencionar a tradução de Pound para Propércio, em que conceitos sobre os quais Propércio não poderia ter pensado se encontram nos poemas traduzidos.

Finalmente, a terceira categoria é a que ele diz ser aquela com a qual mais se identifica, resumindo-a simplesmente como tradução literária como recriação, na qual “o tradutor procura dar o sentido geral do texto, mas, ao mesmo tempo, recriar as características sonoras do texto original na sua nova língua. Ele tenta transmitir aquele impacto emocional contido no texto original” (*idem*, p. 137). Novamente, percebemos um apelo ao sentimento como mais importante do que o sentido estrito do texto, dando prioridade ao que ele chama de “sentido geral do texto”, sem deixar de recriar sua sonoridade. Ainda que não elabore muito a respeito, Vizioli, como será visto em suas traduções de Yeats e Frost, usa o termo sonoridade para se referir a diferentes tipos de critérios formais do texto poético, como ritmo e rima, os quais costuma seguir nos mesmos padrões do original.

#### 4.3. Ivan Junqueira

Ivan Junqueira foi poeta, tradutor e crítico literário; membro da Academia Brasileira de Letras, chegando a presidi-la entre os anos de 2004 e 2005. Traduziu *As Flores do Mal*, de Baudelaire, bem como *Albertina Desaparecida*, de Marcel Proust, mas é mais lembrado por suas traduções de língua inglesa: os *Poemas Reunidos*, de Dylan Thomas, que equivalem a sua poesia completa, em 1991; e a poesia completa de T.S. Eliot, a qual foi publicada primeiramente em 1981 e de quem também traduziu ensaios literários. Vejamos o que ele diz quanto à dificuldade de traduzir poesia:

Problema também delicado na tradução de poesia é o da literalidade, que não deve ser confundida com aquilo que costumamos definir como tradução isotópica. Se partirmos do princípio de que não há – e não pode haver – traduções estritamente literais, pois não apenas a forma, mas também, e principalmente, o conteúdo são irredutíveis a um traslado literal para outra língua, concluiremos que toda tradução é uma busca de equivalências entre aquilo que escreveu o *homo faber* no original e aquilo que resgatou o *homo ludens* em sua tradução, ou seja, aquele que nos serve a poesia "alheia". A rigor e sem exagero, a tradução exige esforço mais extenso e intenso do que a criação propriamente dita, sobretudo quando se trata do traslado de textos poéticos, nos quais, além de todas as especificidades a que já aludimos, resta ainda ao tradutor o desafio de interpretar o pensamento do autor, sem falar nos problemas de atmosfera poética, que é necessário recriar em outra língua, e, intimamente vinculado a esses, o da escolha do vocabulário, pois há palavras que podem suscitar uma sugestão poética em determinada língua e em outras não, caso se trate de uma tradução literal. É nesse resgate de

equivalências que reside o mérito de qualquer tradução. E pode-se dizer até que a maior virtude de qualquer espécie de tradução é não dar nunca a impressão de que o foi (JUNQUEIRA, 2012, p. 10).

Como se pode perceber, Junqueira apresenta uma percepção que recusa a literalidade da tradução e que reconhece na forma um meio que também transmite significado; e uma concepção de que o conteúdo do poema, bem como entender as *intenções do autor*, ainda se faz norteador de seu pensamento. Em entrevista para o jornal *O Pão*<sup>114</sup>, em 1997, Junqueira chega a dizer que “somente poetas – e, de preferência, bons poetas – devem arriscar-se a traduzir poetas”, demonstrando certo pensamento essencialista quanto às aptidões necessárias para se traduzir um poema. Na mesma entrevista, Junqueira elabora mais a respeito de suas visões quanto à possibilidade e à necessidade de traduzir poesia, novamente, demonstrando uma percepção algo ambígua do assunto:

A poesia pode e deve ser traduzida, sobretudo num país como o nosso, constituído de uma população por assim dizer monoglota. Quanto ao êxito dessa operação tradutória, quase sempre escasso e por ser a poesia amiúde intraduzível, diria eu que ela reside, acima de tudo, numa sábia compreensão daquele princípio coleridgiano da '*suspension of disbelief*'. Em outras palavras: cumpre generosamente acreditar, graças a essa 'suspensão da descrença', que um poema possa ser traduzido, ainda que, em certos casos, não o devesse (JUNQUEIRA, 1997, n.p.)

Pode-se dizer que é uma posição ambígua, pois ela reconhece uma necessidade da tradução devido ao monoglotismo da população brasileira, mas parece ser pudico quanto a uma sacralidade do original, que o faz dizer que talvez o poema não devesse ser traduzido, como se a tradução fosse maculá-lo. Além disso, o conceito de Coleridge trazido por ele, embora aplicável até certo ponto, também parece reduzir a compreensão ontológica do texto traduzido, já que ele não é apenas lido “como se” fosse o original, mas é lido “da mesma forma” como se fosse original (a não ser, como mencionado, em situações mais específicas, principalmente, os contextos acadêmicos que visam comparar as traduções).

Ao comentar suas traduções de Baudelaire, Junqueira se orgulha porque, como ele mesmo diz “mantive não apenas a métrica, mas todos os esquemas rítmicos de que se valeu o poeta”, pois, segundo ele, “O poema baudelaireano é talvez o mais exato, orgânico e coeso exemplo de um mecanismo de precisão, e o que mais nos surpreende é que, sob a aparente frieza desse engenho, espande a cada verso, a cada imagem, a cada metáfora” (*idem*). É

<sup>114</sup> Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/claуди02.html>; último acesso 01/09/2024.

curioso este comentário, pois, como será visto no capítulo 5, as traduções de Junqueira tenderão a se preocupar com questões formais somente em situações muito pontuais.

#### 4.4. Paulo Henriques Britto

Paulo Henriques Britto é poeta, professor e pesquisador de literatura em língua portuguesa e em língua inglesa, assim como teórico dos estudos da tradução. Já traduziu mais de cem livros, inclusive de autores considerados bastante complexos, como Thomas Pynchon, além de outros clássicos como Henry James e Jonathan Swift; em poesia, dedica-se há anos à obra de Elizabeth Bishop, tendo traduzido sua correspondência, organizado uma coletânea de seus poemas e também um livro completo, *Questões de Viagem*. Além disso, é professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Dentre os tradutores elencados para este trabalho, Britto talvez seja quem habita mais perspectivas simultaneamente. Como professor universitário e pesquisador da área dos estudos da tradução, vem publicando há anos proposições que visam estabelecer alguns critérios mais objetivos para avaliação da tradução de poesia, como visto no início deste capítulo. Por outro lado, demonstra-se pouco afeito às teorias tradutórias vinculadas ao que se convencionou chamar de desconstrução derridiana, como defende, por exemplo, Rosemary Arrojo, por considerar que tais pensamentos reproduzem uma ideia de que “a impossibilidade da tradução”, reconhecida por estes teóricos, implicaria numa conclusão de que “não há problema” que o tradutor “se coloque no texto”. De fato, há momentos em que certos pensamentos teóricos da tradução podem se afastar da prática, como o próprio Britto aponta em seu *A tradução literária*, quando cita o caso de Arrojo, que discute as perspectivas teóricas de Vizioli e Augusto de Campos ao traduzirem Donne, mas Britto não examina os poemas, o que compromete a efetividade da crítica

Devido à carreira de tradutor extremamente prolífica de Britto, sua visão parece tender mais para as questões práticas de como traduzir um texto literário, mas não há, necessariamente, um olhar desatento quanto às questões formais na elaboração destes textos. Pelo contrário, ele vai muito mais na direção de defender que a recriação dos pressupostos formais de um poema são condições mínimas para que ele seja bem traduzido. No mesmo livro, o autor também menciona as teorias de Haroldo e Augusto de Campos e diz reconhecer o valor que tais reflexões trouxeram ao pensamento sobre tradução no Brasil. Ainda assim, não deixa de mencionar que acha suas visões exageradas:

As traduções de poemas feitas por ele [Haroldo] e por Augusto são de excepcional qualidade, mas não deixam de ser traduções; e por melhores que sejam, elas só poderiam tomar o lugar dos originais para aqueles que não podem ler Dante, Goethe, Donne ou Hopkins em seus idiomas respectivos. A meu ver, a hybris de Haroldo deve ser encarada como uma reação extrema à posição igualmente extrema de autores como Nabokov. Não deixa de ser curioso observar que os extremos se tocam: Nabokov nega pura e simplesmente a possibilidade de traduzir poesia; e Haroldo, que realiza traduções poéticas da maior qualidade, em seu afã de defender seu trabalho chega a negar que elas sejam o que são – traduções (BRITTO, 2012, p. 131-132).

É possível entender posicionamento, uma vez que tenha feito esta distinção de como os neologismos haroldianos são, acima de tudo, novos modos de se referenciar o mesmo ato tradutório que não simplesmente se preocupa com o sentido semântico dos versos. Não parece que a intenção de Haroldo de Campos caminhe de fato no sentido de “obliterar” os originais, como Britto menciona, mas sim a favor da ideia de que os textos possam ser vistos como autônomos, ainda que apresentem uma relação intensa com o texto original.

Quanto às próprias traduções, apesar da discordância terminológica, Britto não se afasta daquilo que pregavam os irmãos Campos, nem do que disseram Vizioli e Junqueira. A tradução poética exige do tradutor um olhar atento aos elementos formais que compõem o poema e deve ser decidido a quais destes se dará prioridade em busca de apresentar uma tradução satisfatória. Como ele diz: “Podemos defender a superioridade de uma tradução poética em relação a outra, ou apontar defeitos e qualidades de uma tradução, identificando características do original e das traduções e julgando o grau de correspondência que há entre elas” (*idem*, p. 120-121). Ou seja, o modo como ele vê a avaliação de traduções poéticas implica também naquilo que ele mesmo, enquanto tradutor de poesia, busca reproduzir. A visão bastante materialista (alguns diriam niilista) de Britto, que se expande por praticamente toda sua produção poética autoral, também vai se manifestar em suas opiniões quanto ao lugar social do poeta e, por consequência, do tradutor.

[N]ão acredito que o poeta seja um ser necessariamente mais sensível, mais elevado ou mais espiritualizado do que as outras pessoas; não creio que o poeta tenha que ser uma pessoa mais sofrida ou mais infeliz ou mais passional do que a maioria dos outros seres humanos. O poeta é apenas um artista que trabalha a palavra, assim como o músico trabalha com os sons musicais e o artista plástico trabalha com elementos visuais. O que torna um poema um bom poema é a mesma coisa que torna um romance um bom romance: palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético (*idem*, 121-122).

De modo geral, portanto, o que o autor defende é que não há uma tradução perfeita, que emule todos os efeitos produzidos pelo poema original, mas que há, no trabalho de tradução, ao menos uma *tentativa*, uma busca de uma aproximação desse ideal tradutório como um horizonte que mantenha o tradutor em busca de soluções melhores. O que ele faz ao dar o exemplo de sua análise quanto às traduções de Donne, feitas por Vizioli e Augusto de Campos, é defender uma posição na qual seja possível olhar criticamente para o resultado de uma tradução de um poema e usar terminologias que sejam menos vagas do que “bom”, “ruim”, “pior”, “melhor”; em vez disso, ele busca categorias objetivas da escrita, como correspondências formais e equivalências semânticas para, num primeiro momento, demonstrar qual delas *se aproxima* mais do original. Porém, como isto não garante, por si só, o sucesso da tradução, aí então será possível analisar os critérios de modo mais abrangente, buscando reconhecer que de maneiras a tradução foi capaz de gerar os efeitos que gerou. Esta visão será de grande valia para as análises que se verão do capítulo seguinte.

## 5. ESTUDOS DE CASO

Neste capítulo, serão apresentados alguns exemplos do que foi feito por tradutores diversos quando lidaram com a tradução de algum poema que tivesse a rima como um elemento constitutivo relevante em sua composição. Para definir o *corpus* utilizado, deu-se preferência a um período que representa uma maior insurgência da ideia de que se devia recusar a rima, não como anteriormente no sentido de concentrar-se no verso metrificado sem rima, mas sim para priorizar o verso livre. Este período foi escolhido justamente por parecer significativo investigar se, diante das ideias em voga no período de elaboração dos poemas, os tradutores poderiam se eximir de traduzir as rimas ou não.

Com isto em mente, foi selecionado um grupo de poetas de língua inglesa que publicaram seus poemas entre a segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, principalmente, na primeira metade do século. Foram escolhidos: Emily Dickinson, Robert Frost, Dylan Thomas, Elizabeth Bishop, W. B. Yeats e T.S. Eliot. Por se tratar de um trabalho que investiga processos tradutórios, o *corpus* também se estabelece pela chave do nome de 4 tradutores renomados da tradição brasileira que, em algum momento, realizaram traduções dos poetas escolhidos acima. São eles: Ivan Junqueira, tradutor de T.S. Eliot e Dylan Thomas; Paulo Vizioli, tradutor de Emily Dickinson, W.B. Yeats e Robert Frost; Augusto de Campos, tradutor de Emily Dickinson, Dylan Thomas, W.B. Yeats e Elizabeth Bishop; e Paulo Henriques Britto, tradutor de Elizabeth Bishop, Emily Dickinson e Dylan Thomas, os quais foram abordados no capítulo anterior, tendo em vista suas concepções e perspectivas de tradução.

Partindo das traduções desses grandes nomes do cenário tradutório brasileiro, outros tradutores que também tenham traduzido poemas escolhidos para serem analisados neste trabalho, seja a publicação em livro ou em revistas acadêmicas, bem como, eventualmente, dissertações de mestrado e teses de doutorado, também serão analisados de modo a comparar os diferentes procedimentos de tradução com ênfase especial, é claro, no trato com a questão das rimas. Alguns dos nomes que se repetirão nessas análises serão: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Idelma Ribeiro de Faria, Nelson Ascher e Jorge Wanderley. Eventualmente, este trabalho apresentará traduções inéditas para algum dos poemas analisados.

O que se busca nas seguintes análises não é apenas a constatação pura e simples de haver ou não haver rimas na tradução dos poemas (ainda que em alguns casos o ponto de partida para a análise e a discussão seja esse); em vez disso, serão analisadas que tipo de

tradução de rima foi empreendido, isto é, se há troca da posição da rima na tradução; se há diferença entre o tipo de rima utilizado, no que concerne a ser uma rima imperfeita ou perfeita e, com isso, será possível propor interpretações para os diferentes efeitos entre original e tradução, assim como também entre as próprias traduções. Além disso, também comentarei as escolhas realizadas pelos tradutores quanto às palavras que marcam o fim dos versos, principalmente, em se tratando de estruturas poéticas cujas rimas são repetidas diversas vezes ao longo do poema, de modo a analisar se há algum tipo de equivalência semântica entre as palavras que ocupam essa posição ou se houve a opção por outra palavra.

### 5.1. Elizabeth Bishop

Elizabeth Bishop nasceu em Worcester, Massachussets, em 8 de fevereiro de 1911. Tendo perdido o pai aos oito meses de vida e sendo sua mãe internada num hospital psiquiátrico, precisa morar com diversos parentes ao longo da infância, sendo que suas melhores memórias advêm do período que passou com os avós maternos na província canadense da Nova Escócia (BRITTO, *apud* BISHOP, 2012). Na vida adulta, também passa boa parte do tempo *em viagem*, tema que aparece de múltiplas maneiras em seus poemas. A poeta esteve em diversos países europeus, além de ter visitado o Caribe enquanto residia em Key West, Flórida.

Em 1951, realiza uma viagem que pretendia circum-navegar a América do Sul. No entanto, a viagem é interrompida na cidade do Rio de Janeiro. Após sofrer uma forte crise alérgica, Bishop vai se recuperar na casa da arquiteta Lota de Macedo Soares, pela qual se apaixonaria. As duas então passam a morar juntas na propriedade de Lota na cidade de Samambaia, no estado do Rio de Janeiro. Durante anos, o relacionamento vai bem, com Bishop publicando novos livros (chegando a ganhar o prêmio Pulitzer em 1956), traduzindo poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade para o inglês, além de, é claro, viajar pelo país, conhecendo a Amazônia e Ouro Preto, Minas Gerais. Com a eleição de Carlos Lacerda como governador do estado da Guanabara, em 1960, Lota passa a trabalhar como coordenadora do parque do Aterro do Flamengo, o que faz com que as duas se afastem. Bishop passa a viajar mais sozinha, até que em dado momento começa a lecionar na universidade em Seattle. Em 1967, quando já estão praticamente separadas (BRITTO, *apud* BISHOP, 2012), Lota visita Bishop em Nova Iorque e comete suicídio, morrendo nos braços da poeta.

A última de década de sua vida é também dedicada ao magistério, do qual passa a depender mais financeiramente. Eventualmente, passa temporadas em sua casa colonial em Ouro Preto, com a nova companheira, a qual precisaria ser internada num hospital

psiquiátrico em Belo Horizonte. Em 1976, publica *Geography III*, pelo qual recebe o último prêmio de sua carreira, o Neustadt, antes de morrer repentinamente devido a um aneurisma em seu apartamento em Boston, em 1979.

Sua poesia é marcada por uma forte ligação com a tradição, através de experimentações com formas tradicionais, como o soneto, a sextina e a vilanela. Além disso, muitos de seus poemas apresentam algum tipo de esquema rímico, ainda que não se valham de estrofes tradicionais. Sua voz poética é considerada mais “distante e objetiva”, como aponta Britto: “pelo menos nessa primeira fase de sua carreira, Bishop é lida mesmo por seus melhores leitores como seguidora de Moore e legítima herdeira da tradição dos imagistas” (*idem*). Britto, porém, discorda da visão de que a poesia de Bishop se limite a essa perspectiva, uma vez que, posteriormente, o tema do eu-partido, espelhando sua posição de homossexual numa sociedade preconceituosa (preconceito esse que era, ocasionalmente, reproduzido por ela própria), assim como o não pertencimento a um lugar, também são temáticas constantes de sua obra.

#### 5.1.1. ONE ART

Este é provavelmente o poema mais famoso de Bishop, tendo sido publicado pela primeira vez na revista *New Yorker* em 1976 e, posteriormente, integrando seu livro *Geography III*, publicado no mesmo ano. Embora seja claramente uma vilanela, Bishop atualiza essa forma fixa, de modo que o segundo refrão do poema, isto é, seu terceiro verso, não seja repetido por inteiro ao longo do poema, como acontece com o primeiro verso. Em vez disso, apenas a palavra final “disaster” será encarregada de trazer a sonoridade estabelecida pela rima.

#### ONE ART

The art of losing isn't hard to master;  
so many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.

The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.

— Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (Write it!) like disaster.  
(BISHOP, 1990, p. 206)

Quanto ao metro adotado por Bishop no poema, este acaba circundando o pentâmetro jâmbico, mas apresenta mais variedade entre o lugar dos acentos, isto é, embora os versos (com exceção de um) tenham todos 10 sílabas poéticas, isso não significa que todos tenham os acentos apenas nas sílabas pares. Além disso, desde o primeiro verso, Bishop opta por uma acentuação grave, ou seja, no qual a última palavra é paroxítona, variedade menos comum na poesia de língua inglesa. Esta medida será seguida por todos os versos que se encerram nas rimas A da vilanela, ao passo que os versos B, por sua vez, serão decassílabos mais tradicionais que se encerram em oxítonas (ou numa proparoxítona que, na leitura, acaba também por enfatizar a última sílaba do verso). Analisemos primeiro a tradução igualmente famosa feita por Paulo Henriques Britto para o poema, publicada na coletânea organizada pelo próprio tradutor em 2012:

#### UMA ARTE

A arte de perder não é nenhum mistério;  
tantas coisas contêm em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:  
lugares, nomes, a escala subsequente  
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero  
lembrar a perda de três casas excelentes.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império  
que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

— Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo  
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser mistério  
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.  
(BISHOP, 2012, *ebook*)

Britto utiliza a mesma lógica de Bishop, usando o primeiro verso como um refrão que se repetirá integralmente nas demais estrofes em que aparecer, enquanto o terceiro verso, o segundo refrão, terá apenas a última palavra repetida. Desse modo, Brito traduziu o par “master” / “disaster” por “mistério” / “sério”. Além disso, as demais rimas A empregadas no poema são “austero”, “critério”, “quero”, “império” e “etéreo”, mostrando boa variedade de classes gramaticais apresentadas nos fins dos versos. Já as rimas B seguem uma sonoridade quase idêntica aos fonemas usados por Bishop em inglês, inclusive sendo possível para Britto usar “continente” para traduzir “continent” e “evidente” para traduzir “evident”.

Britto também se vale do uso dos versos graves de Bishop para se aproximar do decassílabo sem necessariamente realizar um, ou seja, não raro fazendo uso de versos entre 11 e 12 sílabas poéticas (a depender se algumas elisões são feitas ou não na escansão). Fica claro, também, que as liberdades tomadas por Britto auxiliaram a boa fluidez do poema. Não utilizar um verbo como “dominar” para traduzir o verbo “master”, de fato, abriu ao tradutor diversas outras opções mais interessantes do que as tão batidas rimas em “-ar”. O encontro dos refrões, por sua vez, ocasiona um efeito de impacto bastante eficiente por causa das rimas perfeitas, o que, veremos adiante, não acontece na tradução de Britto para o poema de Dylan Thomas.

No mais, Britto utiliza basicamente as mesmas imagens de perda trazidas por Bishop no poema original e não recorre às inversões sintáticas que prejudicam a fluidez do poema. Muito pelo contrário, os versos são bastante naturais em sua leitura o que, com certeza, contribui para o sucesso do poema. Como curiosidade, a expressão “nenhum mistério” foi tão bem assimilada por Britto que, em 2018, seu livro de poemas foi lançado com este mesmo título.

Em oposição à tradução de Britto, podemos apresentar a tradução de Horácio Costa, também publicada pela Companhia das Letras, mas em 1990. Fica evidente a diferença de tratamento aos aspectos formais do poema dados por um ou outro tradutor:

UMA ARTE

A arte de perder não tarda aprender;  
tantas coisas parecem feitas com o molde

da perda que o perdê-las não traz desastre.

Perca algo a cada dia. Aceita o susto  
de perder chaves, e a hora passada embalde.  
A arte de perder não tarda aprender.

Pratica perder mais rápido mil coisas mais:  
lugares, nomes, onde pensaste de férias  
ir. Nenhuma perda trará desastre.

Perdi o relógio de minha mãe. A última,  
ou a penúltima, de minhas casas queridas  
foi-se. Não tarda aprender, a arte de perder.

Perdi duas cidades, eram deliciosas. E,  
pior, alguns reinos que tive, dois rios, um  
continente. Sinto sua falta, nenhum desastre.

Mesmo perder-te a ti (a voz que ria, um ente  
amado), mentir não posso. É evidente:  
a arte de perder muito não tarda aprender,  
embora a perda — escreva tudo! — lembre desastre.  
(BISHOP, 1990, p. 207)

A primeira coisa que se nota, lendo a tradução de Costa, é que a sonoridade do poema, principalmente, aquela produzida pelos ecos rimáticos da vilanela, foi totalmente ignorada. O poema preserva a distribuição estrófica entre 5 tercetos e 1 quarteto, mas parecem acabar aí as recorrências formais trazidas na tradução. Mesmo que até seja possível traduzir um poema de modo satisfatório sem que se cumpra rigorosamente todos os seus mecanismos formais na tradução, também não é o caso da tradução de Costa. A começar pelo verso inicial (o mais repetido, o mais importante, em alguma instância, devido ao poder de síntese que ele carrega quanto ao sentido geral do poema), que soa bastante truncado. Pode-se entender que isto ocorre porque, entre as escansões possíveis, nenhuma reproduz alguma cadência rítmica mais fluida. Por exemplo, se imaginarmos que deve haver uma elisão entre “A arte”, lendo-se “A ar/te”, o verso teria uma distribuição de acentos bastante incomum, ficando na primeira e na quinta sílaba; repetindo-se a elisão entre “tarda” e “aprender”, lendo-se “tar/da a/pren/der”, ainda que num ritmo menos estranho, acentuando as sílabas 7 e 10, continua soando incomum aos ouvidos, muito possivelmente devido ao eco rimático entre “perder” e “aprender”, no mesmo verso, quase como se se tratasse de duas redondilhas menores em sequência.

Se tentarmos escandir o verso sem as elisões, regularizaríamos os acentos, ficando nas sílabas 2, 6, 8 e 12, mesmo que a elisão entre “tarda” e “aprender” seja muito natural. Por este

motivo, é possível pensar que o verso deva ser entendido como um hendecassílabo, com acentos nas sílabas 2, 6, 8 e 11, o que parece possível pensando que Bishop também executa versos de 11 sílabas, mesmo que, porém, mantenha a tônica sempre na décima sílaba. No entanto, como podemos ver ao longo da tradução, há versos que chegarão a treze sílabas, o que pode apontar a um menor rigor de Costa quanto às sílabas dos versos.

Voltando a analisar a (ausência de) rima, encontramos apenas duas correspondências em fim de verso na tradução: entre os versos 2 e 5 (“molde” e “embalde”); e entre os versos 16 e 17 (“ente” e “evidente”, esta contando ainda com um eco fora do fim de verso, “continente”, o qual foi deslocado por Costa, uma vez que, tanto em Bishop quanto em Britto, esta era uma palavra no fim do verso).

Como dito há pouco, não é condição *sine qua non* para a tradução de um poema que ele siga rigorosamente todos os atributos formais de sua composição original para que se tenha uma tradução satisfatória. É, no entanto, bastante relevante que determinados atributos estejam ali presentes e uma tradução atenta costumeiramente vai procurar recuperar tais atributos. Se, como veremos, a tradução de Britto para os versos finais do poema de Thomas já não consegue evocar a sensação de desfecho em toda sua potência devido ao uso de rimas toantes em vez de rimas perfeitas, a escolha de Costa, que sequer apresenta rima entre os versos, consegue um efeito ainda mais atenuado. Embora haja uma tradução do sentido daqueles versos, a ausência da rima (mas não apenas isso), inegavelmente, diminui o impacto do poema.

Sendo este o poema mais famoso de Bishop, é de se esperar que outros tradutores também tenham se aventurado a traduzi-lo. Na coletânea organizada e traduzida por Nelson Ascher, *Poesia alheia – 124 poemas traduzidos*, publicada pela editora Imago, em 1998, o tradutor apresenta sua versão de “One art”, intitulada “Uma certa arte”.

#### UMA CERTA ARTE

A arte da perda é fácil de estudar:  
a perda, a tantas coisas, é latente  
que perdê-las nem chega a ser azar.

Perde algo a cada dia. Deixa estar:  
percam-se a chave, o tempo inutilmente.  
A arte da perda é fácil de abarcar.

Perde-se mais e melhor. Nome ou lugar,  
destino que talvez tinhas em mente  
para a viagem. Nem isto é mesmo azar.

Perdi o relógio de mamãe. E um lar  
dos três que tive, o (quase) mais recente.  
A arte da perda é fácil de apurar.

Duas cidades lindas. Mais: um par  
de rios, uns reinos meus, um continente.  
Perdi-os, mas não foi um grande azar.

Mesmo perder-te (a voz jocosa, um ar  
que eu amo), isso tampouco me desmente.  
A arte da perda é fácil, apesar  
de parecer (Anota!) um grande azar.  
(ASCHER, 1998, p. 153)

A métrica da tradução de Ascher é bastante regular e é quase toda em decassílabos, apresentando um único verso de 11 sílabas, o verso 7. As escolhas lexicais, por sua vez, acabam por realizar uma tradução da vilanela bastante interessante. Embora tenha escolhido recorrer às rimas em “-ar”, o tradutor foge do óbvio ao variar entre verbos no infinitivo e substantivo que tenham esta terminação. São as rimas A do poema: “estudar”, “azar”, “estar”, “abarcara”, “lugar”, “lar”, “apurar”, “par”, “ar” e “apesar”.

Nota-se, portanto, que há mais palavras rimando do que na tradução de Britto. Isso ocorre devido a uma decisão interessante de Ascher de não traduzir o primeiro refrão do poema sempre da mesma maneira. A cada nova aparição, a palavra final do verso (quase sempre um verbo de primeira conjugação no infinitivo) é modificada, trazendo novas possibilidades para traduzir o verbo “master” usado por Bishop em inglês. Tal escolha amplia as leituras e até apresenta um processo de diferentes posturas ou atividades que se possa fazer diante da “arte de perder”. Há, de fato, apenas uma rima nova entre verbos no infinitivo, que ocorre na segunda estrofe entre “estar” e “abarcara”, já que os demais versos terminados em verbos no infinitivo são todas variações do refrão, ou seja, tivesse Ascher mantido um único verbo como encerramento do verso, haveria apenas um único outro verso terminado em infinitivo no poema todo. Em compensação, o segundo refrão, o qual a própria Bishop já havia composto de forma bem mais irregular, mantendo apenas a palavra “disaster” no fim do verso, é regular por toda a tradução, utilizando-se da palavra “azar” para traduzir “disaster” em todas as ocasiões.

Além disso, tal qual a tradução de Britto, as rimas B se dão com os sons “-ente”. É interessante notar que no caso de Britto tanto a palavra “continente” quanto “evidente” são traduções diretas de palavras em fim de verso com rima B no poema de Bishop, o que pode indicar um caminho percorrido por ele para decidir que este seria o eco rimático a ser utilizado na vilanela. Ascher, porém, embora use “continente”, traduz o verso encerrado em

“evident” por “isso tampouco me desmente”, realizando uma rima com um verbo conjugado, o que ainda não havia sido feito entre as rimas B do poema.

Talvez num meio de caminho entre as traduções de Britto e Ascher, que seguem mais rigorosamente o modelo da vilanela, e a de Costa, que praticamente ignora a forma fixa na qual o poema foi escrito, há a tradução do poeta, tradutor e designer gráfico André Vallias:

#### UMA ARTE

A arte de perder – até um traste  
aprende; e há tanta coisa que pretende  
a perda, que perder não é desastre.

Todos os dias perca algo. Afaste  
a dor de ter perdido a chave, o tempo.  
Ora, perder aprende até um traste.

A prática da perda então se alastre  
por nomes e lugares, e onde pense  
viajar. Que nada irá trazer desastre.

Perdi o relógio da mamãe; não baste,  
das casas a que mais me fez contente.  
Ora, perder aprende até um traste.

Perdi duas cidades. E, em contraste,  
dois rios, um domínio e continente.  
Sinto saudades. Mas não foi desastre.

– Mesmo perder você (a voz, o gesto  
que eu amo), tanto faz. Que até um traste  
aprende a arte de perder, se bem  
que pareça (escreva!) com desastre.<sup>115</sup>

Por se tratar de um poema com pouquíssimos ecos rimáticos, uma escolha feita acabar por ter implicações que se estenderão ao longo do poema todo. Brito recorreu a “mistério” como rima do primeiro refrão, o que lhe permitiu uma série de rimas interessantes, algumas perfeitas e outras aproximadas. Já Ascher, ao recorrer aos verbos no infinitivo, abriu um leque gigantesco de possibilidades de rima, mesmo que o tradutor tenha habilmente desviado das saídas óbvias e buscado uma variabilidade interessante entre os ecos. Vallias, por sua vez, toma uma decisão bastante arriscada e, ao que parece, prefere manter a palavra “desastre” como aquela que encerra não só o fim do segundo refrão e, por consequência, todos os versos

<sup>115</sup> Postado perfil de Vallias no *Facebook*, disponível em: [https://www.facebook.com/andrevallias/posts/elizabeth-bishopuma-arte-de-perder-até-um-trasteaprende-e-há-tanta-coisa-q/949722055124282/?paipv=0&eav=AfZhoWxjWhtSiscYTVKfnOO\\_AE8lhpe8Xf7ViskkmAElnqS0ij8j47lHFQug3G0mjmk&\\_rdr](https://www.facebook.com/andrevallias/posts/elizabeth-bishopuma-arte-de-perder-até-um-trasteaprende-e-há-tanta-coisa-q/949722055124282/?paipv=0&eav=AfZhoWxjWhtSiscYTVKfnOO_AE8lhpe8Xf7ViskkmAElnqS0ij8j47lHFQug3G0mjmk&_rdr) (último acesso em 07/06/2024).

que o recuperam, mas o poema como um todo. A palavra “desastre” apresenta um número consideravelmente menor de rimas perfeitas<sup>116</sup>, o que nos levaria a crer que suas ocorrências chamariam muito mais a atenção do leitor, uma vez que sejam tão raras. O que se percebe na tradução, porém, é que Vallias precisou recorrer a algumas rimas toantes. As rimas A na tradução de Vallias são: “traste”, “desastre”, “afaste”, “alastre”, “baste”, “contraste”, e possivelmente “gesto”.

Teoricamente, por ser a primeira palavra em fim de verso, as rimas A da tradução respondem à sonoridade iniciada em “traste”, de modo que as rimas perfeitas sejam quaisquer palavras terminadas em “-aste”, que, dentre alguns substantivos e alguns verbos conjugados no infinitivo ou no pretérito perfeito da segunda pessoa do singular, são bem mais numerosas do que as que acabam em “-astre”. O que parece indicar que Vallias escolheu a palavra “desastre” para montar suas rimas tendo em mente à sensação que é passada ao leitor, uma vez que esta seja uma palavra que se mantém na mesma posição tanto em inglês quanto em português, em tradução direta, de palavras cognatas. De todo modo, ao se considerar que as rimas A devem estar em consonância com “traste”, “afaste”, “baste” e “contraste” são todas rimas perfeitas; ao passo que “desastre”, “alastre” e “gesto” são rimas aproximadas.

“Desastre” e “alastre”, além de serem rimas perfeitas entre si, são toantes que mantêm a recorrência vocálica pós-tônica e apresentam o deslocamento da letra R de uma sílaba para outra, quando comparadas com “traste”. Já a palavra “gesto” acaba modificando a vogal tônica e a pós-tônica, mas preserva o encontro consonantal “st”, o que deixa a percepção da rima muito mais suave. As rimas B são também quase todas toantes. Após a rima perfeita interna da primeira com a última palavra do segundo verso (“aprende” e “pretende”), as demais rimas B são “tempo”, “pense”, “contente”, “continente” e “bem”. Novamente, é uma rima perfeita entre as rimas toantes “contente” e “continente”. Além disso, apenas “tempo” e “bem” não reproduzem tanto vogal tônica quanto a pós-tônica: “tempo” por trocar o E pelo O no fim da palavra; e “bem” por ser um monossílabo que não apresenta outra vogal.

Como mencionado em 2.2 e em 1.2.3, os refrões são muito mais eficientes em gerar um efeito de desfecho e completude quando se dão entre rimas perfeitas. A recursividade da vilanela em reapresentar o mesmo verso repetidamente, dando a ele novo fôlego a cada aparição, se potencializa na dança entre os refrões que se evitam até que finalmente se encontrem na estrofe final e arrematem o poema. Nesse sentido, a vilanela de Vallias também se afasta da proposta da forma fixa ao não definir no primeiro verso qual será o primeiro

---

<sup>116</sup> Em sites de compilam rimas, há pouquíssimos exemplos além daqueles já usados no poema.

refrão, fazendo com ele o mesmo que Bishop faz com o segundo refrão, isto é, usando apenas a palavra final como o refrão. A bem da verdade, Vallias cria um refrão que aparece repetido apenas uma vez, nos versos 6 e 12. Ainda assim, o maior estranhamento se dá na estrofe final que, para se adequar à forma, deveria apresentar o esquema rímico ABAA, sendo os dois A finais o encontro dos refrões. O que ele faz é uma quadra de rimas cruzadas, BABA, mantendo os versos que deveriam se encontrar ainda afastados.

Apesar disso, não deixam de ser interessantes as soluções de Vallias para traduzir o poema. A ideia de que não é difícil dominar a arte da perda se manifesta na curiosa expressão de isso “até um traste aprende”; cômoda mesma forma, quase todas as imagens criadas por Bishop são, de alguma forma, recuperadas em sua tradução. Fica claro, portanto, que uma tradução eficiente desse poema passa por reconhecer e reproduzir razoavelmente sua forma, o que quer dizer, também, a colocação de suas rimas.

### 5.1.2. PINK DOG

Outro poema, também mais tardio na carreira de Bishop (algumas fontes chegam a dizer que foi seu último poema), é “Pink Dog”.

#### PINK DOG

[Rio de Janeiro]

The sun is blazing and the sky is blue.  
Umbrellas clothe the beach in every hue.  
Naked, you trot across the avenue.

Oh, never have I seen a dog so bare!  
Naked and pink, without a single hair...  
Startled, the passersby draw back and stare.

Of course they're mortally afraid of rabies.  
You are not mad; you have a case of scabies  
but look intelligent. Where are your babies?

(A nursing mother, by those hanging teats.)  
In what slum have you hidden them, poor bitch,  
while you go begging, living by your wits?

Didn't you know? It's been in all the papers,  
to solve this problem, how they deal with beggars?  
They take and throw them in the tidal rivers.

Yes, idiots, paralytics, parasites  
go bobbing in the ebbing sewage, nights  
out in the suburbs, where there are no lights.

If they do this to anyone who begs,  
drugged, drunk, or sober, with or without legs,  
what would they do to sick, four-legged dogs?

In the cafés and on the sidewalk corners  
the joke is going round that all the beggars  
who can afford them now wear life preservers.

In your condition you would not be able  
even to float, much less to dog-paddle.  
Now look, the practical, the sensible

solution is to wear a *fantasia*.  
Tonight you simply can't afford to be a  
n eyesore. But no one will ever see a

dog in *máscara* this time of year.  
Ash Wednesday'll come but Carnival is here.  
What sambas can you dance? What will you wear?

They say that Carnival's degenerating  
— radios, Americans, or something,  
have ruined it completely. They're just talking.

Carnival is always wonderful!  
A depilated dog would not look well.  
Dress up! Dress up and dance at Carnival!

1979  
(BISHOP, 1990, pp. 220-222)

Formalmente, o poema é composto de 13 estrofes de três versos cada, todos decassílabos (há variação entre pés iâmbicos, trocaicos e até mesmo datílicos e anapesticos<sup>117</sup>), bem como todos com rimas emparelhadas. Nas três primeiras estrofes, as rimas são perfeitas: *blue/hue/avenue; bare/hair/stare; rabies/scabies/babies*. A partir da quarta, porém, começam a surgir alguns trios de rimas imperfeitas: *teats/bitch/wits* têm o encontro “ts” ao final de duas palavras, mas em “bitch” apenas uma vogal aproxima e o som /t/; *papers/beggars/rivers* têm em comum a vogal pós-tônica, mas apresentam três sílabas tônicas distintas, tanto na vogal quando na consoante, sendo a maior aproximação o par mínimo /p/ e /b/. No total, serão apenas 5 das 13 estrofes que contarão apenas com rimas perfeitas, as estrofes 1, 2, 3, 6 e 10. Nas 8 restantes, há algumas variações. As estrofes 4, 5, 8, 9, 12 e 13 apresentam apenas rimas imperfeitas, entre todas as palavras: *corners/beggars/preservers*, na estrofe 8, que, inclusive,

<sup>117</sup> O último verso da sétima estrofe, inclusive, apresenta um acento grave em “legged”, para marcar a pronúncia da letra E, de modo a alcançar as dez sílabas do verso. Porém em alguns versos conta-se dez sílabas considerando a última sílaba átona como a décima, como nos versos da décima-primeira estrofe; além do primeiro verso da última estrofe que será um heptassílabo, se contarmos até a tônica, ou um eneassílabo se contarmos as demais.

repete a técnica e o som da estrofe 5; *able/dog-paddle/sensible*, na estrofe 9, que preserva o som /ə/ grafado por “le” no fim das palavras, mas muda as vogais tônicas; *degenerating/something/talking*, na estrofe 12, que também repete os sons pós-tônicos na rima; e, finalmente, *wonderful/well/Carnival*, na estrofe 13, que basicamente preserva o som /l/ no fim da palavra, havendo também uma ocorrência de aproximação entre os sons /w/ e /v/. Há ainda as estrofes 7 e 11, nas quais as rimas são perfeitas entre os dois primeiros versos da estrofe, porém, o terceiro verso é uma rima imperfeita. Na estrofe 7: *begs/legs/dogs*; e na estrofe 11: *year/here/wear*, esta última, inclusive, ecoando as rimas perfeitas da estrofe 2.

A estrofe 10, particularmente, chama atenção pela escolha das palavras que ocupam a posição das rimas. A primeira é “fantasia”, com acento agudo na letra I, para marcar onde está a sílaba tônica e assim garantir a percepção da rima, escrita em português, afinal, trata-se do carnaval no Rio de Janeiro. A segunda é “be a-”, que interrompe ao meio o artigo indefinido que antecede sons vocálicos na língua inglesa, separando seu som vocálico “a” da consoante “n”, a qual só aparece no verso seguinte, antecedendo a palavra “eye”. Este tipo de rima é interessante, uma vez que se realiza uma rima perfeita quando se compara o som produzido pelas letras no fim de cada um dos versos. O mesmo som /ia/. Ainda assim, não é necessário ler o “n” isolado no verso seguinte como um som autônomo, mas como uma coda para a vogal do próximo verso que começa em sílaba tônica. Essa talvez seja a rima mais comum de toda a estrofe, uma vez que não esteja usando uma palavra de outro idioma, nem dividindo-as ao meio para empreender a rima. Entretanto, se pode perceber uma outra diferença dessa rima se quando comparada às outras estrofes do poema: ela não encerra a sintaxe da estrofe. Mesmo que isso já tivesse ocorrido na estrofe anterior, não deixa de ser notável como esta estrofe, especificamente, é bastante elaborada e variada entre técnica de eco rimático empregados por Bishop. O efeito dessa surpresa e da incerteza causada na leitura diante de um certo malabarismo acentua o que se narra, já que as palavras podem ser vistas como que “fantasiadas” ou modificadas: uma, em português, se fantasia de inglês; outra se divide ao meio; e, finalmente, outra não encerra a própria sintaxe.

O constante uso da rima neste poema, além do caráter encantatório e hipnótico causado por um tipo de “terceto heroico” (sobretudo, no caso das estrofes que sempre completam um raciocínio em si mesmas), serve também como modo de contrapor situações diferentes dentro da mesma cidade. As rimas imperfeitas, principalmente após termos sido apresentados ao poema havendo apenas rimas perfeitas, pegam o leitor desprevenido, à medida em que se dá conta do que se trata a narrativa. O poema apresenta um narrador que se dirige a uma cadela rosada andando na rua e faz alertas quanto ao que andam fazendo com os

moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro, em que basicamente grupos de extermínio estavam assassinando-os e jogando seus corpos no rio. O narrador alerta que, se estão fazendo isso com pessoas, podem fazer muito pior com ela. No entanto, mesmo assim, por ser carnaval, é hora de celebrar, e ela não teria direito de ser algo que “faz mal aos olhos”, já que ela já estava ali. Paulo Henriques Britto escreve sobre o poema na introdução à coletânea organizada por ele e lançada pela Companhia das Letras em 2012:

Em primeiro lugar, parece-me que “Pink dog” é de tal modo calcado em referências geográficas, históricas e culturais brasileiras e cariocas — o Carnaval e as eternas discussões em torno da “autenticidade” de suas manifestações; o caso do afogamento dos mendigos no rio da Guarda e a piada cruel a ele associada —, que parte da força do poema inevitavelmente se perde para um leitor estrangeiro (...) Em segundo lugar, “Pink dog” é o oposto do que se espera de um poema de Elizabeth Bishop, pelo que nele há de violento e de confessional. A cadela é uma imagem demoníaca da feminilidade, e também, como Schwartz ressalta, um autorretrato cruel, nos detalhes dos pelos vermelhos e da condição de sem-teto, que compartilha com “vagabundos, alcoólatras, drogados”. (...) Para os críticos que veem Bishop como poeta da discrição e do understatement, “Pink dog” é uma verdadeira pedra de escândalo (BRITTO, *apud* BISHOP, 2012).

A primeira tradução que veremos é a do próprio Britto:

#### CADELA ROSADA

[Rio de Janeiro]

Sol forte, céu azul. O Rio sua.  
Praia apinhada de barracas. Nua,  
passo apressado, você cruza a rua.

Nunca vi um cão tão nu, tão sem nada,  
sem pelo, pele tão avermelhada...  
Quem a vê até troca de calçada.

Têm medo da raiva. Mas isso não  
é hidrofobia — é sarna. O olhar é são  
e esperto. E os seus filhotes, onde estão?

(Tetas cheias de leite.) Em que favela  
você os escondeu, em que ruela,  
pra viver sua vida de cadela?

Você não sabia? Deu no jornal:  
pra resolver o problema social,  
estão jogando os mendigos num canal.

E não são só pedintes os lançados  
no rio da Guarda: idiotas, aleijados,  
vagabundos, alcoólatras, drogados.

Se fazem isso com gente, os estúpidos,  
com pernetas ou bípedes, sem escrúpulos,  
o que não fariam com um quadrúpede?

A piada mais contada hoje em dia  
é que os mendigos, em vez de comida,  
andam comprando boias salva-vidas.

Você, no estado em que está, com esses peitos,  
jogada no rio, afundava feito  
parafuso. Falando sério: o jeito

mesmo é vestir alguma fantasia.  
Não dá pra você ficar por aí à  
toa com essa cara. Você devia

pôr uma máscara qualquer. Que tal?  
Até a Quarta-Feira, é carnaval!  
Dance um samba! Abaixo o baixo-astral!

Dizem que o carnaval está acabando,  
culpa do rádio, dos americanos...  
Dizem a mesma bobagem todo ano.

O carnaval está cada vez melhor!  
Agora, um cão pelado é mesmo um horror...  
Vamos, se fantasie! A-lá-lá-ô...!

1979

(BISHOP, 2012, *ebook*)

A tradução é muito eficiente em reconstruir os aspectos formais do poema de Bishop. Todas as estrofes são tercetos. Os versos também são, em sua maioria, decassílabos<sup>118</sup>, ainda que a questão dos acentos da predominância do pentâmetro jâmbico de Bishop aparentemente não seja uma meta da tradução, e todas as estrofes apresentam rimas emparelhadas ao longo do poema. As frases curtas, cheias de interrogações estão todas presentes, mesmo que eventualmente haja a transferência de um verso para o outro, bem como os *enjambements* se realizam de modo a dar mais dinâmica ao texto. As estrofes que apresentam continuidade com a estrofe seguinte também se repetem na tradução de Britto. Além disso, o tom algo debochado com que o narrador se dirige à cadela é bastante evidente na tradução, inclusive com algumas alterações que o tornam até mais familiarizado com a cidade do que a própria Bishop, por exemplo, a inclusão do nome “rio da Guarda”, na estrofe 6, que está traduzindo,

---

<sup>118</sup> Cabe a ressalva de como a escanção em 10 sílabas no primeiro verso da tradução só pode ocorrer se lermos a palavra “Rio” com a pronúncia do sotaque carioca, que lê a palavra como um dissílabo em vez de um monossílabo.

aparentemente “ebbing sewage”, literalmente, “esgoto vazante”, faz referência a um rio no extremo oeste da cidade, o que remete, de forma mais precisa, ao acontecimento tal como se deu na realidade

Quanto às rimas, Britto demora mais tempo para apresentar a primeira rima imperfeita na tradução, ficando apenas para a estrofe 7: *estúpidos/escrúpulos/quadrúpedes*, em que rimas esdrúxulas com a vogal tônica “u” são seguidas pela consoante “p”, sendo que em dois casos há também a consoante “d” entre a última vogal e a letra “s” que encerra todas as palavras. Além desta, na verdade, apenas mais as estrofes 12 e 13 apresentarão rimas imperfeitas. São elas: *acabando/americanos/ano*, em que “americanos” e “ano” apenas não coincidem completamente por causa do “s”; e *melhor/horror/A-lá-lá-ô*, que repetem a tônica “o”, sendo que, no primeiro, a vogal é aberta e, no segundo e no terceiro, é fechada. A rima com “A-lá-lá-ô” funciona como rima final imperfeita e potencializa a estranheza do tom debochado e autoritário do narrador, que manda a cachorra pular carnaval e, como se desdenhando de sua situação lamentável, já começa a cantar e a esquecer de sua presença indesejada.

As demais rimas são todas perfeitas, o que inclui, portanto, a rima da estrofe 10, na qual Britto também se preocupa em repetir a técnica de separar um termo em dois e nisso realizar uma rima algo incômoda, mas que, ao mesmo tempo, fascina e funciona. Britto não chega a dividir uma palavra, mas sim a expressão “à toa”, já que o “à” fica na estrofe anterior, aliado a “aí”, de modo que *fantasia/aí a/devia* façam uma rima perfeita entre si.

Vejamos a seguir a tradução de Horácio Costa:

CADELA COR-DE-ROSA  
[Rio de Janeiro]

O sol hoje esturrica e o céu, azul.  
Os guarda-sóis escondem toda a areia.  
Tu, desnuda, trotas pela avenida.

Ah, nunca vi cadela mais despida.  
Nua e cor-de-rosa, sem um pelo...  
Saltam atrás os chocados banhistas.

Todos têm medo de contrair raiva.  
Louca não pareces mas bem esperta.  
Sofres de sarna. E teus filhos, aonde?

(Mãe lactante; o delatam as tetas cheias.)  
Em que pocilga os escondes, puta pobre,  
para vires mendigar perto do mar?

Sabias? Para resolver o problema,  
dizem os jornais, que fazem com mendigos?  
Os prendem e atiram aos rios cheios.

Idiotas, parasitas e paralítico  
boiam na maré do esgoto e dos subúrbios  
noites a fio, sem luz elétrica.

Se tratam assim quem esmola, bêbado,  
drogado ou sóbrio, coxos ou não, que  
farão a cães doentes, de quatro pernas?

Nos bares e pelas esquinas contam  
esta piada: os mendigos mais ricos  
economizam para seu salva-vidas.

Boiar nessa condição lamentável  
não poderias; nadar cachorrinho,  
impossível. A solução sensata

e prática é inventar uma fantasia.  
Não vais sair assim, uma ferida  
para os olhos. Ninguém verá cachorro

que usar máscara nesta época do ano.  
A quarta de Cinzas vai chegar mas hoje  
é Carnaval. Como te vestirás?

O Carnaval degenerou, repetem.  
Rádio, americanos, algo assim  
o arruinou por completo. São palavras.

O Carnaval é sempre maravilhoso!  
Uma cadela depilada não combina.  
Veste-te! Veste-te e pula o Carnaval!

1979

(BISHOP, 1990, pp. 221-223)

Assim como no caso de “One art”, Costa demonstra algum cuidado com a questão formal da métrica dos versos, variando entre 10, 11 e 12 sílabas, embora os critérios de elisão e hiato sejam bastante imprecisos na escansão. No entanto, há uma completa obliteração da questão das rimas. A única rima do poema aparece entre o terceiro verso da estrofe 1 e o primeiro verso da estrofe seguinte (que, por mais que seja impossível chamar de acidental, afinal, o tradutor escolheu colocar tais palavras naquelas posições, causa um efeito de rima que pega o leitor desprevenido e que depois não se elabora mais).

No caso da tradução de uma vilanela, mesmo Ivan Junqueira, que, como veremos, também eliminou rimas de T.S. Eliot em suas traduções, ao traduzir o poema de Thomas, ele

preferiu alongar os versos, mas manter as rimas nas posições que caracterizam a forma; já Horácio Costa não demonstrou preocupação quanto a isso no caso anterior e, aparentemente, não se preocupou com isso neste também. Como discutido em 4., a escolha de eliminar a rima na tradução pode indicar mais de uma coisa, mas não deixa de ser, no mínimo, interessante que um poema de rimas tão insistentes, de leitura tão marcada pela recorrência da repetição sonora dentro dos encadeamentos estróficos, possa ter este aspecto obliterado em sua tradução para o português.

Para além da omissão das rimas, a tradução parece ser pouco eficiente por se apegar demais às posições de palavras na estrutura do verso que quebram a naturalidade do português, como ao manter alguns adjetivos antecedendo os substantivos. Por mais que isso seja possível dentro da gramática da língua, as implicações práticas das diferenças de sentidos que esta disposição pode causar alteram a percepção do poema. O uso da conjugação de segunda do singular, também, parece dar um tom mais solene no tratamento do narrador com a cadela que condiz pouco com o contexto. E, convenha-se, “Veste-te! Veste-te...” cria uma cacofonia que, novamente, não favorece o tom geral do poema. Este é apenas o segundo poema da tradução de Costa analisado aqui, no entanto, já começa a ficar nítido o tipo de tratamento que o tradutor dispensou a essa técnica. Se isto está feito em poemas em que as rimas são explícitas e o esquema é facilmente reconhecido, o que esperar de poemas como “Insomnia”, também de Bishop e que será examinado na sequência, em que os versos rimados contrastam com não rimados?

Continuando com as traduções, Marília Satana e Monique Pfau apresentam, em um artigo, uma tradução bastante interessante para este poema de Bishop. Segundo as autoras, o poema é uma recriação que busca adaptar o contexto do Rio de Janeiro do poema de Bishop ao ambiente baiano contemporâneo, tendo como elementos formais de sua composição as técnicas da poesia *slam*. De acordo com as tradutoras:

Ainda que seus aspectos semânticos tenham sido adaptados em tempo, espaço e língua para um ritmo contemporâneo e urbano, buscou-se a preservação de certos elementos. Dentre os elementos preservados, o tom de denúncia do poema no texto-fonte teve um papel importante. Além disso, a forma também foi preservada, na medida do possível, levando em consideração o número de versos e estrofes assim como os jogos de palavras e rimas (SANTANA; PFAU, 2020, p. 76).

Dessa forma, Santana e Pafau destacam um aspecto de denúncia no poema de Bishop e, com isso em mente, relaciona-o às composições apresentadas em eventos de *slam poetry*. Também segundo as autoras, a própria palavra *slam* deriva de uma ideia de agressividade ou impacto e

que seria este o principal atributo dessas composições, as quais se preocupam em denunciar situações de injustiça de forma agressiva. Entretanto, como elas também ressaltam, a proposta da tradução não visava modificar sua forma, de modo que a estrutura em três versos de rimas emparelhadas por estrofe se manteve. Vejamos o resultado da tradução<sup>119</sup>:

#### CADELA COR-DE-ROSA

O sol resplandece no céu azulado.  
Sombrios na praia, em tons variados.  
E a cadela corre, seu corpo, pelado.

Nunca tinha visto uma cachorra tão nua!  
Pelada e cor-de-rosa, nenhum pelo na fuça...  
E o povo que passa e te encara, se assusta.

Vai lá Deus saber se tu tem raiva e morde!  
Sarnenta já tá, te tocar ninguém pode,  
tem cara de esperta, cadê teus filhote?

(As tetas inchadas, já amamentou)  
E as cria, cadela, em que canto enfiou?  
sabida, saiu a mendigar e se armou

Mas venha cá, tu não ficou sabendo?  
mendigo é problema e eles tão resolvendo.  
Os jogam no CIA, é o que andam dizendo.

É sim, idiotas, parasitas, aleijados  
seus corpos boiando onde foram lançados  
seguem pro subúrbio sem luz, apagado.

Pelos que imploram eles não sentem dó  
Bêbado ou sóbrio, pernudo ou cotó  
Te adoecer, então... bem facin, ó

Ali tá rolando uma piada nada divertida:  
mendigos com mais moedas têm que ficar na larica  
só pra economizar pro colete salva-vidas.

No CIA tu afunda por causa dos peito  
não bóia nem nada, tá com muito peso  
Se fantasiar então vai ser o

jeito pra tu, criatura  
Mesmo que não possa evitar tua feiura...  
Coloca uma mascara e esconde essa sua

cara sarnenta e o povo te atura  
É até quarta-feira que o carnaval dura.  
E aí, vai ter jogo de cintura?

---

<sup>119</sup> Reproduzido tal qual se encontra ao fim do artigo.

E ainda há quem diga: "carnaval? profano!"  
 — nas rádios, sei lá, coisa de Americano,  
 isso aí é bobagem. Eles tão viajano.

Carnaval é um estouro, o povo aqui broca!  
 Se for pra ir pelada então nem sai da toca.  
 Vambora! se arrume e desça pra pipoca!  
 (SANTANA; PFAU, 2020, pp. 89-90)

Como é típico da poesia *slam*, não há rigor de metrificação que mantenha os versos todos com o mesmo tamanho. Ainda assim, é possível perceber que a maioria tende a rondar dez ou onze sílabas, comumente ultrapassando essa marca. No entanto, a pontuação ajuda a realizar a performance de leitura, de modo que é possível reconhecer o ritmo marcado das frases, sem que a ausência de isometria seja necessariamente um problema. Além disso, quanto às rimas, as tradutoras já haviam adiantado que não pretendiam alterar seu esquema. Observando, porém, a qualidade das rimas, das 13 estrofes, 8 apresentam rimas perfeitas, sendo elas as estrofes 1, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, com a ressalva de que nas estrofes 1 e 7 não se está levando em conta o “s” marcando o plural das palavras. Os demais casos apresentam variações de rima imperfeita, sendo o mais comum a rima toante, as quais, nesse caso, apresentam a mesma vogal pós-tônica, o que auxilia a percepção e a marcação da rima.

Dentre as rimas perfeitas, algumas chamam a atenção: nas estrofes 4 e 5, as rimas acontecem em verbos da mesma conjugação que aparecem conjugados no mesmo tempo, o que caracterizaria uma rima pobre. No entanto, no contexto da performance do *slam*, como no caso das batalhas de rima<sup>120</sup> discutidos em 3.3., em que a presença da rima é um pressuposto que organiza o ritmo das frases e, assim, é constantemente estimulada como modo de mostrar um *imbricamento* do texto, este tipo de rima é aceito e até mesmo esperado, sem que seja tratado como menor. Pode-se, inclusive, pensar neles como o que Amorim de Carvalho havia chamado de “rima suficiente”, e que encontramos com tanta facilidade na literatura clássica de língua portuguesa, de Camões aos parnasianos.

Para além desse tipo de rima, há também outras mais engenhosas, como é o caso das rimas nas estrofes 7 e 12. No primeiro caso, as rimas em O aberto oxítono aparecem nas palavras “dó”, sinônimo de pena, e “cotó”, expressão que é um encurtamento de “cotoco”, termo pejorativo usado para pessoas amputadas ou que tenham má formação de membros inferiores ou superiores. Isso por si só já marcaria o tom coloquial e localizado do

---

<sup>120</sup> Vale lembrar, no entanto, que nos *slams* não se trata de um poema improvisado, mas sim decorado para ser performado em público.

vocabulário usado na tradução, porém, a última palavra “ó”, que aqui substitui o imperativo do verbo olhar, deixa ainda mais claro o caráter informal do narrador que assume a fala neste poema. Já no exemplo da estrofe 12, o que ocorre é uma mudança de grafia da palavra “viajando”, que tem seu /d/ eliminado, como de fato ocorre em diversos registros do português brasileiro, o que ocasiona uma rima perfeita com as palavras “profano” e “americano”. Caso não tivesse acontecido esta modificação, a rima seria toante. Esse tipo de modificação da grafia já havia parecido na estrofe 7, na palavra “facin”.

Assim como as rimas que compartilham a mesma conjugação, a poesia *slam* também tende a ver com o mesmo peso rimas toantes, principalmente, como é o caso aqui, quando recuperam também a vogal pós-tônica. Tal qual havia feito Bishop em seu poema, a tradução de Santana e Pfau elabora estrofes nas quais há duas palavras que são rimas perfeitas, porém, uma das três que a compõe é toante. É o que ocorre nas estrofes 8 e 10. Destaca-se também a estrofe 9 que, assim como Bishop, usa um tipo de rima composta ao rimar *peito/peso/ser o*, sendo que, imagina-se, este último tende a ser lido como “sê”, com o R que marca o infinitivo apagado. A rima é singular e, inclusive, recupera o “see a” no poema de Bishop. O verso em si, porém, devido a seu tamanho bastante reduzido se comparado aos demais, quebra um pouco o bom ritmo que vinha se encadeando entre os demais.

Quanto às adaptações semânticas que fazem na tradução, o destaque fica para o CIA, explicado pelas autoras no artigo. Segundo elas, num primeiro momento, foi pensado em “Dique do tororó” para substituir os “tidal rivers” aos quais Bishop se refere; porém, durante a pesquisa para a tradução, perceberam que não havia casos suficientes de violência nessa região que justificassem que este lugar fosse o centro da denúncia. Foi isso que as levou a escolher CIA, Centro Industrial de Aratu, no município de Simões Filho, região metropolitana de Salvador, ranqueada como a quinta cidade mais violenta do Brasil, de acordo com o Atlas da Violência de 2017.

A diversidade de violências que levam às ocorrências do CIA traz certa perda em relação à especificidade da denúncia do TF, pois o mesmo se trata de violências às pessoas de rua. Ainda assim, apesar da expansão dos alvos da violência, o tom de denúncia continua presente no TA, pois para nós é visível que, tanto no Rio quanto em Salvador existe uma espécie de mecanismo de apagamento de problemas na época do carnaval, em que os aspectos negativos da cidade são enterrados sob a folia e uma imagem de perfeição é vendida aos visitantes que querem curtir a festa. Esse processo violento de apagamento social ocorre sempre que um evento de grande porte é sediado na cidade (SANTANA; PFAU, 2020, p. 84).

Com essa justificativa, a transposição do Rio de Janeiro para Salvador parece mais do que pertinente, bem como a atualização do poema através de sua reescrita. Na estrofe final, tal qual Britto que inseriu um verso de uma marchinha de carnaval, Santana e Pfau trazem a expressão “pipoca”, que se refere ao espaço ocupado pelos foliões que seguem os trios elétricos no carnaval de Salvador.

### 5.1.3. INSOMNIA

O próximo poema a ser analisado é de uma fase mais anterior da carreira de Bishop. O poema “Insomnia” integra seu segundo volume de poemas, publicado em 1955, intitulado *A Cold Spring*, pelo qual a poeta recebeu o prêmio Pulitzer de poesia no ano seguinte.

#### INSOMNIA

The moon in the bureau mirror  
looks out a million miles  
(and perhaps with pride, at herself,  
but she never, never smiles)  
far and away beyond sleep, or  
perhaps she's a daytime sleeper.

By the Universe deserted,  
she'd tell it to go to hell,  
and she'd find a body of water,  
or a mirror, on which to dwell.  
So wrap up care in a cobweb  
and drop it down the well

into that world inverted  
where left is always right,  
where the shadows are really the body,  
where we stay awake all night,  
where the heavens are shallow as the sea  
is now deep, and you love me.  
(BISHOP, 1990, p. 100)

Formalmente, o poema se organiza em três estrofes de seis versos cada. O ritmo e o número de sílabas de cada verso são variados, porém, é possível reconhecer que a maioria dos versos ronda as sete sílabas poéticas, embora haja alguns menores, com seis, chegando ao mais extenso, o penúltimo, com dez sílabas. O esquema de rimas parece, num primeiro momento, também irregular, mas, ao analisar o poema, encontra-se alguns padrões. A consonância entre “mirror” e “miles” que encerra os dois primeiros versos corrobora o padrão sonoro do poema, mas não integrará o esquema de ecos rimáticos. Isto porque a palavra “smiles”, no quarto verso, faz uma rima perfeita com “miles”; outro eco realizado pela palavra “mirror” se dará

no quinto verso dessa estrofe, “sleep, or”, se considerarmos essa rima de sílabas pós-tônicas; entretanto, o quinto verso apresenta uma rima perfeita com o sexto verso em “sleeper”<sup>121</sup>, o que nos leva a crer que estas coincidências sonoras, embora jamais despercebidas ou não intencionais por parte da poeta, não devam ser exatamente lidas como rimas. Pode-se descrever o esquema da estrofe, portanto, como ABCBDD, com o dístico de rimas emparelhadas realizando o efeito de desfecho.

A estrofe seguinte apresenta um esquema novo. Há algumas reincidências, como o encontro consonantal /rt/ em “deserted”, no verso 7, que aparece invertido em “water”, no verso 9. As rimas, porém, se darão de forma recorrente entre os versos pares da estrofe: “hell”, “dwell” e “well”. Já é possível perceber um jogo imbricado e complicado em que tanto “miles” e “smiles” quanto “dwell” e “well”, além de rimas perfeitas, são rimas que se fazem com o acréscimo ou o decréscimo de uma única letra no início da palavra. O som /w/ em “cobweb”, no verso 11, serve, da mesma forma, como repetição de um som marcado na estrofe, mas que também não será considerado uma rima<sup>122</sup>. O esquema desta estrofe, portanto, é ABCBDB.

Na estrofe final, então, Bishop repete o esquema da primeira, isto é, rimando o segundo verso da estrofe com o quarto e encerrando o poema num dístico rimado. Ao se chegar nessa estrofe, fica mais seguro afirmar a não-rima entre os versos 1 e 2, tendo com o base a repetição do esquema rímico entre a primeira e a terceira estrofe, uma vez que ela deixa mais claro que não há uma rima entre os dois primeiros versos da estrofe, pois, nesse caso, as palavras são “inverted” e “right”. Há, no entanto, uma rima perfeita entre os primeiros versos da estrofe 2 e 3, “deserted” e “inverted”. Embora, nessa situação, seja inegável a presença da rima, nas demais, a preocupação parece residir mais no quesito verso grave, em oposição ao verso agudo, visto que “mirror”, “deserted”, “water”, “cobweb”, “inverted” e “body” são todas palavras paroxítonas.

O poema descreve uma imagem da lua refletida no espelho de uma cômoda, enquanto a narradora, podemos aferir pelo título, está passando uma noite em claro devido à insônia. A partir disso, é feita uma aproximação da lua e da própria narradora (embora só possamos ter essa certeza na última palavra do poema que nos assegura que o poema é escrito em primeira pessoa), em como ambas são deslocadas diante do resto do mundo. Parece haver um tipo de inveja ou inspiração numa suposta postura da lua, caso fosse abandonada pelo universo, já

<sup>121</sup> Inclusive, este uso de “or” após uma sílaba tônica também é um tipo de rima que Bishop viria a utilizar novamente em “One Art”, quando faz o fim de verso “last or” para rimar com “master/disaster”

<sup>122</sup> Há, na verdade, diversas ocorrências desse som ao longo do poema, como nos quatro versos iniciados em “where”, que ali este som os /r/, como em “world” e na repetição da palavra “mirror” no verso 10.

que ela simplesmente mandaria tudo para o inferno. Nesse sentido, a narradora imagina o poço de um mundo invertido, enumerando uma série de paradoxos ou de situações contrárias às mais tradicionalmente aceitas e convencionais, ou seja, indicando aquilo que *não* acontece, para, enfim, encerrar o raciocínio dizendo que, nesse mundo, ela seria amada por esse “tu” ao qual o poema se dirige. Como Britto aponta em sua introdução da coletânea de poemas de Bishop, o poema faz alusão “de modo sutil à condição homossexual”, o que faz sentido sob o viés das “inversões” às quais Bishop alude, querendo dizer que ela se sentia diferente dos demais.

Como já está muito claro o tipo de atenção e proposta tradutória que Horácio Costa tem dedicado às suas traduções de Bishop, dessa vez começaremos analisando a tradução dele:

### INSÔNIA

A lua no espelho do psichê  
contempla milhões, milhões de milhas  
(de si mesma orgulhosa pode ser,  
porém ela jamais, jamais sorri)  
desertas extensões além do sono,  
ou talvez ela durma só de dia.

Se por acaso a abandonasse o Universo  
ela, sim, o mandaria ao inferno  
e um espelho d'água encontraria,  
ou um outro qualquer, onde viver.  
Enrola teus cuidados numa teia  
de aranha e joga-os, pois, dentro do poço,

para o mundo de ponta cabeça,  
onde a mão esquerda sempre é direita,  
onde as sombras são o corpo real,  
onde estamos despertos toda a noite,  
onde os céus são tão rasos quanto os mares  
são profundos, e onde agora tu me amas.  
(BISHOP, 1990, p. 100)

Como nos casos anteriores, Costa mantém o número de versos e a distribuição deles entre as estrofes, assim como demonstra apreço por certos efeitos de colocação lexical que, de fato, são relevantes, como a repetição de “onde” no início de 4 dos 6 versos da última estrofe<sup>123</sup>. Quanto à metrificção, a maioria dos versos são decassilábico, com alguns desvios, como o

<sup>123</sup> Algo semelhante havia ocorrido em sua tradução de “One Art”, em que o poeta demonstrou se preocupar muito mais em recuperar o efeito do *enjambement* do que os da rima.

primeiro verso (que só contabiliza 10 sílabas se a elisão natural “no espelho” for lida como hiato), contando 9 sílabas, ou os versos 7 e 18, ambos com 11 sílabas.

Pensando, primeiramente, na lógica interna da estrofe, é possível descrever o esquema de rimas como ABACDB, uma vez que “psichê” e “ser” são ambas oxítonas com a vogal tônica E; além disso, “milhas” e “dias” são paroxítonas com vogal tônica I, caracterizando uma rima toante. No entanto, tendo em vista a abordagem de Costa em outras traduções, fica a impressão de que tais recorrências sonoras são mais “incidentais”, não no sentido de que ele não tenha escolhido as palavras, mas sim que o tradutor não estava objetivamente buscando uma rima. O que não quer dizer, como já mencionado, que a tradução de Costa esteja apenas preocupada em transmitir o conteúdo ou o sentido do poema, já que há claros cuidados formais como o número de sílabas no verso e algumas repetições. A repetição de “never, never” no quarto verso, além do correspondente “jamais, jamais” também conta com um adiantamento do efeito na repetição “milhões, milhões”, algo que não ocorre no poema em inglês. Cria-se, então, uma situação inusitada em que, embora, ao que tudo indique, não tenha sido essa a intenção do tradutor, ela acabou por reproduzir algum tipo de esquema rímico na estrofe. Porém, como veremos adiante, a não regularização desse esquema nas estrofes seguintes também serve de bom indicador de que as rimas não eram almejadas pelo tradutor.

Na segunda estrofe, é possível escrever o esquema de rimas como AABCDE, já que “universo” e “inferno” são paroxítonas que compartilham a vogal tônica E, portanto, uma rima toante, além de uma consoante pós-tônica R que até acentua essa semelhança. No entanto, uma vez que não há mais nenhuma rima nesta estrofe, reforça-se a tese na coincidência (que até pode ter agradado ao tradutor, mas, claramente, não era sua intenção). Até é possível dizer que o terceiro verso da estrofe recupera a rima A da estrofe anterior, mas se já soa algo forçado que ele tenha feito rimas na mesma estrofe, que dirá entre as estrofes.

A estrofe final, então, apresenta um possível esquema também ambíguo, que se pode descrever como AABC(ou A)DD. O quarto verso da estrofe aparece como podendo tanto ser uma rima A quanto uma rima C, porque isto vai depender de como olhamos para a composição. Num esquema de rimas toantes, os dois primeiros versos rimam entre si em “cabeça” e “direita”, ambas com E tônico; porém, o quarto verso, terminado em “noite”, pode ser considerado como um eco do segundo, devido à semivogal pós-tônica seguida de T, ou seja, a semelhança entre “direita” e “noite”, o que, na verdade, faria com o esquema fosse descrito como ABCBDD. As duas situações, entretanto, parecem ser resultado de outras escolhas do tradutor, como o posicionamento quase idêntico de equivalentes semânticos na tradução quando comparados ao texto original. Da mesma forma, a rima toante entre “mares”

e “amas”, sendo intencional ou não, dá um bom toque final ao desfecho do poema, uma vez que se recupera o dístico final rimado, já que o M presente nas duas palavras deixa a rima mais evidente. Vejamos então a tradução de Paulo Henriques Britto:

### INSÔNIA

A lua no espelho da cômoda  
está a mil milhas, ou mais  
(e se olha, talvez com orgulho,  
porém não sorri jamais)  
muito além do sono, eu diria,  
ou então só dorme de dia.

Se o Mundo a abandonasse,  
ela o mandava pro inferno,  
e num lago ou num espelho  
faria seu lar eterno.  
— Envolve em gaze e joga  
tudo que te faz sofrer no

poço desse mundo inverso  
onde o esquerdo é que é o direito,  
onde as sombras são os corpos,  
e à noite ninguém se deita,  
e o céu é raso como o oceano  
é profundo, e tu me amas.  
(BISHOP, 2012, *ebook*)

A metrificação do poema parece iniciar em octassílabos (a / **lu** / a / no es / **pe** / lho / da / **cô** / mo / da). Apenas se fosse possível imaginar uma pronúncia de “lua” como monossílabo o poema seria trazido para o campo da redondilha maior, uma vez que o verso seguinte pode ser facilmente contabilizado como tal (es / **tá a** / mil / **mi** / lhas / ou / **mais**), porém, também não é impossível imaginar uma leitura que separe a elisão de “está” e a preposição “a”, tornando o verso octassílabo. Uma conclusão mais adequada só pode ser realizada a partir do terceiro verso, já que, neste caso, a única leitura possível é a de se tratar de um verso octassílabo, visto que a não efetivação da elisão resultaria num verso de 9 sílabas, o que parece se afastar demais dos propósitos do tradutor neste poema, tendo em vista os preceitos que Britto costuma seguir em suas traduções. O verso 4, por sua vez, cuja leitura é necessariamente uma redondilha maior, demonstra que estamos diante de uma estrofe polimétrica, variando entre 6 e 8 sílabas poéticas, o que, na verdade, se aproxima do poema original de Bishop, que também variava a extensão de seus versos.

Já quanto ao esquema das rimas, Britto segue a lógica interna da estrofe e ainda consegue alguns acenos sonoros entre estrofes distintas, o que remete à lógica do poema em

inglês. A primeira estrofe da tradução apresenta o esquema ABCBDD; a segunda, o esquema ABCBDB; e o terceiro repete o primeiro ABCBDD. Além disso, Britto também recupera o estilo da rima composta de Bishop em “sleep, or”, não no mesmo verso, mas no verso final da estrofe seguinte, com as palavras “sofrer no”, para rimar com “inferno” e “eterno”. O uso de rimas compostas, além da demonstração de virtuosismo da poeta (e do tradutor), potencializa as opções de ecos rimáticos na escrita do poema, de modo que o leitor pode ser pego de surpresa até mesmo por uma rima perfeita, já que o eco está se valendo do som de duas palavras para apresentar todos os sons, inclusive os pós-tônicos, que caracterizam a rima.

Como comentado, há ainda um eco toante na palavra que inicia a terceira estrofe, “inverso”, que ecoa a mesma vogal E aberta de “inferno” e “eterno”. Outra rima toante, dessa vez no lugar em que se esperaria uma rima perfeita, é a que acontece em seguida na estrofe, entre as palavras “direito” e “deita”. Esta estrofe como um todo, na verdade, se vale apenas de rimas toantes, inclusive no dístico final, que rima as palavras “oceano” e “amas”, em que, além da vogal tônica nasalizada, também compartilham a presença de uma consoante sibilante, ainda que uma seja anterior a vogal tônica e a outra posterior. De todo modo, o arremate do poema em rimas não perfeitas pode ser lido como um ponto fraco da tradução, quanto a sua forma, já que as rimas perfeitas tendem a transmitir uma sensação de completude e desfecho mais forte do que as rimas imperfeitas. Apesar disso, o trato menos rigoroso quanto à posição de certas palavras e à maleabilidade de fazer o poema funcionar em português sem que ele fique com aspecto de tradução direta também favorecem a tradução de Britto diante da de Costa, que soa bem mais engessada e menos fluida, tanto pelo motivo há pouco citado quanto pela extensão dos versos e a dispersão do esquema de rimas.

#### 5.1.4. LATE AIR

Como último exemplo, vejamos um poema do primeiro livro de Bishop, *North & South*, lançado em 1946:

##### LATE AIR

From a magician's midnight sleeve  
 the radio-singers  
 distribute all their love-songs  
 over the dew-wet lawns.  
 And like a fortune-teller's  
 their marrow-piercing guesses are whatever you believe.

But on the Navy Yard aerial I find  
 better witnesses

for love on summer nights.  
 Five remote red lights  
     keep their nests there; Phoenixes  
 burning quietly, where the dew cannot climb.  
 (BISHOP, 1990, p. 62)

Formalmente, o poema se distribui em duas estrofes de seis versos cada. O número de sílabas, no entanto, é bastante irregular, variando entre 5 sílabas (versos 2, 8 e 10, sendo que, no caso dos versos 2 e 8, conta-se também as sílabas após a tônica), chegando até 14 (verso 6), mas há também versos de 6, 7, 10 e 11 sílabas. O esquema de rimas, por sua vez, apresenta o esquema de rimas interpoladas nos versos das extremidades da estrofe, com rimas emparelhadas no meio, ou seja, ABCCBA em cada uma das estrofes.

Num primeiro momento, pode-se pensar que há apenas uma rima entre os versos 1 e 6 (“sleeve” e “believe”), já que as outras rimas são imperfeitas (“singers” e “fortune-teller’s” faz um rima pós-tônica; e “songs” e “lawns”, uma rima vocálica). Porém, a repetição do padrão na estrofe seguinte deixa mais evidente que se tratava desse esquema desde o início. Nela, temos as rimas de “find” e “climb” (vocálicas); “witnesses” e “Phoenixes” (rima trissilábica quase perfeita, compartilhando as vogais e com consoantes muito próximas”); e “nights” e “lights”, uma rima perfeita, corriqueira até. Assim, fica organizado o poema em rimas agudas nos versos 1, 3, 4 e 6 de cada estrofe, uma grave entre os versos 2 e 5 da primeira estrofe e uma rima esdrúxula na segunda. Além disso, a organização de interpolação, como já vimos, intensifica a percepção de uma unidade estrófica, ainda que na primeira a sintaxe não seja simétrica, uma vez que se encerra no quarto verso. A segunda estrofe se divide em 3, sendo a primeira sentença distribuída pelos 3 primeiros versos e as outras duas divididas entre os 3 versos restantes, restando cerca de um verso e meio para cada, separadas por um ponto e vírgula no verso 11.

A primeira estrofe comenta as canções de amor transmitidas pelo rádio, comparando-as com as previsões de “adivinhadores do futuro”, como cartomantes, quiromantes e outras variedades, cujas adivinhações são, na verdade, suposições genéricas o suficiente para que quem as recebe seja capaz de preencher as lacunas com as próprias experiências, ao ponto de parecer que aquilo é localizado, pontual, que faz sentido para a vida desta pessoa. No entanto, quem quer que escute a mesmíssima “previsão” pode encontrar um modo de aplicar tal “sugestão” ou “indicação” ao contexto da própria vida, assim como as canções de amor (e, portanto, todo poema de amor – no limite, qualquer poema), que são capazes de fazer com que as pessoas se identifiquem, causando a impressão de que aquilo “foi escrito para elas”.

Na segunda estrofe, então, o narrador do poema diz que pode achar melhores testemunhas para um amor nas noites de verão na antena do estuário, comparando as luzes vermelhas às fênix que queimam lentamente onde o orvalho não consegue chegar. Para Robin Riley Fast, Bishop está declarando que “love is only safe at a distance” (1988, p. 19), colocando “Late Air” junto a outros poemas de Bishop (como “One Art” e “Insomnia”, analisados nas seções anteriores) que relacionam o amor à dor, à perda, à traição, à ansiedade e à desilusão, de modo que seja mais seguro manter essa distância, ser apenas “testemunha” em vez de participar dessa relação.

Vejamos a tradução de Paulo Henriques Britto:

#### NOTURNO

Da manga escura de um mágico  
 os cantores do rádio  
 espalham canções de amor  
 pela grama, sobre o orvalho noturno.  
 E preveem para o futuro,  
 qual cartomantes, o que se quiser supor.

Mas na antena do estaleiro distingo  
 observadores mais dignos  
 de apreciar o amor. Do alto de seu galho,  
 cinco luzes vermelhas, remotas,  
 se aninham; fênix silenciosas,  
 ardendo onde nunca chega o orvalho.  
 (BISHOP, 2012, *ebook*)

Como se pode notar, o tamanho dos versos não é idêntico ao original, porém, são chega a se afastar demais. Assim como no original, não há exatamente uma fixidez do número de sílabas de cada verso, mas há uma variação entre 6 e 12 sílabas. O esquema de rimas, no entanto, é modificado para um sistema de rimas emparelhadas que então abre uma nova rima a ser resolvida após outras duas rimas emparelhadas, portanto, uma distribuição AABCCB. Temos aqui uma boa diferença, uma vez que as rimas emparelhadas costumam apresentar uma unidade mais fechada em si mesma, ao passo que, no poema de Bishop, o que se via era uma grande suspensão até que a primeira rima preparada fosse de fato finalizada, já que todas as demais rimas da estrofe se concluem antes dela.

Na tradução de Britto, dobra-se o número de rimas emparelhadas, havendo duas por estrofe em vez de uma. Além disso, o afastamento mais expressivo das rimas é apenas de dois versos, uma rima interpolada tradicional, enquanto Bishop colocou quatro versos inteiros entre as rimas. Por outro lado, o tradutor se demonstra atento e empenhado em realizar rimas

imperfeitas, como se vê no original, ainda que todas toantes. São elas “mágico” e “rádio”, “noturno” e “futuro”, “distingo” e “dignos”, “remotas” e “silenciosas” (destaca-se a rima entre os dois primeiros versos da segunda estrofe que, além de toantes, apresentam um reposicionamento da letra N, criando um efeito de reordenação dos ecos rimáticos). Também há rimas perfeitas: “amor” e “supor”; e “galho” e “orvalho”, em ambos os casos, bem como as rimas entre os versos 3 e 6 de cada estrofe. Britto, portanto, reorganiza os versos de modo que as rimas imperfeitas fiquem juntas uma da outra, emparelhadas, o que facilita a percepção de que tais palavras estão conectadas por efeitos de rima; ao passo que às rimas perfeitas é permitido um maior afastamento, uma vez que seja sempre mais imediato e mais fácil reconhecê-las. Bishop também utiliza apenas dois ecos rimáticos perfeitos no poema, no entanto, deixa cada um deles em posições opostas em cada estrofe, isto é, na primeira rima o verso 1 com o verso 6; na segunda, rima os versos 3 e 4; logo, o maior e o menor afastamento entre rimas na composição.

Como se tem discutido ao longo deste trabalho, tal decisão quanto à posição das rimas demonstra não apenas um rigor e controle da composição poética, mas estabelece a dinâmica dos efeitos e do imbricamento da estrutura enquanto unidade. Num poema curto como este, em apenas duas estrofes, esse tipo de espelhamento formal maximiza o paralelo entre as canções distribuídas pelo rádio (rimas perfeitas afastadas) e as luzes que, como fênix, fazem ninhos, se agrupam, aonde o orvalho não pode chegar (rimas perfeitas muito próximas). De todo modo, a tradução de Britto é bastante competente e transmite muito bem o tom e os efeitos gerados pelo poema de Bishop. Vejamos, então, a tradução de Horácio Costa, ainda que, como vimos, já se pode esperar que estas preocupações formais, principalmente com a rima, não tenham sido contempladas por sua tradução:

#### AR NOTORUNO

Da meia-noite da cartola de mago  
 os cantores de rádio  
 espargem duas canções de amor  
 Sobre a grama coberta de orvalho  
 Como os de um profeta  
 o que quisermos serão seus palpites.

Mas na antena do estaleiro descubro  
 testemunhas mais aptas  
 para o amor nas noites de estio.  
 Cinco remotas luzes vermelhas  
 lá fazem seus ninhos; fênixes  
 libertas do orvalho, ardendo em silêncio.  
 (BISHOP, 1990, p. 63)

Este caso da tradução de Costa, na verdade, demonstra mais problemas do que simplesmente uma não conformidade aos recursos formais empregados por Bishop em sua composição. Logo no primeiro verso, a expressão “a magician’s midnight sleeve” é traduzida como “Da meia-noite da cartola de um mago”. O primeiro problema pode ser detectado na opção de usar “mago” para traduzir “magician”, uma vez que “mago” remeta a figuras míticas, como Merlin, presente nas tradições de histórias do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, ou de clássicos da literatura fantástica como Gandalf, personagem de *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, em vez da ideia de “mágico” ou “ilusionista”, a qual remete a truques e façanhas, não à *mágica* de verdade. Já a “sleeve”, uma manga de roupa, traduzida por “cartola”, até poderia se justificar se a palavra para “magician” fosse “mágico”.

Contudo, o mais problemático ainda é a tradução literal de “Midnight” para “meia-noite”, uma vez que a expressão em inglês, como Britto corretamente traduziu, se refere à cor da manga, provavelmente de um fraque ou *smoking*, trajes típicos da profissão de mágico. Ainda nesta estrofe, a tradução de “fortune-teller” para “profeta”, também parece bastante complicada, já que “profeta” remete muito mais a uma ideia de figuras religiosas, tal como se vê aos montes na Bíblia ou no Corão, sendo, inclusive, um epíteto reconhecido de Maomé, que pode ser chamado simplesmente de “o profeta”. A expressão se aproxima muito mais da tradução de Britto, “cartomante”, que funciona bem, ainda que, como mencionado, “fortune-teller”, a rigor, possa querer dizer qualquer “adivinho” do futuro.

Nas questões formais, a extensão dos versos varia de 5 a 11 sílabas, uma variedade até menor do que Bishop havia utilizado. E, quanto às rimas, como se pode ver, há ocasionais recorrências de vogal tônica, como nos versos 1, 2 e 4, mas que parecem, novamente, ser meros acasos, uma vez que Costa não se debruçou sobre a necessidade de reproduzir algum esquema de rimas, qualquer que fosse, em suas traduções.

Para finalizar, apresento uma tradução inédita ao poema, a qual conta com um verso ainda mal resolvido, mas que, mesmo assim, considero interessante de ser mostrada como possibilidade de tradução que não altera o esquema de rimas, como fez Britto, e que busca preservar o esquema de “abertura e fechamento” mencionado na análise formal do poema em inglês.

#### AR TARDIO

De um mágico, em sua manga densa,  
cantores dos rádios  
distribuem serenatas

do orvalho dos gramados.  
 Como os da cartomante, os  
 seus palpites vão tão fundo que atendem qualquer crença.

Mas na antena do estaleiro há justas  
 melhores análises  
 às noites de verão.  
 Luz em vermelhão  
 constroem ninho; as Fênicas  
 queimam quietas, onde o orvalho não encosta.

Além da reprodução do esquema de rimas, minha tradução buscou ao menos se aproximar dos tipos das rimas apresentadas no poema. As rimas A da primeira estrofe são as únicas perfeitas naquele segmento (“sleeve” e “believe”), ao passo que, na tradução, o mesmo ocorre (“densa” e “crença”). As demais rimas, imperfeitas, também aparecem como imperfeitas na tradução. Já na segunda estrofe, as únicas rimas perfeitas são entre os versos 3 e 4, de modo emparelhado, e, além disso, são rimas “bastante banais”, o já clássico par de “light” e “night”. Por esse motivo, optou-se por uma construção que também é vista como “batida” ou com o caminho mais facilitado devido à variedade de opções que se encontra em português, de rimas em “-ão”. Este é o trecho mencionado acima para o qual a solução pode parecer a menos satisfatória. Mesmo assim, é possível entender qual critério foi levado em conta para utilizá-lo.

Um último comentário às rimas, é quanto à rima riquíssima e estranhíssima de Bishop entre as palavras “witnesses” e “phoenixes”. Em português, decidi manter a palavra “fênix”, também no plural, mas numa grafia alternativa registrada como uma possibilidade, “fênicas”, que rima com “análises”, mantendo o som do I pós-tônico e o jogo de sibilantes surdas e sonoras, tal como no poema em inglês. Finalmente, o tamanho dos versos emula a mesma extensão dos que se pode contar em inglês.

## 5.2. Emily Dickinson

Emily Dickinson ocupa um lugar privilegiado na tradição poética norte-americana ao aliar técnicas da poesia popular e da erudita. Quase toda sua produção é composta por poemas curtos, tanto no número de estrofes quanto no tamanho dos versos. A metrficação amplamente utilizada por ela é justamente a mais popularesca: o metro comum (comentado em 1.1.1.6., como comparação entre as redondilhas com os trímetros e tetrametros; em 1.2.4.3., em sua relação com o humor; bem como em 2.9., com relação ao uso das quadras

para compor as estrofes). Além disso, a presença da rima em seus poemas é constante, ainda que muitas delas se encaixem no conceito de *slant rhyme*, como visto em 1.1.3.2.

É nesse tensionamento que Dickinson encontra uma voz bastante singular, com uma sintaxe concisa e constantemente entrecortada por travessões. A maioria dos poemas mantém um esquema de rimas apenas nos versos pares de cada estrofe (ABCB), mas, eventualmente, há rimas cruzadas (ABAB) e até esquemas mais complexos como as emparelhadas e as interpoladas (AABCCB). Os poemas não têm título e costumam ser referenciados ou por uma numeração atribuída por editores que organizaram sua obra postumamente ou, mais facilmente, por seu primeiro verso.

### 5.2.1. I HELD A JEWEL IN MY FINGERS

Começemos por um poema conhecido como “I held a Jewel in my fingers”:

I held a Jewel in my fingers —  
And went to sleep —  
The day was warm, and winds were prosy —  
I said "Twill keep" —

I woke — and chid my honest fingers,  
The Gem was gone —  
And now, an Amethyst remembrance  
Is all I own —  
(DICKINSON, 2020, p. 216)

Ao analisar a estrutura do poema, vemos que ele tem uma organização bastante clara: os versos ímpares de cada estrofe são tetrâmetros iâmbicos terminados em palavras graves, ao passo que os pares são sempre dímetros iâmbicos terminados em palavras agudas. Além disso, as rimas se dão claramente apenas entre os versos pares, sendo a rima perfeita entre “sleep” e “keep” na primeira estrofe e a rima imperfeita entre “gone” e “own”, que não se pode chamar de toante, visto que a vogal das duas palavras não é a mesma, embora seja grafada da mesma maneira, preservando-se, porém, o caráter nasal em ambas. Pode-se argumentar que a repetição da palavra “fingers” no verso inicial de cada estrofe também caracteriza uma rima. De forma similar, os terceiros versos de cada estrofe apresentam semelhanças entre si: tanto “prosy” quanto “remembrance” têm uma plosiva bilabial seguida de um R e um som sibilante, aproximando-se do que definimos como rima difusa em 1.1.3.2.2., já que tanto as consoantes plosivas quanto as sibilantes dividem o ponto articulatorio, mas não são os mesmos sons. Ademais, há também a rima no deslocamento de

acento, já que a sílaba tônica de “prosy” é “pro”, mas a de “remembrance” é “mem”, de modo que “brance”, átona, rime de modo indireto com o a sílaba tônica da palavra “prosy”.

O poema narra uma história simples em que ela (o eu lírico/a poeta) vai dormir segurando uma joia, mas que, ao acordar, percebe que a joia não está mais lá. Para além da interpretação literal, é possível entender o poema como um comentário às recorrentes perdas ao longo da vida, que podem acontecer de uma hora para outra; bem como pode também comentar o próprio fazer poético e a inspiração, se levarmos a cabo a escolha lexical de “prosy” [prosaico] para descrever o vento, com o sentido corriqueiro, comum, ou, como veremos na tradução de Augusto de Campos, tedioso. Nesse sentido, o poema explora a ideia da inspiração e da memória, também relacionada à perda, de modo a sobrar apenas uma lembrança ou saudade, ao ponto de que isso seja, agora, a única coisa que o eu lírico ainda tem.

Como discutido em outros exemplos, a rima nos poemas de Emily Dickinson traz consigo uma organização formal capaz de aproximar as ideias exploradas pelo texto, reforçando as conexões entre as palavras, bem como acenando à tradição da língua inglesa. O fato de as rimas serem, muitas vezes, imperfeitas, ressalta a noção algo disruptiva, isto é, inovadora quanto aos preceitos tidos como mais rígidos, ampliando a possibilidade de palavras que podem ser evocadas para compor o poema. Além disso, como mencionado no próprio poema, após acordar do sono sem a joia entre seus dedos, tudo que resta é uma lembrança, uma memória, um atributo e função da rima que já comentamos em 1.2.4.1.

Abaixo, o poema na tradução de Augusto de Campos:

Tive uma jóia nos meus dedos —  
E adormeci —  
Quente era o dia, tédio os ventos —  
"É minha", eu disse —

Acordo — e os meus honestos dedos  
(Foi-se a Gema) censuro —  
Uma saudade de Ametista  
É o que eu possuo —  
(DICKINSON 2015, p. 47)

Quanto à metrificação, Campos mantém exatamente o número de sílabas poéticas em cada verso de sua tradução quando comparados ao poema de Dickinson. As únicas diferenças ficam nos versos 4, 6 e 8, os quais eram rimas agudas em inglês e que em português são rimas graves. Outro procedimento digno de nota é a inserção da frase entre parênteses que abre o verso 6, algo que Dickinson não havia feito; no entanto, sabendo-se da predisposição

da poeta em usar travessões e de entrecortar suas frases, parece uma escolha bastante razoável para realizar a tradução deste poema, mesmo que não seja uma técnica empregada por ela exatamente neste lugar deste poema em específico.

Na questão das rimas, é possível dizer algo parecido: se, por um lado, Dickison usa uma rima perfeita entre os versos 2 e 4, há tantos outros poemas seus (veremos alguns a seguir) em que as rimas são todas imperfeitas, seja por aproximação vocálica ou consonantal, assim como também por deslocamento acentual. Portanto, ao realizar a rima entre as palavras “adormeci” e “disse”, Augusto de Campos novamente se vale de uma técnica corriqueira na poesia de dickinsoniana adaptada aos parâmetros da língua portuguesa: uma rima toante na letra I; e a rima entre uma palavra aguda e uma palavra grave. A palavra “dedos”, no fim dos primeiros versos de cada estrofe, como no original, também é mantida e pode ser considerado uma rima, havendo também um eco toante entre “dedos” e “ventos”, porém, a sonoridade entre “ventos” e “ametista”, que de fato compartilham as letras T e S em posições semelhantes, parece ser mais acidental do que proposital. Uma vez que, mesmo em inglês, não é tão claro definir se há uma intenção de rimar os versos 3 e 7, a tradução de Augusto de Campos soa formalmente bastante satisfatória. Vejamos o que fez Adalberto Müller:

Tinha uma Joia nas mãos –  
E adormeci –  
Brisa de verão, toda prosa –  
“É minha”! Eu disse.

Acordo – e xingo meus dedos,  
A Gema – onde está?  
Memória de Ametista –  
É o que me resta –  
(DICKINSON, 2020, p. 217)

O que primeiro pode ser destacado na tradução de Müller é a leve alteração na metrficação dos versos. Ainda que a maior parte dos versos (2, 3, 4 e 8) mantenha o número de sílabas, um deles (6) sofreu um acréscimo de sílaba, ao passo que os demais (1, 5 e 7) apresentam um decréscimo, algo pouco usual como estratégia de tradução do inglês para o português. Além disso, Müller não mantém a distribuição de rimas graves e agudas entre os versos pares e ímpares. Em sua tradução, encontramos rimas agudas nos versos 1, 2 e 6, havendo, portanto, rimas graves nos versos 3, 4, 5, 7 e 8.

Os tipos de rima que utiliza, por sua vez, também chamam a atenção: a rima entre os versos 2 e 4 (“adormeci” e “disse”) é idêntica ao que havia feito Augusto de Campos (de fato, os versos das traduções, não fosse a pontuação empregada por Müller, seriam também

idênticos, o que, mais uma vez, demonstra uma tendência de que certos versos sejam escolhidos por tradutores para sem traduzidos “mais literalmente”, de modo que os versos restantes sejam condicionados por ele), ou seja, há uma rima toante e com deslocamento de acento entre as palavras. É interessante notar, porém, que Müller efetive esse procedimento na rima entre os versos 6 e 8 (“está” e “resta”), em que a primeira vogal E varia de uma palavra para outra, sendo uma de som fechado e outra de som aberto, além de, novamente, deslocar o acento ao rimar uma palavra aguda com uma grave.

Agora, diferentemente de Campos, Müller não manteve a palavra “dedos” no fim dos primeiros versos de cada estrofe, substituindo-a por “mãos”, no primeiro verso do poema; a possível rima entre os versos 3 e 7, mencionada há pouco, igualmente não se manifesta. Em compensação, ao terminar o verso com a palavra “Ametista”, a tradução ganha uma nova rima imperfeita, uma vez que esta, do mesmo modo, seja uma palavra que termina com a sequência de letras “sta”, algo que não se observa no poema de Dickinson, mas que, como dito não é uma prática tão incomum à sua poética e que, portanto, se pode justificar que tenha sido aplicada neste contexto.

De modo geral, ambas as traduções apresentam elementos formais que se justificam para além do próprio poema que traduzem, uma vez que trazem elementos da poética de Dickinson como um todo. Os apontamentos discutidos ao longo das seções de 1.1.3 e de 1.2, isto é, as diferenças de efeito entre as rimas perfeitas e imperfeitas, assim como as modalidades de rimas graves e agudas, neste poema, se mostram menos distinguíveis quanto ao impacto geral causado pelo poema.

Como comentário final a estas traduções, é interessante perceber algumas escolhas lexicais dos tradutores: elas começam já na primeira palavra, a qual Campos decide traduzir como um pretérito perfeito, “tive”, ao passo que Müller prefere o imperfeito, “tinha”; a tradução de “jewel” em “joia” é mantida nos dois poemas; e o primeiro verso se encerra com a já mencionada troca de “dedos” por “mãos”.

A partir do verso 3 as traduções se distanciam um pouco mais uma da outra, já que Campos se atém bastante ao original, fazendo uma tradução quase literal, exceto pela escolha de “tédio” como tradução para “prosy”, o que talvez aponte para a ideia mencionada há pouco de que o poema fala, também, da própria escrita poética e da inspiração, já que a ideia de prosa é associada ao tédio, ao corriqueiro, ao comum. Müller, por sua vez, traz diretamente a ideia da prosa na expressão “toda prosa”, que costuma carregar uma ideia de convencimento e/ou arrogância e pedantismo; o vento “prosaico” é transformado em brisa, o

que parece ser adequado, uma vez que se trate de um vento menos potente; em compensação, acaba deixando a parte do dia quente apenas para a menção ao verão no início do verso.

O verbo “chide”, no passado “chid”, é traduzido de modo diferente em cada tradução, mas com significados próximos: Campos prefere “censurar”, enquanto Müller prefere “xingar”; além disso, na tradução de Müller não há menção quanto à honestidade dos dedos, que pode ser relevante no sentido de que ela os censura ou xinga *apesar de* serem honestos. Há ainda a tradução de “remembrance” por “saudade”, em Campos, e por “memória”, em Müller; as ideias não são exatamente iguais, mas é possível entender o que elas têm em comum para que cada uma justifique sua escolha, isto é, a saudade como um traço de memória ou lembrança de algo que um dia se teve e não se tem mais, algo que na tradução de Müller (e mesmo em Dickinson) fica apenas sugerido.

No último verso, então, o verbo “own” é traduzido por “possuir”, em Campos (novamente bastante literal), ao passo que Müller opta pela locução “é o que me resta”, a qual, a princípio, parece trazer mais coloquialidade à escrita, tal qual já havia acontecido com a expressão “toda prosa” na estrofe anterior. Ficam claras, portanto, algumas diferenças de abordagens tradutórias e mesmo de construção de uma imagem da poesia de Dickinson em língua portuguesa, que passa por escolhas que podem ressaltar mais seu lado erudito ou mais seu lado popular.

### 5.2.2. WILD NIGHTS – WILD NIGHTS!

Continuando as análises, outro poema bastante conhecido de Dickinson é “Wild Nights – Wild Nights!”.

Wild Nights — Wild Nights!  
Were I with thee  
Wild Nights should be  
Our luxury!

Futile — the Winds —  
To a Heart in port —  
Done with the Compass —  
Done with the Chart!

Rowing in Eden —  
Ah, the Sea!  
Might I but moor — Tonight —  
In Thee!  
(DICKINSON, 2020, 226)

Este poema está entre os mais conhecidos de Dickinson por alguns motivos: pode-se notar que ele desvia da tendência dos trímetros e dos tetrâmetros, aos quais a poeta recorre com frequência. Em vez disso, há uma ocorrência notadamente impositiva de versos dímetros, com especial atenção para o primeiro verso que apresenta dois espondeus, o que já causa um impacto inicial na leitura pela ausência de sílabas fracas. Após este primeiro verso, os demais também serão em sua maioria dímetros, porém, haverá mais variabilidade entre as sílabas fortes e fracas.

Por exemplo, os versos 2 e 4 apresentam uma cadência iâmbica (o verso 4 com uma sílaba semitônica na quarta sílaba), ao passo que o verso 3 repete o espondeu seguido de um iambo. Já o verso 5 pode ser lido tanto como um troqueu seguido de um iambo quanto como um coriambo. O verso 6 apresenta um desvio, contanto com 5 sílabas, acrescentando uma sílaba fraca no primeiro iambo, realizando então uma sequência de um anapesto e um iambo. Os três versos seguintes, 7, 8 e 9, voltam ao coriambo, mas vale a pena ressaltar que os versos 7 e 9 são os únicos neste poema a terminarem com uma palavra grave. O verso 10, por sua vez, apresenta mais um desvio com um verso de apenas três sílabas, uma fraca em meio a duas fortes, categorizando um crético. O verso 11, finalmente, além de voltar a completar uma cadência iâmbica, é o único do poema a ser um trímetro; porém, uma vez que o verso 12, que encerra o poema, também se destaque dos demais por apresentar um único pé iâmbico, é possível pensar, principalmente, na leitura performada do poema, em que os dois versos quando lidos em sequência se encaixam no padrão formal estabelecido no poema, apresentando um verso em tetrâmetro iâmbico ou mesmo dois versos dímetros.

Quanto às rimas do poema, podemos encontrar a esperar variabilidade entre esquemas e estilos típicos da poeta. Na primeira estrofe apresenta-se um esquema ABBB, sendo a rima entre os versos 2 e 3 perfeita entre monossílabos, porém, o verso 4 apresenta a já mencionada rima com o deslocamento de acento, visto que a tônica de “luxury” é a primeira. A estrofe seguinte traz novas rimas, no esquema interno da estrofe ABCB, distribuição bastante comum. A rima entre o segundo e o quarto verso da estrofe, no entanto, é novamente imperfeita. Dessa vez, consonantal, devido à coincidência de “rt” no fim das palavras “port” e “chart”; além disso, as vogais presentes em ambas as palavras são próximas, mas não idênticas, reforçando, assim, o caráter imperfeito da rima. Já a última estrofe, numa organização interna da estrofe, repete a estrutura ABCB, mais uma vez, com as rimas perfeitas em monossílabos, “sea” e “thee”.

Cabe a ressalva, porém, de que os ecos rimáticos desta estrofe são exatamente os mesmos encontrados nos versos 2, 3 e 4, vindos da primeira estrofe, havendo, inclusive, a

repetição da palavra “thee”; além disso, “winds”, no verso 5, e “Eden”, no verso 9, compartilham as sonoridades dos encontros entre as letras D e N; bem como “nights”, no verso 1, encontra eco em “tonight”, no verso 11. No poema como um todo, diante das relações sonoras encontradas entre as estrofes, é possível descrever o esquema rímico como ABBB CDED CBAB. Portanto, pode-se notar como, mesmo diante de uma disposição aparentemente regular, Dickinson brinca com o jogo de expectativas do tamanho dos versos e das correspondências sonoras entre as estrofes.

O poema tem uma temática erótica em que a poeta lamenta não ter as “noites selvagens” junto de seu amor; ela compara seu coração a uma embarcação, ao comentar que são desnecessários os ventos, a bússola e os mapas já que, estando apaixonada, seu coração está no porto; na sequência, ao evocar a ideia de remos, reconhece-se que se trata de uma embarcação menor, a qual se encontraria no Éden, no paraíso, caso pudesse, ao menos nesta noite, atracar-se/ancorar-se nessa figura amada. Associando a rima ao conteúdo do poema, a insistência do eco rimático B, justamente a rima com “thee”, “be”, “luxury” e “sea” (ti, ser, luxo e mar), se atravessa pelo poema como um movimento de ondas ou marés que aparecem, se afastam, até que novamente surgem como memória e desejo da pessoa amada.

Vejamos a tradução de Augusto de Campos:

Noites Uivantes – Noites Uivantes!  
Fosse eu contigo  
Seriam antes –  
O nosso abrigo!

Fúteis – os ventos –  
Em nosso abraço –  
Já sem Compasso –  
E instrumentos!

Remando no Éden –  
Ah – o Mar!  
Se me concedem  
Em Ti – ancorar!  
(DICKINSON, 2015, p. 49)

Destacam-se, logo no primeiro verso, a escolha pela palavra “uivante” para traduzir “wild”, uma vez que esta não é a tradução mais canônica para o termo (além de criar um eco inevitável com o título traduzido para o romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes*) e a extensão do verso, destoando dos demais, contando com nove sílabas. Quanto ao tamanho do verso, é possível entender que Campos tenha deslocado o maior verso do poema de Dickinson, verso 11, com 6 sílabas, para esta posição, uma vez

que, com exceção dele e do verso 10 (que, assim como em Dickinson, apresenta um verso de três sílabas, mais especificamente um pé crético), mantém todos os versos com no máximo 4 sílabas poéticas, em sua maioria terminando em palavras graves; os que fogem à regra são justamente os versos 10 e 12, que apresentam versos agudos.

Já quanto ao esquema de rimas utilizado por Augusto de Campos, pode-se perceber que há, de certo modo, uma “regularização” do poema de Dickinson. Cada estrofe apresenta um sistema interno de ecos rimáticos que não se repete em nenhuma outra estrofe, de modo que a ideia de vai-e-vem mencionada há pouco, a qual se faz presente no poema em inglês, não se reproduz na tradução de Campos. Além disso, na primeira estrofe, na qual se via uma sequência tripla de sons rimantes nos três últimos versos, Campos opta pela rima cruzada ABAB, todas em rimas perfeitas (“uivantes” e “antes; “contigo” e “abrigo”); na segunda estrofe, por sua vez, vê-se uma leve modificação do esquema, com as rimas interpoladas do primeiro com o quarto verso (“ventos” e “instrumentos”), restando, portanto, uma rima emparelhada entre o primeiro e o segundo e o terceiro verso (“abraço” e “compasso”). Na estrofe final, enfim, retornam as rimas cruzadas (“Éden” e “concedem”; “mar” e “ancorar”). Fica claro, portanto, que a tradução de Campos é mais regularizada do que o poema de Dickinson, no sentido de que suas rimas são todas perfeitas e se distribuem apenas em pares ao longo do poema, enquanto Dickinson havia utilizado o som B em 5 versos, por exemplo, bem como não apresentou nenhuma rima para a palavra “compass”, que encerra o verso 7.

Como já mencionado, para a leitura do poema, abre-se mão da recorrência de sonoridades que ampliam o jogo de idas e vindas das rimas com “thee”, o que parece relevante, visto que se trata de um poema erótico-amoroso e a presença e insistência em trazer esse tu/te/ti maximiza o sentido do poema.

Em outros aspectos, Campos encontra soluções interessantes para traduzir o poema de Dickinson, mantendo o estilo da poeta, ainda que, nesse caso específico, ele tenha tornado este poema mais “tradicional” do que é em inglês. Tal qual vimos em outros casos com outros poetas e tradutores, certas decisões tomadas, aparentemente, no momento inicial da tradução, acabam por condicionar o restante do projeto.

A tradução bem direta de “with thee” por “contigo”, ao que parece, levou o tradutor a encontrar uma solução que mantivesse a rima. A escolha, então, foi traduzir “luxury” por “abrigo”; de modo similar, ao não repetir o sintagma “wild nights”, em sua tradução “noites uivantes”, no terceiro verso, Campos reduz uma repetição no poema, substituindo-a, porém, por um eco rimático extra. A mudança semântica mais incisiva, no entanto, se encontra na segunda estrofe, em que a metáfora do coração como embarcação fica ainda mais sugestiva

do que no poema em inglês: após, novamente, traduzir o primeiro verso de maneira bastante literal, o segundo verso da estrofe substitui a imagem do porto pela ideia de um abraço. Ainda que uma braça seja uma medida um pouco mais comum em vocabulário náutico, a evocação da ideia soa afastada demais da imagem original.

No terceiro verso, Augusto de Campos recorre a uma tradução sonora de “compass” por “compasso”, em vez “bússola”, que, além da rima com “abraço”, também faz sentido no mundo da navegação, já que eles também eram usados na leitura dos mapas; enquanto, no verso seguinte, os “charts” tornem-se genéricos “instrumentos”, que não são capazes de invocar especificamente um tipo de atividade, visto que todas elas eventualmente se utilizam de algum instrumento. Numa situação como essa, é possível imaginar que a decisão de Augusto em regularizar a distribuição das rimas e da manutenção dos versos curtos pode ter levado a tal resultado.

Finalmente, na última estrofe, após outros dois versos traduzidos com bastante apego ao sentido literal do poema em inglês, Campos utiliza a locução “se me concedem” como maneira de transmitir a ideia de possibilidade incerta que o verbo “might” apresenta em inglês, trata-se de uma rima rica e bem interessante, embora a terceira do plural usada no verbo pareça não fazer referência a nada antes mencionado no poema. Por fim, a tradução de “moor” como “ancorar” é uma solução interessante e que consegue retomar a metáfora náutica. Vejamos como traduziu Paulo Henriques Britto:

Noites Loucas — Noites Loucas!  
 Estivesse eu contigo  
 Noites Loucas seriam  
 Nosso luxuoso abrigo!

Para Coração em porto —  
 Ventos — são coisas fúteis —  
 Bússolas — dispensáveis —  
 Portulanos — inúteis!

Navegando em pleno Éden —  
 Ah, o Mar!  
 Quem dera — esta Noite — em Ti  
 Ancorar!  
 (BRITTO, 1999, p. 43)

No quesito de metrificação, a tradução de Britto também é bastante regular, como defendido por ele em seu artigo “A tradução para o português do metro da balada” (2008), que já foi comentado em 4.2. O tradutor defende que haja uma tradução funcional do metro da balada para a língua portuguesa, buscando uma metrificação que passe ao leitor da tradução a

mesma atmosfera, o mesmo efeito, causado no leitor do poema original: que está diante de um poema escrito em metro popular, capaz de evocar tantos outros exemplos da tradição oral e da canção. Uma questão se apresenta, porém, ao lembrarmos que esta solução seria, segundo ele, adequada para traduzir tetrâmetros e eventuais trímetros; mas o poema de Dickinson em questão, por sua vez, é composto majoritariamente por dímetros.

Diante disso, Britto toma algumas decisões interessantes: os primeiros versos de todas as estrofes, bem como o terceiro verso da última estrofe, são traduzidos como redondilhas maiores; já os três versos finais das duas primeiras estrofes são traduzidos para heroicos quebrados, isto é, versos de seis sílabas poéticas; o segundo e o quarto verso da última estrofe, porém, são traduzidos como versos de três sílabas. O acréscimo de sílabas, é claro, permite ao tradutor maior maleabilidade do verso, podendo repetir ideias e traduzir mais diretamente conceitos ou imagens do poema original. Pode-se perceber isso no verso 3, em que o sintagma “noites loucas” é repetido, tal qual no poema original, algo que Augusto de Campos optou por não fazer. Similarmente, a palavra “luxuoso”, no verso 4, também fora deixada de lado na tradução de Campos, porém, Britto pôde inseri-la sem dificuldade. Cabe ressaltar que, assim como Dickinson realiza, praticamente, um tetrâmetro jâmbico nos dois últimos versos, quando lidos em sequência, a redondilha maior aguda que Britto utiliza no verso 11 seguida de um trissílabo também reproduz um efeito parecido de que foi lido, na verdade, um decassílabo.

Concentrando-se nas rimas criadas por Britto, também é notável que tenha havido alguma regularização no tipo de rima utilizada por ele. Primeiramente, na estrofe inicial, a sequência de três rimas se transforma em uma rima apenas entre os versos pares. Curiosamente, as palavras que rimam são as mesmas utilizadas por Augusto de Campos, o que nos indica que a escolha tradutória “contigo” facilmente evoca um par “abrigo” ao traduzir um poema amoroso. O terceiro verso da estrofe se encerra na palavra “seriam”, de modo que é possível argumentar que a tônica na vogal I forma uma rima toante com as palavras “contigo” e “abrigo”, embora a impressão seja de que ela é quase imperceptível aos ouvidos, justamente, por estar entre duas rimas perfeitas. De todo modo, posteriormente, no penúltimo verso do poema, a palavra “ti” acaba por também evocar, ainda que sutilmente, essa mesma sonoridade, como há pouco foi exposto quanto ao poema de Dickinson.

Nos demais casos, Britto se concentrou em fazer as rimas entre os versos pares de cada estrofe: “fúteis” e “inúteis”; “mar” e “ancorar”. Encontra-se, novamente, mais uma coincidência com a tradução de Campos para a última estrofe, que apresenta as mesmas palavras nas posições de rima, mesmo que os versos, dessa vez, não sejam idênticos. Isso se

dá, porque Augusto de Campos usa um travessão no verso 10 entre a interjeição “ah” e a palavra “mar”; Britto mantém o verso 11 mais longo, como no original, fazendo com que a locução “em ti” fique no verso 11, ao passo que Campos a coloque no início do verso 12. A segunda estrofe também apresenta uma rima pós-tônica em “dispensáveis”.

Nas escolhas lexicais, Britto parece preocupado em manter as metáforas náuticas mais explícitas do que Campos. A segunda estrofe preserva, em tradução, várias das palavras-chave da composição em língua inglesa: o coração está no porto, bem como são evocados a bússola e o portulano, um antigo tipo de mapa utilizado em navegações. Na última estrofe chama a atenção o verbo “navegar”, em vez de “remar”, deixando mais em aberto o tipo de navegação evocado por Dickinson, isto é, podendo ser de qualquer natureza, ao passo que o verbo “remar”, necessariamente, traz consigo a ideia de esforço físico ao executar a ação, podendo também indicar um tipo de embarcação menor.

Antes de irmos à tradução de Adalberto Müller, analisemos o que foi feito por Isa Mara Lando:

Loucas Noites — Loucas Noites —!  
 Estivesse eu contigo  
 Loucas Noites seriam  
 O nosso luxo, nosso abrigo!

Fúteis — os Ventos —  
 Para um Coração no porto —  
 Adeus Bússola —  
 Adeus Carta de marear —!

Remando no Éden —  
 Ah, o Mar!  
 Ah, se eu pudesse —  
 Esta Noite —  
 Em Ti – ancorar!  
 (DICKINSON, 2010)

Indubitavelmente, o que primeiro se destaca na tradução de Lando é o acréscimo de um verso na estrofe final do poema, quebrando a regularidade de três quartetos do poema original (como veremos em 5.6, esta estratégia já foi empregada por Augusto de Campos ao traduzir Yeats e, como veremos em 5.3, Ivan Junqueira e Idelma Ribeiro de Faria adotarão também a mesma técnica em algumas de suas traduções de T.S. Eliot). Embora esta seja uma estratégia válida como modo de preservar o conteúdo dos versos, não deixa de ser algo curioso que um recurso que altera, em alguns casos radicalmente, o poema de partida, seja tão facilmente empregado.

Como mencionado desde o capítulo 4, os diferentes projetos de tradução e os inúmeros modos de leitura de um único poema sempre alterarão o poema, o qual se coloca na posição de *ser* e *não ser* o texto de partida ao mesmo tempo. O que se põe em questão, porém, é se o *projeto* de tradução se realiza e se os efeitos buscados são de fato atingidos no poema em tradução. No caso de Lando, podemos ver o que ela mesma pretendia com suas traduções pelo texto da introdução da coletânea *Emily Dickinson: Loucas Noites / Wild Nights*, lançado em 2010 pela editora Disal. Nele, a tradutora declara que pretende “se manter fiel ao espírito dos poemas” (LANDO, *apud* DICKINSON, 2010), aos quais, ela admite, o processo tradutório implica alguma “infidelidade”. Sua justificativa para tal é de que tais situações ocorrem “em função da *rima ou da métrica*, da beleza sonora ou da expressividade” (*idem*, grifo nosso).

Portanto, fica claro que, para Lando, a questão da *fidelidade* se apresenta como um caráter ambíguo, em que se é fiel a um aspecto (a métrica e a rima, por exemplo), deixando-se de ser fiel a outro (a semântica, o conteúdo). É curioso, porém, que a tradutora use justamente a rima e a métrica para justificar eventuais desvios do poema original, uma vez que, comparativamente aos casos vistos das traduções de Augusto de Campos e de Paulo Henriques Britto, a tradução dela é a que *menos* preservou as rimas do original. Assim como Campos e Britto, Lando transforma a estrofe de três rimas emparelhadas em uma estrofe de rimas cruzadas e, não só isso, utiliza as mesmíssimas rimas entre “contigo” e “abrigo”. Porém, já na segunda estrofe, não há qualquer tipo de relação de ecos rimáticos dentro da própria estrofe, nem mesmo de forma indireta (como a própria Dickinson havia feito em seu poema). Em vez disso, o fechamento da estrofe em “carta de marear” acaba por adiantar as rimas em “-ar” que serão exploradas na estrofe seguinte, justamente aquela que recebeu um verso a mais em sua tradução.

Pode-se definir o esquema rímico de sua tradução como ABCB DEFG HGIJG. Nesse sentido, soa algo estranho evocar o uso da rima para as “infidelidades” da tradução, uma vez que a impressão que se passa é que, pela presença das rimas no original, a tradução se daria o direito de “modificar” o poema para *preservar* a rima. O que ocorre, aparentemente, vai mais no sentido da justificativa de John Milton e Alberto Marsicano, de que, para “preservar a sonoridade”, desconsiderou-se algumas rimas.

Vejamos, finalmente, a tradução de Müller:

Noites Loucas – Noites Loucas!  
 Contigo estaria  
 Em noites loucas assim

A nossa luxúria!

Os ventos – inúteis –  
 A um Coração no cais –  
 Nunca mais ter Bússola –  
 Mapas nunca mais!

Remando no Éden –  
 O Mar – ali!  
 Ah se eu atracasse – à noite –  
 Em ti!  
 (DICKINSON, 2020, 227)

Nos quesitos métricos, a tradução de Müller se aproxima bastante do poema de Dickinson, já que ela basicamente varia entre versos 5 ou 7 sílabas poéticas. Não apenas porque este número é próximo ao que vemos no poema em inglês, mas também pela regularidade interna do poema. As exceções se encontram no verso 6, com seis sílabas, e nos dois versos pares da última estrofe, um com quatro sílabas e o outro com apenas duas.

Em relação à rima, enfim, nota-se a primeira tradução a escapar da rima perfeita entre “contigo” e “abrigo”. Müller até utiliza a palavra “contigo”, no entanto esta inicia o verso que se encerra com a palavra “estaria”, a qual fará um par rimático com “luxúria”, no fim do verso 4. A rima aproximada, como já mencionado, é um recurso bastante explorado por Dickinson, de modo que, mesmo que não tenha empregado a técnica exatamente nesta estrofe, uma vez que se trata de um recurso comum à sua obra, pode-se com isso justificar sua manutenção. Além do mais, o verso 3, encerrado em “assim”, também realiza uma rima com os versos 2 e 4, mesmo que apenas por compartilhar a vogal tônica I, sendo ele, portanto, o primeiro a reproduzir o esquema rímico ABBB em tradução. Na segunda estrofe, a rima entre “cais” e “mais”, além de ser rica e perfeita, já encontrava um eco interno no verso 7, que prepara o quiasmo com o verso 8 e potencializa ainda mais o efeito da rima. Finalmente, a última estrofe apresenta suas rimas (“ali” e “ti”) em versos bastante curtos, mas que são bem aplicados também com o impacto da rima aguda, bem como, novamente, temos rimas ricas, entre um advérbio e um pronome.

Seguindo o padrão de Britto e Lando, Müller também usa “loucas” como tradução de “wild”, ficando apenas Campos com a opção “uivantes”, o que é de imaginar que tenha ocorrido para associar o poema ao livro *O morro dos ventos uivantes*, *Wuthering Heights* no original, escrito por Emily Brontë. A tradução de Campos também não recupera a ideia de “luxury”, traduzida como “luxo” por Britto e Lando. Müller, por sua vez, traduz a palavra como “luxúria”, possibilitando uma chave de leitura até mais sexual do que já encontrava no

poema, uma vez que “luxo” carrega muito mais o sentido de ostentação financeira ou de possibilidades pouco comuns ou de difícil acesso à maioria das pessoas; enquanto que “luxúria” é totalmente relacionada a questões de volúpia e lascívia. Outra distinção da tradução de Müller é não inserir a rima entre “mar” e “ancorar”, como fazem Britto, Campos e Lando (esta ainda com o acréscimo de “marear” entre os ecos), usando um tradução bem direta de “Thee” para encerrar o poema. É possível reconhecer, portanto, que há um eco com as rimas da primeira estrofe, devido à vogal tônica I, tal qual se fazia no poema de Dickinson. No entanto, é inegável que a rima toante aqui deixa esta relação bem menos evidente ao leitor. É notável, mesmo assim, o esforço do tradutor em reproduzir também este eco que atravessa as estrofes e que, mesmo tradutores bastante empenhados em recuperar as estruturais formais do poema original, quando o traduzem, acabam por dar menos atenção a este aspecto.

### 5.2.3. “HOPE” IS THE THING WITH FEATHERS

O próximo poema de Dickinson a ser analisado também é conhecido por seu primeiro verso: “‘Hope’ is the thing with feathers”.

“Hope” is the thing with feathers –  
That perches in the soul –  
And sings the tune without the words –  
And never stops – at all –

And sweetest – in the Gale – is heard –  
And sore must be the storm –  
That could abash the little Bird  
That kept so many warm –

I’ve heard it in the chillest land –  
And on the strangest Sea –  
Yet – never – in Extremity,  
It asked a crumb – of me.  
(DICKINSON, 2020, p. 260)

O poema faz uma aproximação da Esperança com uma ave que, segundo a poeta, se “empoleira” na alma das pessoas e lá fica cantando incessantemente, mesmo em situações adversas (é preciso uma tempestade muito forte para que pare), sem nunca pedir nada em retorno. Como de costume, Dickinson faz uso do metro da balada, variando entre o tetrâmetro (sempre nos versos ímpares, exceto no verso 1) e o trímetro jâmbico (sempre nos versos

pares). Neste caso, praticamente todas os fins de verso são de palavras agudas, com exceção do verso 1 (“feathers”) e do verso 11 (“Extremity”).

Quanto às rimas do poema, a primeira estrofe já apresenta uma típica rima aproximada de Dickinson entre “soul” e “all”, caracterizando um padrão ABCA, também bastante recorrente em sua poesia. Na segunda estrofe, porém, não apenas as rimas pares são perfeitas (“storm” e “warm”), como há também uma rima perfeita entre os versos ímpares (“heard” e “Bird”); mais do que isso, as rimas dos versos ímpares rimam perfeitamente com o fim do verso 3 da primeira estrofe, “word”, de modo que é possível categorizar o esquema rímico até então como ABCB CDCD. Na terceira e última estrofe, Dickinson novamente faz uma sequência de três rimas em E alongado, como na primeira estrofe de “Wild Nights”; da mesma forma que no poema analisado anteriormente, temos uma rima de “Sea” com um pronome, porém, neste caso, de primeira pessoa “me”; além disso, o que também se verifica no outro poema, é que uma das rimas se dá com uma palavra com acento secundário na última sílaba, “Extremity”, tal como havia ocorrido com “Luxury”. O padrão das rimas do poema completo pode ser descrito como ABCB CDCD EFFF. Começemos, novamente, pela tradução de Augusto de Campos.

A "Esperança" se crava  
Com penas na alma –  
Seu canto sem palavras –  
Nunca para –

E – ao Vento – é ainda mais suave.  
Triste será a Tormenta –  
Que desalente essa Ave  
Que a tantos alimenta –

Ouvi esse Ser de Penas  
No mais intenso Frio –  
Mas – nunca – me pediu  
Uma migalha – apenas.  
(DICKINSON, 2015, p. 50)

Na distribuição das sílabas, a tradução de Campos é menos regular do que o poema em inglês. Há uma variação entre versos de 5, 6 e 7 sílabas (embora o verso 5 talvez seja mais naturalmente contabilizado como octassílabo), com maior ocorrência dos versos com 6 sílabas. Fora da curva, porém, é o quarto verso, com apenas três sílabas poéticas. Na disposição das rimas, Augusto de Campos redistribuiu o padrão, desde a primeira estrofe, utilizando apenas rimas toantes, mesmo entre os versos ímpares (“crava” e “palavra”), além dos versos pares (“alma” e “para”). Na segunda estrofe, o tradutor mantém o esquema de

rimas cruzadas, no entanto, sem que se recupere um eco da estrofe anterior (“suave” e “ave”; “tormenta” e “alimenta”). Na estrofe final, novamente, Campos recorre a uma reelaboração mais radical do esquema, ao mudar as rimas cruzadas pela organização interpolada, em que rimam os versos 1 e 4 (“Penas” e “apenas”) e os versos 2 e 3 (“Frio” e “pediu”). Interessante notar, como as rimas perfeitas na tradução, além de se encaixarem na definição de rima rica (rimam classes gramaticais distintas), começam a rima já na consoante de apoio, antes da vogal tônica, com exceção do par “frio” e “pediu”, ao qual, ao contrário do poema de Dickinson, é a única rima aguda do poema.

Quanto ao resultado da tradução, o poema se mostra bastante eficiente em transmitir seu ritmo e suas imagens. A ideia da Esperança como uma ave é até mantida por mais tempo do que em inglês, já que o “Ser de Penas” retorna na estrofe final, onde Dickinson havia usado simplesmente o pronome “it”. Tal escolha, inclusive, levou o tradutor a retirar do poema a imagem do mar estranho e da Extremidade, focando apenas na do frio intenso para arrematar o poema com a ideia de que este ser nunca pediu uma migalha (embora seja um pouco ambígua a construção, podendo dar a entender que este ser com penas não pediu *apenas* uma migalha, no sentido de que pode ter pedido *mais* do que isso). Ademais, a palavra “crava” como tradução para “perches” deixa a imagem um pouco mais incisiva, do que um mais comum “empoleirar-se” faria.

A tradução de Adalberto Müller diz o seguinte:

"Esperança" é a coisa com plumas –  
 Que na alma se aninha –  
 Seu canto não tem palavras –  
 Sempre a mesma – ladainha –

Soa bem – na ventania –  
 E só a forte tormenta –  
 Há de calar a Passarinha  
 Que a tantos acalenta –

Ouvi-a na terra mais fria –  
 E no estranho Mar sem fim –  
 Mas – nem em situações extremas  
 Pediu migalhas – pra Mim.  
 (DICKINSON, 2020, p. 261)

A métrica da tradução varia entre versos de seis e oito sílabas, com alguma regularidade nas duas primeiras estrofes. Sendo o primeiro verso um octassílabo, o segundo é um hexassílabo, totalizando quatorze sílabas poéticas. Mesmo número da soma dos dois versos seguintes, porém, estes com sete sílabas cada. O mesmo ocorre na segunda estrofe, apenas na ordem

inversa: os dois primeiros versos são redondilhas maiores, ao passo que o terceiro é um octassílabo e o quarto é um hexassílabo. A terceira e última estrofe destoa levemente das demais ao apresentar apenas heptassílabos, com exceção do terceiro verso que, novamente, reproduz oito sílabas poéticas.

Na questão das rimas, Müller mantém, primordialmente, o esquema de rimas cruzadas nos versos pares (“aninha” e “ladainha”; “tormenta” e “acalenta”; “fim” e “mim”); no entanto, como no poema em inglês, há algumas recorrências de uma estrofe para outra. De forma toante, “ventania”, no verso 5, remete às rimas da primeira estrofe, repetindo até mesmo a vogal pós-tônica; é possível dizer o mesmo de “fria”, que encerra o verso 9, o qual faz uma rima perfeita com “ventania”. Enquanto isso, “Passarinha”, no verso 7, rima perfeitamente com as palavras que rimavam na estrofe anterior (“aninha” e “ladainha”). “Fim” e “mim” até poderiam se encaixar na aproximação, porém, como rimam perfeitamente entre si, parece mais evidente que sejam um eco rimático isolado. Com estes critérios, pode-se definir o esquema como ABCB DCBC DEFE, de modo que há apenas dois versos sem nenhuma rima, o primeiro e o penúltimo.

Quanto às escolhas lexicais de Müller, destaca-se a preferência por “plumas” em vez de “penas” para traduzir “feathers” que, por ser uma palavra menos corriqueira, soa um pouco mais poética. Este aspecto, inclusive, poderia ser ampliado se houvesse uma rima para ela. É o quarto verso, no entanto, que traz um frescor à tradução ao usar o termo “ladainha” para se referir à repetição do canto da Esperança que, embora não tenha um correspondente direto no poema em inglês, transmite de forma jocosa (também até mais do que no poema original) a insistência desse canto. O verso 5, por sua vez, é bastante feliz na concisão para transmitir a ideia de que o canto é mais doce na ventania, bem como a tradução de “keep warm” no verbo “acalantar” que, além da excelente rima com “tormenta”, condensa a ideia de “manter aquecido” numa única palavra. A quarta estrofe é traduzida de forma bastante próxima a uma tradução literal, mas a habilidade do tradutor permite que os versos sejam fluidos, mesmo que apareça uma construção mais explicativa do que a que se via no original, ao incluir a palavra “situações” para falar da “Extremity” mencionada por Dickinson. Além disso, Müller recorre a uma estratégia comum para preservar a rima que é acrescentar alguma informação no fim do verso, pensando no arremate da rima que virá nos versos seguintes; nesse caso, a inclusão do sintagma “sem fim” para descrever o mar estranho, que, como se nota, surge para preparar a rima com “mim” que encerrará o poema.

Outro tradutor que também se aventurou a trabalhar com a poesia dickinsoniana foi José Lira, o qual, possivelmente, apresentou o projeto mais ousado dentre os que vimos até

agora. Em duas edições, *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011), Lira reúne traduções de mais de 500 poemas de Dickinson, para os quais são apresentadas 3 opções. No primeiro modelo, chamado por Lira de *recriação*, a ideia é que se dê mais atenção aos aspectos sonoros, como métrica e rima, isto é, a melopeia, em termos poundianos, e que estes sejam prioritariamente preservados na tradução. No segundo modelo, nomeado de *imitação*, a prioridade recai sob os aspectos imagéticos criados no poema, portanto, a fanopeia, também no ideário de Pound, de modo a dar menos atenção aos critérios sonoros. Finalmente, o terceiro modo é chamado de *invenção*, que busca primariamente recuperar uma “impressão de leitura”, uma vez que seja o procedimento mais radical enquanto tradução, já que se afasta completamente das construções formais do poema, buscando atualizá-lo ou inventá-lo como se fosse um poema autoral contemporâneo, ressaltando, portanto, o que Pound chamou de logopeia.

A ideia é bastante interessante e produz resultados variados, alguns mais bem-sucedidos em reproduzir os efeitos almejados, outros menos, bem como a própria gama de efeitos gerados. Se é possível apontar um aspecto negativo da escolha é que Lira decide, sem muita justificativa, em qual das categorias pretende incluir cada poema; ou seja, não há sequer um poema que tenha sido traduzido nos três modelos, por exemplo, para que se pudesse perceber mais claramente qual a diferença de tratamento que se receberia um mesmo poema quando abordado de uma perspectiva diferente. O poema que analisamos neste momento está subscrito no critério da *recriação*. Vejamos o resultado:

A “Esperança” é o ser de plumas  
 Que pousa em nossa Alma –  
 E solta um canto sem palavras –  
 E não para – jamais –

E ao vendaval – fala mais doce –  
 E é o temporal mais crespo  
 Que há de calar o Passarinho  
 Que a tantos aqueceu –

Ouvi-o nas mais frias terras –  
 Nos mares mais estranhos –  
 Mas nunca, na maior Miséria,  
 Me pediu – do meu pão.  
 (DICKISON, 2011)

Nas questões métricas, o poema traduzido reelabora um novo padrão de distribuição da extensão dos versos. Enquanto Dickinson mantinha apenas o terceiro verso de cada estrofe na medida do tetrâmetro jâmbico (ou, no mínimo, uma cadência predominantemente jâmbica),

Lira recorre a outra variedade comum do metro da balada que é manter os octossílabos em todos os versos ímpares de cada estrofe (embora seja preciso forçar um pouco o hiato logo nas primeiras palavras do primeiro verso para que isso aconteça). A cadência também é predominantemente jâmbica, com poucos desvios.

A grande novidade se percebe na questão das rimas. Num primeiro momento, fica a impressão de que o tradutor ignorou completamente esse aspecto, o que soaria ainda mais estranho ao lembrarmos que, segundo ele mesmo, esta tradução se encaixa na categoria que prioriza a sonoridade. O que se vê aqui, porém, é o que Lira denominou de *rima abreviada*.

Em seu texto intitulado “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”, o tradutor elabora o conceito, após uma reflexão a respeito das rimas aproximadas usadas por Dickinson, propondo, enfim, um novo tipo de rima a ser usado para que o estranhamento causado pela poeta norte-americana fosse igualmente sentido ao ler sua tradução. No texto, Lira menciona dois tipos de rima imperfeita que praticamente não foram usados na versificação de língua portuguesa: a rima de sílabas pós-tônicas e a rima toante entre tipos diferentes de palavras, isto é, uma rima que não precise rimar oxítonas apenas com outras oxítonas, paroxítonas apenas com outras paroxítonas e proparoxítonas apenas com outras proparoxítonas, tal qual já se percebe em inglês em diversos poetas e pode, inclusive, ser visto no penúltimo verso do poema que está sendo analisado neste momento, na palavra “Extremity”, uma proparoxítona, que realiza seu eco rimático tendo como base sua sílaba final. Segundo Lira:

[a] imperfeição da rima abreviada é uma vantagem evidente, pois a rima perfeita, em face de seu rigor conceitual, é infensa a qualquer tipo de inovação, chegando a ser apontada como recurso primário e ultrapassado, quando não simplesmente vulgar. É na rima imperfeita que se dá a surpresa, o inesperado, a novidade. Os poetas modernos e contemporâneos, que chegaram a abjurar a rima por ojeriza à repetição e à monotonia, têm-se voltado para as nuances da meia-rima como solução ideal para a revalorização de um recurso poético que já se supunha esgotado. Foi a rima imperfeita que impediu que se rompesse essa “única corda que havíamos acrescentado à lira grega” (LIRA, 2000, p. 98).

Fica claro, portanto, como a rima reduzida visa trazer certa novidade para o uso da rima, embora seja preciso, num primeiro momento, aprender de que modo ela se efetiva. Tomando como exemplo o poema que analisamos, pode-se notar que as rimas acontecem todas entre os versos pares, com alguns outros jogos sonoros acontecendo ao longo do poema como um todo. Nesses critérios, a palavra “Alma”, que encerra o verso 2, tem sua rima abreviada em “jamais”, uma vez que ambas as palavras compartilhem o A como vogal tônica. O

estranhamento, claro, se dá por ser uma rima grave combinada com uma aguda, algo que não havia sido mostrado, em português, neste trabalho até então.

Na segunda estrofe, logo, as rimas se dão entre as palavras “crespo” e “aqueceu”, que compartilham a vogal E em posição tônica. E, finalmente, na terceira estrofe, se vê que “estranhos” está rimando com “pão”, visto que ambas possuem um A nasalizado em posição tônica. No entanto, a recorrência de nasalização não é uma obrigatoriedade do modelo, tendo Lira apresentado em seu texto também situações em que se rima vogais nasalizadas com vogais naturais. No mais, é possível ver um tipo de rima de vogal pós-tônica entre os versos 1 e 2, nas palavras “plumas” e “almas”; além disso, Lira já adianta em seu texto que a recorrência de outras rimas toantes possíveis não chega a apagar o uso da rima abreviada, como podemos perceber que “palavras”, na primeira estrofe, também apresenta a letra A em posição tônica, o que a faria rimar com “alma” e “jamais”, bem como “terras” rima com “crespo” e “aqueceu”, ainda que a abertura da vogal não seja a mesma (caso que também é mencionado pelo tradutor no texto).

Lira, portanto, apresenta uma proposta bem inovadora para lidar com uma questão central na poesia de Dickinson: o uso das rimas. Obviamente, as preocupações com uma reprodução desses aspectos tendem a fazer com que outros sejam deixados de lado. Não necessariamente apenas nos quesitos apontados por Lira nas três categorias distinguidas por ele para suas traduções, mas dentro do próprio esquema de recriação que, a princípio, prioriza a sonoridade, já que, neste exemplo, tenha focado apenas em reproduzir as rimas pares, isto é, focando-se apenas em um dos aspectos sonoros da construção dos poemas, a presença das rimas, sem um tipo de preocupação aparente quanto à categoria das rimas.

Além disso, como tem sido mencionado, ocorre uma alteração de leitura e percepção quando a tradução altera o tipo de rima que se apresenta no poema. A tradução da rima perfeita em uma rima imperfeita (assim como as demais opções de tratamento mencionadas em 4.) pode transmitir uma percepção indesejada quanto à ideia geral de como aquela poeta lidava com seus experimentos. Novamente, não se trata de limitar as possibilidades do que se pode fazer em tradução de poesia<sup>124</sup>, mas sim de verificar criticamente se é possível reconhecer o sucesso de uma proposta de projeto de tradução (principalmente quando ele é anunciado).

No poema em questão de Dickinson, a única rima imperfeita é entre os versos 2 e 4, por meio das palavras “Soul” e “all”, que mantêm uma semelhança fônica inegável, mesmo

---

<sup>124</sup> Veremos pelo menos um exemplo da categoria de invenção, para que se compare.

que não reproduzam exatamente o mesmo som vocálico<sup>125</sup>, especialmente para os mais puristas e rigorosos versificadores da época, para os quais a possibilidade de que esse par pudesse ser considerado uma rima era completamente descabida. Além disso, os demais ecos rimáticos do poema são todos perfeitos, mesmo com o deslocamento de acento no penúltimo verso. Ou seja, o uso de uma rima pouquíssimo empregada em português transmite uma ideia de *maior radicalidade* do que o poema original transmitia, justamente porque não há costume de reconhecer tais recorrências fônicas como o que se chama de rima até que ela seja explicada e defendida. É também possível argumentar que as *slant rhymes* de Dickinson, à sua época, soassem tão estranhas quanto a rima abreviada ainda nos soa, e a tradução, claramente, se apoia nessa hipótese para defender seu efeito; ainda assim, outra questão que surge é a utilização deste recurso, sistematicamente, neste poema, isto é, utilizar a rima abreviada nas três estrofes, em vez de usar esse tipo de rima na primeira estrofe e rimas perfeitas nas estrofes seguintes.

Com isso em mente, aparece outra questão que também já foi mencionada neste capítulo quanto às escolhas de Augusto de Campos: o uso de uma técnica *reconhecível* de um poeta na tradução de um poema em que esta técnica não é utilizada, mas que, por ser reconhecidamente uma técnica recorrente do poeta, o tradutor justifica seu uso ao traduzir outro poema. Nesse sentido, o uso da rima abreviada nesse poema de Dickinson em que a rima imperfeita é pouco utilizada justifica-se ao pensarmos que o leitor estará fazendo uma leitura contínua do livro em que constam as traduções, podendo ser interessante manter a impressão de que a técnica é recorrente na poesia de Dickinson, sem que isso tenha que ser feito exatamente nos mesmos poemas em que ela aparece. Claramente, haverá casos em que a variação entre rimas imperfeitas e perfeitas pode ser igualmente significativa para as ideias transmitidas no poema e caberá ao tradutor julgar se a rima ali pode ser de outra categoria. A análise dos poemas havia focado pouco neste aspecto, porque não havia surgido situação tão radical de proposição rímica, limitando-se a mencionar quando da mudança, mas sem elaborar longamente quanto às implicações de percepção e interpretações que poderia haver, até porque o capítulo 4 discutiu essas possibilidades, mas pareceu pertinente retomar pontos diante desse caso em particular.

Como experimento, fica também uma tradução minha, que se baseia em algumas das soluções apresentadas por outros tradutores e se propõe a emular o ritmo do original e reproduzir os mesmos esquemas rítmicos:

---

<sup>125</sup> O que também é debatível, uma vez que diferentes registros da língua apresentam pronúncias diferentes para uma mesma palavra, principalmente quanto às vogais (mais em 5.1.6).

A "Esperança" tem penas –  
 Das almas casa faz –  
 É sem palavras sua canção –  
 Que não para – jamais –

É doce ouvi-la – em Furacão –  
 E forte é o temporal –  
 Que abata a ave pra que não  
 Nos dê calor igual –

Nas terras frias já a ouvi –  
 Também no estranho Mar –  
 Nunca – em tormenta máxima –  
 Migalhas – foi cobrar.

Espera-se que seja possível perceber que o número de sílabas em cada verso, assim como os acentos em cada um deles, a qualidade das rimas entre graves e agudas e o esquema rímico – inclusive a proparoxítone no penúltimo verso que pode ter sua última vogal alongada para rimar com os versos que a cercam – tentam emular o mesmo padrão do poema em inglês. A fim de marcar melhor a rima imperfeita realizada por Dickinson, talvez a rima entre os versos 2 e 4 pudesse ser mais imperfeita, visto que “faz” e “jamais” podem ser rimas perfeitas em diversos registros da língua portuguesa; porém, a ideia é que se passasse a mesma impressão de que é uma questão pouco estável, como era a rima no original, que dependia de um registro e sotaque específico para que houvesse ou não sua efetivação.

#### 5.2.4. AFTER GREAT PAIN, A FORMAL FEELING COMES

Como último poema a ser analisado, vejamos uma obra que foge um pouco do esquema de quadras que é predominante na poesia de Dickinson.

After great pain, a formal feeling comes –  
 The Nerves sit ceremonious, like Tombs –  
 The stiff Heart questions ‘was it He, that bore,’  
 And ‘Yesterday, or Centuries before’?

The Feet, mechanical, go round –  
 A Wooden way  
 Of Ground, or Air, or Ought –  
 Regardless grown,  
 A Quartz contentment, like a stone –

This is the Hour of Lead –  
 Remembered, if outlived,  
 As Freezing persons, recollect the Snow –  
 First – Chill – then Stupor – then the letting go –  
 (DICKINSON, 2020. P 356)

Além a estrofe de 5 versos entre duas quadras, este poema também se destaca dos demais por apresentar versos mais longos do que a maioria dos poemas da autora. A primeira estrofe, por exemplo, apresenta seus 4 versos todos com dez sílabas, numa tendência jâmbica, porém, com acentos menos regulares, havendo pés trocaicos, datílicos e anapésticos. No segundo verso, inclusive, a palavra “ceremonious”, por si só, apresenta 5 sílabas, o que já demonstra um tipo de andamento mais arrastado do que a rapidez que o metro comum da balada costuma apresentar. Não é por menos, afinal, que logo no início do poema, cria-se uma imagem de um velório ou funeral, uma cerimônia, um sentimento “formal”, como ela aponta.

Além disso, o esquema de rimas também não é o habitual de rimas cruzadas ABAB, mas sim o de rimas emparelhadas AABB. A primeira rima, “comes” e “Tombs”, aparece como um tipo de rima visual devido à letra O seguida de M, havendo antes do S, que também compartilham, uma letra muda em cada; porém, a letra O não é pronunciada da mesma maneira nas duas palavras, caracterizando, portanto, mais uma rima imperfeita, dessa vez consonantal, de Dickinson. A segunda rima, entre “before” e “bore” é uma rima perfeita.

A segunda estrofe, num primeiro momento, parece destoar das demais não apenas por conter um verso a mais, mas também pela extensão de seus versos. O primeiro apresenta 8 sílabas, também de tendência jâmbica; o segundo, apenas 4 sílabas (dois jambos); o terceiro, um trímetro jâmbico; o quarto, novamente, em dímeter jâmbico; finalmente, o quinto, em tetrâmetro jâmbico.

Curiosamente, porém, o esquema de rimas desta estrofe pode ser descrito como ABCDD, uma vez que haja uma rima<sup>126</sup> apenas entre “grown” e “stone”, *em fim de verso*. Olhando mais atentamente e *ouvindo* mais atentamente, é possível perceber que Dickinson deslocou suas rimas e quebrou versos maiores em menores, produzindo um efeito de aparente assimetria na questão visual, mas que pode ser perfeitamente percebido ao escutarmos o poema declamado. Há outra rima perfeita sendo realizada entre “round”, que encerra o primeiro verso da segunda estrofe, e “Ground”, logo no início do terceiro verso. Assim como um deslocamento do fim deste terceiro verso para o início do verso seguinte, criando outro tetrâmetro. Portanto, seria completamente possível “regularizar” a disposição dos versos de Dickinson da seguinte maneira:

The Feet, mechanical, go round –

---

<sup>126</sup> Existe similaridade sonora o suficiente entre “round”, “grown” e “stone” para indicar que estas seriam as rimas estrofe, deixando apenas os versos 2 e 3 sem rimas; porém, o argumento que se apresenta aqui apontará para duas rimas perfeitas, embora uma esteja relativamente oculta.

A Wooden way of Ground,  
 or Air, or Ought – Regardless grown,  
 A Quartz contentment, like a stone –

Nesta disposição, inclusive, se apresentaria uma das modalidades tradicionais do metro da balada, em que um único verso trímetro é colocado na mesma quadra com 3 outros versos, todos tetrâmetros. Ao escolher pela quebra dos versos, no entanto, Dickinson chama a atenção para o próprio controle que exercia sobre a forma poética, criando uma estrofe autonomamente simétrica quanto ao número de sílabas, com dois versos de 8 sílabas nas extremidades (versos 1 e 5), dois versos de 4 sílabas nas segundas posições (versos 2 e 4), e um versos central de 6 sílabas. Essa fragmentação dos versos, portanto, consegue, ao mesmo tempo, manter um padrão sonoro esperado e *quebrar* expectativas, justamente, num poema que menciona “partes desmembradas”, no sentido de que são mencionadas com autonomia, seja o coração rígido, os nervos e os pés (nesse caso, claramente, como é até algo comum para Dickinson, se faz uma referência ao próprio fazer poético paralelamente ao tema do poema).

A estrofe final retorna aos dois esquemas do primeiro, isto é, quatro versos e rimas emparelhadas AABB, com a diferença de que, agora, os dois primeiros são versos de 6 sílabas e os dois últimos retomam as 10 sílabas que havíamos visto na primeira estrofe. As rimas, por sua vez, são novamente consonantais nas duas primeiras “Lead” e “outlived”, pela repetição das letras L e D, com vogais diferentes. As rimas finais, mais uma vez, são rimas perfeitas. Para além disso, esta estrofe funciona praticamente como um resumo do poema, já que sua primeira palavra é “This”; ou seja, um pronome demonstrativo que recupera tudo que havia sido mencionado até então: a imagem do funeral, possivelmente do coração, já que é ele que está rígido, enquanto os nervos, como tumbas, ficam cerimoniosamente ao seu redor.

Todavia, como aponta Francis Manley (1958, p. 262), esta metáfora à qual Dickinson recorre parece ser pouco produtiva, no sentido de que, se levada adiante, não se sustenta por muito tempo. Segundo ele, os nervos não se apresentam como vizinhos enlutados que velam o coração, mas são eles próprios as sensações em si, que também se apresentam silenciosas, rígidas, já que são como tumbas, de modo que “a sensação formal que vem após uma grande dor é, ironicamente, nenhuma sensação — apenas uma rigidez entorpecida”.<sup>127</sup> Por outro lado, mesmo que o coração seja o cadáver em cena, ele parece ter capacidade de questionar a passagem do tempo, ainda que tenha dúvidas quando a se tratar de ontem ou de séculos atrás.

---

<sup>127</sup> the formal feeling that comes after great pain is, ironically, no feeling at all, Only benumbed rigidity.

Nesse sentido, há uma estagnação do tempo causada pela grande dor, o que, no fim das contas, funciona perfeitamente para os efeitos do poema:

O problema dela era descrever um estado mental essencialmente paradoxal no qual se está vivo, mas ainda assim entorpecido pela vida, tanto um organismo vivo quanto uma forma congelada. Consequentemente, ela pegou ambos os termos desse paradoxo e fez com que cada um fosse um reflexo invertido do outro. Embora os enlutados, os nervos, pareçam ser os vivos, eles são, na realidade, os mortos, e, inversamente, o coração rígido, o cadáver metafórico, tem, ironicamente, ao menos uma aparência de consciência. Em sua totalidade, essas duas formas de morte viva definem a "sensação de parada" que vem após uma grande dor (MANLEY, 1958, p. 262).<sup>128</sup>

A imagem final do poema, então, compara este sentimento àquele de pessoas congelando ao lembrarem da neve: a estagnação primeiramente vem com o frio, em seguida o estupor, para então finalmente “deixar ir”, ou seja, desistir de resistir, e deixar que esse sentimento longo, repetitivo, que anda em círculos com seus pés mecânicos, siga seu curso até que eventualmente seja superado, na medida do possível, para ser lembrado, após que se tenha vivido além de sua duração.

Vejamos a tradução de Augusto de Campos:

Depois da dor, algo solene vem –  
Os Nervos pausam, como Tumbas –  
O Coração pesado indaga se é Ele quem  
Susteve os Ontens ou os Séculos aquém?

Os Pés, mecânicos, se movem –  
De Terra, ou Ar, ou O que For –  
A estrada de Madeira  
À margem medram  
Um sorriso de Quartzo, como pedra –

É a Hora do Chumbo –  
Que quem sobreviveu relembra,  
Como um Enregelado lembra a Geadas –  
Calafrio - Estupor - depois mais nada –  
(DICKINSON, 2015, p. 61)

---

<sup>128</sup> Her problem was to describe an essentially paradoxical state of mind in which one is alive but yet numb to life, both a living organism and a frozen form. Consequently she took both terms of this paradox and made each a reversed reflection of the other. Although mourners, the nerves, appear to be the living, they are in actuality the dead, and conversely the stiff heart, the metaphoric corpse, has ironically at least a semblance of consciousness. In their totality, both these forms of living death define the "stop sensation" that comes after great pain.

Começando pela metrificação, vemos que Campos manteve alguns versos com o mesmo número de sílabas (versos 1, 5, 7, 8, 10, 12 e 13) na maioria dos casos; aumentou em outros (versos 3 e 4 foram de 10 para 12 sílabas; verso 6, de 4 sílabas para 8; verso 9, de 8 para 10; e verso 11, de 6 para 8) e até diminuiu em um deles (verso 2, de 10 sílabas para 8). Dessa forma, há muito mais variabilidade nos versos da tradução, ainda que se mantenha certo equilíbrio entre as variações dentro da estrofe, bem como a consistência dos números pares.

O esquema de rimas, no entanto, apresenta uma reelaboração dos ecos rimáticos. Na primeira estrofe, há uma vogal tônica anasalada em todas as palavras de fim de verso, o que poderia indicar uma relação rímica entre elas; contudo, há rimas perfeitas, facilmente identificáveis, nos versos 1, 3 e 4. Assim sendo, o padrão das rimas é descrito como ABAA. Há ainda recorrências de rimas internas, como “Ontens”, e até mesmo “pausam” que ressoa um pouco em “Tumbas”, no mesmo verso. Já na segunda estrofe, o esquema de rimas é idêntico, mantendo-se apenas a rima entre os dois versos finais, “medram” e “pedra”, que fazem a rima toante, apenas, porque “medram” apresenta um ditongo nasal pós-tônico, porém, o mecanismo da rima visual deixa evidente a existência de uma rima entre estas palavras. Além disso, “movem”, que encerra o primeiro verso desta estrofe, remete diretamente às rimas A da estrofe anterior; bem como “Madeira”, que encerra o terceiro verso, se relaciona com as rimas perfeitas dos dois versos seguintes, igualmente pela relação entre o D e o R e a vogal E, como o som do M em “margem” e os encontros consonantais em DR e TR que se encontra em diversas palavras do poema. Na estrofe final, novamente, se tem rimas somente nos dois versos finais, “Geada” e “nada”, embora seja possível reconhecer um eco no encontro MB em “chumbo” e “relembra”.

Esta tradução funciona como um exemplo paradigmático de que não seguir estritamente os mesmos esquemas rítmicos do poema original não quer dizer necessariamente que a tradução gerou um poema que *não funciona*, isto é, não gera efeitos poéticos condizentes com sua proposta estética tradutológica. Augusto de Campos explorou mais rimas imperfeitas a partir da segunda estrofe, que podem ser reconhecidas como tais mesmo por leitores não iniciados, os quais, ao menos, reconheceriam algum tipo de eco na elaboração. De todo modo, um dos grandes trunfos da tradução é a atenção dispensada ao dístico final rimado que causa o maior impacto e a sensação de desfecho. A tradução de “then the letting go” por “depois mais nada” funciona pelo tom prosaico presente em ambas as expressões. Elas conseguem reproduzir uma sintaxe e um léxico que não está no tom elevado que o senso-comum costuma atribuir à poesia e, justamente, nisso reside seu maior potencial.

Vejamos a tradução que fez Adalberto Müller para o mesmo poema:

Depois da dor intensa, a sensação formal -  
 Os Nervos - reverentes - como Tumbas -  
 "Ele aguentou?" - pergunta o Coração de pedra -  
 "Foi Ontem, ou há Séculos atrás?"

Os pés, mecânicos, giram -  
 Um Caminho de Madeira  
 De Chão, ou Ar, ou Nada -  
 Crescendo indiferente,  
 Contentamento de Quartzo, como um cristal -

Esta é a Hora do Chumbo -  
 Lembrada, se sobrevivida -  
 Quem se congela, lembra da Neve caindo -  
 Do Gelo - Do Estupor - e enfim - de estar só indo -  
 (DICKINSON, 2020, p. 357)

Quanto à metrificacão, Müller aumentou o número de sílabas em alguns versos, como os decassílabos da primeira estrofe, mas manteve a quantidade em outros, como no verso 3 da segunda estrofe. Ainda nesta estrofe, o último verso é que teve sua extensão mais aumentada, passando de 8 para 12 sílabas poéticas. Na estrofe final, então, aumenta em 2 sílabas os três últimos versos, mas em apenas uma o primeiro verso.

Quanto às rimas, Müller parece ter sido menos empenhado em reproduzir as rimas imperfeitas de Dickinson, embora tenha realizado algumas, em lugares estratégicos. Ao fim da primeira estrofe, vemos o par “pedra” e “atrás” que, apesar de rimar uma paroxítona com uma oxítona, graças aos encontros consonantais em DR e TR produzem um efeito de similaridade sonora que demonstra o imbricamento do poema. Na segunda estrofe, pode-se reconhecer uma rima toante entre os versos 2 e 4 (“madeira” e “indiferente”), sem recuperar as rimas internas, exceto pela proximidade de “Crescendo” e “contentamento”; há, porém, uma rima perfeita entre o verso 5 da segunda estrofe e o verso 1 da primeira estrofe (“formal” e “cristal”), no entanto, não parece ser algo levado em conta o fato de que há rimas para além dos limites da estrofe nesse caso. A terceira e última estrofe, do mesmo modo, guarda suas rimas apenas para os dois últimos versos e, neste caso, também apresenta rimas perfeitas. Como dito quanto à tradução de Campos, esses versos finais encerram o poema muito bem e a tradução de Müller, igualmente, acha uma solução bastante satisfatória que descreve a imagem pensada por Dickinson. Mesmo com a rima sendo entre dois versos da mesma conjugação, ambos no gerúndio, pelo contexto geral e pela cadência dos versos, é possível dizer que o final do poema, em tradução, apresenta uma sensação de desfecho satisfatória.

### 5.3. T. S. Eliot

Thomas Stearns Eliot nasceu em 26 de setembro de 1888 em St. Louis, Missouri, cidade localizada próximo à confluência dos rios Missouri e Mississippi, nos Estados Unidos. No entanto, após seus estudos de filosofia e literatura na Universidade de Harvard, em 1914 se muda para a Inglaterra, onde moraria até o fim de sua vida. Em 1915, conheceu Ezra Pound, o qual exerceu uma enorme influência em sua produção, colaborando com a publicação de seu primeiro grande poema, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, neste mesmo ano, na revista *Poetry*. Eliot é considerado um dos nomes mais relevantes do modernismo literário em língua inglesa, aliando inventividade e rigor formal à tradição poética. Em 1922 publicou “The Wasteland”, visto por parte da crítica como o poema mais importante do modernismo, com sua profusão de vozes e referências diversas.

Para T.S. Eliot, o verso livre trazido pelo modernismo não significava uma ruptura completa com a tradição, isto é, com as elaborações formais de metro e rima, por exemplo. Ao contrário, a possibilidade do verso livre deveria intensificar o uso *adequado* de tais recursos, de modo que fossem usados em momentos chave do poema, a fim de produzir efeitos distintos como ênfase ou mesmo para realçar a musicalidade. Com isso em mente, podemos imaginar como Eliot primava por uma boa execução do verso e habilmente utilizava recursos como a rima em suas composições de modo a expandir os efeitos de seus poemas.

#### 5.3.1. THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK

Seu primeiro poema mais famoso, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, se inicia com um dístico rimado. Vejamos, a princípio, a primeira estrofe do poema, seguida se um breve refrão que se repetirá mais tarde no poema:

Let us go then, you and I,  
 When the evening is spread out against the sky  
 Like a patient etherized upon a table;  
 Let us go, through certain half-deserted streets,  
 The muttering retreats  
 Of restless nights in one-night cheap hotels  
 And sawdust restaurants with oyster-shells:  
 Streets that follow like a tedious argument  
 Of insidious intent  
 To lead you to an overwhelming question...  
 Oh, do not ask, ‘What is it?’  
 Let us go and make our visit.

In the room the women come and go  
 Talking of Michelangelo.

(ELIOT, 2018, p. 12)

O padrão rímico estabelecido pela estrofe é AABCCDDEEFGG, ou seja, as rimas sempre aparecem em versos emparelhados, havendo dois versos sem rima entre si: o verso 3 e o verso 10 (que é também o verso 3 se contarmos os versos de baixo para cima). É possível notar, porém, que há uma rima interna no verso 3, uma vez que a letra “I” em “etherized” recai exatamente na mesma posição que “I” havia caído no verso 1, bem como ambos os versos apresentam o mesmo padrão rítmico de um anapesto seguido de um peônio de quarta ou dois jambos (U U – U x U –).

De todo modo, não há um padrão métrico rígido no poema, com o ritmo variando entre diversos metros diferentes em cada verso, cada um com sua própria extensão. Sendo este um poema tão célebre de um poeta tão relevante, não é de estranhar que haja diversas tentativas de traduzi-lo. Começemos por uma tradução portuguesa, de Alex Severino, publicada com Eliot ainda vivo, em 1962.

Vamos então, tu e eu,  
Quando a tarde se estende pelo céu  
Como um paciente anestesiado sôbre a mesa;  
Vamos, por certas ruas meio desertas  
De métricas incertas  
De noites impacientes em pobres hospedagens  
E restaurantes com conchas de ostras nas serragens:  
Ruas que seguem qual fastidiosa discussão  
De insidiosa intenção,  
Para guiar-te a uma pergunta pungente...  
Mas não indagues incessantemente...  
Vem, vamos fazer a nossa visita.

Na sala as senhoras vão e vêm  
Falando de Miguel Ângelo.  
(SEVERINO, 1962, p. 11)

Nota-se que Severino executa praticamente todas as rimas nas mesmas posições que Eliot. Há apenas dois casos em que isso não ocorre: no verso 3 em que a rima interna entre “I”, “sky” e “etherized” ocorre; e ao fim da estrofe, na qual Severino muda a posição do verso sem rima, que vai do verso 10 para o verso 12, ou seja, uma estrofe que se encerrava num dístico rimado deixa de fazê-lo na tradução. No mais, com exceção da rima entre os versos 1 e 2, que é perfeita em inglês, assim como as demais rimas apresentadas na estrofe, acaba sendo algo imperfeita, visto que em português se diferencia a vogal “e” aberta ou fechada, como em “eu” e “céu”. Cabe chamar a atenção para a tradução do verso 5 “The muttering retreats”, que pode ser traduzido literalmente como “Os retiros/refúgios murmurantes”, e que se transforma

em “De métricas incertas”, demonstrando um possível aceno do tradutor ao trabalho com o poema de Eliot que, justamente, apresenta um esquema métrico “incerto”.

Há apenas uma ocasião que poderia ser chamada de uma inserção tradutória sem um equivalente semântico no texto original. Trata-se do verso 11 da estrofe em que a palavra “incessantemente” aparece na posição final, rimando com “pungente”. Além disso, é um deslocamento da palavra “sawdust”, que, na tradução, acaba ocupando a posição final do verso 8. Nas demais ocasiões, quase todos os versos usam palavras que são consideradas equivalentes semânticos entre inglês e português na mesma posição de fim de verso. Os casos em que isso não ocorre são justamente aqueles em que o português coloca os adjetivos após os substantivos. Ao acrescentar a palavra “incessantemente” para rimar com “pungente”, Severino também altera o dístico final, uma vez que ele adianta a última rima da estrofe para ocorrer entre os versos 10 e 11, não encerrando a estrofe com um dístico rimado.

Finalmente, devemos comentar o refrão de dois versos que aparece ao final desta estrofe. Em inglês, novamente, vemos dois versos que rimam entre em si. Rimar com nomes próprios costuma ser um dos tipos mais celebrados de rima e aqui Eliot rima “go” com “Michaelangelo”, se valendo de um vogal pós-tônica que assume um papel secundário na proposta métrica do verso. A tradução de Severino, no entanto, não tenta recuperar o jogo sonoro, limitando-se a uma nota de rodapé que diz “Estes versos mostram a futilidade da conversa das senhoras que andam, de cá para lá, no salão, falando de um assunto tão empolgante como é a obra de Miguel Ângelo, grande artista da Renascença — um período criador que contrasta com a esterilidade de nossa época.” (SEVERINO, 1958, p. 11), mostrando que talvez ele não tenha entendido o poema, sua própria época e a Renascença tão bem assim.

A próxima tradução a ser analisada é de Idelma Ribeiro de Faria, publicada em 1985:

Vamos então, tu e eu,  
 Quando a tarde se estende contra o céu  
 Como na mesa um doente sob anestesia;  
 Vamos a caminhar nessas ruas vazias,  
 Refúgios murmurantes  
 De noites sem repouso em hotéis baratos de pernoite  
 E desses restaurantes  
 Juncados de conchas de ostra e serradura:  
 Ruas que seguem qual tedioso argumento  
 No insidioso intento  
 De levar-te a uma tese opressiva e insegura . . .  
 Oh, “Qual?” não procures saber.  
 Vamos fazer  
 Nossa visita.

As mulheres pra lá e pra cá na sala caminhando  
 E sobre Miguel Ângelo falando.  
 (ELIOT, 1985, p. 5)

A primeira coisa que se nota na tradução de Faria é justamente que o número de versos que compõe a estrofe foi aumentado de 12 para 14. Os versos 7 e 12 (no poema de Eliot) foram, claramente, divididos, e, pelo jeito, esta mudança se deu a fim de favorecer a posição de algumas rimas. Se Eliot encadeava uma sequência de rimas emparelhadas que eventualmente se interrompiam por um verso sem rima, Faria dispôs um esquema novo para os ecos rimáticos dos versos. Em sua tradução, é possível apontar as rimas como: AABBCDCEFFEGGH.

Mesmo que o esquema esteja consideravelmente modificado, são mantidos dois versos sem correspondentes rítmicos da mesma forma que o poema original; porém, em vez dos versos 3 e 12, de modo que se mantinham dois dísticos no início e dois dísticos no fim, os versos sem rima na tradução de Faria são os versos 6 e 14. Interessante notar como, até aqui, ambos os tradutores preferiram encerrar a estrofe sem dois versos rimando entre si.

Os dois movimentos mais interessantes de Faria são justamente os versos divididos. No verso 7, ela encerra o verso na palavra “restaurantes”, que faz com que a rima se feche no verso 5. Os versos têm tamanhos parecidos, o que indica que Faria pode ter se valido da própria variabilidade métrica de Eliot para se dar ao direito de recorrer a um verso de extensão semelhante, com o benefício de acrescentar uma rima. No verso 13, o mesmo ocorreu. Ao quebrar o verbo na palavra “fazer”, a tradutora consegue uma rima com o verso anterior.

Além disso, no esquema rítmico que montou para sua estrofe, Faria reduz a quatro as ocasiões em que os versos rimam com outros que vêm logo na sequência: os dois primeiros (tal qual Eliot); os versos 3 e 4; os versos 9 e 10; e os versos 12 e 13. Para tanto, ela inseriu uma estrutura na qual a rima C é interrompida por um verso não rimado, criando uma rima encadeada; similarmente, os versos 11 e 14 criam uma rima interpolada.

O refrão, enfim, apresenta uma rima, mesmo que se valha de uma mesma conjugação. Há ainda o jogo de dizer que as mulheres estão falando, um verbo menos comum, mas que a dá a ideia de um falar incessante, até incompreensível. De todo modo, rimar com outra palavra que não o nome próprio de Michelangelo acaba por ser menos potente, ainda mais ao se valer de dois verbos conjugados no mesmo tempo.

Analisemos agora a tradução de Ivan Junqueira para o mesmo excerto:

Sigamos então, tu e eu,  
 Enquanto o poente no céu se estende  
 Como um paciente anestesiado sobre a mesa;  
 Sigamos por certas ruas quase ermas,  
 Através dos sussurrantes refúgios  
 De noites indormidas em hotéis baratos,  
 Ao lado de botequins onde a serragem  
 Às conchas das ostras se entrelaça:  
 Ruas que se alongam como um tedioso argumento  
 Cujos insidiosos intentos  
 É atrair-te a uma angustiante questão . . .  
 Oh, não perguntes: “Qual?”  
 Sigamos a cumprir nossa visita.

No saguão as mulheres vêm e vão  
 A falar de Miguel Ângelo.  
 (ELIOT, 2015, p. 61)

Assim como Idelma Ribeiro de Faria, Ivan Junqueira também aumentou o número de versos da estrofe, embora tenha acrescentado apenas um e não dois, como ela havia feito. O verso que Junqueira divide em dois é o 7 no poema de Eliot: “And sawdust restaurants with oyster-shells:”, que se transforma em “Ao lado de botequins onde a serragem / Às conchas das ostras se entrelaça:”. O verso de Eliot tem apenas nove sílabas, ao passo que a tradução de Junqueira apresenta 11 sílabas poéticas em um verso e 9 sílabas poéticas em outro. O motivo para tal escolha parece estar relacionado a manter versos mais próximos da extensão que Eliot os elaborou, mas, ao mesmo tempo, preservar ao máximo as equivalências semânticas.

A impressão que fica é que, diferentemente de Idelma Faria, Junqueira não faz tal escolha para privilegiar ou pelo menos possibilitar alguma rima, já que a única rima preservada pelo tradutor parece ser quase incidental: entre os versos 9 e 10, “argumento” e “intento”; em inglês já eram “argument” e “intent”. Com isso em mente, pode-se compreender uma certa recusa da rima por parte de Junqueira, uma vez que, de forma oposta aos demais tradutores que já apresentamos, não há rima nem ao menos entre os versos 1 e 2, os quais, ainda que de modo imperfeito, pareciam apresentar rimas “óbvias” a serem feitas pelos tradutores, isto é, a rima entre “eu” e “céu”. Há, no entanto, uma sequência sonora nos primeiros versos entre as palavras “poente”, “estende” e “paciente”.

Entender o que significa traduzir e difundir um poeta como Eliot, num poema como Prufrock, sem que determinados elementos formais de sua construção sejam executados é uma tarefa complicada. É necessário levar em conta o papel que, atualmente, a rima ocupa na produção de poesia e que tipo de impressão a utilização deste recurso pode causar no público leitor. Ao que parece, a rima na poesia fica mais associada a um passado, a uma técnica que

já está ultrapassada e para a qual não há lugar dentro da poesia moderna. Traduzir Eliot sem as rimas, portanto, se transformaria num tipo de “atualização” do próprio Eliot que precisa também soar mais “moderno” a um determinado público. Seja isso intencional ou não, é inegável que, devido às diferentes acepções individuais quanto à utilização de certos recursos poéticos, a presença da rima em um poema causará reações diferentes em leitores diferentes. Sob esta perspectiva, buscando o conceito haroldiano de “traduzir a tradição”, talvez seja até justificável apresentar Eliot ao público brasileiro como um poeta que não rima, em busca de um efeito parecido com a recepção de sua poesia na língua original.

No refrão, Junqueira constrói uma rima interna no primeiro verso entre “saguão” e “vão”, mas que parece, pelo que se percebe, pouco indicativa de um investimento em sonoridades distintas. Cabe ressaltar que a tradução de Junqueira apresenta alguns versos de ritmo competente, bem como certas escolhas lexicais que agregam à fluidez do poema, de modo que não é a ausência das rimas um fator que ponha sua tradução como completamente ineficaz. É, no entanto, curioso, e é com isso que esta pesquisa se preocupa, que algo tão presente na obra de Eliot possa ser descartado na tradução.

A próxima tradução é de Caetano Galindo, publicada em 2018. No entanto, antes de analisarmos este primeiro trecho de sua tradução, podemos ler um comentário do próprio tradutor no posfácio da edição quanto à presença das rimas neste poema:

Pois apesar de não haver uma estrutura clara, rígida, dominante e determinante, o poema está absolutamente cheio de rimas. Desde a abertura. Se lemos apenas os catorze primeiros versos (uma aproximação de um soneto, afinal) descobrimos que só dois deles não rimam de todo. Fora isso, há rimas perfeitas, rimas átonas (*argument/intent*), uma linda rima composta (*what is it/visit*) e uma rima intencionalmente canhestra (*come and go/michelangelo*). O poeta não apenas emprega o recurso da rima. Ele de fato tematiza a dificuldade, o virtuosismo e até a inadequação da rima. “A canção de amor de J. Alfred Prufrock” tendeu a aparecer no Brasil em versões em que a rima estava ou ausente ou um tanto mais apagada; esta tradução busca fazer jus à quantidade e à diversidade das rimas de Eliot. Porém, nem sempre foi possível usar o mesmíssimo tipo de rima no mesmíssimo local, o que me autorizou também a empregar algumas compensações, a aceitar rimas internas que surgiram no português, por exemplo (GALINDO, *apud* ELIOT, 2018, p. 399-400)

Vê-se que Galindo faz mais referência à tradução de Ivan Junqueira, já que, em “Prufrock”, a dissolução à qual ele faz referência se apresenta muito mais pela não existência de um padrão de rimas que seja repetido e perceptível em todas as estrofes do que rimas que sejam mais “ocasionais” ou imperfeitas, como nos casos de Dickinson que vimos e de Dylan Thomas que veremos na próxima seção. Além disso, no excerto acima, vemos uma preocupação do

tradutor em tentar reproduzir também o tipo de rima de Eliot, ainda que reconheça ter usado um sistema de “compensações” em casos em que o mesmo tipo de rima não tiver sido realizado, isto é, trocando a posição de rimas perfeitas e imperfeitas eventualmente. Como já discutido em 4. isso não é necessariamente algo ruim para a tradução e muito menos há uma obrigação de que os tradutores devam sempre realizar este tipo de empreitada. Ainda assim, como esta tese recorrentemente lembra, a ideia é analisar se e de que modo a presença, a ausência ou a modificação de um esquema rímico na tradução altera a percepção do poema quando comparado ao original, bem como sua autonomia enquanto poema. Dessa forma, vejamos a tradução de Galindo:

Pois vamos lá, você e eu,  
 Quando a tarde no céu se estendeu  
 Como um doente eterizado numa mesa;  
 Vamos lá, por caminhos já quase vazios,  
 Refúgios, balbucios  
 De noites tensas em motéis baratos,  
 Mesas reles, ostras ocas sobre os pratos:  
 Ruas que se emendam como arenga arrastada,  
 Mais que mal-intencionada,  
 Que te leva a uma imensa questão...  
 Ah, não diga, “Qual?”  
 Vamos lá, nessa visita social.

Na sala as damas dão olá e alô,  
 O assunto agora é Michelangelo.  
 (ELIOT, 2018, p. 13)

Comparando com as demais traduções, novamente temos uma que mantém o número de versos. Mais do que isso, temos uma tradução que segue os mesmos esquemas rímicos do poema de Eliot, isto é, os mesmos dois versos 3 e 10 sem rimar com outro verso, enquanto os demais apresentam sempre rimas emparelhadas. Assim como em Eliot, todas as rimas são perfeitas, inclusive a rima entre os versos 1 e 2, que sempre se valia da mudança vocálica, Galindo preserva o som vocálico /ew/, embora não recupere o som no meio do verso 3.

As outras palavras em posição de rima encontram equivalentes semânticos no poema de Eliot, mesmo que não sejam iguais, afinal, é preciso fazer a inversão sintática característica do português na qual os adjetivos aparecem depois dos substantivos. É destacável, porém, a rima dos versos 11 e 12, uma vez que ali se encontra uma clara inserção que buscava efetivar a rima. O sintagma “visita social” só recebe o adjetivo “social” para rimar com “Qual?”, que aparece no verso anterior. No refrão, Galindo faz uma das mais interessantes estratégias para lidar com a rima com “Michelangelo”: rimar “olá e alô”, como

tradução para “come and go”. A sonoridade se conserva, já que a segunda palavra da rima, o nome próprio, continua a mesma e, além disso, o ritmo do verso é praticamente igual aos de Eliot, o que auxilia a fluidez.

Uma vez que Prufrock é um poema longo demais para ser analisado nas intenções deste trabalho, podemos mencionar alguns outros momentos do poema que sejam paradigmáticos ao que se busca constatar. Sigamos para a estrofe 4 (sem contar os refrões):

And indeed there will be time  
 To wonder, ‘Do I dare?’ and, ‘Do I dare?’  
 Time to turn back and descend the stair,  
 With a bald spot in the middle of my hair —  
 (They will say: ‘How his hair is growing thin!’)  
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,  
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —  
 (They will say: ‘But how his arms and legs are thin!’)  
 Do I dare  
 Disturb the universe?  
 In a minute there is time  
 For decisions and revisions which a minute will reverse.  
 (ELIOT, 2018, pp. 14-16)

Temos aqui mais uma estrofe de 12 versos (o número de versos mais comum entre as estrofes variadas do poema), mas não temos o mesmo esquema de rimas da primeira estrofe, encontrando a estrutura ABBBCCCCBDAD. É um número consideravelmente menor de ecos rimáticos, bem como a sequência de versos com o mesmo eco é consideravelmente maior, em especial o eco C que aparece 4 vezes seguidas, mesmo que a quarta vez seja, na verdade, a reaparição da mesma palavra “thin”; tal qual a rima A é uma recorrência da palavra “time” e a quarta aparição da rima B, que é uma nova ocorrência da palavra “dare”.

Seguindo a mesma ordem, comecemos analisando a tradução de Alex Severino para o trecho:

Naturalmente haverá tempo  
 Para indagar: – Devo? ou: – Não devo?  
 Tempo para virar e descer as escadas  
 A calva alvejando entre o meu cabelo –  
 (As senhoras dirão: – Coitado, como envelheceu!)  
 Meu paletó, meu colarinho firme e alvo  
 A gravata rica e sóbria composta com um simples alfinete –  
 (As senhoras dirão: – Que pena! Como vai ficando calvo!)  
 Deveria eu  
 Perturbar o universo?  
 Logo tempo há  
 Para decisões e revisões que o momento inverterá.  
 (SEVERINO, 1962, pp. 13-15)

Ao contrário do que havia realizado na primeira estrofe, aqui Severino parece ser bem mais permissivo quanto à posição das rimas. De fato, só há rimas entre os versos 2 e 4 (“devo” e “cabelo”), de modo toante; 5 e 9 (“envelheceu” e “eu”); 6 e 8 (“alvo” e “calvo”); e 11 e 12 (“há” e “inverterá”). O esquema rímico da estrofe de Severino pode ser descrito como ABCBDEFEDGHH. Entre as diferenças que se mostram entre uma estrofe e outra, a principal parece ser a eliminação dos emparelhamentos triplos e quádruplos presentes no poema de Eliot. Do mesmo modo, os ecos em Eliot iam até D, ao passo que Severino expande os sons de fim de verso para irem até o H. Mesmo assim, é notável uma preocupação rítmica por parte de Severino para construir sua tradução, o que nos leva a crer que a eliminação das rimas é uma escolha que visa priorizar outras questões que, provavelmente, o tradutor julgou mais relevantes. Além disso, pode haver também a estratégia de se valer de estruturas semelhantes encontradas em outros pontos de poema e, às vezes, na obra de Eliot como um todo. Novamente, não é apenas o não cumprimento de um mesmo esquema rímico o responsável pela efetividade de uma boa tradução, mas sim um dos fatores que se pode considerar.

Sigamos para a tradução de Idelma Ribeiro de Faria:

E haverá tempo, na verdade,  
 Para me interrogar: “Ousarei?” e “Ousarei?”  
 Para os degraus descer, retroceder caminho,  
 Uma calva no meio dos cabelos . . .  
 (Eles dirão: “Vão ficando tão ralos seus cabelos!”)  
 Meu fraque, o duro colarinho  
 Subindo até o queixo, gravata rica e discreta  
 Mantida com alfinete em posição correta . . .  
 (Eles dirão: “Mas que finos seus braços, suas pernas!”)  
 Ousarei perturbar o universo?  
 E haverá tempo em um minuto  
 Para resoluções e revisões que em um minuto  
 Terão o seu reverso.  
 (ELIOT, 1985, p. 7)

Mais uma vez, há o acréscimo de um verso na tradução. O verso dividido em dois, dessa vez, foi o 7 e, novamente, a escolha favorece a inserção de uma rima entre os versos 7 e 8. Faria se vale de outras estruturas presentes no poema para justificar suas traduções, de modo que reorganiza certas rimas para trazer uma possibilidade estrutural que *poderia estar* em Eliot, tendo em vista o que ele já realizou no poema até então. Ela diminui nesta estrofe as rimas entre palavras idênticas, mantendo-as apenas nos versos 4 e 5 (“cabelos” e “cabelos”), e em

11 e 12 (“minuto” e “minuto”). Além disso, há também a rima entre os versos 3 e 6 (“caminho” e “colarinho”) e nos versos 7 e 8 (“discreta” e “correta”); havendo uma rima toante com o verso 9 (“pernas”) e os versos 10 e 13 (“universo” e “reverso”); portanto, o esquema da estrofe é: ABCDDCEEEFGGF.

Na edição de Ivan Junqueira, temos a seguinte tradução:

E na verdade tempo haverá  
 Para dar rédeas à imaginação. “Ousarei” E “Ousarei?”  
 Tempo para voltar e descer os degraus,  
 Com uma calva entreaberta em meus cabelos  
 (Dirão eles: “Como andam ralos seus cabelos!”)  
 – Meu fraque, meu colarinho a empinar-me com firmeza o queixo,  
 Minha soberba e modesta gravata, mas que um singelo alfinete apruma  
 (Dirão eles: “Mas como estão finos seus braços e pernas! “)  
 – Ousarei  
 Perturbar o universo?  
 Em um minuto apenas há tempo  
 Para decisões e revisões que um minuto revoga.  
 (ELIOT, 2015, p. 62)

Temos, mais uma vez, uma tradução de Junqueira que está muito mais preocupada em traduzir o “conteúdo” do poema, isto é, em revelar seu conteúdo semântico, em detrimento de seus aspectos formais, seja o metro ou a rima. O tradutor até chega a se preocupar com a repetição de uma mesma palavra no fim de verso como no caso da palavra “thin” nos versos 5 e 8, e ele concretiza nos versos 4 e 5 com a palavra “cabelos”, mas, de modo geral, o Eliot que ele traduz é muito mais “moderno”, no sentido das rupturas com certos artifícios poéticos que poderiam ser vistos como antiquados, mesmo que Eliot se valesse deles.

Olhemos, enfim, a tradução de Galindo para o trecho:

E tempo de fato haverá  
 De imaginar, “Eu ousaria?” e “Ousaria?”  
 Tempo de voltar, e de descer a escadaria,  
 Mostrando no crânio essa pele vazia —  
 (Dirão: “Mas seu cabelo está minguando!”)  
 Minha casaca, o colarinho rijo se empinando,  
 Gravata fina e sóbria, que com simples alfinete abrando —  
 (Dirão: “Seus braços, suas pernas vão minguando!”)  
 E eu ousaria  
 Perturbar o universo?  
 Num minuto cabe o tempo  
 De decisões e revisões que num minuto são o inverso.  
 (ELIOT, 2018, pp. 15-17)

Outra vez, Galindo demonstra mais preocupação em manter os esquemas rítmicos nas mesmas posições que Eliot. Destaca-se, porém, que os versos 1 e 11 da estrofe, em Eliot, terminam igualmente com a palavra “time”, ao passo que, na tradução de Galindo, ocorre uma inversão no primeiro verso que adianta a palavra “tempo”, de modo que uma das rimas idênticas da estrofe não se recupera na tradução. Nos demais casos, Galindo preserva as mesmas posições das rimas, ou seja, seu esquema pode ser descrito com ABBBCCCCBDED, portanto, há apenas a não coincidência das rimas A na estrofe. Além disso, as rimas C, que se repetem em sequência de 4 versos, apresentam o verbo “minguar” no gerúndio como a palavra que será repetida, mas as demais são o verbo “abrandar”, no presente do indicativo da primeira pessoa, e o verbo “empinar”, também no gerúndio. Os versos 2 e 9 repetem a mesma palavra, “ousaria”.

Diante dessas análises, é possível perceber que há diversas estratégias em busca de traduzir um poeta como Eliot, em especial em um poema como Prufrock. Por se tratar de um primeiro Eliot, é evidente um apego ainda mais perceptível às tradições, antes de partir para técnicas mais modernas de colagem e citação como ele o faz em “The Waste land”, cinco anos depois. No entanto, uma tradução como a de Junqueira parece apontar para uma mescla entre os tipos de Eliot, ao apresentar o poeta como muito mais afastado de certas técnicas como a rima e o metro, que ainda estavam presentes na produção do poeta

### 5.3.2. SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES

Sigamos com outros poemas de Eliot em uma fase imediatamente posterior: o livro *Poems*, de 1920. O poema “Sweeney Among Nightingales” recupera um personagem mencionado em poemas anteriores de Eliot (“Sweeney Erect” e “Mr. Eliot’s Sunday Morning Service”, do mesmo livro), bem como um personagem que reaparecerá mais tarde em sua obra, como na parte III de “The Waste Land” (1922) e sua peça teatral “Sweeney Agonistes” (1926). No poema, a figura de Sweeney aparece como um tipo de representação do “homem moderno”, para o qual as urgências carnis são mais fortes do que as intelectuais e, por isso, ele é apresentado de forma animalesca. Ao longo dos versos, diversos sinais de maus prenúncios podem ser vistos no céu. Além disso, “nightingale” é uma gíria da época para prostitutas, o que corrobora o instinto animal do personagem.

O poema é todo composto por estrofes de quatro versos e se mantém regularmente dentro das expectativas de um metro comum, isto é, o metro da balada tradicional inglesa, variando entre o trímetro e o tetrâmetro jâmbico, ocasionalmente, é claro, alterando algumas

posições dos acentos ou mesmo terminando o verso em pés incompletos. Eliot costumava fazer uso dessa estruturação quando pretendia ser incisivamente irônico, ou seja, o uso da rima de modo sistemático e regular se aproxima daquele visto em 1.2.4.3, em que ela pode atenuar uma situação narrada no poema ou potencializar uma situação já mais debochada.

#### SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES

*ὄϊμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγήν ἔσω*

Apeneck Sweeney spread his knees  
Letting his arms hang down to laugh,  
The zebra stripes along his jaw  
Swelling to maculate giraffe.

The circles of the stormy moon  
Slide westward toward the River Plate,  
Death and the Raven drift above  
And Sweeney guards the hornèd gate.

Gloomy Orion and the Dog  
Are veiled; and hushed the shrunken seas;  
The person in the Spanish cape  
Tries to sit on Sweeney's knees

Slips and pulls the table cloth  
Overturns a coffee-cup,  
Reorganised upon the floor  
She yawns and draws a stocking up;

The silent man in mocha brown  
Sprawls at the window-sill and gapes;  
The waiter brings in oranges  
Bananas figs and hothouse grapes;

The silent vertebrate in brown  
Contracts and concentrates, withdraws;  
Rachel née Rabinovitch  
Tears at the grapes with murderous paws;

She and the lady in the cape  
Are suspect, thought to be in league;  
Therefore the man with heavy eyes  
Declines the gambit, shows fatigue,

Leaves the room and reappears  
Outside the window, leaning in,  
Branches of wistaria  
Circumscribe a golden grin;

The host with someone indistinct  
Converses at the door apart,  
The nightingales are singing near

The Convent of the Sacred Heart,

And sang within the bloody wood  
 When Agamemnon cried aloud,  
 And let their liquid siftings fall  
 To stain the stiff dishonoured shroud.

(ELIOT, 2018, 106-108)

O poema apresenta seu esquema rímico também de forma bastante tradicional, rimando apenas os versos pares de cada estrofe. Ainda assim, o tom elevado do eu lírico aproxima o poema do que se chama de *mock-epic*, um épico de zombaria, em que, costumeiramente, trata-se de assuntos cotidianos e, em alguns casos, até mesmo esdrúxulos ou escatológicos, mas que, formalmente, evoquem também uma ideia de poesia sofisticada. Pode-se pensar no gênero como sendo quase tão antigo quanto a própria épica, visto que foi atribuído a Homero (embora Plutarco diga ser uma composição de Pilgres de Helicarnasso) o texto da *Batracomiomaquia*, a batalha das rãs e dos ratos, a qual buscava parodiar *Iliada*. Outro caso é “The Rape of the Lock”, de Alexander Pope (1712), em que o rapto de uma mecha de cabelo é tratado como um grande crime. Em Eliot, desde a epígrafe do poema, retirado do lamento de Agamêmnon prestes a morrer na peça de Ésquilo, o poeta estabelece um tom elevado para, em seguida, trazê-lo a uma situação similar à de Agamêmnon (o eu lírico parece estar prestes a ser assassinado), porém, sem todo o contexto épico da batalha da guerra na *Iliada*, ou da tragédia clássica grega.

Como vimos nos exemplos anteriores, Ivan Junqueira não parece muito preocupado em reproduzir a forma de Eliot tão à risca, o que nos leva a crer que haja possíveis intenções por sua parte de “remodernizar” a poesia de Eliot, no sentido de fazê-lo soar “ainda mais moderno” ao leitor brasileiro<sup>129</sup>, removendo do poema claras preocupações de métrica e rima, as quais conectam Eliot intimamente à tradição da poesia inglesa. Num poema como este, porém, tanto o metro quanto a rima são aberta e forçadamente investimentos de Eliot para que seu poema seja lido sob a ótica do deboche. Além disso, a irregularidade da disposição das rimas, no exemplo anterior, facilita a justificativa de que, mesmo em inglês, a repetição sonora dos versos é igualmente menos óbvia e, por esse motivo, Junqueira não dedicou a ela tanta atenção. Neste poema, no entanto, a distribuição das rimas é totalmente regular e mesmo o estilo delas é bastante tradicional, apresentando rimas perfeitas, algumas, inclusive, já bastante utilizadas por toda a tradição. Vejamos a tradução de Junqueira:

---

<sup>129</sup> Esta percepção, porém, pode ser posta em xeque na seção seguinte ao analisarmos algumas das traduções de Junqueira para a poesia de Dylan Thomas, as quais até apresentam rimas, em determinados momentos, porém, com pouquíssimo apreço pela regularidade métrica.

## SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

Sweeneypanzé flexiona seus joelhos  
 E a sacudir os braços rindo desabafa,  
 As listras que zebram suas mandíbulas  
 Quadriculam-se em manchas de girafa.

Os circos da sombria Lua rodopiam  
 Rumo ao poente até a foz do Prata,  
 A morte e o Corvo mais acima orbitam  
 E à Porta dos Cornos Sweeney monta guarda.

A lúgubre Órion e o Cão de um véu se cobrem,  
 E os mares em silêncio ao fundo se recolhem;  
 A dama em capa espanhola se desdobra  
 Por sentar-se aos joelhos que Sweeney dobra,

Mas tropeça e arranca da mesa uma toalha  
 Entorna o bule de café, perde o equilíbrio  
 E ainda ao chão se recompõe, estica  
 E ajusta às pernas suas meias de malha.

O homem taciturno em seu gibão castanho  
 À janela escarrancha-se e boceja;  
 O garçom lhe traz laranjas figos bananas  
 E uvas de fino trato na bandeja.

O silente vertebrado à carapaça  
 Castanha se enraíza, afasta-se em seguida;  
 Raquel, *née* Ravinovitch, despedaça  
 As uvas com suas garras homicidas.

Ela e a dama em sua capa espanhola  
 São suspeitas, tramam entre si uma liga;  
 Por isso, o homem de olhos escovados  
 Desiste do gambito, mostra sua fadiga.

Deixa o recinto e logo reaparece  
 Ao peitoral da janela debruçado;  
 Entre ramos de glicínia circunscrito  
 Mofa um sarcástico riso dourado;

O hospedeiro à parte cavaqueia  
 Com alguém que à porta mal se delinea,  
 E agora os rouxinóis cantando estão  
 Junto ao Convento do Sagrado Coração.

Assim como cantaram no sangrento bosque  
 Quando Agamêmnon lá gritou, apunhalado,  
 E deixou que deles a voz pura gotejasse  
 A sujar-lhe o rígido sudário desonrado.  
 (ELIOT, 2015, 85-86)

Como tem sido feito neste trabalho, antes de investigarmos as rimas, cabe apontar algumas escolhas métricas realizadas na tradução. Como de costume, os versos são todos mais longos do que o poema em inglês; do mesmo modo, não há algum tipo de intencionalidade de tradução funcional aos moldes defendidos por Paulo Henriques Britto, os quais implicariam em uma escolha por versos também populares em português. No caminho inverso, Junqueira não apenas aumenta os versos que dispõe de 8 sílabas para decassílabos, como, às vezes, também os transforma em dodecassílabos que, ao fim, acabam sendo o tipo de verso mais utilizado. Eventualmente, é possível encontrar versos que deveriam ser classificados como hendecassílabos, mas que, diante do contexto do poema, provavelmente, são dodecassílabos que apresentem algum hiato mais forçado ou não realizem certas elisões esperadas. De todo modo, já foi discutido nesta tese como o acréscimo de sílabas se torna uma vantagem para o tradutor, uma vez que ele tem mais espaço para trabalhar as palavras do poema original, mantendo, assim, uma fidelidade semântica ao poema, mas o distanciando de sua apresentação formal; nesse caso em específico, sua disposição popularesca representada na metrificação.

Diante de um poema em que as rimas de Eliot são sempre entre os versos pares da mesma estrofe, Junqueira parece considerar mais relevante a preservação das rimas na tradução do poema. Logo na primeira estrofe, já vemos isto acontecer com os pares “desabafa” e “girafa”, em que o termo “girafa”, relevante ao apresentar as características animais de Sweeney, é mantido e arremata a inserção do verbo “desabafar” conjugado após a imagem do riso que havia no original.

Na segunda estrofe, porém, já se percebe o primeiro desvio: as palavras rimantes ali são “Prata”, em referência ao rio, e “guarda”, já que Sweeney está protegendo o portão, caracterizando, portanto, uma rima toante na vogal tônica A, bem como na vogal pós-tônica, outro A. A rima toante, lembramos de 1.1.3.2.1, chama menos a atenção dos que as rimas perfeitas, isto é, ela é menos facilmente percebida num primeiro momento. A repetição da vogal pós-tônica, entretanto, auxilia nessa percepção. Pensando nos casos de Emily Dickinson vistos há pouco, em que o uso das rimas imperfeitas era recorrentemente uma preferência da poeta, a poesia de Eliot também faz uso de rimas imperfeitas, porém, não especificamente neste poema, uma vez que ele esteja buscando essa aproximação com a tradição mais canônica de ecos sonoros. De todo modo, a tradução de Junqueira ao menos achou relevante que algum paralelismo deveria ser mantido, diferentemente do caso da tradução de “Prufrock”. Seguindo o padrão de rimas toantes, é possível assinalar que haja uma rima toante entre os versos 1 e 3 desta estrofe, sendo as palavras “rodopiam” e

“orbitam”, apresentando o I tônico na mesma posição e, uma vez que estejam ambas na mesma conjugação, também o A nasalizado pós-tônico se repete. Como se sabe, não há ecos rimáticos entre os versos ímpares de Eliot, de modo que se pode considerar esta uma inclusão do tradutor ao poema, deixando-o mais *irregular* do que o original, já que, como vimos na estrofe anterior e veremos nas seguintes, este não é um padrão que se repetirá na tradução do poema como um todo, ao passo que Eliot havia escrito seu poema preservando as rimas sempre nos mesmos lugares, cumprindo as expectativas criadas por ele mesmo; já Junqueira constantemente quebra as expectativas do leitor.

Na estrofe seguinte, nota-se ainda mais uma diferença estrutural entre a tradução de Junqueira e o poema de Eliot. Há uma rima, novamente toante, entre os versos 1 e 2 da terceira estrofe, (“cobrem” e “recolhem”, fazendo a mesma escolha da rima toante na estrofe anterior, repetindo a vogal tônica e usando dois verbos na mesma conjugação), bem como uma rima entre os versos 3 e 4 (esta, porém, caracterizada como uma rima paupérrima, como mencionado em 1.1.3.1.2, já que são palavras derivadas por prefixo, “desdobra” rimando com “dobra”, sendo que em nenhum dos casos a palavra está nominalizada). A questão da tradução semântica será comentada mais adiante; de todo modo, formalmente, a disposição das rimas, como discutido em 1.2, não só altera o jogo de expectativas do leitor diante do poema, como altera a própria dinâmica da sintaxe do texto: lembremos que as rimas cruzadas fazem com que o movimento de tensão e relaxamento causado pelo esquema rímico seja mais longo, ou seja, pode-se desenvolver uma ideia por mais sílabas; e o raciocínio como um todo será fechado mais adiante, com menos urgência do que nas rimas emparelhadas.

Na quarta estrofe, uma nova variação: dessa vez Junqueira rimará os versos 1 e 4, “toalha” e “malha”, deixando os versos 2 e 3 apresentando uma rima toante quase imperceptível (“equilíbrio” e “estica”), já que, dessa vez, a vogal pós-tônica não é a mesma e as consoantes entre elas são bem distintas. De certo, esta estrofe faz quase o contrário do que fez a anterior em termos de organização sintática e de rima para apresentar a narrativa: ao interpolar as rimas perfeitas por par de rimas toantes, por um instante fica a até a sensação de que será uma estrofe sem rima, mas que tem sua resolução algo tardia, o que destoa bastante da precisão e regularidade que se encontra em Eliot.

Para a estrofe a seguir, a quinta, Junqueira retorna ao padrão de rimas cruzadas perfeitas entre os versos pares (“boceja” e “bandeja”), ao passo que também seja perceptível uma rima toante entre os versos ímpares (“castanha” e “banana”). No entanto, não parece haver qualquer tipo de preocupação de que essas rimas toantes possam do mesmo modo estar relacionadas com rimas em outras estrofes, já que a posição deste A tônico em palavras

paroxítonas é tão comum em português, de modo que é mais produtivo pensar que o tradutor está preocupado em cumprir uma lógica interna, apenas dentro da própria estrofe, não no poema como um todo, uma tendência que veremos se repetir na seção seguinte, em suas traduções de Dylan Thomas.

Na sexta estrofe, Junqueira mantém as rimas cruzadas, porém, adiciona outra camada ao realizar, além da rima dos versos pares (“seguida” e “homicida”), uma rima também perfeita entre os versos ímpares (“carapaça” e “despedaça”), criando, novamente, um outro modelo de percepção nos leitores, já que a rima ABAB, diferentemente de ABCB, separa os versos simetricamente e causa o efeito de duas unidades de verso formando uma primeira ideia que se espelha e se conclui nos dois versos seguintes. Nas duas estrofes seguintes, Junqueira retorna ao padrão original do poema, rimando os versos pares: “liga” e “fadiga”, na sétima estrofe; “debruçado” e “dourado”, na oitava.

Na nona estrofe, então, o tradutor repete o que havia feito na terceira estrofe, todavia, com ainda mais intensidade. Enquanto naquele caso ele havia disposto o quarteto em duas rimas emparelhadas com as duas primeiras toantes, aqui ambas as rimas são perfeitas, chamando ainda mais atenção para o fechamento sintático. Como se viu em casos anteriores, as rimas dos versos 1 e 2 desta estrofe se dão entre verbos na mesma conjugação (“cavaqueia” e “delineia”), seguida de uma sempre complicada rima em “-ão” (“estão” e “Coração”). Similarmente ao caso anterior, a implicação de uma mudança dessa é passar a sensação ao leitor de que os sintagmas e/ou orações fecham um raciocínio em si mesmos, como se os dois versos seguintes fossem “apenas versos seguintes”, e não versos intrinsecamente relacionados às condições estabelecidas nos versos anteriores.

O poema se encerra numa estrofe que segue, novamente, o padrão ABCB de distribuição rítmica. Diante disso, percebe-se que a tradução de Junqueira manteve os esquemas rítmicos em 5 das 10 estrofes do poema, o que demonstra um grau relativamente elevado de reelaboração das questões formais e sonoras. Como apontado há pouco, estas reelaborações se dão de diversas maneiras: acréscimo de rimas toantes nos versos ímpares; mudança do esquema rítmico de ABCB para AABB (tanto com rimas perfeitas em ambos quanto com uma delas sendo rima toante); mudança do esquema rítmico de ABCB para ABBA (neste caso as rimas B são toantes).

Comparemos agora com a tradução de Idelma Ribeiro de Faria:

SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

Apeneck Sweeney relaxa os joelhos  
 E os braços pende, às gargalhadas;  
 Abrem-se manchas de girafa  
 Em sua mandíbula zebrada.

Flui a oeste a lua tempestuosa;  
 O Prata é sua direção,  
 A Morte e o Corvo planam e Sweeney  
 Guarda o cornífero portão.

Velam-se o Cão e o Órion sinistro;  
 Silencioso refluí o mar;  
 De capa à espanhola, nos joelhos  
 De Sweeney, alguém se quer sentar.

Resvala e a toalha da mesa  
 Vem com ela; uma xícara vira.  
 Se recompõe sobre o assoalho  
 E bocejando a meia estira;

Derreado, à janela, boquiabre-se  
 O homem calado e de marrom;  
 Figos, romãs, uvas de estufa  
 E pêssegos traz o garçom;

O vertebrado de marrom  
 Se encolhe, atenta e sai; com garras  
 Mortíferas, Débora née  
 Rabinovitch uvas agarra.

São ela e a senhora da capa  
 Suspeitas, talvez formem liga;  
 Por isso o homem de olhos pesados  
 Recusa o gambito: fadiga;

Da sala sai mas reaparece  
 De fora, à janela, inclinado,  
 Por entre ramos de glicínia  
 Enquadra-se um ríctus dourado;

Na porta, com alguém indistinto,  
 Conversa à parte o anfitrião;  
 Rouxinóis cantam no Convento  
 do Sagrado Coração;

Também cantaram no sangrento  
 Bosque onde Agamêmnon bradou;  
 E salpicaram as fluidas fezes  
 No vil lençol que o amortalhou.  
 (ELIOT, 1985, p. 29-31)

Ainda que haja alguns versos mais irregulares, a predominância métrica no poema traduzido é de versos octassílabos. É possível, na verdade, ler quase todos os versos como octassílabos,

no entanto, isto implica uma série de elisões ou transformações de hiatos naturais em ditongos, bem pouco usuais em diversos versos, por exemplo, já no primeiro verso da primeira estrofe, que exige que “joelhos” seja lida como um dissílabo “joe-lhos” em vez de “jo-e-lhos” (o mesmo ocorre no terceiro verso da terceira estrofe); contudo, na quarta estrofe, as palavras “toalha” e “assoalho” são lidas como trissílabas, demonstrando uma certa inconsistência na escansão. Em compensação, a leitura da vogal nasal em fim de palavra fazendo elisão com a vogal que inicia a palavra seguinte se repete, como se percebe no terceiro verso da segunda estrofe (A / mor / te e o / Cor / vo / pla / **nam e** / Swee / ney) e no penúltimo verso da última estrofe (E / sal / pi / ca / ram as / flui / das / fe / zes). Para além disso, na penúltima estrofe do poema, em seu terceiro verso, há uma separação silábica da palavra “convento” que deixa a última sílaba, “to”, no início do verso seguinte. Uma vez que esta sílaba, átona, não entraria na contagem silábica do verso, Faria, utiliza o recurso para acrescentar uma sílaba no verso seguinte e fechar suas oito sílabas.

De todo modo, esta regularidade, por si só, já aproxima a tradução do original nos quesitos rítmicos, mas também é possível perceber que Faria buscou preservar as rimas dos versos pares ao longo de todo o poema. Ainda que algumas rimas sejam consideradas pobres, como as de verbos na mesma conjugação, reconhece-se o esforço de manter, ao menos, os efeitos das repetições sonoras no poema. Por outro lado, a tentativa de concisão em oito sílabas e a manutenção das rimas parece ter prejudicado um pouco a tradutora que abriu mão de algumas ideias contidas no poema original – como os adjetivos “shrunken” (“encolhido”), para o mar, e “murderous” (“assassina”) para as garras –, ao contrário do que costuma ocorrer quando o tradutor aumenta o número de sílabas do verso e, com isso, acaba se forçando a adicionar algumas palavras para fechar o metro<sup>130</sup>. Pode-se notar que as uvas, da mesma forma, aqui não têm nenhuma especificidade como o “hothouse” [estufa] sugere.

Vejamos e analisemos as escolhas tradutórias formais de Caetano Galindo antes da análise das escolhas lexicais em cada tradução:

#### SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

ὄμοιοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγήν ἔσω

Primato, Sweeney afasta as pernas  
Soltando os braços na risada,  
As listras de zebra no queixo  
Viram girafa maculada.

<sup>130</sup> Ivan Junqueira, por exemplo, demonstra isso na última estrofe quando acrescenta a informação de que Agamêmnon estava apunhalado, informação que não consta no poema em inglês.

Os aros da lua, tempestas,  
 Ao Rio da Prata vão rumar,  
 No alto vagam Morte e Corvo  
 E Sweeney guarda o limiar.

Velados, Órion triste e o Cão,  
 Por que silente o mar decline;  
 Quem traja a capa espanholada  
 Quer sentar no colo de Sweeney

Arranca a toalha da mesa  
 Quebra a xícara na quina,  
 Reorganizada no chão  
 Boceja e puxa a meia fina.

O homem quieto, de marrom  
 Se estende na soleira e bufa;  
 O garçom entra com laranjas  
 Bananas e uvas da estufa;

O vertebrado de marrom  
 Se encolhe e concentra, se afasta  
 Rachel, née Rabinovitch,  
 Destrói as uvas com as patas;

Ela e a senhora da capa,  
 Um par suspeito, que quer briga;  
 Portanto ele, olhos pesados,  
 Recusa o sacrifício, por fadiga,

Sai da sala para, à janela,  
 Então surgir sem dar aviso,  
 Com ramos de glicínia  
 Circunscrevendo áureo sorriso;

A anfitriã e mais alguém  
 Conversam juntos, num desvão;  
 Os rouxinóis que cantam perto  
 Do Sagrado Coração

Cantaram no bosque sangrento  
 Quando Agamêmnon deu seu brado,  
 Soltaram sua coa aquosa  
 Sobre o sudário desonrado.  
 (ELIOT, 2018, pp. 107-109)

Já se percebe, na leitura, que Galindo se preocupou em manter a metrificacão do poema, variando entre versos septassílabos e octassílabos, com exceção de um único verso decassílabo, o verso 4 da sétima estrofe (“Recusa o sacrifício, por fadiga”). O esquema de rimas foi igualmente mantido na tradução, sempre formando rimas perfeitas entre os versos

pares de cada estrofe, com destaque para a solução da estrofe 3, em que “decline” encontra eco em “Sweeney”, uma vez que rimas com nomes próprios sempre causam um efeito de surpresa, uma vez que elas destacam a “mera sonoridade” do nome<sup>131</sup>. No mais, as outras rimas do poema, com exceção da segunda estrofe que rima verbos no infinitivo, quando há rimas entre palavras da mesma classe gramatical, a distância semântica entre elas as aproxima do conceito de rima suficiente, como mencionado por Amorim de Carvalho; similarmente, diante do tom irônico ao longo do poema, rimas “menos virtuosas” reforçam esta percepção. Há, no entanto, também uma rima toante que desloca as consoantes na estrofe 6, entre “patas” e “afasta”, já que o S de uma está na sílaba tônica e na outra está marcando plural na última sílaba, esta átona.

Analisando, as escolhas lexicais de cada tradutor, podemos começar com a palavra que abre o poema: “Apeneck”. Literalmente, a palavra é a junção de “ape” (“macaco” ou “símio”) e “neck” (“pescoço”), portanto, poderia ser traduzida como “pescoço de macaco”. Usada para adjetivar Sweeney logo no início do poema, aproximando-o de uma imagem de “selvagem”; a palavra é apenas a primeira de uma série de vocabulários animais que serão repetidos pelo poema, tais como as garras em vez de mãos, ou as referências ao “veterbrado de marrom”.

Cada uma das três traduções aqui expostas escolheu uma solução diferente para lidar com esta palavra. Ivan Junqueira elaborou o neologismo “Sweeneypanzé”, juntando o nome do protagonista ao final da palavra “chimpanzé”, de modo a ressaltar essa relação com sua personalidade animal. Já Idelma Faria não traduz o termo, limitando-se a colocar uma nota ao final do livro que diz “Apeneck: *pescoço de bugio*”; esta escolha, porém, passa a impressão de “Apeneck” possa ser um primeiro nome de Sweeney em vez de uma descrição sua. Galindo, por sua vez, opta pelo neologismo menos radical “primato”, que troca a vogal final da palavra “primata”, tipicamente associada a palavras no feminino, por outra vogal, tipicamente associada a palavras no masculino; a escolha soa menos debochada do que a de Junqueira, mas ainda consegue evocar a ideia de que Sweeney seria um personagem “menos racional”. Além disso, o termo “hothouse” que adjetiva as uvas trazidas pelo garçom pode ser traduzido como “estufa”, a opção usada por Galindo e Faria; Junqueira, porém, utiliza a expressão “uvas de fino trato na bandeja”.

Além dessas palavras, há o caso da última estrofe, que retoma a figura de Agamêmnon já anunciada na epígrafe, para mencionar que os rouxinóis deixaram seus

---

<sup>131</sup> O que pode ser relacionado ao que foi discutido nos casos humorísticos em 1.2.4.3; assim como em 2.11, já que o limerique é uma forma que se vale muito da rima com nomes próprios, principalmente topônimos.

“liquid siftings” cair sobre sua mortalha. A expressão faz referências aos dejetos de pássaros. Cada tradutor, novamente, tratou do assunto a sua maneira. Faria foi a mais direta e usou o termo “fluidas fezes”, numa terminologia mais clara do que o original; Galindo, então, usou a expressão “coa líquida”, que pelo contexto deixa claro do que se trata, mas, ainda assim, soa pouco usual o suficiente para causar um estranhamento, aproximando-se mais do efeito gerado em inglês; já na tradução de Junqueira, não há qualquer referência, clara ou indireta, do que expressão significa, apresentando a expressão “voz pura”.

### 5.3.3. THE WASTE LAND

Assim como foi feito na parte que analisamos de “The Love Song...”, devido à extensão do poema, esta seção se dedicará a analisar mais atentamente alguns trechos do poema mais famoso de Eliot, possivelmente o mais relevante do modernismo do início do século XX, graças às diversas técnicas que aplica e à influência que exerce e exerceu na produção poética mundial após sua publicação. Também como feito no caso anterior, a seleção desses trechos se dá pela percepção de que, neles, há um *claro* uso de estruturas rítmicas na elaboração dos versos ou até da estrofe como um todo. Como ressalta Caetano Galindo no posfácio de sua tradução:

E os problemas envolvidos na tradução de *A terra devastada* são, de certa forma, uma intensificação das dificuldades da tradução do *Prufrock*. Cinco anos depois de sua estreia, Eliot tinha sofisticado seu processo de enterrar um metro tradicional sob camadas de desvios, alterações e distrações. No movimento de dissolução aparente de uma voz poética única e estável, que constitui um dos traços mais “modernistas” do poema, ele também dissolvia as rimas e outros tipos de ecos sonoros numa estrutura múltipla e variada que em alguns momentos se aproxima da discursividade da prosa. Sem no entanto deixar de ser verso denso, rico e sonoro (GALINDO, *apud* ELIOT, 2018, p. 410-411).

Essa “dissolução” das rimas, ao que parece, pode levar o tradutor menos atento<sup>132</sup> a não realizar tais recursos em sua tradução. Com a intenção de primeiramente dar um exemplo claro da presença da rima no poema, será feita uma análise estrutural de um trecho da terceira parte do poema, “The Fire Sermon”, traduzido como “O Sermão do Fogo” em todos os exemplos aqui apresentados<sup>133</sup>. Como também bem salientado por Galindo, “Quando surge

<sup>132</sup> A não ser que não pretenda reproduzir tais atributos em sua tradução.

<sup>133</sup> Ao contrário do título do poema, em que cada tradutor optou por um adjetivo diferente para traduzir “waste” (Faria usa “Terra Gasta”; Junqueira, “Terra Desolada”; e Galindo, “Terra Devastada”), a tradução do nome das seções do poema são praticamente idênticas; a única diferença fica na seção IV, a mais curta do poema, “Death

um trecho como o do encontro da datilógrafa, em que a rima gradualmente se impõe, ela gera um efeito vigoroso precisamente porque estava insinuada, insinuante, em toda a extensão do poema” (*idem*, p. X), portanto, fica evidente uma elaboração formal do poema que se faz num possível *crescendo* da percepção da rima.

Especialmente nesse trecho, que se inicia com uma estrofe longa (justamente de 14 versos), apenas os quatro versos finais apresentam uma rima clara (uma delas já havia sido mencionada antes, mas isso porque o verso 4 da estrofe é idêntico ao verso 12), sendo uma rima emparelhada entre os versos 11 e 12; e outra entre os versos 13 e 14. O mesmo irá acontecer na estrofe seguinte, um pouco mais longa, com 16 versos, e que já começará a apresentar as rimas emparelhadas a partir do verso 9, também de forma emparelhada, em pares de versos, chegando ao verso 13 que encadeará 3 versos seguidos na mesma rima, até que a estrofe se encerre num verso em francês. Fica evidente, então, o quanto a forma do poema vai aos poucos abrindo mais espaço para as rimas. Em todos os casos, são rimas perfeitas e facilmente perceptíveis, já que sempre acontecem em versos seguidos.

Na quinta estrofe, esta já bem mais longa, com 34 versos, a rima aparece e desaparece, por ora sendo disposta de modo cruzado, por ora interpolado, assim como alguns versos aparecem, criam uma expectativa no leitor de que podem ser resolvidos em uma rima, mas não chegam ter seu desfecho concluído. Ao finalmente chegarmos na sexta estrofe, encontramos a estrofe em que não é mais possível ignorar a presença das rimas: uma estrofe de oito versos, todos de 10 sílabas<sup>134</sup>, totalmente em rimas cruzadas ABABCDCD. Pelo exposto, isto é, pela aparentemente impossível não percepção de sua presença, tomamos este como primeiro exemplo:

She turns and looks a moment in the glass,  
Hardly aware of her departed lover;  
Her brain allows one half-formed thought to pass:  
‘Well now that’s done: and I’m glad it’s over.’  
When lovely woman stoops to folly and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone.  
(ELIOT, 2018, p. 130-132)

---

by Water”, que recebe diferentes traduções: Faria usa “Morte pela água”; Junqueira, “Morte por água”; e Galindo, “Morte na água”.

<sup>134</sup> Há dois versos graves com sílaba na tônica na nona, mas o poema parece pedir que se considere na contagem mesmo esta sílaba, bem como será feito com a palavra “and”, naturalmente átona, que também será contabilizada e, inclusive, rimará com outra palavra.

Como já mencionado, a palavra “She” que inicia a estrofe é a figura da datilógrafa que aparece em meio a seu monólogo. A distribuição das rimas, todas perfeitas<sup>135</sup>, também já foi mencionada anteriormente, assim, vejamos a tradução de Idelma Ribeiro de Faria para esta estrofe:

Ela se volta e o espelho fita por um instante,  
 Mal percebendo a partida do amante;  
 Sua mente lhe permite um meio pensamento:  
 “Bem, já está feito e alegre-me, passou.”  
 When lovely woman stoops to folly e no momento  
 Que anda a sós no quarto novamente  
 Os cabelos alisa automaticamente  
 E a vitrola vai pôr em movimento  
 (ELIOT, 1985, p. 49)

Como visto em exemplos anteriores, Faria demonstra alguma preocupação com questão dos metros, de modo que a métrica dos versos varia entre 10 e 12 sílabas, próximos do original. Já o esquema de rimas, novamente, foi modificado, como havia ocorrido no Prufrock, embora não haja acréscimo de versos como naquele caso. Apenas o verso 4 não apresenta correspondência com nenhum outro verso e, embora seja possível encontrar ecos perfeitos para os demais, não deixa de chamar a atenção como todos os versos são variações de palavras que apresentam uma vogal tônica antes do encontro consonantal “nt” seguido por outra vogal, dessa vez átona. Portanto, por mais que as rimas *de fato* (por serem perfeitas) se deem entre os versos 1 e 2 (“instante” e “amante”); 3, 5 e 8 (“pensamento”, “momento” e “movimento”); e 6 e 7 (“novamente” e “automaticamente”), há uma variação muito pequena de “ante”, “ento” e “ente” entre as palavras. De todo modo, o esquema de rimas da estrofe é AABCBDDB.

Além disso, Idelma Faria recorrentemente usa em sua tradução trechos em inglês, os quais ela sinaliza com uma nota que pode ser conferida ao fim do livro e que indicam um comentário do próprio Eliot em suas notas para o “Waste Land, no qual” ele explica ter retirado aquele verso de algum lugar *ipsis litteris*, de modo que Faria opta por deixá-los como no original, para realçar a referência<sup>136</sup>. A troca de rimas cruzadas por emparelhadas também

<sup>135</sup> A mudança da vogal entre “over” e “lover” pode tornar a percepção mais difusa, porém dentro dos critérios de “eye rhyme”, é possível chamar esta rima de perfeita.

<sup>136</sup> Esta escolha, embora justificável, é algo debatível, especialmente para casos como a nota do verso 199, em que Eliot confessa não saber a origem da balada da qual retirou aquele verso, sendo sua única referência ter sido enviada de Sidney, Austrália; ou seja, se nem o próprio poeta se recordava da origem daquele trecho, por que *não traduzi-lo*? Além disso, por ser uma referência no mesmo idioma do resto do poema, não há uma língua estranha na leitura do poema em inglês quando este trecho surge; ao passo que um verso em outro idioma em meio a uma estrofe toda traduzida ao português acaba por gerar um estranhamento diferente. Nos casos de

já foi comentada neste trabalho, bem como a mudança de foco que tende a causar ao encerrar a preparação e a resolução em versos seguidos em vez de versos cruzados.

Vejam os que escolheu Ivan Junqueira ao traduzir os mesmos versos:

Ela volta e mira-se por um instante no espelho,  
 Quase esquecida do amante que se foi;  
 No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento:  
 "Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo."  
 Quando uma bela mulher se permite um pecadilho  
 E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha,  
 Ela a mão deita aos cabelos em automático gesto  
 E põe um disco na vitrola.  
 (ELIOT, 2015, p. 101)

No quesito métrico, os versos variam entre 8 sílabas (verso 8) e 15 sílabas (verso 7), embora a maioria dos versos se aproxime das 12 sílabas, alguns com 13 ou 14. Novamente vemos um ímpeto bastante literalista na tradução de Junqueira, que busca explicar as nuances do verso expandindo-o, não se importando com seu alongamento excessivo. Até por isso o verso final da estrofe se destaca, já que destoa completamente dos versos anteriores, por ser muito mais curto. Mais uma vez, parece muito estranho reconhecer ou implicar que haja de fato um esquema de rimas sendo reproduzido aqui. Há algumas recorrências que poderiam ser reivindicadas, como os versos 1, 3 e 4 (“espelho”, “sabê-lo” e “pecadilho”), ainda que entre 1 e 3 o eco se dê de modo toante, enquanto 1 e 4 apresentam uma vogal pós-tônica idêntica. Os demais versos, porém, não recuperam as recorrências sonoras do original de modo algum.

Como já está ficando claro, Junqueira exerce um papel tradutório que envolve uma escolha lexical que evoque um “tom poético” e eventualmente versos bem montados, com um bom ritmo de leitura, embora jamais tenham no texto de partida uma ancoragem para limitar o número de sílabas do verso. Naturalmente, um leitor que tenha acesso apenas a sua tradução, como de fato ocorreu por anos no mercado editorial brasileiro, terá a impressão de um Eliot que recorre muito pouco (ou, às vezes, simplesmente nunca recorre) a estruturas poéticas mais tradicionais, como a rima. Lembremos o que disse o próprio Eliot quanto ao papel da rima após o advento e a disseminação do verso livre: “A rejeição da rima não é um salto em direção à facilidade; pelo contrário, impõe um peso muito mais severo à linguagem. (...) Liberada da exigente tarefa de sustentar versos deficientes, ela poderia ser aplicada com

---

citações usadas no poema que não estão em língua inglesa, parece mais justificável a manutenção dos versos sem tradução. Também se pode pensar em casos como as traduções de Guilherme Gontijo Flores e Ricardo Pozzo para Uljana Wolf, que escreve majoritariamente em alemão, mas constantemente insere trechos em inglês em seus poemas; as palavras em alemão são traduzidas para o português e, por proximidade, os tradutores preferiram traduzir as palavras em inglês para o espanhol.

maior efeito onde mais é necessária” (ELIOT, 1917).<sup>137</sup> Ou seja, Eliot reconhecia que a “liberdade” de não rimar deveria levar os poetas a utilizarem a rima nos momentos mais adequados, isto é, uma vez que a rima deixe de ser uma muleta para versos ruins, sua presença passa a conotar outra postura.

Desse modo, fica ainda mais estranha a total falta de interesse de Junqueira de realizar as rimas em trechos obviamente rimados de “The Waste Land”. Como visto no caso anterior, o poema em quadras de rimas cruzadas recebeu um cuidado diferente, uma vez que o tradutor, naquele caso, reconheceu que não poderia deixar as rimas de lado. Chama-se a atenção, ainda, para este caso em que a rima é *óbvia*, justamente, porque nos trechos em que ela surge aos poucos ou apenas em trechos curtos, é possível “deixar passar” por uma falta de atenção<sup>138</sup>. Assim sendo, se nem nos momentos em que a rima “se impõe” Junqueira achou necessário que ela também se impusesse em sua tradução, nos trechos em que ela se encontra “diluída” as possibilidades de o tradutor utilizá-la são ainda menores.

Vejamos, por fim, as soluções de Caetano Galindo para o trecho, ainda que, como já vem sendo indicado pelas demais análises até então, já tenha ficado claro que este tipo de preocupação é claramente presente em sua tradução.

Ela vira e mira o espelho um momento,  
Mal percebendo o amante que escapou;  
A mente aceita meio pensamento:  
“Pois está feito: e que bom que acabou”.  
Quando a linda mulher, agora errática,  
Anda de novo pelo quarto, insone,  
Toca o cabelo com mão automática  
E põe um disco no seu gramofone.  
(ELIOT, 2018, 131-133)

Todos os versos, como se pode ver, são decassílabos e o esquema de rimas cruzadas é o mesmo do original: ABABCD. Pode-se dizer que as rimas em português, neste trecho, são mais simples, já que recorrem a palavras da mesma classe gramatical, como verbos, os quais, ainda por cima, estão na mesma conjugação; o que ocorre igualmente com os adjetivos em “-ática”, estes, porém, pela raridade de seu uso em rima, acabam se tornando mais interessantes ao ouvido. A rima mais chamativa no trecho é justamente a última, entre “insone” e “gramofone”. “Gramofone” é traduzido diretamente de “gramophone” que encerra a estrofe

---

<sup>137</sup> The rejection of rhyme is not a leap at facility; on the contrary, it imposes a much severer strain upon the language. (...) Freed from its exacting task of supporting lame verse, it could be applied with greater effect where it is most needed.

<sup>138</sup> A qual também é problemática em si, já que uma leitura atenta do poema e de seus atributos formais é tarefa relevante da tradução de poesia.

em inglês e que está rimando com “alone”, dois versos antes. Galindo consegue manter basicamente o eco em português que havia em inglês; para isso, no entanto, modificou a imagem explícita da solidão (“alone”) por uma que é capaz de indicar a mesma coisa, apenas de modo mais subentendido, associando a insônia à solidão.

Apresentamos agora duas estrofes da última seção do poema, “What the Thunder Said”, a primeira e a sexta. Na primeira, temos 9 versos. O número ímpar de versos já indica que, possivelmente, algum verso não terá correspondência rímica com outro verso; ou que algum dos ecos será percebido em, pelo menos 3 versos ao todo (claro, há mais possibilidades, e a que veremos é justamente diferente das duas mencionadas, mas estas já seriam suposições plausíveis apenas verificando o número de versos na estrofe). A sexta estrofe apresenta, outra vez, 8 versos. Será um caso bastante similar ao que vimos há pouco. Vejamos o original:

After the torchlight red on sweaty faces  
 After the frosty silence in the gardens  
 After the agony in stony places  
 The shouting and the crying  
 Prison and palace and reverberation  
 Of thunder of spring over distant mountains  
 He who was living is now dead  
 We who were living are now dying  
 With a little patience  
 (ELIOT, 2018, p. 140)

No início desta seção, Eliot apresenta uma variedade métrica dos versos, embora, novamente, a predominância seja dos versos de 10 sílabas (versos 1, 2, 3, 5 e 6). Dessa vez, porém, contados apenas até sílaba tônica. Dos 9 versos, inclusive, apenas um deles não é grave (verso 7). Os demais versos são de 6 sílabas (verso 4), 5 sílabas (verso 9) e 8 sílabas (versos 7 e 8). A estrofe parece ser praticamente sem rimas, havendo apenas dois casos de rimas facilmente perceptíveis: “faces” e “places”, nos versos 1 e 3 (com um aceno de uma rima imperfeita interna em “palace”, no verso 5); e “crying” e “dying”, nos versos 4 e 9. Para além disso, há algumas sonoridades vocálicas ou consonantais que se aproximam de rimas imperfeitas: “gardens” poderia ser uma rima toante com “faces” ou consonantal pela letra D em “dead”; “reverberation” compartilha o mesmo som da letra T em “patience”.

Vejamos a tradução de Idelma Ribeiro de Faria:

Depois da luz rubra do archote nas faces suarentas  
 Depois do glacial silêncio nos jardins  
 Depois da agonia nos sítios pedregosos

Brado e clamor  
 Cárcere e palácio e reverberação  
 Do trovão da primavera nas serras distantes  
 Ele que vivia está agora morto  
 Nós que vivíamos estamos morrendo agora  
 Com um pouco de paciência  
 (ELIOT, 1985, p. 55)

Como se pode notar, Faria aumenta o número de sílabas em todos os versos e apresenta um esquema rímico que parece mais acidental do que proposital. Embora haja uma recorrência sonora entre as palavras “suarentas” e “distantes”, devido ao encontro consonantal “nt” e o “s” final da palavra, o afastamento desse primeiro eco parece apontar para uma coincidência tradutológica; a segunda rima possível seria toante entre as palavras “pedregosas” e “agora”, que parece mais possível, assim como “crying” e “dying” estavam afastadas uma da outra; há ainda uma possível rima *abreviada*, devido à sílaba tônica na oxítônica “clamor” e à sílaba tônica na paroxítônica “morto”. Já a extensão dos versos apresenta alguma variabilidade, sendo que alguns foram alongados, como verso 1; enquanto outros foram encurtados, como o verso 4.

Agora, vejamos como lidou Ivan Junqueira com o trecho:

Após a rubra luz do archote sobre suadas faces  
 Após o gelado silêncio nos jardins  
 Após a agonia em pedregosas regiões  
 O clamor e a súplica  
 Cárcere palácio reverberação  
 Do trovão primaveril sobre longínquas montanhas  
 Aquele que vivia agora já não vive  
 E nós que então vivíamos agora agonizamos  
 Com um pouco de resignação.  
 (ELIOT, 2015, p. 104)

Novamente, o metro dos versos é modificado, principalmente, os decassílabos, que ora se tornam versos de 14 ora de 12 sílabas. No esquema das rimas, nota-se uma quase obliteração do esquema. Há, no entanto, alguma recorrência de rimas internas em “-ão”, principalmente, na proximidade entre “reverberação” e “trovão”, mas também em “então” e, finalmente, dessa vez ao fim do verso, “resignação”, que traduz “patience” e nos leva a crer que, dessa vez, Junqueira efetivamente buscou ao menos uma rima em sua tradução para o trecho.

Por fim, vejamos a tradução de Caetano Galindo:

Depois do rubro archote em rostos suarentos  
 Depois do gélido silêncio nos jardins  
 Depois do pranto em pétreos monumentos

Gritando e chorando  
 Prisão, palácio e reverberação  
 De trovão de primavera sobre montes distantes  
 Aquele que vivia agora é morto  
 Nós viventes ora estamos morrendo  
 Com um pouco de paciência  
 (ELIOT, 2018, p. 141)

Galindo é o primeiro dos tradutores a se preocupar em recuperar a rima entre os versos 1 e 3, rimas perfeitas, de modo perfeito, entre as palavras “suarentos” e “monumentos”. Esta rima cruzada entre os versos 1 e 3, como vimos, é sempre interessante, porque ela pode indicar que haverá uma recorrência de rimas cruzadas; isto é, se os versos 1 e 3 rimam entre si, o verso 2 poderia do mesmo modo vir a rimar com o verso 4, quando chegarmos nele. Neste caso, não é o que ocorre, caracterizando, portanto, um tipo de quebra de expectativa realizado por Eliot, o qual Galindo reproduz muito bem. A outra rima da estrofe, entre os versos 4 e 8, também é recuperada pelo tradutor, mesmo que a vogal temática tenha mudado em português; porém, a utilização do gerúndio é suficiente para que seja sentida a repetição sonora e demonstre a construção de ecos neste trecho.

A sexta estrofe desta seção do poema, por sua vez, novamente apresentará um esquema de rimas muito mais claro do que a primeira estrofe:

A woman drew her long black hair out tight  
 And fiddled whisper music on those strings  
 And bats with baby faces in the violet light  
 Whistled, and beat their wings  
 And crawled head downward down a blackened wall  
 And upside down in air were towers  
 Tolling reminiscent bells, that kept the hours  
 And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.  
 (ELIOT, 2018, 144)

A lógica rímica é bastante evidente devido às rimas perfeitas presentes na estrofe. Há apenas um tipo de rima imperfeita, entre os versos 5 e 8 (“wall” e “wells”). Além disso, o esquema é bastante regular, podendo ser descrito por ABABCDDC, ou seja, uma quadra de rimas cruzadas seguida por uma de rimas interpoladas. Isso também é relevante no jogo de expectativas, uma vez que, como mencionado anteriormente sobre a primeira estrofe, ao realizar a rima entre os versos 1 e 3, se pode esperar a rima entre os versos 2 e 4, o que de fato se efetiva aqui. No entanto, ao não rimar os versos 5 e 6 entre si, em razão da organização que já reconhecemos, pode-se esperar uma rima entre os versos 5 e 7; isto, porém, não ocorre, havendo, então, outra quebra de expectativa, trazendo uma rima

emparelhada entre os versos 6 e 7. Tudo isto posto, o que se espera é que os versos 5 e 8 rimem entre si, criando uma rima interpolada; e isto de fato acontece, porém, Eliot dá ainda outra rasteira nas expectativas do leitor, de duas maneiras: num primeiro momento, por causa da extensão deste último verso que apresenta 16 sílabas, sendo que a estrofe como um todo estava girando em torno dos decassílabos e, como mencionado, em virtude da rima imperfeita entre as palavras no fim de verso. Sendo este um caso em que fica evidente o uso da rima e suas implicações de leitura e de expectativa, vejamos o que fez Idelma Faria para traduzir o trecho:

A mulher esticando os longos cabelos negros  
 Vibrava nessas cordas música em surdina  
 E morcegos com face de criança  
 Silvavam na luz violácea e as asas batiam  
 E muro negro abaixo a cabeça arrastavam.  
 No ar invertidas torres tangiam  
 Os sinos evocativos das horas  
 E vozes emergiam cantando de cisternas vazias e poços exaustos.  
 (ELIOT, 1985, p. 57)

Mais uma vez a extensão dos versos é aumentada e deve-se destacar o verso 8, que chega a 22 sílabas poéticas, embora a falta de precisão aqui seja menos problemática, já que o próprio verso de Eliot era também bem mais longo que os demais. Os outros versos se aproximam bastante dos de Eliot em que, novamente, predominava o decassílabo. As rimas, porém, aparecem quase que exclusivamente de modo toante. É possível reconhecer uma intencionalidade na marcação das rimas toantes em versos pares, como em “surdina” e “batiam” (versos 2 e 4), e uma rima perfeita entre os versos 4 e 6 (“batiam” e “tangiam”). Além disso, há uma recorrência toante entre os versos 3, 5 e 8 (“criança”, “arrastavam” e “exaustos”), com destaque para os versos 5 e 8, que são rimas imperfeitas e consonantais em Eliot, para as quais Faria utiliza a mesma vogal tônica A e o encontro consonantal “st”, caracterizando uma rima consonantal interessante em português, ainda que este encontro, numa palavra, venha da sílaba pré-tônica e se encerre na tônica (“arrastavam”); enquanto o outro se inicia na tônica e se encerra na pós-tônica (“exaustos”).

Sigamos para a tradução de Junqueira.

A mulher distendeu com firmeza seus longos cabelos negros  
 E uma ária sussurrante nessas cordas modulou  
 E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta,  
 Ruflando suas asas, e rastejaram  
 De cabeça para baixo na parede enegrecida  
 E havia no ar torres emborcadas

Tangendo reminiscentes sinos, que outrora as horas repicavam  
E agudas vozes emergiam de poços exauridos e cisternas vazias.  
(ELIOT, 2015, p. 105)

O metro, outra vez, segue uma lógica em todos os versos já são bastante longos, eliminando, assim, o contraste explorado por Eliot ao alongar apenas o último verso da estrofe. Junqueira apresenta um verso de 22 sílabas logo no início, o que se repete no último verso, criando um paralelismo em vez de um contraste. De modo geral, quase todos os versos são longos, chegando a 15 sílabas, com exceção dos versos 4 e 6, que são decassílabos.

Já nas rimas, é possível dizer que há uma recorrência de vogal, entre os versos 1 e 3 (“negros” e “violeta”), bem como entre os versos 5 e 8 (“enegrecida” e “vazias”); há ainda uma recorrência de A nos versos 4, 6 e 7 (“rastejaram”, “emborcadas” e “repicavam”), o que deixa o verso 2, terminado em “modulou”, sem nenhum corresponde dentro da estrofe. Novamente, Junqueira se preocupa em alongar e, de certo modo, explicar a semântica do verso, atentando-se muito pouco à reprodução dos efeitos estéticos trazidos pela forma. Comparemos, por fim, com o que fez Caetano Galindo:

Uma mulher puxou a cabeleira preta  
E em tal violino fez música murmurada  
Morcegos de face infantil sob a luz violeta  
Assoviaram com trepidação alada  
E desceram de cabeça por um muro enegrecido  
E invertidas no ar havia torres pendentes  
Onde sinos dobravam as horas, reminiscentes,  
E vozes cantando em cisternas vazias e em poços exauridos.  
(ELIOT, 2018, p. 145)

Galindo opta por alongar os versos, a princípio, dentro do modelo padrão de transformar o decassílabo num dodecassílabo. Posteriormente, porém, alguns decassílabos são alongados para versos de 14 ou 15 sílabas, ao passo que o verso final recebe apenas uma sílaba a mais, quando comparado ao verso de Eliot. E, no esquema de rimas, como já parece ter ficado claro, Galindo segue exatamente a mesma disposição, rimando os versos 1 e 3 (“preta” e “violeta”), 2 e 4 (“murmurada” e “alada”), 6 e 7 (“pendentes” e “reminiscentes”), 5 e 8 (“enegrecido” e “exauridos”). As rimas, por sua vez, são todas perfeitas, ainda que se valham muito das terminações sufixais. Além disso, a não utilização de uma rima imperfeita deixa menos explícito o jogo de expectativas do verso final que, como mencionado, não só demora a se efetivar, com também, quando se conclui, apresenta a surpresa de uma rima imperfeita.

#### 5.4. Robert Frost

Robert Frost é um dos nomes mais importantes da poesia estadunidense do século XX, nascido em 1874. Tendo publicado seu primeiro livro, *A Boy's Will*, em 1913, aos 39 anos, viveu até 1963. Durante estes 50 anos de produção poética, foi o único, até hoje, a ganhar o prêmio Pulitzer de poesia em 4 situações distintas. Sua poesia, de modo geral, é bastante associada à vida rural, tendo como principal cenário a região da Nova Inglaterra, no nordeste dos Estados Unidos. Além disso, o uso do pentâmetro iâmbico, bem como outros versos metrificados, é presente por toda sua obra, assim como o uso de diversos esquemas rítmicos, além daqueles apresentados por formas fixas, ou seja, poemas que apresentam seus próprios esquemas.

Possivelmente por esse motivo, isto é, sua íntima ligação com a forma e o estilo sucinto e coloquial de sua escrita, seus poemas não receberam muita atenção dos tradutores em língua portuguesa. Além disso, há a famosa frase atribuída a Frost (para a qual não se acha uma fonte verdadeiramente confiável quanto ao contexto e as palavras exatas usadas por ele<sup>139</sup>) que diz<sup>140</sup>: “poesia é o que se perde na tradução”. Essa postura do próprio poeta pode ter sido relevante para afastar possíveis tradutores da investida sobre sua obra, principalmente, antes das teorias propagadas pelos irmãos Campos quanto à intraduzibilidade e ao papel recriador da tradução de poesia, sobretudo, após a publicação de “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos, em 1957.

Cid Moreira, em 1995, é quem faz o apanhado mais completo das traduções que haviam sido feitas até aquele momento: as duas primeiras foram dois poemas publicados em 1955, numa coletânea de poemas norte-americanos organizada por Oswaldino Marques intitulada *Videntes e Sonâmbulos*. Nela, há a tradução de “The Telephone”, por Willy Lewin; e tradução de “A Dust of Snow”, o qual equivocadamente recebeu o título de “A crow” na edição, feita por Pedro de Aratanha. Após estas, serão publicadas as traduções de “Desert places”, na coletânea *Obras-primas da Poesia Universal*, organizada por Sérgio Milliet, em 1957, com tradução de Jorge de Sena; e “The Master of Speed” e “They were welcome to

---

<sup>139</sup> Algumas outras frases polêmicas atribuídas a Frost podem ser encontradas em citações indiretas, como é o caso da coletânea de poemas selecionados por Robert Graves (1963), que também assina a introdução do livro, na qual aparece ideia de que Frost *respeitava* a metrificação e desdenhava do verso livre, comparando esta escrita com um jogo de tênis em que não houvesse rede. É possível ver um breve histórico do uso dessa citação na postagem deste site: <https://quoteinvestigator.com/2021/05/24/poem-tennis/> (acesso em: 02/07/2024).

<sup>140</sup> David Bellos apresenta em seu *Is that a fish in your ear?* uma interpretação para o caso ao citar um texto de Thom Satterlee sobre as visões de Frost sobre tradução. Neste texto, Satterlee menciona um ensaio de Ezra Pound de 1913 intitulado “How I began”, no qual, segundo Bellos, é dito o oposto: “I would know what was accounted poetry everywhere, what part of poetry was ‘indestructible,’ what part could not be lost in translation” (POUND, *apud* BELLOS, 2011).

their belief”, com tradução de Mário Faustino, que utilizou sua coluna no Jornal do Brasil, no fim da década de 50, para publicá-los.

É apenas em 1969 que Frost vai receber um livro dedicado à sua obra, com tradução de Marisa Murray. *Poemas Escolhidos de Robert Frost* tem como base a edição de *Selected Poems of Robert Frost*, publicada em 1963, editada por Robert Graves. Como bem aponta Moreira (1995), Murray reduz bastante o número de poemas da edição e não apresenta justificativa alguma para a seleção realizada por ela. Além disso, a edição não é bilíngue, de modo que, até o momento, não era possível aos leitores cotejar o resultado das traduções e perceber o rigor formal de Frost quando comparado à tradução. Já em 1976, em comemoração aos 200 anos de independência dos Estados Unidos, foi lançada outra coletânea, esta intitulada *Poetas Norte-americanos*, edição bilíngue com tradução de Paulo Vizioli para vários poetas, dentre os quais figurava também Robert Frost. Segundo Moreira, esta é a mais bem cuidada edição até aquela data, mesmo diante das posteriores empreitadas de Jorge Wanderley em 1992, também numa coletânea.

Em 1995, então, Moreira defende sua tese propondo a tradução de 35 poemas de Frost. A partir disso, há algumas publicações acadêmicas que se debruçam sobre uma tradução da poesia de Frost. Começando por uma publicação de Dyrlen Loyolla na revista *Belas Infiéis*, em 2012; em 2016, duas dissertações trataram do assunto: a de Ana Cristina Gambarotto, que se propôs a traduzir, na íntegra, o primeiro livro de Frost, o qual recebeu o título de *Ímpetos de um Menino*; e a de Jório Corrêa da Cunha Filho, que se propõe a um compilado de 19 poemas. Há diversas traduções encontradas em blogs pessoais e literários, além de algumas assinadas por Denise Bottmann, presente na tradução feita por ela para o livro de Harold Bloom, *O cânone americano*.

Diante do exposto, Frost será um ponto um pouco fora da curva dentro da lógica que organiza o *corpus* analisado neste trabalho. Devido ao baixo número de poemas traduzidos publicados em livro, a fim de aprimorar as comparações e análises quanto ao tratamento de cada tradutor para com os poemas e, em especial, com a rima, serão analisadas traduções que não foram feitas por nenhum dos quatro tradutores selecionados. Acreditamos que a escolha se justifica pela relevância de Frost na poesia estadunidense no período contemplado por esta tese, pelo uso de recursos formais na obra do poeta e pelo fato de que poemas relevantes como “The Road Not Taken” e “Fire and Ice” não constam na tradução de Vizioli.

#### 5.4.1. STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

Um de seus poemas mais famosos, “Stopping by Woods on a Snowy Evening”, publicado no livro *New Hampshire*, de 1923, é um ótimo exemplo para começarmos:

STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

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.  
(FROST, 1963, p. 140)

Como é possível notar de antemão, o esquema de rimas adotado por Frost no poema não se enquadra em nenhuma forma pré-estabelecida. Percebe-se, porém, que há um tipo de relação com a terça rima de Dante, uma vez que é sempre a estrofe anterior, através do único verso que não rima com os demais, a responsável por introduzir as rimas da estrofe seguinte. Desse modo, o esquema rímico do poema corresponde a: AABA / BBCB / CCDC / DDDD. A relação criada entre as estrofes através da rima que se antecipa no terceiro verso de cada estrofe gera um sentimento de expectativa no leitor que, assim que se percebe a estrutura, logo se atenta aos movimentos feitos pelo poeta. Por isso, ao chegar na quarta e última estrofe, a repetição de dois versos idênticos e a ruptura com o padrão estabelecido são responsáveis pelo sentimento de desfecho causado pelo poema. Além disso, o poema segue o padrão do tetrâmetro jâmbico ao longo de seus 16 versos.

Analisemos primeiro a tradução de Murray publicada, em 1969, na coletânea *Poemas Escolhidos de Robert Frost*, por ser a mais antiga tradução ao português encontrada:

PARANDO JUNTO AOS BOSQUES NUMA NOITE DE NEVE

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.  
(FROST, 1969 p. 66)

Comentando primeiro o uso da metrificacão, vemos que Murray preferiu fazer versos de diferentes medidas, sendo o mais curto de 8 sílabas e os mais longos com 12 sílabas. Há ainda, porém, versos de 9, 10 e 11 sílabas. Quantos às rimas, percebe-se algo interessante. Murray modifica a distribuiçã dos ecos rimáticos de modo que, agora, cada estrofe seja completamente independente, isto é, não há rimas *entre* estrofes diferentes, e, para isso, o esquema AABA se transforma em ABAB, montando-se rimas cruzadas bastante tradicionais (não é possível manter a relação com a terça rima desta maneira). Para além disso, com exceção da rima entre os versos 2 e 4 (“cidade” e “neve”) que, a bem da verdade, apenas compartilham o fato de ser proparoxítonas e a vogal pós-tônica, e os versos 13 e 15, que também não rimam, os demais pares são todos rimas perfeitas.

Apesar das escolhas quanto à mudança na forma, a tradução de Murray até que captura bem a ideia do poema de Frost, funcionando enquanto poema por si só, mesmo que um modo bastante diferente do realizado no poema original. Portanto, embora talvez não tenha sido a melhor introdução do que se trata a poesia de Frost para o público brasileiro, a tradução não se afasta completamente de uma certa ideia do que esta poesia seria.

Em 1992, Jorge Wanderley publicou sua tradução para o poema na antologia *Nova Poesia Norte-Americana*:

#### PERTO DO BOSQUE, NUMA NOITE DE NEVE

O dono dos bosques conheço, 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.  
 (WANDERLEY, 1992, p. 69)

Quanto ao metro, seguiu-se a mesma estratégia comum de aumentar em 2 o número de sílabas, saindo do tetrâmetro jâmbico para o decassílabo. Não há, porém, uma regularidade entre versos heroicos, sáficos (este o que aparece mais vezes) ou outros tipos irregulares, mesmo que sejam todos decassílabos e alguns até exijam que certas elisões não ocorram para contar 10 sílabas.

Diferentemente de Murray, Wanderley mantém, ao menos no nível da estrofe individual, o esquema rímico AABA. O que ele não faz, no entanto, é relacionar uma estrofe com a outra. Desse modo, na tradução, também não se conserva a relação com a terça rima e tampouco se cria o jogo de antecipação criada a cada novo terceiro verso de uma outra estrofe. Em vez disso, a tradução de Wanderley trata o terceiro verso da estrofe como um respiro, como uma variedade interna do esquema rímico que evita a repetição regular dos mesmos quatro ecos por estrofe. Mas isso se mantém na última estrofe, bem como a repetição idêntica dos versos 15 e 16, algo que Murray também não preservou em sua tradução.

É interessante notar que Wanderley e Murray, de modo similar ao que dissemos de Ivan Junqueira, apresentam bom número de adições semânticas ao poema nas posições de fim de verso, isto é, em posições nas quais há uma rima, dando a entender que a adição se justifica e/ou se efetiva *por causa da rima*. Um bom exemplo em ambas as traduções é verso 6 “To stop without a farmhouse near”, respectivamente “Que eu pare nesses ermos, sem um plano” e “De parar num lugar sem ente humano”. Não é coincidência que os dois tradutores tenham mantido o eco /ãno/ neste mesmo verso. Como sabemos, o verso 8, “The darkest evening of the year”, será, também respectivamente, traduzido por “No entardecer mais sombrio do ano” e “Na tarde mais escura desse ano”. Algo comum a qualquer tradutor que já se dedicou a traduzir um poema com rimas é pensar primeiro em como se dará o desfecho da

rima, isto é, qual será o verso que sinalizará que aquela suspensão de um verso anterior finalmente teve sua resolução. Por este motivo, é plausível supor que, tendo decidido encerrar a estrofe com a palavra “ano”, o tradutor se dedique a pensar no melhor modo de tensionar a sonoridade do poema para causar a expectativa e, finalmente, resolver sua rima na palavra desejada.

Outros bons exemplos que se comportam de forma bastante parecida com este são os versos 1 e 2 da tradução de Wanderley. Não apenas há uma adição ao verso, mas “creio” e “alheio” se encontram separados do resto do verso por uma vírgula, indicando, mais uma vez, que suas presenças no poema se fazem como meio para rimar a palavra desejada. Para além de única palavra, o verso 9 “He gives his harness bells a shake”, sendo traduzido rapidamente por “Agita a rédea”, e tendo Wanderley já estabelecido o padrão do decassílabo em sua tradução, fica com 5 sílabas poéticas à disposição para que o tradutor escolha qual será a palavra a terminar este verso e assim estabelecer os ecos rimáticos que virão a seguir na estrofe.

A próxima tradução está presente da dissertação de Cid Knipel Moreira, defendida em 1995, na Universidade de São Paulo:

#### PARANDO NOS BOSQUES EM NOITE DE NEVE

Este bosque imagino de quem seja  
 Mas seu dono mora no vilarejo  
 E não verá que páro, enquanto fito  
 A neve que em seu bosque se despeja.

Meu cavalo deve achar esquisito  
 Parar onde não há qualquer guarida:  
 Bosques que um lago gelado margeia  
 Nesta noite do ano, a mais comprida.

Dá um puxão e agita os sinos do arreio  
 Como a indagar por erro em tal passeio.  
 Afora este som, somente o fluir  
 Da neve em plumas que a brisa permeia.

Fundo e escuro é o bosque a me seduzir,  
 Mas eu tenho promessas a cumprir,  
 E muito que andar antes de dormir,  
 E muito que andar antes de dormir.  
 (MOREIRA, 1995, p. 178)

Assim como Wanderley, Moreira opta pelos decassílabos para traduzir o poema e, da mesma forma, varia entre os acentos. Aqui, porém, finalmente encontramos um tradutor que se

dedicou a reproduzir em português o mesmo esquema rímico que adianta as rimas da estrofe seguinte na estrofe anterior. O que se nota, contudo, é que as rimas não são perfeitas, como são no poema original de Frost.

Já nos versos 1 e 2, a rima entre “seja” e “vilarejo” é um pouco mais forte do que uma rima apenas toante, já que a ela repete a vogal tônica e uma consoante pós-tônica, variando apenas a vogal pós-tônica. O verso 4, por seja vez, realiza uma rima perfeita com o verso 1. O verso 3, preparando as rimas da estrofe seguinte, se fecha perfeitamente no verso 5; já o verso 6 também recorre à rima toante para continuar o padrão, ainda que mantenha uma próxima das consoantes /t/ e /d/. A vogal pós-tônica se modifica, mas reaparece numa rima perfeita com o verso 8; o verso 7, antecipando as rimas da estrofe seguinte, assim como surge primeiramente como uma toante um pouco mais forte, já que mantém a vogal tônica e a semivogal subsequente, mudando apenas a vogal pós-tônica. Há, no entanto, uma rima perfeita entre os versos 9 e 10, bem como entre os versos 7 e 12. O verso 11, por sua vez, introduz um verbo de terceira conjugação no infinitivo que será utilizado por Moreira para formar as demais rimas na estrofe seguinte com palavras da mesma classe gramatical.

A próxima tradução foi publicada por Dirlenvalder Loyolla na revista *Belas Infieis*, da Universidade de Brasília, em 2012:

#### À BEIRA DA MATA NUMA NOITE DE NEVE

Sei quem é o dono dessa mata, por certo  
 Mora na cidade e não aqui por perto;  
 Não terá então como me ver neste lugar  
 A olhar seu bosque totalmente coberto.  
 O meu cavalo começa a estranhar  
 Assim, parado, no meio do mato ficar  
 Entre as árvores nevadas e o lago gelado  
 Na noite mais densa do ano a findar.  
 Ele chacoalha os sinos dos arreios, agitado  
 Como se a mim perguntasse se há algo errado.  
 O outro único som que conseguimos ouvir  
 É o dos flocos caindo e do vento soprado.  
 O bosque é imenso, adorável, treva a sorrir.  
 Mas ainda tenho promessas a cumprir,  
 E muito chão para correr antes de dormir,  
 E muito chão para correr antes de dormir.  
 (LOYOLLA, 2012, p. 222)

A tradução de Loyolla é a que parece apresentar mais problemas, se comparada às traduções vistas até então. Pode não ser sua responsabilidade, mas, na página da revista *Belas Infieis*, o poema está disposto sem separação estrófica, o que, claramente é uma falha, visto que

desconfigura completamente a dinâmica, mesmo que a noção sonora não se perca, isto é, ainda que ao apenas ouvir o poema (em oposição a ler), não se perca a dinâmica que se estabelece entre o eco rimático de uma estrofe que só se finaliza em outra (afinal, a estrofe, mais do que é o verso, é um recurso gráfico). De todo modo, é possível analisar a tradução de Loyolla para além disso.

Além de ser o primeiro tradutor analisado aqui que decidiu que traduziria, no título (afinal, quando a palavra se repete no poema, acaba sendo traduzida por “bosque”), “woods” por “mata”, Loyolla demonstra escolhas bastante questionáveis ao lidar com a poesia de Robert Frost. O metro é uma tentativa de dodecassílabo que nem sempre acontece, seja porque ele ultrapassa o número de sílabas, seja porque precisa que se omita certas elisões naturais para chegar às doze sílabas.

Mais do que isso, há um artifício sobre o qual ainda falaremos ao comentar a tradução de Ivan Junqueira para o poema de Dylan Thomas, isto é, a tendência a certas adições semânticas ao fim dos versos em busca de uma rima futura, que se apresenta na tradução de Loyolla em número bastante elevado. Desde o primeiro verso, a construção “por certo”, separada por vírgulas, e sem correspondência semântica no original, claramente está ali antecipando um som que ainda virá na estrutura do poema. O que torna sua justificativa mais questionável é que o verso seguinte apresente uma estratégia semelhante.

“Mora na cidade e não aqui por perto”, como tradução para “His house is in the village though”, demonstra uma situação semelhante à da tradução de Cid Moreira: um caso fortuito em que um verso de Frost pode ser rapidamente traduzido ao português, com até menos sílabas do que Frost precisou, de modo que o tradutor, que já se comprometeu a fazer versos de extensão mais alongada, precisa preencher um espaço para cumprir com a forma, o que, não raro, se torna evidente e enfadonho. Nesse caso em questão, o verso em português basicamente repete a informação de dois modos diferentes, enquanto o verso em inglês é seco e direto e ainda consegue acrescentar um toque de informalidade com a palavra “though” no fim do verso, dando mais verossimilhança à voz do personagem que diz eu neste poema.

De todo modo, o poema segue o esquema rímico entre os versos 1 e 2. O verso 3 introduz a próxima rima, que se completaria na estrofe seguinte (no caso, aqui, um verso depois), e nele as palavras “então” e “neste lugar” são claras palavras “preenchedoras”, que buscam alongar o verso para que ele chegue ao limite proposto. Por que outro motivo um tradutor deixaria de escolher a palavra “aqui” para escolher “neste lugar”? Há sílabas demais no verso e por isso ele se preenche com informações repetidas, prejudicando a fluidez do poema.

Como se não bastasse, o verso 4 encerra as rimas A com a palavra “coberto”, mas, até agora, a tradução de Loyolla é a única a excluir a palavra “neve” do quarto verso do poema. Não fosse pelo título, pela tradução não se saberia tratar de uma cobertura de neve até o verso 7. O verso 5 é um decassílabo gaita galega sem contorcionismos. Um bom verso. Em compensação, o verso seguinte apresenta uma inversão sintática similar ao que Haroldo de Campos chamou de “versejadores de domingo”<sup>141</sup>, em que o verbo no infinitivo se desloca para o final, de modo que a frase “ficar parado no meio do mato” se transforme em “parado, no meio do mato ficar”. Novamente, o único motivo pelo qual o tradutor optou por esta construção é facilitar uma rima. O verso também possui treze sílabas poéticas, o que parece bastante distante da proposta de Frost.

O verso seguinte, o sétimo, também se estende por sílabas demais desnecessariamente e o verso 8 apresenta a mesma inversão do verso 6, com um infinitivo no fim do verso. Situações semelhantes se repetem ao fim do verso 9, com a palavra “agitado”, bem como a expressão “treva a sorrir”, no verso 13, referindo-se à(o) mata/bosque, de modo bastante forçado.

Finalmente, vejamos como ficou a tradução de Paulo Vizioli para o poema:

#### PARANDO PELOS BOSQUES EM NEVOSO ENTARDECER

Estes bosques imagino de quem são.  
Mas sua casa está na povoação;  
Não há de me enxergar, aqui parado,  
Vendo a neve colmar esta amplidão.

Meu cavalinho, ao certo, está intrigado  
Por deter-me em local tão desolado,  
Durante a tarde mais escura do ano,  
Entre os bosques e o lago congelado.

Soa os guizos do arreio com abano,  
Como que a perguntar-me sobre o engano.  
Fora este som, o que se pode ouvir  
São flocos fofos, vento leviano.

Escuro e fundo é o bosque, a me atrair  
Mas eu tenho promessas a cumprir  
E muitas milhas antes de dormir,  
E muitas milhas antes de dormir.  
(VIZIOLI, 1976, p. 55)

<sup>141</sup> Esta ideia novamente nos aproxima do conceito de *doggerel*, uma vez que, aparentemente, o poeta/tradutor acredita que, simplesmente por cumprir os critérios formais (afinal, há uma rima lá, ainda que mal executada), o poema esteja funcionando.

Neste caso, vemos que Vizioli foi o tradutor mais preocupado em manter a regularidade formal do poema na tradução. Com exceção do primeiro verso, que contabiliza onze sílabas poéticas, todos os demais são decassílabos, sendo que o acréscimo de duas sílabas na tradução é um procedimento comum, e, segundo o próprio Vizioli, uma preferência sua para que se perca menos da semântica dos versos.

Além disso, mantém o esquema rímico do original e não recorre às rimas toantes, preservando o caráter marcante do poema de Frost. A apresentação das rimas também se encontra em versos com construções bastante naturais, isto é, que não fazem hipérbatos ou colocam palavras no fim de verso com a clara intenção de cumprir o requisito da rima, apresentando boa variedade entre diferentes classes de palavras, ou, quando é o caso de que sejam da mesma classe, não sejam obviamente relacionadas por uso de sufixos. Contudo, isto ocorre com as terminações em “-ado”, entre a primeira e a segunda estrofe, bem como na estrofe final, em que as rimas se dão entre verbos da terceira conjugação no infinitivo. Em relação às escolhas lexicais, Cid Moreira (1995, p. 67) chama atenção para como algumas palavras como “povoação” e “colmar” seriam pouco comuns no português oral, o que afastaria a tradução do tom coloquial do original. Parece, no entanto, uma quantidade bastante reduzida de ocorrências, de modo que a tradução não chega a ser prejudicada por tais escolhas. Ao que tudo indica, esta é das mais felizes traduções para o poema, uma vez que se empenha tanto a reproduzir a forma quanto o conteúdo do poema.

É interessante reparar, como será mostrado no caso da tradução de “An Irishman...”, de Yeats, que certas escolhas parecem ser recorrentes entre os tradutores desse poema. A rima entre “ano” e “engano”, por exemplo, aparece em Vizioli e Wanderley<sup>142</sup>; além, é claro, da recorrência de verbos no infinitivo para realizar a rima da última estrofe. Uma vez que o penúltimo e o último verso sejam, na verdade, um único verso repetido, cabe compará-los outra vez para notar como cada um dos tradutores mencionados aqui lidou com este verso. Murray, como vimos, foi a única a não realizar a repetição dos versos, uma vez que ela tenha também modificado o esquema rímico para conter apenas rimas cruzadas. De todo modo, seu último verso é “Longa, bem longa, antes de ir dormir”; em Wanderley, “E há que andar muito, antes de adormecer”; em Cid Moreira, “E muito que andar antes de dormir”; em Loyolla “E muito chão para correr antes de dormir”; e finalmente, em Vizioli, “E muitas

---

<sup>142</sup> Aparece também em Jório Correa da Cunha Filho (2016), mas que não será analisado mais atentamente neste trabalho: E estes bosques, de quem são? / Seu dono é de outra região. / Não vai me ver aqui a olhar / A neve enchendo a escuridão. // Meu cavalinho há de estranhar, / Parado aqui, neste lugar, / Na noite mais escura do ano, / Sem casa aonde se achem. // Puxa as sinetas com o abano, / A ver se houve algum engano. / Há só outro som, o do zunir / Do vento leve e o floco lhano. // O bosque, suave, a me atrair, / Mas há promessas a cumprir. / E léguas antes de dormir. / E léguas antes de dormir.

milhas antes de dormir”. Com exceção de Wanderley que usa o verbo “adormecer” em vez de “dormir” e a curta inclusão de “ir” feita por Murray, a expressão “before I sleep” foi traduzida por “antes de dormir”. As diferenças se concentram, então, na primeira parte do verso. Como vimos, “longa”, na tradução de Murray, se refere à estrada, que aparece no verso anterior, portanto, não faz menção às milhas do poema original; Moreira e Wanderley escolhem variações próximas de “andar muito” para traduzir “miles to go”, ao passo que Vizioli é o único a preferir a mesma unidade de medida.

Como se pode notar, um dos maiores desafios para tradução dos poemas de Frost se dá justamente na concisão de seus versos e na distribuição de suas rimas, que acabam exigindo dos tradutores um pouco mais de maleabilidade para que os poemas funcionem também em português, sem que isso implique muitas perdas de conteúdo.

#### 5.4.2. FIRE AND ICE

Para seguirmos, analisemos outro poema de Frost, do mesmo livro que o poema anterior, que é ainda mais condensado.

##### FIRE AND ICE

Some say the world will end in fire,  
Some say in ice.  
From what I've tasted of desire  
I hold with those who favor fire.  
But if it had to perish twice,  
I think I know enough of hate  
To say that for destruction ice  
Is also great  
And would suffice.  
(FROST, 1963, p. 137)

Frost mais uma vez elabora seu poema em torno de oposições (no poema anterior, tínhamos a escuridão do bosque em oposição à brancura da neve; o desejo de contemplação do cavaleiro em oposição ao que ele se comprometeu a fazer etc.), dessa vez, opondo gelo e fogo. O poema aponta como ambas as formas poderiam ser igualmente eficientes para acabar com o mundo ou, ao menos, na hora que o mundo estiver acabando. Com uma estrutura métrica bastante peculiar, dos 9 versos que compõem o poema, 6 deles seguem o já conhecido tetrâmetro jâmbico (com algumas variações entre jambos e troqueus). Os outros 3, no entanto, apresentam apenas 4 sílabas poéticas, mais especificamente um dímeter iâmbico. Além disso, há apenas 3 ecos rimáticos, sendo que 2 deles são justamente palavras que rimam

com “fire” ou “ice”, título do poema, e palavras que se repetem em posição de fim de verso uma vez cada. O esquema rímico do poema, portanto, é ABAABCBCB.

Na mesma publicação na *Belas Infiéis* em 2012, Loyolla apresenta a seguinte tradução:

#### FOGO E GELO

Uns dizem que o mundo em fogo termina,  
Outros, que em gelo se apaga.  
E eu já provei de desejo, que é sina  
Por isso repito que em fogo termina.  
Mas se mais uma vez nosso mundo se estraga,  
Só sei que na vida provei tanto ódio voraz  
Que posso dizer que, se em gelo se apaga,  
Tanto fez como tanto faz,  
Posto que tudo se acaba.  
(LOYOLLA, 2012, p. 222)

De início, já vemos uma situação semelhante nesta outra tradução: o alongamento excessivo dos versos. O acréscimo de duas sílabas, como vimos, não é tão incomum ao traduzir um pentâmetro como um dodecassílabo, e o mesmo se aplica para traduzir um tetrâmetro em um decassílabo, como Loyolla faz no primeiro verso do poema. Mas, como nesta tese estamos voltando nossas atenções ao uso da rima feito pelos tradutores, é preciso destacar que Loyolla não rompe com o padrão criado por Frost; ele, inclusive, utiliza as mesmas palavras nos versos 1 e 4 (termina); e 2 e 7 (apaga), tal qual Frost havia repetido as palavras “fire” e “ice” nas mesmas posições. Além disso, com exceção da rima final A (acaba), que é rima toante com as demais rimas A (apaga; estraga), as rimas do poema são sempre perfeitas, tal como eram as rimas de Frost.

Há, mesmo assim, uma sensação de que os efeitos da rima não se realizam como poderiam, uma vez que, não apenas os versos são mais longos e, portanto, o tempo que se leva para se realizar as rimas é maior, mas também as palavras que ocupam a posição de final de verso são menos relevantes para a estrutura do poema como era a dualidade de “fire” e “ice”. “Termina” e “apaga” estão próximas no campo semântico que indica finitude, e por isso não apresentam um sistema de oposições, o que faz com que a tradução do poema se prejudique nesse aspecto.

Ao traduzir o mesmo poema, Cid Moreira atentou-se mais a essa questão:

#### FOGO E GELO

Dizem alguns que o mundo acaba queimado.

Dizem outros que gelado.  
 Pelo desejo que tenho provado,  
 Fico com aquelas que o querem queimado.  
 Mas se o mundo tiver de pagar dobrado,  
 Acho que conheço bastante o rancor  
 Para dizer que uma morte gelada  
 É também um primor  
 E bastante adequada.  
 (MOREIRA, 1995, p. 172)

Metricamente, Moreira utiliza procedimentos que já vimos em outras traduções, ou seja, o alongamento dos versos octossílabos em decassílabos e dos tetrassílabos em hexassílabos; no entanto, é preciso ler as nasalidades em “dizem”, nos versos 1 e 2, bem como “com” no verso 4, de modo que haja uma elisão com a vogal que inicia palavra seguinte. Quanto às rimas, temos outra questão: embora Moreira tenha se atentado em construir um par que fosse semanticamente antagônico, isto é, a palavra “queimado” traduzindo “fire” e a palavra “gelado” traduzindo “ice”, a escolha parece pouco feliz por um problema muito simples: as palavras rimam entre si. Portanto, diferentemente do que Frost realiza em seu poema em que dois ecos rimáticos a serem repetidos se apresentam logo nos dois primeiros versos, na tradução de Moreira é apenas no verso 6 que encontramos uma nova rima; depois disso, inclusive, a primeira rima não aparece novamente, já que a vogal pós-tônica foi modificada de O para A. O esquema rímico, então, pode ser descrito como AAAAABCBC<sup>143</sup>.

Para além disso, mesmo com a semântica das palavras sendo pertinente ao poema, o uso de rimas em palavras que são conjugações de particípio passado dos verbos “queimar”, “gelar”, “provar” e “dobrar”, por sua facilidade, ou seja, por utilizar de rimas entre sufixos, se mostram menos atrativas e interessantes. O mesmo ocorre nos versos 7 e 9, com a diferença de que as palavras agora estão no feminino. Apenas os versos 6 e 8 apresentam rimas de palavras menos usuais, embora ambas sejam da mesma classe gramatical, com destaque para a tradução de “hate” como “rancor”, visto que “ódio” é uma palavra com menos ecos. No entanto, como ressaltado pelo próprio Moreira em sua tese, sua maior preocupação rondava mais a ideia da “manutenção do tom coloquial e das rimas onde as mesmas se mostram indispensáveis” (MOREIRA, 1995, p. 100), que, para ele, já haviam sido tratadas como dispensáveis, quando disse que “No tocante à estrutura do poema, preferi sacrificar um pouco

<sup>143</sup> É possível argumentar, porém, que se trata de uma rima toante, como já vimos Moreira fazer no exemplo anterior, o que caracterizaria o esquema rímico em AAAAABABA, limitando o poema a apenas dois ecos rimáticos.

as rimas perfeitas do original em favor de uma fala mais simples e direta que se mantivesse aproximadamente na mesma métrica do original” (*idem*, p. 98)<sup>144</sup>.

Pode-se perceber que, mesmo diante de um poema consideravelmente muito curto, o jogo de opostos, a posição das rimas e a distribuição dos acentos são bastante relevantes para a obra de Frost, o que nos leva a crer que são igualmente importantes também quando ela é traduzida. Em sua dissertação, Jório Corrêa Cunha Filho também apresenta sua versão do poema:

#### FOGO E GELO

Uns dizem, a terra morre quente,  
 Uns outros, fria.  
 Pelo desejo a arder na gente  
 Fico com os que preferem quente.  
 Mas se repete-se a agonia,  
 Eu sei do ódio o suficiente  
 Para asseverar que a morte fria  
 É excelente  
 E bastaria.  
 (CUNHA FILHO, 2016, p. 55)

Interessante notar que agora, pela primeira vez, temos um tradutor que se preocupa em manter o número de sílabas de cada verso idêntico ao original. Temos na tradução, portanto, os versos 2, 8 e 9 como tetrassílabos, traduzindo os dímteros iâmbicos; ao passo que os demais versos são octossílabos, traduções para os tetrâmetros iâmbicos. É necessário, no entanto, assim como em Moreira, que as nasalizações em palavras como “dizem”, no verso 1, e “com”, no verso 4, sejam lidas em elisão com a vogal que inicia a palavra seguinte. Além disso, Cunha Filho recorre à mesma estratégia de Moreira ao se preocupar com as palavras que encerrarão os versos, de modo a criar na tradução também este efeito de embate e dualidade entre as palavras. Em vez de “fogo” e “gelo” (que, aliás, ainda se mantém como título do poema), porém, escolhe os adjetivos “quente” e “fria”, para mencionar de que maneira a “terra morre[ria]”, o que é de fato uma ótima estratégia, visto que ambas as palavras possuem uma vasta coleção de ecos possíveis em português.

O que destoa mais claramente do poema de Frost é a quantidade de ecos rimáticos. Enquanto Frost prepara uma rima C no verso 6 que será finalizada no verso 8, rima esta que dá um certo respiro ao poema que só vinha apresentando dois ecos, Cunha Filho mantém apenas dois ecos no poema como um todo, criando o esquema de rimas que pode ser descrito

<sup>144</sup> Neste caso específico, Moreira se referia a sua tradução de “After apple-picking”, um poema um pouco mais extenso presente na coleção *North of Boston*. Este poema será mais discutido adiante.

como ABAABABAB. Apesar dessa mudança, esta tradução, também pela preservação do ritmo, parece funcionar melhor do que as demais, o que pode ser explicado pelo excelente arremate em “e bastaria” para traduzir “and would suffice”, que não havia sido satisfatoriamente traduzida até então.

Diante do exposto, como feito com alguns exemplos anteriores de outros poetas analisados neste trabalho, apresenta-se aqui uma tradução inédita que pretende seguir o mesmo padrão métrico e rítmico do original, bem como a disposição e a categoria das rimas:

#### FOGO E GELO

Um diz que tudo acaba em fogo,  
Um outro, em gelo.  
Provei desejos neste jogo,  
Então me junto a quem diz fogo.  
Mas fosse duplo o pesadelo,  
Eu sei que a vida é bem nefasta  
E digo: destruir com gelo  
Também nos basta  
E tem apelo.

Como sempre, as traduções inéditas aqui apresentadas também estarão sujeitas a todo escrutínio, tal qual este trabalho também dispensa às traduções que vieram antes dele. Pode-se chamar a atenção, todavia, às tentativas de usar as palavras “fogo” e “gelo” no final dos versos, a fim de criar a dualidade com a qual o poema original trabalha, embora isso tenha causado uma situação que se mostrou recorrente como estratégia de tradução: a inserção “novas palavras” para que se realizasse a rima. Assim como Moreira, também houve um cuidado para que se mantivesse uma naturalidade e fluidez na sintaxe, como se dá na maior parte da poesia de Frost.

#### 5.4.3. THE ROAD NOT TAKEN

Possivelmente, o poema mais conhecido de Robert Frost, “The road not taken”, novamente se utiliza da paisagem para projetar sua atmosfera. Dessa vez, no entanto, o que ocasiona a interrupção da jornada do protagonista não é um momento contemplativo, mas sim a obrigatoriedade de uma decisão a ser tomada: qual caminho seguir.

#### THE ROAD NOT TAKEN

Two roads diverged in a yellow wood,  
And sorry I could not travel both  
And be one traveler, long I stood

And looked down one as far as I could  
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,  
And having perhaps the better claim,  
Because it was grassy and wanted wear;  
Though as for that the passing there  
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay  
In leaves no step had trodden black.  
Oh, I kept the first for another day!  
Yet knowing how way leads on to way,  
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I—  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.  
(FROST, 1963, p. 71)

Novamente, Frost apresenta uma situação de contrastes duais. O protagonista deve fazer a escolha de qual caminho seguir, já que chegou em uma bifurcação do caminho que trilhava. Para decidir, ele analisa o estado de cada um deles: um parecia estar mais gasto, indicando ser o caminho que mais pessoas haviam escolhido anteriormente; o outro parecia “querer ser gasto”, embora, neste dia, ambos aparentassem não ter sido pisados por ninguém. O narrador então toma a decisão de deixar esta mais utilizada para um outro momento, ainda que ele mesmo duvide que possa um dia retornar. Ele encerra num comentário de que contará esta história aos suspiros (de pesar? de cansaço? de saudade?), pois ter tomado a estrada menos viajada fez toda a diferença.

Formalmente, o poema se organiza em quatro estrofes de cinco versos cada, todas com o mesmo esquema rímico interno em ABAAB. Este esquema é claramente relevante para a composição, uma vez que a estrutura ABA pode criar nos leitores a expectativa de uma nova rima B que organize as rimas cruzadas. O que acontece, porém, é uma nova rima A, segurando o tensionamento causado pela repetição de uma rima emparelhada (que não havia ocorrido ainda), para só então haver o repouso da resolução na rima B do último verso de cada estrofe. Ainda quanto as rimas, interessante notar como todas do poema são perfeitas, com exceção da final (“hence” e “difference”), já que a sílaba tônica de “difference” é a primeira, caracterizando uma rima com uma parte átona da palavra. Não à toa, ao que parece, essa rima se dá justamente na palavra “diferença”, já que ela desvia das demais. Da mesma forma, é interessante perceber como a segunda estrofe constrói suas rimas também com

palavras “diferentes”, no sentido de que as rimas, todas perfeitas, não compartilham a mesma ortografia: *fair/wear/there* e *claim/same*. Não são os únicos casos no poema, porém, esta estrofe se organiza completamente neste padrão.

A metrificação, por sua vez, varia entre versos de oito e dez sílabas poéticas. Há, no entanto, uma maior ocorrência de versos eneassílabos, sendo 13 dos 20 versos do poema. Os 7 restantes dividem-se entre octossílabos e decassílabos, embora seja possível encontrar certo equilíbrio em algumas estrofes, uma vez que um verso de oito sílabas tende a ser seguido ou precedido por um verso de dez sílabas, mantendo, portanto, o padrão de 18 sílabas num dístico, tal qual ambas apresentassem nove sílabas em casa. No fim do poema, porém, são usados dois versos octossílabos, o primeiro em tetrâmetro jâmbico, enquanto o segundo quebra o padrão jâmbico. Começemos analisando a tradução de Marisa Murray:

#### A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

Duas estradas num bosque amarelo divergiam;  
Triste por não poder seguir as duas  
Sendo um só viajante, muito tempo parei  
Olhando uma delas, até onde podia alcançar,  
Pois, atrás das moitas, ela dobrava.

Então tomei a outra que me pareceu de igual beleza,  
Uma vantagem talvez oferecendo  
Por ser cheia de grama, querendo ser pisada;  
Embora neste ponto o estado fosse o mesmo  
E uma, como a outra, tivesse sido usada.

E naquela manhã todas duas tinham  
Folhas ainda não escurecidas pelos passos  
Ora! Guardei a primeira para um outro dia!  
Mas sabendo como uma estrada leva a outra,  
Duvidei poder um dia voltar!

Contarei esta estória suspirando,  
Daqui a séculos e séculos em algum outro lugar:  
Duas estradas, num bosque, divergiam; e eu  
Tomei a que era menos frequentada;  
E foi isso a razão de toda a diferença!  
(FROST, 1969, p 39)

Como já visto em sua tradução de “Stopping by woods...”, Murray eventualmente utiliza versos de metrificação mais tradicional, sobretudo, decassílabos (versos 2, 5, 15, 16 e 19) e dodecassílabos (versos 3, 9, 10, 14 e 20). Os demais versos variam entre onze e dezesseis sílabas. A regularidade dos versos auxilia a criar uma percepção de previsibilidade e musicalidade no poema, e sua ausência na tradução, novamente, prejudica a recepção, em

português, do que é um poema de Robert Frost. Do mesmo modo, a falta de rimas<sup>145</sup> distancia a experiência de leitura dos efeitos gerados pela presença e a organização da rima. Se, por um lado, a tradutora se preocupou em manter a palavra “eu” no fim do verso 18, não se preocupou em repetir a palavra no início do verso seguinte, que reforça a ideia de hesitação e a do próprio suspiro mencionado pelo narrador no começo da estrofe.

Portanto, ao compararmos as duas traduções de Murray aqui mostradas, é possível dizer que no primeiro caso houve, pelo menos, uma tentativa de reproduzir algum esquema rímico, ainda que fosse diferente do original e isto fizesse sua relação com a *Divina Comédia* ficar perdida. Neste caso, talvez por julgar a “mensagem” deste poema mais relevante, a tradutora preferiu estender os versos e traduzir quase que literalmente as passagens. É claro que algumas concisões são menos possíveis de realizar em língua portuguesa, como o caso do verso 12 (“In leaves no step has trodden black”), em que o adjetivo “black” está indicando a *intensidade*, no sentido de até que ponto se pisaria nas folhas, ou de que maneira as folhas seriam pisadas, o que Murray resolveu explicando o ocorrido (algo até satisfatório quanto ao conteúdo, mas com pouco efeito de ritmo poético), chegando a 14 sílabas. Num último comentário, chama a atenção a escolha do título que já apresenta a primeira pessoa em sua conjugação, ao se referir à estrada como a “que não tomei”, enquanto o título original faz referência apenas à estrada, sem mencionar quem não a tomou.

A próxima tradução será a de Cid Moreira:

#### O CAMINHO NÃO SEGUIDO

Em um bosque se abriam dois caminhos;  
Triste por não poder seguir os dois  
Andando sozinho, ali me detive  
Olhando para um deles que sumia  
Abaixo da moita, logo depois.

Segui pelo outro, belo também,  
Que talvez tivesse o melhor direito,  
Pois tinha a grama que ao andar convém;  
Ainda que, se ali passasse alguém,  
Aos dois pudesse usar do mesmo jeito.

Naquela manhã os dois se estendiam  
Em folhas não marcadas pelos pés.  
Ah, o outro eu guardo para outro dia!  
E como um caminho a outro se envia  
Duvidei que ali voltasse outra vez.

<sup>145</sup> As poucas rimas presentes passam a impressão de ser acidentais, como “pisada” e “usada”, na estrofe 2, ou mesmo a recorrência de verbos no infinitivo da primeira conjugação que se verificam em mais de uma estrofe.

Estarei contando num suspirar,  
 Noutra lugar daqui a muito tempo:  
 Dois caminhos e eu, num bosque a vagar –  
 Tomei o que estava sem caminhar  
 E foi o que fez toda diferença.  
 (MOREIRA, 1995, p. 149)

Novamente podemos reconhecer o esforço tradutório de Moreira tanto na metrficação quanto na manutenção do esquema de rimas do poema. A tradução apresenta todos os 20 versos em decassílabos, ainda que o verso 6 precise suprimir a elisão em “pelo outro” para atingir as dez sílabas; portanto, Moreira regularizou o poema de Frost, não apenas colocando-o num metro mais tradicional, mas também por colocá-lo em toda a extensão do poema.

No tocante às rimas, mais uma vez, embora o esquema interno das estrofes ABAAB tenha sido mantido, algumas escolhas são pouco felizes. Logo na primeira estrofe, as rimas A são toantes, com base na vogal I tônica em todas as palavras (“caminhos”, “detive” e “sumia”); porém, sem o apoio da vogal pós-tônica, há uma tendência de que tais recorrências não sejam percebidos como uma rima, num primeiro momento. Os versos 2 e 5, por sua vez, rimam perfeitamente (“dois” e “depois”), o que então causa a sensação de que estes seriam os únicos ecos rimáticos da estrofe.

Ao lermos a segunda estrofe, entretanto, fica claro que a rima toante não aparece como um tipo de tensionamento ou exploração dos recursos sonoros da rima, mas sim uma concessão do tradutor que acaba “aceitando” uma rima menos marcada<sup>146</sup>; isso porque, na segunda estrofe, as rimas são perfeitas em todos os casos (“também”, “convém” e “alguém”, “direito”, “jeito”). Após essa constatação, fica mais claro que a estrofe anterior tentou realizar um esquema de rimas idêntico ao original, no entanto escolhe palavras que atenuaram demais a presença da rima.

A terceira estrofe, então, faz quase todos os versos em rimas perfeitas. A diferença se dá no primeiro verso que termina com um nasal na vogal A, mesmo que as outras rimas A sejam rimas perfeitas (“estendiam”, “dia” e “envia”). Ainda quanto a estas rimas, a consoante idêntica da sílaba tônica nas duas primeiras palavras deixa a presença da rima mais evidente, de modo que a nasalidade mencionada pode até não ser considerada o suficiente para tratar a rima como apenas toante. Além disso, cabe ressaltar que o final /ia/ ecoa as vogais tônicas das rimas da primeira estrofe, principalmente, a palavra “sumia”.

Finalmente, na última estrofe, o desfecho do poema também é prejudicado pelo tipo de rima realizado por Moreira. As rimas A em verbos no infinitivo da primeira conjugação,

<sup>146</sup> Ao contrário do que vimos na tradução de José Lira para Emily Dickinson, por exemplo.

obviamente, rimam entre si. No entanto, as rimas B, portanto, o último verso do poema, apresenta outra junção de rimas toantes que não dividem a vogal pós-tônica, o que praticamente exclui o impacto final da realização da rima no último verso. Mesmo que haja uma distinção de acentos nas palavras “hence” e “difference”, a rima toante de “tempo” e “diferença”, por mais que até compartilhem o E nasalizado, fica muito fraca para ser percebida como uma rima que encerra o poema.

Quanto a outras escolhas potencialmente problemáticas da tradução de Moreira, pode-se destacar, na segunda estrofe, o trecho “Segui pelo outro”, que passa a impressão de que o narrador já estaria andando por algum dos dois caminhos. No caso de Murray, pode-se imaginar que a expressão “Then took the other”, pelo uso do verbo “take” no passado e o eco que já faz com o título do poema, tenha levado a tradutora a escolher o verbo “tomar” nessa passagem; logo, fica ainda mais curioso que Moreira tenha escolhido o verbo “seguir” no passado se, aparentemente, o narrador ainda não o seguiu.

No penúltimo verso, o mesmo verbo “tomar” reaparece, porém, o mais curioso é o fim do verso, “Tomei o que estava sem caminhar”, uma vez que o narrador do original é bem claro ao dizer “less traveled”, o que seria, portanto, “menos viajado”, ao passo que “sem caminhar” transmite a impressão de que nunca alguém passou por aquele lugar, o que não se verifica no texto. O que se tem, porém, é uma menção a como, especificamente naquele dia, nenhum dos dois caminhos havia tido suas folhas pisadas. Na tradução de Moreira, inclusive, o trecho que menciona o quanto ambas as estradas estavam gastas praticamente na mesma intensidade, se encontra um outro tipo de situação, em que ele fala que se alguém passasse ali, poderia “usar do mesmo jeito”. Dessa forma, Moreira apresenta uma tradução mais competente do que Murray nos quesitos formais, ainda que, mesmo assim, as rimas imperfeitas prejudiquem a recepção dos efeitos das rimas, o que tem se mostrado uma constante em suas traduções de Frost.

A próxima tradução é de Marcos Vinícius Freitas:

#### A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

A estrada bifurcava num capão,  
E triste por não poder seguir dois planos  
E ser o mesmo caminhante, mirei o chão  
De uma longamente na direção  
Onde ela curvava atrás dos ramos.

Então tomei a outra, boa também,  
Talvez até mais cheia de promessas,  
Pois era gramada como convém;

Se bem que, no caso, ninguém  
 Havia pisado aquela mais que essa.

E nessa manhã estavam ambas macias  
 De folhas sem marcas ou pegadas.  
 Ah, guardei a primeira pra outro dia!  
 Mesmo sabendo que o caminho se desvia  
 E que nunca voltaria àquela estrada.

Pelas eras e eras da jornada  
 Seguirei repetindo essa sentença:  
 Duas estradas numa encruzilhada  
 E eu – eu tomei a menos viajada,  
 E isso fez toda a diferença.  
 (FREITAS, 2013, pp. 27-28)

Na organização métrica, Freitas apresenta relativa variabilidade na extensão dos versos. Embora a predominância caiba aos decassílabos, é possível encontrar 8 e 13 sílabas, nos versos 8 e 3, respectivamente. No quesito das rimas, manteve o padrão das rimas quando analisada a lógica interna de cada estrofe. Há, no entanto, uma coincidência de ecos das rimas B da terceira estrofe e das rimas A da quarta estrofe. Como vimos em “Stopping by woods...”, não é impossível que Frost antecipe ao menos um dos ecos rimáticos de uma estrofe seguinte na estrofe anterior, assim, esta escolha é um pouco questionável, já que as rimas do poema original não se repetem. Este fato fica ainda mais acentuado porque, mesmo que em estrofes diferentes, a rima de “estrada”, que encerra a terceira estrofe, e “jornada”, que encerra o primeiro verso da quarta estrofe, vira uma rima emparelhada, algo que, na lógica de ecos estabelecida pelo poema, só ocorre entre os versos 3 e 4 de cada estrofe. Para além disso, a tradução é eficaz em transmitir a narrativa do poema em inglês, de modo geral.

O uso de “capão”, embora a expressão seja bastante brasileira, já que tem etimologia na língua tupi, e não seja exatamente a descrição de um bosque ou uma vegetação arbórea, pode trazer uma proximidade para o leitor brasileiro, além de aumentar as possibilidades de rima, uma vez que haja tantas palavras terminadas em “ão”. Nessa primeira estrofe, há a única rima toante do poema, entre “planos” e “ramos”, ainda que seja uma bastante disseminada, já que a proximidade entre as letras N e M atenua a percepção do ouvido. Além disso, Freitas também não se preocupa com o acréscimo da letra S marcando plural, realizando rimas entre as palavras “promessas” e “essa”, bem como “macias”, “dia” e “desvia”<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> Vale o comentário quanto ao trio de palavras, cada uma de uma classe gramatical diferente, demonstrando a intenção do tradutor em realizar rimas ricas.

Finalmente, na última estrofe, pode-se apontar um problema conceitual mais complicado do que o uso de “capão”, que é o uso do termo “encruzilhada”. Como a palavra demonstra, “encruzilhada” tem raiz na palavra “cruz” e, portanto, uma “encruzilhada” é, a rigor, um encontro de quatro caminhos diferentes, diferentemente de uma bifurcação, à qual alude o poema, em que um único caminho em dado momento se divide em dois. O que vemos aqui então é um caso de uma tradução formalmente preocupada em realizar o jogo formal estabelecido pelo original, ainda que, eventualmente, isso leve o tradutor a “preencher lacunas” com palavras menos precisas ou, em alguns casos, incluídas no poema somente com esta intenção.

#### 5.4.4. AFTER APPLE-PICKING

O último poema a ser analisado, do mesmo modo, apresenta um esquema fora do comum. Esse, porém, é um exemplo mais extremo do que os anteriores devido à sua extensão, bem como pelas as diferentes metrificações para os versos e pela variedade de ecos rimáticos.

#### AFTER APPLE-PICKING

My long two-pointed ladder's sticking through a tree  
 Toward heaven still,  
 And there's a barrel that I didn't fill  
 Beside it, and there may be two or three  
 Apples I didn't pick upon some bough.  
 But I am done with apple-picking now.  
 Essence of winter sleep is on the night,  
 The scent of apples: I am drowsing off.  
 I cannot rub the strangeness from my sight  
 I got from looking through a pane of glass  
 I skimmed this morning from the drinking trough  
 And held against the world of hoary grass.  
 It melted, and I let it fall and break.  
 But I was well  
 Upon my way to sleep before it fell,  
 And I could tell  
 What form my dreaming was about to take.  
 Magnified apples appear and disappear,  
 Stem end and blossom end,  
 And every fleck of russet showing clear.  
 My instep arch not only keeps the ache,  
 It keeps the pressure of a ladder-round.  
 I feel the ladder sway as the boughs bend.  
 And I keep hearing from the cellar bin  
 The rumbling sound  
 Of load on load of apples coming in.  
 For I have had too much  
 Of apple-picking: I am overtired  
 Of the great harvest I myself desired.

There were ten thousand thousand fruit to touch,  
 Cherish in hand, lift down, and not let fall.  
 For all  
 That struck the earth,  
 No matter if not bruised or spiked with stubble,  
 Went surely to the cider-apple heap  
 As of no worth.  
 One can see what will trouble  
 This sleep of mine, whatever sleep it is.  
 Were he not gone,  
 The woodchuck could say whether it's like his  
 Long sleep, as I describe its coming on,  
 Or just some human sleep.  
 (FROST, 1963, 52)

Como se pode ver, o poema é composto de uma única estrofe de 42 versos. Além disso, há exatamente 14 frases completas, com orações principais e subordinadas. Nenhum ponto final aparece no meio de um verso, apenas no fim. Já as vírgulas aparecem nas duas posições, além de dois versos (8 e 28) que usam dois pontos, em ambos após a quinta sílaba do verso. Não há um padrão para o tamanho dos versos. O menor tem apenas duas sílabas (verso 32), ao passo que o maior é o dodecassílabo que inicia o poema.

As rimas também são bastante numerosas. Ao todo, temos 20 ecos rimáticos diferentes ao longo do poema, todos perfeitos e em fim de verso. Há ainda outras rimas internas e imperfeitas, inclusive entre palavras no fim de verso, como as de “well”, “fell” e “tell” que podem ser associadas às rimas de “fall” e “all”. Porém, sendo Frost um poeta muito interessado na sonoridade das rimas perfeitas, é bastante razoável supor que os ecos perfeitos sejam os mais indicados para organizar e disposição de suas rimas. Nos 42 versos, os 20 ecos rimáticos estão majoritariamente distribuídos em pares, isto é, são ecos que ocorrem em fim de verso apenas duas vezes. Há, no entanto, dois ecos que aparecem 3 vezes, como é caso das rimas há pouco mencionadas, nos versos 14, 15 e 16; além das rimas de “break”, “take” e “ache”, nos versos 13, 17 e 21, respectivamente<sup>148</sup>.

Já a disposição dos ecos é bastante variada. A primeira frase do poema está no esquema de rimas ABBAC. O verso seguinte é uma frase sintaticamente independente e, além de já concluir a rima C iniciada no verso anterior, provavelmente é a sentença mais relevante para se entender o poema: “But I am done with apple picking now”. Ou seja, trata-se de um trabalhador do campo relatando o fim de um dia cansativo de trabalho. Como apontou Salwa Nugali:

---

<sup>148</sup> Como se pode notar, inclusive, a primeira palavra terminada em /eik/ é seguida pelas 3 rimas emparelhadas em /el/, sendo completada após estes 3 versos. E novamente 3 versos separam esta palavra da próxima.

O narrador está cansado e tomou uma decisão quanto ao seu trabalho. É uma tarefa inacabada, mas está encerrada. O narrador, então, está pronto para deixar de lado tanto sua apanha de maçãs quanto seu estado desperto. Antes de dormir, ele recapitula seu trabalho na fazenda<sup>149</sup> (NUGALI, 2004, p. 50).

De todo modo, o esquema de rimas, a princípio, auxilia na estrutura das sentenças. Os próximos dois versos, que apresentarão uma mudança de tom ao poema, são uma frase completa, porém, não rimam entre si, deixando a resolução de ambos os versos em suspenso. A primeira se resolve no verso seguinte, a outra, contudo, só o faz depois de um verso que apresenta um novo eco rimático. Portanto, não há um esquema regular nem para o tamanho dos versos nem para a distância entre as rimas. Ainda assim, há algumas tendências, como a distância de no máximo 3 versos entre a primeira palavra a rima e sua resolução que dura por quase todo o poema. Esta regra só é quebrada na rima entre “heap”, no verso 35, e “sleep”, no verso 42<sup>150</sup>, último do poema.

Cid Moreira propõe em sua leitura que o narrador do poema emula a fala “de alguém que estivesse com sono após um trabalho estafante e falasse meio aos trancos, cortando a métrica onde fosse ‘apanhando’ palavras rimadas” (1995, p. 98). Talvez isso fique mais claro no caso dos versos 14, 15 e 16, já que os versos 14 e 16 são dímetros jâmbicos que englobam um pentâmetro; e mais ainda no verso 31, com dez sílabas, que precede o verso mais curto, já realizando uma rima (“Cherish in hand, lift down, and not let fall. / For all”), ou seja, ainda que os versos 31 e 32 fossem um único verso, ele estaria no horizonte de expectativas quanto à extensão de um verso desse poema. Porém, não haveria rima. Ainda assim, a maioria dos versos é mais longa e há poucos casos de rimas emparelhadas de modo geral (versos 2 e 3; 14, 15, e 16; 28 e 29; 31 e 32), o que então indicaria mais um trabalho de expectativa e execução das rimas, do que propriamente versos de métrica cortada nos quais se “apanhasse” uma rima. Em sua tradução, Moreira disse que preferiu “sacrificar um pouco as rimas perfeitas do original em favor de uma fala mais simples e direta que mantivesse aproximadamente a mesma métrica do original” (*idem*). Além disso, ao comentar a tradução

<sup>149</sup> The speaker is tired and has made a decision about his work. It is an unfinished task, but he is finished. The speaker, then, is ready to let go of both his apple picking and of his waking state. Before dozing off, he recapitulates his early work at the farm.

<sup>150</sup> Apesar da mesma palavra “sleep” aparecer duas vezes no verso 38 e ainda mais uma no verso 41, como foi dito, a organização do esquema de rimas está contabilizando apenas o fim dos versos; no entanto, é consideravelmente relevante para o poema que justamente a rima de fim de verso que mais demora para se realizar seja resolvida 3 vezes antes de aparecer na posição final, como se a palavra em si fosse anunciando sua chegada aos poucos, como se o poema pegasse no sono aos poucos.

de Paulo Vizioli para o poema, disse que “a busca de rimas empreendida por Vizioli prejudica a leitura do poema” (*ibidem*, p. 72). Vejamos a tradução mais antiga primeiro:

#### DEPOIS DA COLHEITA DE MAÇÃS

A minha escada de duas pontas, penetrando-a de viés,  
 Em direção ao céu, ficou ali  
 Na macieira, e há um barril que não enchi  
 A seu lado, e talvez duas ou três  
 Maçãs que abandonei no galho.  
 Apanhando-as, porém, cansei-me do trabalho.  
 Estou adormecendo: sobre a noite pesa  
 A essência de sono hibernal, o aroma de maçã.  
 Não há como esfregar dos olhos a estranheza  
 Que senti ao olhar pela vidraça enrijecida  
 Que retirei do bebedouro esta manhã  
 E segurei contra o mundo da relva encanecida.  
 Derretia-se e, ao chão, deixei se estilhaçar.  
 Antes disso, porém,  
 No sono eu avançara mais além,  
 E sabia muito bem  
 Que forma tomaria o meu sonhar.  
 Ampliadas maçãs se mostram e se apagam,  
 Com o talo e com a flor;  
 Suas pintas rubras nítidas se enxergam.  
 A sola de meu pé não só retém a dor,  
 Mas a dureza do degrau redondo.  
 Sinto a escada oscilar, se os galhos vergam.  
 E escuto no depósito da adega  
 O surdo estrondo  
 De carga sobre carga de maçã que chega.  
 Pois tive que apanhar  
 Maçãs demais: exausto ora me vejo  
 Dessa grande colheita que era meu desejo.  
 Havia dez mil milhares de frutas para tocar,  
 Acariciar na mão, sustar, sem derrubar nenhuma.  
 Pois cada uma  
 Que no solo batia,  
 Mesmo sem arranhões ou furos de restolhos,  
 Ia parar nas cidras sem nenhum engano,  
 Perdendo sua valia.  
 Podem-se ver os abrolhos  
 Que, seja ele qual for, terá o sono meu.  
 Se aqui estivesse ainda,  
 A marmota diria se equivale ao seu  
 Longo sono, conforme descrevo-lhe a vinda,  
 Ou não é mais que um sono humano.  
 (VIZIOLI, 1976, p. 57-58)

No quesito métrico, Vizioli foi mais permissivo, variando entre versos de quatro sílabas (verso 32) e dezesseis sílabas (verso 1); além disso, a maioria dos versos passa a ser em

dodecassílabo. E como Cid Moreira já havia nos avisado, o tradutor realmente se empenha na reprodução do mesmo esquema de rimas perfeitas em português, como no original. Com uma ressalva de que o verso 27 (“For I have had too much” / “Pois tive que apanhar”) em inglês prepara o décimo-terceiro dos vinte ecos rimáticos do poema, a ser resolvido no verso 30. No entanto, Vizioli repete a rima dos versos 13 e 17 terminados em “-ar”, chegando então a dezenove ecos rimáticos, uma vez que a resolução dessa rima também se dá no verso 30 e as demais rimas seguintes do poema estão todas correspondentes aos versos no poema original. Antes disso, porém, houve uma pequena mudança quanto ao eco repetido três vezes, mas não em sequência. Em inglês, tínhamos os versos 13, 17 e 21, em português, isso ocorre nos versos 18, 20 e 21 (“apagam”, “enxergam”, “vergam”), sendo a rima do verso 18 uma das raras rimas imperfeitas da tradução<sup>151</sup>, devido à mudança de vogal tônica, sendo, portanto, uma rima pós-tônica. Por essas modificações, então, a tradução acrescenta um novo eco que aparece mais de duas vezes; no entanto, em razão da distância entre os versos 17 e 27, a relação de rima entre elas fica bastante fragilizada, bem como a resolução breve no verso 30 é praticamente como se fosse um eco rimático novo.

A busca pelas rimas criticada por Moreira talvez fosse melhor direcionada a outro aspecto do qual ele também reclama em sua tese: o tom. O verso 6, comentado anteriormente como aquele que sintetiza o assunto do poema, fica muito prejudicado na tradução (“Apanhando-as, porém, cansei-me do trabalho”), com duas ênclises e um advérbio adversativo que não inicia a oração, além de deixar a menção das maçãs apenas no pronome oblíquo átono, o tom do verso fica bem menos coloquial, como é geralmente o verso frostiano. Além disso, o verso é um alexandrino, sendo um verso mais longo e tradicionalmente mais solene, como boa parte dos versos do poema em tradução.

Vejamos então as soluções do próprio Moreira.

#### APÓS A APANHA DE MAÇÃS

Os dois braços da escada sobem da macieira  
 Rumo ao céu ainda,  
 E a seu lado há um tambor que não enchi  
 E pode ser que hajam<sup>152</sup> duas ou três  
 Maçãs que não apanhei de algum galho.  
 Mas chega de apanhar maçãs agora.  
 Paira na noite o cheiro de hibernação,  
 O aroma de maçãs: estou caindo de sono.  
 Não posso apagar a estranheza da visão

<sup>151</sup> Além dela, há rima entre “viés” e “três”, em que abertura da vogal é modificada, nos versos 1 e 4; “pesa” e “estranheza”, nos versos 7 e 9; e “adega” e “chega”, nos versos 24 e 26, todos pelo mesmo motivo.

<sup>152</sup> *Sic.*

Que tive ao olhar por uma chapa de vidro  
 Que nesta manhã escumei do bebedouro  
 E segurei contra a força da geada no capim.  
 Ela se derretia e a deixei cair e quebrar.  
 Mas antes que caísse,  
 O sono se adiantava em meu caminho  
 E eu quase via  
 A forma que meu sonho ia tomar.  
 Surgem e desaparecem maçãs ampliadas,  
 Finda a haste, finda a flor  
 E cada mancha ruiva que clara se mostrava.  
 Não é só a dor que na planta do pé se guarda  
 Mas também o contorno do degrau redondo.  
 Quando o galho se curva sinto na escada o tremor.  
 E continuo a ouvir na arca do celeiro  
 O ribombar que ecoa:  
 Cargas e cargas de maçãs que se despejam.  
 Pois eu tinha feito apanhas demais  
 De maçãs: um cansaço extremo  
 Da grande colheita que era meu próprio desejo.  
 Milhares de maçãs e maçãs para tocar,  
 Abrigar na mão e baixar sem que caíssem,  
 Pois o fim  
 De todas que tocassem o chão,  
 Mesmo sem arranhar ou espetar por gravetos,  
 Por certo seria o monte para a cidra,  
 O das sem condição.  
 Dá pra ver o que irá perturbar  
 O sono meu, seja ele qual for.  
 Se não tivesse partido,  
 A marmota poderia dizer se é como  
 O seu sono longo o que digo que vem vindo,  
 Ou se é somente algum sono humano.  
 (MOREIRA, 1995, pp. 144-146)

A decisão de priorizar o ritmo do poema se deu mais nos primeiros versos. Depois disso, o tradutor elabora diversos versos de 12, 13 e até 14. O mais curto é o verso 32, com três sílabas. Há algumas rimas reconhecíveis na tradução. Os versos 14, 15 e 16 fazem uma sequência de rimas toantes (“caísse”, “caminho”, “via”), bem como as rimas “-ar” nos versos imediatamente anterior e posterior. No entanto, de modo geral, a tradução apresenta muito mais rimas imperfeitas, quase sempre compartilhando apenas a vogal tônica, de modo que eventualmente pode-se entender que aquela rima se faz também em outro verso.

Um exemplo disso são os versos que encerram o poema, dos versos 37 a 42; “perturbar” está resolvendo “tocar” no verso 30<sup>153</sup>, enquanto “for”, no verso seguinte, ao mesmo tempo recupera os versos 23 e 27 (“flor” e “tremor”) e acena ao verso 40 (“como”); os versos 39 e 41 fazem rima toante (“partido” e “vindo”), restando ao último verso uma rima

<sup>153</sup> Uma distância bem maior entre os ecos rimáticos do que Frost utiliza.

de proximidade nasal entre “como” e “humano”. As rimas toantes são interessantes quando são percebidas como rimas. Quando o leitor não pode dizer claramente qual palavra está rimando com qual, a relação criada pela rima se enfraquece. Contudo, o poema ainda pode ser considerado bom, como seria um poema em versos brancos, em que as posições de fim de verso também são relevantes, mas não precisam repetir sons idênticos. O esquema de rimas deste poema, apesar de irregular, dá ritmo à leitura e organiza a narrativa, criando expectativas.

### 5.5. Dylan Thomas

Dylan Marlais Thomas nasceu em Swansea, País de Gales, em 1914. Sua poesia está ligada à tradição anglo-saxã das ilhas britânicas e com o passado celta fortemente presente na região em que nasceu. O autor gozou de relativo sucesso em vida, participando de turnês de leitura pela Europa e nos Estados Unidos. Foi numa dessas viagens à América, inclusive, que Thomas veio a falecer, em 1953, devido às complicações de saúde causadas pelo consumo excessivo de álcool. Sua poesia, ao mesmo tempo, apresenta um rigor formal que acena à tradição, ao passo que se mostrava como moderna e inovadora, elaborando poemas com regras internas próprias, com sonoridades que destacavam sua pronúncia galesa das palavras e, até mesmo, produzindo poemas sob as regras de contagem silábica, em vez da contagem em pés. Muitos de seus poemas têm como tema a morte, seja de modo geral mais abstrato, ou direcionada às situações experienciadas por ele, como a morte do pai ou de uma menina carbonizada em Londres, durante a Segunda Guerra Mundial. Além disso, há também um forte fator de teologia cristã que perpassa sua escrita poética, bem como de outros poetas que o inspiraram.

#### 5.5.1. DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

O poema “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas, foi escrito em resposta ao falecimento de seu pai. A estrutura da vilanela foi bastante aproveitada para que os contrapontos entre diferentes tipos de homens sejam apresentados para finalmente serem arrematados na estrofe final, na qual o poeta se dirige diretamente ao pai.

#### DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

Do not go gentle into that good night,  
 Old age should burn and rave at close of day;  
 Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,  
 Because their words had forked no lightning they  
 Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright  
 Their frail deeds might have danced in a green bay,  
 Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,  
 And learn, too late, they grieved it on its way,  
 Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight  
 Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
 Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,  
 Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.  
 Do not go gentle into that good night.  
 Rage, rage against the dying of the light.  
 (THOMAS, 1978, p. 159)

Há, claro, diversos desafios em traduzir um poema como este: sua estrutura métrica é a do pentâmetro jámbico, costumeiramente associada ao decassílabo na tradição brasileira (mas não raramente traduzido como um dodecassílabo), que, em traduções do inglês para o português, devido às claras diferenças estruturais entre as línguas, dificulta que o português diga “as mesmas coisas” sem recorrer a mais sílabas. Foi, por exemplo, o que fez Augusto de Campos:

#### NÃO VÁS TÃO DOCILMENTE NESSA NOITE LINDA

Não vás tão docilmente nessa noite linda;  
 Que a velhice arda e brade ao término do dia;  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda.

Embora o sábio entenda que a treva é bem-vinda  
 Quando a palavra já perdeu toda a magia,  
 Não vai tão docilmente nessa noite linda.

O justo, à última onda, ao entrever, ainda,  
 Seus débeis dons dançando ao verde da baía,  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda.

O louco que, a sorrir, sofria o sol e brinda,  
 Sem saber que o feriu com a sua ousadia,  
 Não vai tão docilmente nessa noite linda.

O grave, quase cego, ao vislumbrar o fim da

Aurora astral que o seu olhar incendiaria,  
Clama, clama contra o apagar da luz que finda.

Assim, meu pai, do alto que nos deslinda  
Me abençoa ou maldiz. Rogo-te todavia:  
Não vás tão docilmente nessa noite linda.  
Clama, clama contra o apagar da luz que finda.  
(CAMPOS, 2006, p. 343)

A boa tradução de Augusto de Campos apresenta algumas escolhas que serão trazidas em outras traduções apresentadas a seguir. Uma delas é a escolha lexical para traduzir “good” adjetivando a palavra “night” no poema de Thomas. “Night”, invariavelmente, recebeu a tradução “noite” em português. “Good”, por sua vez, sofreu boas transformações entre os tradutores que se propuseram a realizar este trabalho. Augusto de Campos escolheu a palavra “linda”, que encerrou o primeiro verso e, portanto, definiu a sonoridade do fim de 13 dos 19 versos que compõe o poema.

Já a segunda palavra, a que encerra o segundo verso e, por isso, define o som de todas as rimas B do poema, é “day”. Thomas claramente criou um jogo aqui, entre as palavras “noite” e “dia”. Entretanto, a estrutura do português possivelmente estranharia encerrar o verso com “linda noite”, em vez de “noite linda”. Bem como “noite” pode ser apenas uma palavra mais difícil e rimar e, por isso, o tradutor tenha optado por outra saída. O acréscimo de duas sílabas na estrutura geral do poema também dá ao tradutor uma margem mais confortável de construção sintática e, muitas vezes, de fluidez no poema.

De todo modo, a palavra “linda”, de fato, pôde apresentar uma boa quantidade de rimas interessantes no poema, visto que se trata de palavras gramaticalmente distantes (como vimos, isso continua a impressionar) e que, quando são etimologicamente relacionadas, a escolha do emprego sintático diferente deixa o poema mais intenso. Um exemplo é o par “linda / deslinda”, sendo que, no verso, “deslinda” é a conjugação do verbo “deslindar” na terceira pessoa do singular. Outros verbos conjugados que aparecem no poema são: “findar” e “brindar”; as demais rimas se dão com o advérbio “ainda”; o adjetivo “bem-vinda”; e com a rima *riquíssima* de duas palavras, “fim da”, usando a preposição átona “da” como eco da última sílaba nos demais casos.

Isso também traz à discussão a presença da palavra “light” como aquela que é a rima do segundo refrão. Nesse sentido, Thomas complexificou o jogo. As três primeiras palavras no fim de cada verso fazem a tríade “night, day, light”. Noite, dia, luz. A luz pode habitar tanto a noite quanto o dia. Noite e dia são postos em oposição. Todavia, nenhuma tradução se propôs a manter este encadeamento, já que talvez não seja possível. Além disso, Thomas se

aproveita da coincidência do imperativo em inglês não depender de qualquer conjugação, para criar versos em que a terceira pessoa do plural que inicia os versos 2, 3, 4, e 5, os sujeitos de cada frase, encontrem o verbo de sua oração nos refrões, um positivo e um negativo.

Na tradução, os versos B também mostram boa variação de palavras. As primeiras são todas substantivos (“magia”; “baía”; “ousadia”), mas há ainda um verbo conjugado no futuro do pretérito (“incendiaria”) e um advérbio (“todavia”). Cabe ressaltar a coincidência nessa escolha, visto que “dia”, na primeira estrofe, traduzindo “day”, rima com “baía”, da terceira estrofe, que traduz “bay”, o que de certa forma incentiva o tradutor a apostar nesse eco rímico.

Pode-se dizer que Augusto de Campos soube realizar uma tradução bastante competente para o poema de Thomas seguindo os pressupostos da forma a qual havia se comprometido a cumprir. Trouxe muitas das imagens já presentes no poema original, bem como os personagens de cada estrofe. A próxima tradução, de Paulo Henriques Britto, se propôs a manter a relação entre sílabas do poema em inglês, isto é, traduzir o pentâmetro jâmbico pelo decassílabo:

#### NÃO ENTRES DÓCIL NESSA NOITE SUAVE

Não entres dócil nessa noite suave,  
Velhice deve arder ao fim do dia;  
Ah, grita, grita, porque a luz se apaga.

O sábio aceita o fim, a treva e o nada,  
Porém ao ver que o verbo não alumia  
Não entra dócil nessa noite suave.

O bom revê, na última braçada,  
O bem que em praias claras dançaria,  
E grita, grita, porque a luz se apaga.

O bravo, que cantava o sol, ousado,  
E agora entende, tarde, que o carpia,  
Não entra dócil nessa noite suave.

O sóbrio vê que a cegueira mais crassa  
Era capaz de brilho e de alegria,  
E grita, grita, porque a luz se apaga.

E tu, meu pai, na dor mais alta e rara,  
Maldiz-me e me abençoa enquanto é dia:  
Não entres dócil nessa noite suave,

E grita, grita, porque a luz se apaga.<sup>154</sup>

Começando pelo que há de comum entre as traduções de Britto e de Campos, ambos optaram por traduzir o segundo verso encerrando-o na palavra “dia”, o que, por sua vez, condicionou a sonoridade dos demais 5 versos B presentes no poema. Britto, no entanto, abdica da rima com “baía”; em vez disso, mantém uma série de verbos conjugados, dois na terceira pessoa do singular no presente (“alumia” e “carpia”) e um na terceira pessoa do singular no futuro do pretérito (“dançaria”). As demais rimas são com outro substantivo (“alegria”) e uma pouco usual recorrência da mesma palavra (“dia”) na última estrofe.

As escolhas, digamos, mais questionáveis se dão nas rimas A. Como adiantamos há pouco, a tradução para “good night” variaria entre os tradutores. Britto escolheu “noite suave”. Embora possa parecer menos óbvio, há bastantes rimas perfeitas para “suave”, leia-se “sua-ve” ou “su-a-ve”, visto que a vogal tônica continua sendo o “a”. O tradutor, então, se vale disso e aposta na rima toante. É apenas a vogal tônica que manterá o padrão da rima, em vez daquele no qual todos os fonemas da vogal tônica em diante são repetidos.

Isso traz algumas questões para a efetividade da tradução de Britto. Todas as rimas no poema de Thomas são rimas *perfeitas* (neste caso em específico, inclusive, são rimas “simples” ou “batidas”, já usadas inúmeras vezes por outros poetas e ainda em bastante uso nos dias de hoje). Ou seja, além da vogal tônica, *todos* os demais fonemas depois dela são repetidos na palavra que arremata a rima estabelecida pelo fim do verso.

Como vimos, diferentes tipos de rima causam impactos distintos no leitor/ouvinte, sendo que a rima perfeita costuma ser tida como a mais satisfatória; se não isso, a mais facilmente reconhecida. Com isso em mente, é possível atribuir parte do impacto do poema de Thomas às rimas perfeitas que se apresentam por todo o poema, especialmente ao par de refrões que finalmente se junta na última estrofe.

Britto, de fato, apostou bastante, visto que não lhe interessou ao menos manter palavras que compartilhassem a vogal tônica e a vogal pós-tônica, ainda que a consoante fosse outra. Em vez disso, ele estabelece desde a primeira estrofe, como em qualquer vilanela, que o poema se encerrará com a rima do primeiro e do terceiro verso, neste caso, “suave” e “apaga”. Nas estrofes que se encerram com o segundo refrão, por sua vez, há ao menos a mesma vogal pós-tônica (“apaga”, “braçada” e “crassa”); mas também há, na quarta estrofe, o “ousado” / “suave”, que apresenta uma dissonância semelhante ao caso dos refrões.

---

<sup>154</sup> Publicado no site da Revista Cult, em 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-henriques-britto-dylan-thomas/> (último acesso 06/08/2023)

Em dois casos, podemos ver Paulo Henriques Britto recorrer a uma rima toante ao traduzir um poema. No primeiro deles, ao traduzir uma balada de Emily Dickinson, Britto justifica que a própria Dickinson havia se valido de uma rima consonantal entre *loss* e *fleece*. No segundo exemplo, traduzindo “Do not go gentle into that good night”, não há qualquer justificativa para escolha, já que o poema foi publicado na revista *Cult*, junto a uma entrevista, mas sem quaisquer elaborações teóricas sendo mencionadas na publicação.

É curioso notar, no entanto, que, dessa vez, o poema de Thomas não apresentava rimas consonantais, ou qualquer outro tipo de *slant rhyme* que se encontra em poesia de língua inglesa: o que se tem, ao contrário, é um dos pares rítmicos mais comuns e utilizados em toda a tradição poética de língua inglesa: *night* rimando com *light*. A situação se complica mais um pouco quando levamos em conta que o poema original é uma vilanela, a qual apresenta dois refrões que rimam, mas nunca se encontram até o dístico final do poema. Grande parte do encanto da vilanela está, justamente, no fato de que aqueles dois versos que ficaram separados, a princípio, por outro verso; depois são alternados entre estrofes diferentes até que possam, finalmente, aparecer um em sequência do outro. Quando Britto traduz “Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light.” por “Não entres dócil nessa noite suave, / E grita, grita, porque a luz se apaga.”, o impacto final de duas rimas perfeitas e já bastante conhecidas se dissipa do poema, mesmo que aquela letra A tônica reiterada em “suave” e em “apaga” possa ser considerada uma rima.

Talvez a escolha pelo decassílabo tenha reduzido as opções de Britto. De todo modo, há de se elogiar a alternativa de não necessariamente usar um advérbio (“docilmente”) junto de um verbo, como fez Augusto de Campos; e, em vez disso, usar um adjetivo (“dócil”), construção que já está bastante disseminada no português brasileiro. Ainda assim, da mesma forma que Campos, Britto modifica um pouco o primeiro refrão de modo a permitir que ele faça sentido sintático com cada personagem que introduz as estrofes, mudando de imperativo, no primeiro verso, para terceira do singular, no sexto verso.

Seguindo adiante, vejamos as escolhas de Ivan Junqueira ao traduzir o poema de Thomas:

#### NÃO ENTRES NESSA NOITE ACOLHEDORA COM DOÇURA

Não entres nessa noite acolhedora com doçura,  
Pois a velhice deveria arder e delirar ao fim do dia;  
Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura.

Embora os sábios, ao morrer, saibam que a treva lhes perdura,

Porque suas palavras não garfaram a centelha esguia,  
Eles não entram nessa noite acolhedora com doçura.

Os bons que, após o último aceno, choram pela alvura  
Com que seus frágeis atos bailariam numa verde baía  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura.

Os loucos que abraçaram e louvaram o sol na etérea altura  
E aprendem, tarde demais, como o afligiram em sua travessia  
Não entram nessa noite acolhedora com doçura.

Os graves, em seu fim, ao ver com um olhar que os transfigura  
Quanto a retina cega, qual fugaz meteoro, se alegraria,  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura.

E a ti, meu pai, te imploro agora, lá na cúpula obscura,  
Que me abençoes e maldigas com a tua lágrima bravia.  
Não entres nessa noite acolhedora com doçura,  
Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura.  
(THOMAS, 2003, p. 258)

Ressalta-se de imediato que Junqueira não tenha se imposto qualquer tipo de restrição quanto à metrficação do poema. Todos os versos, além de ultrapassar o limite do decassílabo como tradução ao pentâmetro jâmbico, ultrapassam o limite do dodecassílabo que é, costumeiramente, a segunda opção em tais casos. Mais do que isso, inclusive, não parece haver qualquer tipo de regularidade métrica na tradução de Junqueira, o que, evidentemente, concede ao tradutor mais maleabilidade ao escolher suas palavras e as estruturas sintáticas dos versos.

Para traduzir o famigerado sintagma “good night”, Junqueira escolheu “noite acolhedora”, que, por si só, já é bastante peculiar. Ademais, ele também decide traduzir o termo “gentle” (indicando a maneira com que a voz do poema ordena que seu interlocutor *não* entre na noite, diferentemente de Augusto de Campos e Britto que escolheram, respectivamente, “docilmente” e “dócil”) com o sintagma preposicional “com doçura” e, além disso, opta por *encerrar o verso* com tal construção. Portanto, estabelecendo o padrão sonoro a se repetir como as rimas A do poema. Assim, as rimas A que Junqueira utiliza no poema são “doçura”, “fulgura”, “perdura”, “alvura”, “transfigura” e “obscura”: 2 substantivos, 3 verbos e 1 adjetivo.

Quanto às rimas B, Junqueira se junta a Augusto de Campos e Britto, escolhendo a palavra “dia” como o fim do segundo verso e, assim, reproduzindo o eco rimático /ia/ ao longo do poema. Embora tenha a vantagem de expandir seus versos (em alguns casos, beirando as vinte sílabas), o poema traduzido talvez tenha se prendido demais a equivalentes

semânticos entre o português e o inglês mesmo que em detrimento de certa fluidez poética dos versos a partir do metro. Além disso, de modo similar ao que Britto aponta (BRITTO, 2006), as “liberdades” que Ivan Junqueira toma em relação ao poema de Thomas estão quase sempre no fim de seus versos, isto é, justamente nas palavras *que rimam*.

Fica evidente, portanto, um tipo de postura quanto à tradução poética de poemas que tenham a rima como parte constitutiva e relevante de sua estrutura: aquele que se preocupa em *manter* as rimas, mas parece pouco preocupado com o *poder* dessas rimas. As rimas toantes de Brito, também podem ser encaixadas na mesma categoria, uma vez que, teoricamente, o tradutor executou escolhas que, de certo modo, cumpriam os requisitos para a construção de uma vilanela; o tipo de rima, no entanto, atenua o impacto da recorrência sonora trazida pela rima.

Além desse poema, Dylan Thomas estava muito interessado em tensionar os limites dos ecos rimáticos em diversas de suas composições e em modelos diferentes. Como Paul Muldoon (2010) aponta no prefácio dos *Collected Poems* de Thomas, em dado momento de sua carreira, o poeta galês gostava de utilizar um procedimento similar ao de Marianne Moore, no qual uma primeira estrofe não tradicional entrega a estrutura a ser seguida pelas demais estrofes, tanto na distribuição das rimas como na contagem das sílabas de cada verso. Como exemplo, Muldoon diz o seguinte quanto à estrutura estrófica do poema “Fern Hill”:

“Fern Hill” foi escrita em 1945, quando Dylan estava no auge de seu talento, e pode ser considerada típica de seu estilo “maduro”

Now as I was young and easy under the apple boughs  
 About the lilting house and happy as the grass was green  
 The night above the dingle starry,  
 Time let me hail and climb  
 Golden in the heydays of his eyes,  
 And honored among wagons I was prince of the apple towns  
 And once below a time I lordly had the trees and leaves  
 Trail with daisies and barley  
 Down the rivers of the windfall light.

As “correntes” nas quais este poeta canta foram, de certa forma, impostas a ele por si mesmo. Assim como Marianne Moore, Thomas está envolvido em um sistema de sílabas, com esta primeira estrofe estabelecendo um padrão de versos de 14, 14, 9, 6, 10, 15, 14, 7 e 9 sílabas, ao qual o poema se adere, de maneira altamente modificada, assim como se esperaria que o mar fosse contido por suas correntes. As rimas finais completas que o poema exhibe (“stars” e “jars” na estrofe 3, “white” e “light” na estrofe 4, “long” e “songs” na estrofe 5, “hand” e “land” na estrofe 6) parecem quase acidentais, mas existem rimas internas e ecos nos quais foi colocado muito pensamento. Esse prazer no jogo com a linguagem de verso a verso é uma característica da prosódia galesa. Vemos isso lá na rima interna em “boughs” e “about” nos versos 1 e 2, ou em “hail” e “heydays” nos versos 4 e 5, como uma

espécie de adiamento técnico, ou retenção, que está no coração do método formal de Dylan Thomas (MULDOON, *apud* THOMAS, 2010, *ebook*).<sup>155</sup>

Como se pode notar, Muldoon direciona a atenção para o que ele chama de método formal de Dylan Thomas, o qual está atrelado a um “tipo de atraso técnico” associado ao uso de rimas internas, que, por sua vez, ecoam tradições de poesia galesa, similares aos versos aliterativos do inglês antigo. Mas, para além disso, Thomas mostra, provavelmente, seu maior tensionamento da forma no poema que abre seu *Collected Poems 1934-1952*<sup>156</sup>, intitulado “Author’s Prologue”. Único poema previamente não publicado na edição, Thomas diz que o prólogo é “endereço a seus leitores, os estranhos”; o poema, por sua vez, é algo extenso, contando com 102 versos no total divididos em duas grandes estrofes, e aparece antes mesmo do índice.

Sua estrutura formal alterna entre versos com 5, 6 ou 7 sílabas, os quais falam da paisagem galesa e da própria escrita poética. É na sua distribuição rímica, porém, que se encontra sua maior “novidade”: nos 51 primeiros versos, o poema parece se organizar sem rimas finais, havendo apenas as ocasionais aliterações ou ressonâncias internas; ao chegarmos no verso 52, começando a nova estrofe, percebemos que os versos 51 e 52 apresentam uma rima perfeita entre “farms” e “arms”, respectivamente. Prosseguindo a leitura, repara-se que o verso 53, terminado em “keep”, apresenta uma rima perfeita com “asleep”, que termina o verso 50; o verso 54, com a palavra “moonbeam”, ecoa o verso 49, que se encerra em

---

<sup>155</sup> “Fern Hill” was written in 1945, when Dylan was at the height of his powers, and might be said to be typical of his “mature” style:

Now as I was young and easy under the apple boughs  
About the liltng house and happy as the grass was green  
The night above the dingle starry,  
Time let me hail and climb  
Golden in the heydays of his eyes,  
And honored among wagons I was prince of the apple towns  
And once below a time I lordly had the trees and leaves  
Trail with daisies and barley  
Down the rivers of the windfall light.

The “chains” in which this poet sings have, in some sense, been loaded upon him by himself. Like Marianne Moore, Thomas is engaged in a system of syllables, this first stanza establishing a pattern of lines of 14, 14, 9, 6, 10, 15, 14, 7 and 9 syllables to which the poem adheres, sort of, in the highly modified way a sea might be expected to be contained by its chains. Such full end-rhymes as the poem displays (“stars” and “jars” in stanza 3, “white” and “light” in stanza 4, “long” and “songs” in stanza 5, “hand” and “land” in stanza 6) seem almost inadvertent, yet there are internal rhymes and echoes into which a lot of thought has been put. This delight in language play from line to line is a feature of Welsh prosody. We see it there in the internal rhyme on “boughs” and “about” in lines 1 and 2, or in “hail” and “heydays” in lines 4 and 5, as a kind of technical delayment, or withholding, which is at the heart of Dylan Thomas’s formal method

<sup>156</sup> Como apontado pelo próprio Thomas em uma nota de abertura datada de novembro de 1952 (cerca de um ano antes de sua morte), tal coletânea apresenta a maior parte dos poemas escritos por ele e que o poeta ainda desejava preservar.

“stream”; e, assim por diante, todas as 51 palavras em fim de verso na primeira estrofe do poema vão encontrando correspondentes à medida que se afastam do eixo central do poema, até que, finalmente, os versos 101 e 102 não apenas rimem com os versos 2 e 1, respectivamente, mas, no caso dos versos 102 e 1 a mesma palavra “now” se repita; e, no caso dos versos 101 e 2, o verso “At God speeded summer’s end” seja replicado *verbatim*<sup>157</sup>.

Essa estrutura bastante imbricada sugere o tipo de relação paciente e contemplativa presente na poesia de Thomas. Os esforços dedicados pelo leitor ao longo dos versos vão paulatinamente sendo recompensados pelos ecos rimáticos que se encontram muito mais adiante, criando um poema em que as palavras, mesmo bastante afastadas, preservem uma relação das mais profundas umas com as outras.

Mesmo nos poemas formalmente mais complexos, como é o caso de “Vision and Prayer”, em que o poeta se vale de estruturas em “formato de diamante”<sup>158</sup>, na primeira parte; e em “formato de ampulheta”<sup>159</sup>, na segunda, a presença de algum modo organizacional que se vale da rima está presente. Vejamos as primeiras estrofes de cada uma das partes do poema:

W h o  
A r e y o u  
Who is born  
In the next room  
So loud to my own  
That I can hear the womb  
Opening and the dark run  
Over the ghost and the dropped son  
Behind the wall thin as a wren’s bone ?  
In the birth bloody room unknown  
To the burn and turn of time  
And the heart print of man  
B o w s n o b a p t i s m  
B u t d a r k a l o n e  
Blessing on  
The wild  
Child.

<sup>157</sup> Na edição de 1978 dos *Collected Poems*, publicada pela editora Billing & Sons Ltd., inclusive, há uma numeração à direita da página que conta os versos de 5 em 5, a segunda estrofe faz uma contagem regressiva dos versos, isto é, o segundo verso da segunda estrofe é marcado como o verso 50 e o verso 97 do poema como um todo é marcado como o verso 5.

<sup>158</sup> Para tanto, Thomas escreve uma estrofe centralizada na página em que o primeiro verso tem apenas uma sílaba; o segundo, duas sílabas; o terceiro, três; e assim sucessivamente até chegarmos ao meio, com nove sílabas, para que então o décimo verso apresente novamente oito sílabas e vá diminuindo até o décimo sétimo verso que apresenta, novamente apenas uma sílaba. Isso ocorre por 6 estrofes.

<sup>159</sup> Nesse caso, Thomas começa o primeiro verso com nove sílabas para então apresentar o segundo verso com oito sílabas, o terceiro com sete; e assim sucessivamente até que o nono verso tenha apenas uma sílaba e vá, novamente se expandindo, acrescentando uma sílaba por vez, até que a décima sétima estrofe apresente nove sílabas. Isso também ocorre por 6 estrofes; o poema, portanto, tem 12 estrofes ao todo.

(THOMAS, 1978, p. 129)

E:

In the name of the lost who glory in  
 The swinish plains of carrion  
 U n d e r t h e b u r i a l s o n g  
 Of the birds of burden  
 Heavy with the drowned  
 And the green dust  
 A n d b e a r i n g  
 The ghost  
 F r o m  
 The ground  
 L i k e p o l l e n  
 On the black plume  
 And the beak of slime  
 I pray though I belong  
 Not wholly to that lamenting  
 Brethren for joy has moved within  
 The inmost marrow of my heart bone  
 (*idem*, p. 153)

#### 5.5.2. IN MY CRAFT OR SULLEN ART

Para os fins deste trabalho, iremos analisar outro poema famoso de Thomas, “In my craft or sullen art”, que apresenta procedimentos semelhantes aos que estamos observando, isto é, em que o poeta utiliza um esquema rímico não tradicional e que, possivelmente por esse motivo, tem seus efeitos não reproduzidos ou reproduzidos parcialmente por seus tradutores. Vejamos, primeiramente, o poema em inglês:

#### IN MY CRAFT OR SULLEN ART

In my craft or sullen art  
 Exercised in the still night  
 When only the moon rages  
 And the lovers lie abed  
 With all their griefs in their arms,  
 I labor by singing light  
 Not for ambition or bread  
 Or the strut and trade of charms  
 On the ivory stages  
 But for the common wages  
 Of their most secret heart.

Not for the proud man apart  
 From the raging moon I write  
 On these spindrift pages

Nor for the towering dead  
 With their nightingales and psalms  
 But for the lovers, their arms  
 Round the griefs of the ages,  
 Who pay no praise or wages  
 Nor heed my craft or art.  
 (THOMAS, 1978, p. 120)

Neste poema, Thomas expressa os motivos pelos quais escreve. Ele já começa descrevendo sua arte como “sullen”, que pode ser “taciturna”, “rabugenta”, “morosa”, para em seguida descrever as circunstâncias em que a executa, isto é, “in the still night”, para finalmente dizer que a razão de se investir nisso não é prestígio ou pão, mas por um pagamento do “coração secreto” dos amantes que estão deitados no momento em que escreve. Ele continua, na segunda estrofe, dizendo que não escreve para um homem solitário ou para os mortos do passado, reforçando que é aos amantes que escreve, mesmo que estes não reconheçam sua atividade.

Formalmente, o poema está organizado em torno de versos de 7 sílabas, havendo, ocasionalmente, alguns com 6 sílabas, isto é, os versos graves, mas há de fato no verso 14 apenas 6 sílabas ao total; para além disso, numa escala bem mais reduzida se comparada ao “Prólogo”, Thomas apresenta 5 versos em sequência, sem que nenhum deles encontre um eco rimático. Quando aparece o primeiro dos ecos, coincidindo sintaticamente com o fim da oração subordinada que abre o poema, ele não recupera o som do verso imediatamente anterior nem mesmo do primeiro verso, como se fosse recuperar a mesma sequência, mas sim do segundo.

Dessa forma, a primeira estrofe apresenta o seguinte esquema: ABCDEBDECCA; por sua vez, a segunda estrofe repete exatamente o mesmo esquema rímico nos 5 primeiros versos, mas, em seguida, havendo dois versos a menos do que na primeira estrofe, os ecos B e D, nos versos 6 e 7 respectivamente, são suprimidos, de modo que a estrutura da segunda estrofe pode ser descrita como: ABCDEECCA. Nesses casos, vale ressaltar, não se trata de uma organização estrófica que se repete, isto é, não é como se cada estrofe, independentemente, utilizasse suas próprias rimas A ou B ou C etc., mas sim um caso em que as rimas apresentadas na primeira estrofe encontram ecos *também* na segunda estrofe.

As relações rímicas entre estrofes são menos comuns do que aquelas encontradas numa mesma estrofe. Seus usos mais comuns, como vimos em 1.2, são legados a estrofes menores do que as de “In my craft...”, que dirá o exemplo extremo do “Prólogo do autor”. O caso mais comum fica a cargo dos tercetos de um soneto que exploram uma boa variedade de

distribuição dos dois ou três ecos: CDC DCD; CDC EDE; CCD EED; CDE CDE; CDE EDC dentre outras. De todo modo, essas rimas estão dentro do horizonte de expectativa no qual um eco rimático se completa não mais do que 50 sílabas após ter sido iniciado, como é o caso de CDE EDC.

Thomas constrói, portanto, um esquema que, embora algo facilmente reconhecível numa leitura um pouco mais atenta, talvez devido à estranheza de sua distribuição, não é imediatamente percebido por quem lê o poema pela primeira vez. No entanto, a insistência nos mesmos ecos rítmicos em ambas as estrofes e, principalmente, o A em “art” que será, num primeiro momento, completado por “heart” que encerra a primeira estrofe e, logo na sequência, termina o primeiro verso da segunda estrofe em “apart”, até que finalize o último verso do poema novamente com a repetição da palavra “art”, chama a atenção para um tipo de invólucro no qual Thomas parece estar bastante interessado. Assim como num quarteto de um soneto tradicional petrarquiano as rimas A precisam aguardar dois versos inteiros de rimas B para que enfim possam completar seu eco, Thomas expande essa ideia inserindo pelo menos uma correspondência sonora (no caso da rima C, duas) para cada palavra em fim de verso antes de chegar novamente à rima A. Esse procedimento cria um senso de expectativa em quem lê o poema, uma vez que as demais rimas vão se realizando. Ao começar a próxima estrofe com o mesmíssimo esquema, o poeta cria outra expectativa de que teremos uma estrofe com o mesmo número de versos e correspondências distribuídas da mesma maneira. Dessa vez, porém, Thomas encurta a estrofe em dois versos e elimina completamente os ecos B e D que havia na estrofe anterior, gerando um efeito mais imediatista com ambas as rimas E e C aparecendo emparelhadas antes do arremate da rima A.

Cabe ressaltar que não é apenas a palavra “art”, que encerra o primeiro e o último verso do poema, que se repete no fim do verso. A rima C “wages” repetida nos penúltimos versos de cada estrofe e a palavra “arms”, uma rima E, aparece, num primeiro momento, no quinto verso da primeira estrofe e, depois, no sexto verso da segunda estrofe. Ademais, as rimas de Thomas são todas perfeitas, inclusive a rima E entre “arms”, “charms” e “psalms”, já que podemos facilmente entender que o R em “arms” e “charms” não é realmente pronunciado no sotaque galês, criando apenas um alongamento da vogal, de modo similar ao que ocorre com o L em “psalms”. As rimas perfeitas, como discutido em 1.1.3.1, destacam-se bem mais por sua presença do que qualquer outro tipo de rima. Além disso, Thomas se vale de certas palavras que estão “contidas” dentro de outras palavras, isto é, que seguem o padrão de eliminar uma consoante anterior à vogal tônica, iniciando a palavra com uma vogal. É o que corre com “arms” que está contida em “charms”; bem como “ages” está contida em

“stages”, “rages” e “wages”; e, é claro, a própria palavra “art” que está contida em “heart” e “apart”.

Diante de tantas implicações formais, traduzir este poema, assim como tantos outros analisados nesse trabalho, é uma tarefa desafiadora. Em 1991, foram publicadas duas traduções para ele: uma, de Ivan Junqueira, aparece no livro *Poemas Reunidos: 1934 – 1953*, dedicado apenas à poesia de Dylan Thomas; já a outra, com tradução de Ivo Barroso, aparece na coletânea *O Torso e o Gato – O melhor da poesia universal*, na qual o poeta escolhe e traduz poetas de diferentes períodos e idiomas.

Vejamos o que fez Ivan Junqueira:

#### EM MEU OFÍCIO OU ARTE TACITURNA

Em meu ofício ou arte taciturna  
 Exercido na noite silenciosa  
 Quando somente a lua se enfurece  
 E os amantes jazem no leito  
 Com todas as suas mágoas nos braços,  
 Trabalho junto à luz que canta  
 Não por glória ou por pão  
 Nem por pompa ou tráfico de encantos  
 Nos palcos de marfim  
 Mas pelo mínimo salário  
 De seu mais secreto coração.

Escrevo estas páginas de espuma  
 Não para o homem orgulhoso  
 Que se afasta da lua enfurecida  
 Nem para os mortos de alta estirpe  
 Com seus salmos e rouxinóis,  
 Mas para os amantes, seus braços  
 Que enlaçam as dores dos séculos,  
 Que não me pagam nem me elogiam  
 E ignoram meu ofício ou minha arte.  
 (THOMAS, 2003, p. )

A primeira coisa que se percebe é que, tal como em sua tradução de “Do not go gentle...”, Ivan Junqueira desregulariza o tamanho dos versos de Thomas, apresentando versos que vão de 6 a 10 sílabas, sendo os decassílabos aqueles com maior ocorrência. Ao analisarmos as rimas, acentua-se a presença de apenas duas rimas perfeitas: “pão”, no verso 7, e “coração”, no verso 11; e a dupla aparição de “braços”, nos versos 5 e 17, ou verso 6 da segunda estrofe. Para além disso, também de modo similar às traduções de Junqueira para Eliot, há uma rima quase perfeita entre os versos 6 (“canta”) e 8 (“encantos”), a qual poderia ser chamada de rima toante imperfeita, já que ela não repete a vogal pós-tônica; mas, a bem da verdade,

pode-se dizer que, nesse caso, Junqueira se vale de um processo há pouco comentado quanto ao poema, em que uma rima está “contida” na outra palavra, já que “canta”, excluindo-se a vogal pós-tônica e o S que marca o plural, está contida em “encantos”.

Se tentarmos dispor o esquema rímico produzido por Junqueira, ficam algumas dúvidas quanto às possíveis rimas toantes que estejam aparecendo no poema, já que em boa parte dessas possibilidades teríamos realmente apenas a vogal tônica sendo reproduzida e mais nenhum outro fonema. Levando isso em conta, e ciente de que estaríamos afrouxando bastante as possibilidades, teríamos um esquema de ABCDEFGFHEG ABIIBEJIE.

Como discutido no caso de Eliot, é difícil dizer se Junqueira não considerou relevante recuperar as sonoridades de fim de verso utilizadas por Thomas ou se há nessa empreitada algum tipo de tentativa de “modernizar” sua poesia. Como discutido no capítulo 4, esse tipo de abordagem fica em um tipo de zona cinzenta quanto a ser uma tradução “de forma” ou “de conteúdo”, já que ela não segue exatamente o mesmo metro do original, mas perceptivelmente há um cuidado com a elaboração dos versos e uma lógica interna própria; do mesmo modo, o poema é uma tradução bastante apegada às imagens e às palavras escolhidas por Thomas.

Vejamos agora a tradução de Ivo Barroso:

#### NO MEU OFÍCIO OU ARTE AMARGA

No meu ofício ou arte amarga  
 Que à noite tarda é exercido  
 Quando alucina só a lua  
 E dormem lassos os amantes  
 Com as dores todas entre os braços,  
 É que trabalho à luz cantante  
 Não pela glória ou pelo pão,  
 Desfile ou feira de fascínios  
 Por sobre palcos de marfim,  
 Mas pela paga mais afim  
 De seus secretos corações!

Não para alguém altivo à parte  
 Da lua irada é que eu escrevo  
 Os respingados destas páginas  
 Nem pelos mortos presumidos  
 Cheios de salmo e rouxinóis.  
 Mas para amantes cujos braços  
 Têm os cansaços das idades  
 Que não me dão louvor nem paga  
 Nem prezam meu ofício ou arte.  
 (BARROSO, 1991, p.)

Começando pela metrificação, percebe-se que Barroso regularizou o poema como um todo, já que agora todos os versos são octassílabos. A tradução também é bastante colada às ideias presentes no original; não há, porém, muita atenção quanto à repetição dos ecos rimáticos. Há algumas ocorrências, por exemplo, os versos 4 e 6 (“amantes” e “cantantes”) e 9 e 10 (“marfim” e “afim”), os quais eram de fato um dístico rimado CC em inglês (“stages” e “wages”), bem como a repetição da palavra “braços” nos versos 5 e 17; o verso 12 (“parte”) rima perfeitamente com o verso 20 (“arte”) e também uma entre o verso 2 (“exercido”) e o verso 15 (“presumidos”), com uma possível interpretação de uma rima toante com o verso 8 (“fascínios”), de modo que, se juntarmos as rimas toantes e perfeitas para caracterizar a distribuição das rimas, teremos o esquema ABCDEDFBGGH AIABJEAAA, sendo que boa parte das rimas aqui tidas como toantes apresentam apenas a vogal tônica como sonoridade repetida entre as palavras, havendo inclusive o caso do verso 14 que é um verso esdrúxulo, mas que tem em sua sílaba tônica a vogal A, criando a impressão, pelo esquema, de uma rima triplamente encadeada ao final, mas que, na verdade, só apresenta uma rima perfeita entre o primeiro e o último verso da estrofe.

Vejam agora a tradução de Augusto de Campos:

#### NESTE MEU OFÍCIO OU ARTE

Neste meu ofício ou arte  
 Soturna e exercida à noite  
 Quando só a lua ulula  
 E os amantes se deitaram  
 Com suas dores em seus braços,  
 Eu trabalho à luz que canta  
 Não por glória ou pão, a pompa  
 Ou o comércio de encantos  
 Sobre os palcos de marfim  
 Mas pelo mero salário  
 Do seu coração mais raro.

Não para o orgulhoso à parte  
 Da lua ululante escrevo  
 Nestas páginas de espuma  
 Nem para os mortos como torres  
 Com seus rouxinóis e salmos  
 Mas para os amantes, braços  
 Cingindo as dores do tempo,  
 Que não pagam, louvam, nem  
 Sabem do meu ofício ou arte.  
 (CAMPOS, 2006, p. 341)

Neste caso, o tradutor também regularizou os versos, dessa vez para uma maioria quase absoluta de heptassílabos. Há apenas duas exceções, ambas tendo ficado com oito sílabas, os versos 15 e 20, sendo este o final do poema. Nas rimas, Campos reproduz alguns casos em que a rima parecia estar mais evidente, por serem versos mais próximos, mas deixando de lado as situações dos versos com rimas mais afastadas. Na primeira estrofe, assim como na tradução de Ivan Junqueira, o verso 6 não recupera nenhuma rima. Na verdade, as primeiras rimas em ambas as traduções são entre os versos 6 e 8, sendo também as duas entre as palavras “canta” e “encantos”. Depois dessa rima, há um verso que também não rima com nenhum outro, até que os dois versos finais são um dístico de rimas imperfeitas, mas bastante próximas (“salário” e “raro”). Além de não trazer a ideia do invólucro que se constrói pelas rimas A que iniciam e fecham a estrofe, o final num dístico heroico também aponta para um fim em si mesmo, possivelmente um aspecto de resumo do que foi dito, especialmente se, até então, não havia ocorrido nenhuma rima emparelhada.

Na segunda estrofe, o invólucro está lá (“parte” e “arte”), no entanto, há, novamente, menos rimas contidas nele do que no poema original. Há uma rima toante entre os versos 16 e 17 (“salmos” e “braços”) e uma rima *reduzida*, bem aos moldes de José Lira em sua tradução de Emily Dickinson, em que Augusto de Campos rima a conjunção “nem” com o substantivo “tempo”. As palavras de fato compartilham a mesma vogal tônica, inclusive seu caráter nasal. O estranhamento fica por conta de a rima acontecer entre uma oxítone e uma paroxítone. Nesse sentido, porém, faz sentido pensar que o fato de o último verso estar com oito sílabas em vez de sete, como em praticamente todos os demais versos do poema, está cumprindo uma função de resolver um balanceamento entre as sílabas das rimas.

Ao que tudo indica, portanto, nestes exemplos de traduções para Dylan Thomas, mesmo suas rimas perfeitas, pelo fato de estarem mais afastadas do que o se esperaria, tendem a não ser recuperadas pelos tradutores. No caso da vilanela, havia já um molde da forma fixa que fez com que os tradutores, cada um ao seu modo, buscasse cumprir os requisitos formais. Já neste caso, todos os exemplos não se dedicaram a executar padrões rítmicos que se aproximassem numericamente dos que se encontra no original. Apesar do afastamento pouco usual, a brevidade dos versos e as recorrentes aparições de rimas mais próximas dentro da estrofe são suficientes para chamar a atenção do leitor para a presença e a funcionalidade organizacional da rima neste poema. Com isto em mente, apresento uma tradução minha inédita que busca dar mais atenção a esses princípios:

EM MEU OFÍCIO, AUSTERA ARTE

Em meu ofício, austera arte,  
 feito na quieta madrugada,  
 apenas a lua e seus ais  
 e os amantes em suas camas  
 com todo o luto entre seus braços,  
 em cantoria iluminada  
 não trabalho por pão ou fama,  
 projeção ou troca de laços  
 no marfim das fases finais,  
 mas por pagamentos normais  
 de seu coração baluarte.

Não escrevo ao homem à parte  
 de orgulho da lua irritada  
 nessas páginas vendavais,  
 nem pelos mortos que se somam  
 aos rouxinóis e salmos crassos,  
 mas por amantes, por seus braços,  
 que, entre lutos geracionais,  
 não pagam apreços normais  
 nem ligam para o ofício ou arte.

Minha tradução optou por regularizar o poema em octossílabos e seguir o mesmo esquema de rimas do original. Há apenas uma rima não perfeita, a palavra “somam” que está recuperando as rimas D “camas” e “fama” da estrofe anterior. Talvez a rima mais questionável, “arte” e “baluarte”, pareceu se justificar por recuperar a rima perfeita fechando a estrofe, bem como tradução de “most secret” que adjetiva “heart”, no poema em inglês, pensando na imagem da pequena fortificação do baluarte como um símbolo de secreto ou mais escondido, mais seguro.

### 5.5.3. AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION

O próximo poema, por sua vez, não terá rimas tão *óbvias* quanto os anteriores. E *óbvias* descreve melhor a situação do que rimas *perfeitas*, porque se deve levar em conta a pronúncia galesa ou, no mínimo, a pronúncia de Thomas, para compreender a natureza dessas rimas. Felizmente, há um registro do próprio poeta declamando este poema, de forma bastante performática, ressaltando seu modo de pronunciar aquelas palavras.

#### AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION

And death shall have no dominion.  
 Dead man naked they shall be one  
 With the man in the wind and the west moon;  
 When their bones are picked clean and the clean bones gone,  
 They shall have stars at elbow and foot;

Though they go mad they shall be sane,  
 Though they sink through the sea they shall rise again;  
 Though lovers be lost love shall not;  
 And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.  
 Under the windings of the sea  
 They lying long shall not die windily;  
 Twisting on racks when sinews give way,  
 Strapped to a wheel, yet they shall not break;  
 Faith in their hands shall snap in two,  
 And the unicorn evils run them through;  
 Split all ends up they shan't crack;  
 And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.  
 No more may gulls cry at their ears  
 Or waves break loud on the seashores;  
 Where blew a flower may a flower no more  
 Lift its head to the blows of the rain;  
 Though they be mad and dead as nails,  
 Heads of the characters hammer through daisies;  
 Break in the sun till the sun breaks down,  
 And death shall have no dominion.  
 (THOMAS, 1878, p. 62)

O poema se organiza em 3 estrofes de 9 versos cada, sendo que o primeiro e o último verso da estrofe são o refrão que também dá título ao poema. As metrificações são ímpares, com versos variando entre 7 e 11 sílabas, com boa parte deles com 9 sílabas, com eventuais versos de 8 ou 10. O esquema rímico é o mesmo em todas as estrofes. Nos poemas analisados anteriormente, os critérios de ortografia nos ajudavam a reconhecer a rima entre duas palavras. Thomas deixou gravadas declamações de vários de seus poemas, dentre os quais “And Death shall have no dominion”<sup>160</sup>. A leitura performática de Thomas deixa os fins de verso bem acentuados e é possível até reconhecer mais facilmente rimas pouco óbvias como “windily” e “ways”, que rimam por afinidade aliterativa. Desse modo, o esquema das estrofes será sempre RAAABCCBR<sup>161</sup>, os Rs marcando os refrões que se repetem a toda estrofe. De fato, eles rimam com os três primeiros versos da primeira estrofe (“one”, “moon” e “gone”), ainda que por proximidade vocálica com a consoante nasal, porém como nos demais versos essa similaridade não se repete, preferiu-se manter essa descrição do esquema.

<sup>160</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CxKfGHhYbnE> (último acesso: 27/07/2024)

<sup>161</sup> Russel Astley (1969), ao escrever sobre as rimas de Thomas, propõe que o esquema das estrofes seja RAAABAABR, visão defendida por ele seguindo os critérios de rima assonântica com a qual Thomas vinha experimentando à época da composição deste poema. Ainda assim, este trabalho reconhece um eco rimático extra nos versos 6 e 7 de cada estrofe poema, já que nas estrofes seguintes a rima entre os versos 6 e 7 é bem mais evidente.

As rimas de “foot” e “not” mantêm o som final e alteram a vogal, o que também ocorre entre “sane” e “again”. A rima tripla de “sea”, “windily” e “ways” só é assim reconhecida, porque o sistema da estrofe se repete aqui e na estrofe seguinte, pois “sea” e “windily” fazem rima com deslocamento de acento, já que “windily” é uma palavra grave; porém, como já dito, sua relação com “way” se dá pela aliteração, ao passo que “sea” e “way” se relacionam pela proximidade da vogal alongada de “sea” e a semivogal final de “way”, criando um jogo interessante em que as três palavras rimam entre si por motivos diferentes uma da outra. “Break” e “crack” dividem o mesmo som /k/ final, mas novamente muda-se a vogal, já “two” e “through” compartilham o som vocálico. Finalmente, “ears”, “seashore” e “more” fazem algo parecido com a estrofe anterior, em que “ears” e “seashore” se aproximam devido às repetições dos encontros entre R e S e mesmo das vogais EA, ao passo que “more” rima perfeitamente com “seashore” e deixa para “ears” apenas uma relação mais branda de som consonantal. “Rain” e “down” também dividem apenas a nasalidade da consoante depois das vogais, e “nails” e “daisies” apresentam um aspecto visual das sequências “ai” que faz sons diferentes em cada palavra, bem como o S final.

O poema é tradicionalmente lido na chave da temática da ressurreição, sendo que em suas estrofes há uma divisão temática. A primeira trata do paraíso; a segunda, do inferno; e a terceira, da indestrutibilidade física do homem (CONNOLLY, 1956, p. 75). A primeira estrofe talvez seja a mais evidente, com suas imagens de redenção, em que “os loucos serão sãos” e que “os afogados ressurgirão”, “os amantes se vão mas o amor não”; portanto, propondo-se a morte sob a perspectiva positiva da ressurreição. A segunda estrofe, porém, descreve situações torturantes, mas que são superadas, sobrevividas. Como os corpos deitados no mar que não morrem ao vento, com seus corpos amarrados e os tendões que se rompem; no entanto, como aponta o fim da estrofe, mesmo diante disso, o corpo não sucumbirá. Finalmente, na terceira estrofe, o poeta lamenta que a morte ocorra, mas reconhece que o corpo enterrado continuará parte de um ciclo de vida e assim continuará pela eternidade.

Analisando as traduções, começemos pela de Ivan Junqueira:

#### E A MORTE NÃO TERÁ NENHUM DOMÍNIO

E a morte não terá nenhum domínio.  
 Nus, os mortos irão se confundir  
 Com o homem no vento e a lua no poente;  
 Quando seus alvos ossos descarnados se tornarem pó,  
 Haverão de brilhar as estrelas em seus pés e cotovelos;  
 Ainda que enlouqueçam, permanecerão lúcidos,  
 Ainda que submersos pelo mar, haverão de ressurgir;

Ainda que os amantes se percam, o amor persistirá;  
E a morte não terá nenhum domínio.

E a morte não terá nenhum domínio.  
Aqueles que há muito repousam sob as dobras do mar  
Não morrerão com a chegada do vento;  
Contorcendo-se em martírios quando romperem os tendões,  
Acorrentados à roda da tortura, jamais se partirão;  
Em suas mãos, a fé irá fender-se em duas,  
E as maldades do unicórnio os atravessarão;  
Espedaçados por completo, eles não se quebrarão.  
E a morte não terá nenhum domínio.

E a morte não terá nenhum domínio.  
Não mais irão gritar as gaivotas aos seus ouvidos  
Nem se quebrar com fragor as ondas nas areias;  
Onde uma flor desabrochou não poderá nenhuma outra  
Erguer sua corola para as rajadas da chuva;  
Ainda que estejam mortas e loucas, suas cabeças  
Haverão de enterrar-se como pregos através das margaridas,  
Irrupendo no sol até que o sol se ponha.  
E a morte não terá nenhum domínio.  
(THOMAS, 2003, p.)

Como já reconhecido em outros casos, Junqueira não se preocupa em reproduzir as rimas nem em manter a metrificação próxima ao poema original. Sua tradução apresenta soluções interessantes para as expressões usadas por Thomas, embora boa parte das escolhas soe bastante literal e inclusive mais explicativa, como a expressão “roda da tortura” que em inglês se encontrava apenas como “the wheel”. Apesar disso, é possível reconhecer um bom ritmo em alguns dos versos, como “Em suas mãos a fé irá fender-se em duas”, que recupera um pouco as aliterações bastante recorrentes no poema de Thomas.

No caso de uma tradução como essa, assim como em alguns casos encontrados em suas traduções de Eliot, Junqueira acaba por aproximar Thomas de uma certa tradição moderna, sem a presença do metro e, principalmente, da rima, à qual o poeta não era exatamente filiado. Por mais que as rimas sejam menos perceptíveis sob uma tradição de rimas perfeitas, este tipo de construção e experimento parece uma característica relevante da composição do poema. É até mesmo possível imaginar a ideia de ressurreição que permeia o texto como um tipo de *repetição*, tal como a rima, de modo que o esquema de reiterações e similaridades sonoras também reflete em sua forma um tipo de ressurgimento. Vejamos a tradução de Augusto de Campos para o mesmo poema:

E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO

E a morte não terá domínio.

Nus, os mortos há de ser um.  
 Com o homem ao léu e a lua em declínio.  
 Quando os ossos são só ossos que se vão,  
 Estrelas nos cotovelos e nos pés;  
 Mesmo se loucos, há de ser sãos,  
 Do fundo do mar ressuscitarão  
 Amantes podem ir, o amor não.  
 E a morte não terá domínio.

E a morte não terá domínio.  
 Sob os turvos torvelinhos do mar  
 Os que jazem já não morrerão ao vento,  
 Torcendo-se nos ganchos, nervos a desfiar,  
 Presos a uma roda, não se quebrarão,  
 A fé em suas mãos dobrará de alento,  
 E os males do unicórnio perderão o fascínio,  
 Esquartejados não se racharão  
 E a morte não terá domínio.

E a morte não terá domínio.  
 Os gritos das gaivotas não mais se ouvirão  
 Nem as ondas altas quebrarão nas praias.  
 Onde uma flor brotou não poderá outra flor  
 Levantar a cabeça às lufadas da chuva;  
 Embora sejam loucas e mortas como pregos,  
 Testas tenazes martelarão entre margaridas:  
 Irromperão ao sol até que o sol se rompa,  
 E a morte não terá domínio.  
 (CAMPOS, 2006, p. 335-337)

Campos foi mais rigoroso quanto ao tamanho dos versos, ao menos nas duas primeiras estrofes. Nestas, o verso mais longo é um dodecassílabo (verso 7 da segunda estrofe). Já o verso 7 da última estrofe tem quatorze sílabas. De modo geral, a tradução formal dos versos está mais bem elaborada nas duas estrofes iniciais em comparação à última estrofe, a qual também se assemelha à tradução de Junqueira, no sentido de ser bem mais literalizante. Enquanto nas anteriores Campos até renuncia a alguns termos, aparentemente para cumprir os critérios de metrificação e rima, isso não ocorre na estrofe final.

Ainda assim, o esquema de rimas adotado por Augusto de Campos não é o mesmo do poema de Thomas, bem mais regular em sua estrutura. O número de ecos na primeira estrofe até é o mesmo, três, porém, a disposição difere bastante. A primeira modificação já está na inclusão do refrão como parte do esquema de rimas, com a rima perfeita de “domínio” e “declínio”, entre os versos 1 e 3. Mesmo que “Dominion” também ecoe em praticamente todos os versos da primeira estrofe no poema original devido aos sons nasais presentes nas palavras, sua manutenção como refrão nas estrofes seguintes nos leva a imaginar sua presença como algo que não se encaixa exatamente no esquema de rimas das demais estrofes.

Na estrutura de Campos, então, encontram-se três rimas A (“domínio”, “um”<sup>162</sup> e “declínio”), com uma repetição no verso final; já as rimas B também são abundantes (“vão”, “são”, “ressuscitarão” e “não”); o quinto verso da estrofe não apresenta eco com nenhum outro do poema. Assim sendo, o tradutor cria um esquema em que um verso sem rima divide a estrofe ao meio, no qual a primeira metade apresenta três rimas A e uma B, ao passo que a segunda metade apresenta três rimas B e uma A (a repetição do refrão), de modo que, mesmo sendo diferente do original, é reconhecível o esforço do tradutor em apresentar algum padrão de rimas que organize a estrofe.

Na segunda estrofe, Campos elabora outro esquema, dessa vez com 4 ecos rimáticos distintos, embora dois deles sejam repetições de sonoridades surgidas na primeira estrofe. Portanto, aqui se encontra algo que não se vê no poema de Thomas, em que os ecos rimáticos ficam limitados às suas próprias estrofes, com exceção dos refrões. A primeira rima da estrofe, novamente, leva em conta o refrão como parte integrante do esquema de rimas, já que o verso 7 da estrofe, terminado na palavra “fascínio”, rima perfeitamente com “domínio”. Logo, pode-se reconhecer um padrão que surge na tradução nas duas primeiras estrofes: o refrão que abre o poema encontra uma resolução rimática num esquema de rimas cruzadas (verso 1 rimando com o verso 3) e que depois também se repete como verso final da estrofe; enquanto na segunda estrofe o refrão abre a estrofe mas só encontra eco no verso 7, este, porém, terá mais um eco no verso 9, que encerra a estrofe, apresentando outra rima cruzada; ou seja, a rima A não apenas inclui o refrão em ambas as estrofes, como também apresenta uma disposição espelhada no esquema rímico. Não há, porém, outras rimas A na segunda estrofe. As rimas B também repetem as rimas B da estrofe anterior, com seus finais em “-ão” (“quebrarão” e “racharão”), nos versos 5 e 8, criando uma rima interpolada. No entanto, dois novos ecos são adicionados: a rima D (“mar” e “desfiar”), nos versos 2 e 4, portanto, rimas cruzadas; e a rima E (“vento” e “alento”), nos versos 3 e 6, rimas interpoladas.

Seguindo o critério de que os ecos rimáticos são repetidos de uma estrofe para outra, causando um efeito de coesão mais acentuado, a disposição das rimas nas duas primeiras estrofes é a seguinte: AAABCBBBA ADEDBEABA; se analisarmos o esquema da segunda estrofe de forma independente, como fizemos com o poema de Thomas, a segunda estrofe apresenta o esquema ABCBDCADA. Ao chegarmos na terceira e última estrofe, as rimas A limitam-se ao refrões, e a rima B aparece apenas uma vez, ecoando seus outros usos nas

---

<sup>162</sup> Esta rima é bastante fraca, no sentido de que não é facilmente reconhecível sem o contexto em que se encontra, valendo-se quase que exclusivamente da vogal nasalizada, algo que o próprio Thomas também realiza em seu poema.

estrofes anteriores, enquanto todos os demais versos não apresentam nenhuma rima entre si dentro da estrofe, bem como não correspondem a nenhum outro eco nas estrofes anteriores.

Como comentado, os versos de tamanho mais próximo ao original levaram Campos a tomar decisões que eliminassem alguns elementos semânticos. Mesmo assim, os versos são mais ritmados, se comparados aos de Junqueira, e transmitem o tom bíblico, similar ao dos escritos dos evangelhos. É um poema de tradução complicada, como os demais vistos ao longo deste trabalho, e que tem na rima, além de um sistema de condução para organizar as ideias, um recurso a ser explorado como símbolo de seu próprio tema: o ressurgimento, a repetição que, levada ao extremo, se manifesta na ressurreição.

## 5.6. W. B. Yeats

William Butler Yeats nasceu em 13 de junho de 1865, em Sandymouth, um subúrbio de Dublin, capital da Irlanda. O mais velho de seis filhos, passou o começo da infância ainda na Irlanda, porém, se mudou com a família para Londres. Durante as férias de verão, a família costumava ir ao condado de Sligo, no oeste da Irlanda. Entre 1872 e 1874, Yeats mora em Sligo com a família materna, até retornar a Londres. O contato com esta região marcaria imensamente sua produção poética, uma vez que é neste período que Yeats intensifica seu contato com as narrativas típicas irlandesas, seja por parte de sua mãe ou mesmo dos residentes locais. Desse modo, portanto, Yeats desenvolveu uma forte afetividade por esta terra, algo que levaria adiante na vida, como um nacionalista irlandês que, inclusive, chegou a flertar com o fascismo.

### 5.6.1. AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH

Começamos analisando um poema publicado em 1919, logo após o término da Primeira Guerra Mundial, intitulado “An Irish Airman foresees his Death”:

#### AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH

I know that I shall meet my fate  
Somewhere among the clouds above;  
Those that I fight I do not hate,  
Those that I guard I do not love;  
My country is Kiltartan Cross,  
My countrymen Kiltartan's poor,  
No likely end could bring them loss  
Or leave them happier than before.  
Nor law, nor duty bade me fight,  
Nor public men, nor cheering crowds,

A lonely impulse of delight  
 Drove to this tumult in the clouds;  
 I balanced all, brought all to mind,  
 The years to come seemed waste of breath,  
 A waste of breath the years behind  
 In balance with this life, this death.  
 (YEATS, 1991, p. 76)

O poema apresenta um monólogo interno de um aviador irlandês ponderando quanto às batalhas que lutou e os motivos que o levaram a fazê-lo. Escrito em versos tetrâmetros jâmbicos, o que dá um ritmo bastante marcado ao poema, organiza-se em quadras de rimas cruzadas, efetuando o esquema ABABCDCDEFEGHGH. Analisemos primeiramente a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, lançada em 1987:

#### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

Eu sei que a minha sorte hei de encontrar  
 Lá em cima, lá nas nuvens, lá nalgum lugar  
 Contra os que enfrento, de ódio não me inflamo,  
 E aqueles que defendo, eu não os amo.  
 Minha terra é Kiltartan Cross;  
 Pobres de lá, meus compatriícios todos vós,  
 Nenhum provável fim vos lesaria,  
 Ou mais felizes que antes não vos deixaria.  
 Nem lei nem o dever mandaram-me lutar,  
 Nem homem público, nem multidão a me aclamar.  
 Levou-me a este tumulto em meio às nuvens  
 Um solitário impulso de prazer;  
 Tudo pesei, sem nada me esquecer.  
 Ermos de alento vi meus anos prometidos  
 E ermos de alento os anos já perdidos  
 Se comparados com esta vida, com esta morte.  
 (YEATS, 1987, p. 66-67)

A primeira coisa a se comentar quanto à tradução de Péricles Eugênio é sua irregularidade métrica. Enquanto Yeats mantinha um esquema bastante regular de tetrâmetros, Eugênio varia entre versos de 8 sílabas, no verso 5; e versos de 14, no verso 10; embora haja uma maior ocorrência de decassílabos.

Quanto às rimas, Eugênio reorganizou o esquema de Yeats. Em vez das cruzadas, o tradutor optou por usar rimas emparelhadas. Como discutimos em 1.2.1., rimas cruzadas costumam favorecer estruturas mais elaboradas, menos diretas, isto é, elas conseguem, com maior facilidade, aumentar o número de elementos da estrutura poética; ao passo que a rima emparelhada favorece a agilidade, a comparação mais rápida e direta. É possível argumentar a favor da escolha pelo aumento geral no tamanho dos versos. No entanto, a estrutura de “An

Irish Airman...” apresenta diversos quiasmos e oposições de modo geral, fazendo a rima cruzada uma escolha bastante pertinente à organização do poema, bem como o próprio símbolo de um “desencontro”, visto que os paradoxos apresentados pelo poema não se resolvem tal qual não há versos rimados um na sequência do outro.

Na tradução de Eugênio, temos o contrário. A cada dois versos, encerramos um ciclo sonoro, junto à sintaxe do poema. Ou seja, em Yeats, a cada dois versos encerramos a sintaxe, mas abrimos dois ecos a serem resolvidos; que os serão nos dois versos seguintes junto com uma nova formula sintática relacionada à sentença anterior.

Além dessa escolha questionável e que diretamente afeta a experiência de leitura do poema, as próprias palavras que ocupam esta posição destacada da rima, na tradução, são muito infelizes. Temos dois verbos no infinitivo terminados em “-ar” rimando entre si nos versos 9 e 10, embora uma rima em /ar/ já tivesse sido feita entre os versos 1 e 2; os versos 3 e 4 fazem uma rima devido à estrutura peculiar “de ódio não me inflamo”; a rima com Kiltartan Cross é feita com um uso também bastante excêntrico, dessa vez do pronome de segunda pessoa do plural “vós”; os versos 7 e 8 rimam com os verbos “lesar” e “deixar” conjugados no futuro do pretérito; o verso 11, enfim, é um dos versos do poema que não rima com nenhum outro, o que irá se repetir no último verso do poema; antes disso, porém, os versos 12 e 13 apresentam uma rima razoável; já os versos 14 e 15 rimam os verbos “prometer” e “perder” no particípio. O esquema criado, portanto, é AABBCDDAAEFFGGH.

O último verso sem nenhuma correspondência sonora com outro do poema parece ser um dos principais fatores para considerar a tradução de Eugênio pouco eficaz. O arremate final do poema, que justamente fala de *equilíbrio* entre os anos a vir e os anos que se foram e entre a vida e a morte. O fato de o verso final não ser a resolução de uma tensão prejudica o impacto que o poema poderia alcançar se fosse traduzido de outra maneira.

Leiamos, então, a tradução de Paulo Vizioli, publicada em 1992:

#### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

Nas nuvens, perdido em seu meio,  
 Que sina me aguarda estou vendo;  
 Quem vou combater não odeio,  
 Não amo a quem eu defendo.  
 É Kiltartan Cross minha terra,  
 Minha gente os pobres de lá;  
 Seu mal não finda o fim da guerra  
 E nem mais feliz os fará.  
 Não luto por lei, por dever,

Políticos, povo, escarcéu:  
 Impulso só meu de prazer  
 Me trouxe ao tumulto no céu.  
 A mente os seus cálculos faz.  
 À frente não tendo o que importe,  
 Nem tendo o que importe por trás,  
 Compensa esta vida esta morte.  
 (YEATS, 1991, 77)

Vizioli, nota-se imediatamente, segue o padrão de Yeats tanto no metro quanto no esquema rímico, com a única ressalva de que os octossílabos de Vizioli não reproduzem sempre o padrão iâmbico de Yeats. De todo modo, ele apresenta exatamente o mesmo esquema de rimas cruzadas, bem como mantém os versos sempre em 8 sílabas (ainda que no verso 4 isso só aconteça ao não se realizar uma elisão natural). De todo modo, os quiasmos tão importantes no poema de Yeats se fazem mais claros e mais presentes em sua tradução se comparada à de Eugênio.

Quanto aos tipos de rimas, Vizioli apresenta soluções bastante interessantes para a estrutura dos versos, fazendo rimas não óbvias. Talvez a exceção seja o verso 10, “No public man, nor cheering crowds”, a qual é traduzida como “Políticos, povo, escarcéu”, já que ela acaba, de certo modo, entregando a rima a ser realizada dois versos depois.

Nesse sentido, é também interessante notar a expressão “perdido em seu meio”, no primeiro verso. Ela parece traduzir “Somewhere among”, no início do verso seguinte, já que Vizioli reorganiza a sintaxe entre os dois em sua tradução, o que é um procedimento comum e uma estratégia que pode gerar bons resultados, como visto em 4. O que se evidencia, porém, é a uma recorrência de que este verso, quando traduzido por outros tradutores, também apresente uma preparação para uma rima em /eio/. Vejamos, por exemplo, a tradução de Jorge Wanderley, publicada em 1993:

#### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

O meu destino, sem receio  
 É entre as nuvens que eu o vejo:  
 Aos que combato, eu não odeio,  
 Nem amo aqueles que protejo.  
 Eu sou lá de Kiltarten Cross.  
 Um dos seus pobres habitantes:  
 Termine a guerra e logo após  
 Eles serão como eram antes.  
 Não luto por lei ou dever,  
 Políticos ou multidão.  
 Um doce impulso deu-me a ver  
 As nuvens e seu turbilhão.  
 Avaliei tudo: no final

O que há por vir não muda a sorte,  
 E o que passou fez tanto mal  
 Quanto esta vida ou esta morte.  
 (WANDERLEY, 1993, p. 33)

Tal qual Vizioli, Wanderley repete os esquemas métrico e rímico de Yeats em sua tradução. Como fora apontado, Wanderley também inicia sua tradução preparando uma rima em /eio/, o que nos indica que ambos os tradutores tinham em mente achar uma boa rima para “odeio”, que fecharia o terceiro verso.

Outros pontos relevantes desta Wanderley se encontram na rima entre os versos 5 e 7. Enquanto Eugênio havia feito uma rima com Kiltartan Cross bastante questionável e Vizioli tenha optado por rimar seu verso com outra palavra que não o nome da região no Oeste da Irlanda de onde vem o personagem do poema, Wanderley acha uma solução interessante para manter a rima com nome próprio. De modo geral, a tradução apresenta rimas produtivas, mesmo que, se comparadas a Vizioli, sejam menos potentes. Por exemplo, Wanderley rima os versos 1 e 3 com os verbos “recrear” e “odiar” conjugados no mesmo tempo; enquanto Vizioli rima o substantivo “meio” com “odeio”. Similarmente, a rima final, entre os versos 14 e 16, é feita por Wanderley entre dois substantivos previsivelmente rimáveis entre si (“sorte” e “morte”); ao passo que Vizioli acrescenta um pouco de surpresa ao rimar “morte” com o verbo “importar” no subjuntivo presente.

Por fim, vejamos a tradução de Nelson Ascher, publicada em 1998:

#### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ A MORTE

Encontrarei meu fim no meio  
 das nuvens de algum céu sobejo;  
 os que combato, eu não odeio.  
 também não amo os que protejo;  
 Kiltartan Cross é meu país,  
 seus pobres são a minha gente,  
 nada a fará mais infeliz  
 do que já era, ou mais contente.  
 Não é por lei ou por dever,  
 turba ou políticos, que luto,  
 mas pelo afã de me entreter,  
 a sós, nas nuvens em tumulto.  
 Tudo na mente foi pesado:  
 nada que espere ou que recorde  
 vale-me a pena comparado  
 com esta vida ou esta morte.  
 (ASCHER, 1998, p. 99)

Do mesmo modo que as demais traduções, com exceção da de Eugênio, Ascher segue o mesmo esquema rímico e métrico para traduzir este poema de Yeats. Assim como Vizioli e Wanderley, também terminou seu primeiro verso em /eio/, preparando a rima com “odeio”; além disso repete a rima com “projeto” no verso quatro, embora dessa vez a preparação tenha sido feita pela palavra “sobejo” e não “vejo”, como fez Wanderley. Há, ainda, duas rimas que poderiam ser consideradas mais imperfeitas: as que ocorrem entre os versos 10 e 12 (“luto” e “tumulto”), já que ocorre um acréscimo entre o “u” e o “t”; e entre os versos 14 e 16 (“recorde” e “morte”), já que há uma troca entre pares surdos e sonoros, criando, então uma rima toante.

De todo modo, porém, a tradução de Ascher é eficiente em diversos momentos, como a tradução para o verso 6, caso em que todos os tradutores aqui mostrados apresentaram estratégias diferentes para lidar com o verso. Com exceção de Eugênio, todos os outros apresentam soluções interessantes para este verso.

#### 5.6.2. THE FASCINATION OF WHAT'S DIFFICULT

Sigamos agora para outro poema de Yeats, dessa vez publicado em 1910:

##### THE FASCINATION OF WHAT'S DIFFICULT

The fascination of what's difficult  
 Has dried the sap out of my veins, and rent  
 Spontaneous joy and natural content  
 Out of my heart. There's something ails our colt  
 That must, as if it had not holy blood  
 Nor on Olympus leaped from cloud to cloud,  
 Shiver under the lash, strain, sweat and jolt  
 As though it dragged road metal. My curse on plays  
 That have to be set up in fifty ways,  
 On the day's war with every knave and dolt,  
 Theatre business, management of men.  
 I swear before the dawn comes round again  
 I'll find the stable and pull out the bolt.  
 (YEATS, 1991, p. 58)

O poema aborda o trabalho duro da produção artística, especialmente no teatro, ao que parece, em que o artista se vê obrigado a conciliar sua obra às demandas externas. Formalmente, é composto de 13 versos, todos eles com dez sílabas. O esquema rímico, por sua vez, apresenta uma estrutura bastante regular: ABBACCADDAFFA. Nesta estrutura, temos sempre um eco A que inicia o poema e retorna a cada dois versos, depois de uma

sequência de rimas emparelhadas; cria-se, portanto, um constante jogo de rimas A interpoladas entre diferentes rimas emparelhadas.

Vejamos, novamente, a tradução de Péricles Eugênio para o poema:

#### A FASCINAÇÃO DO QUE É DIFÍCIL

A fascinação do que é difícil, a fascinação  
 Secou-me as veias e alugou o júbilo  
 Espontâneo e o prazer do coração.  
 Nosso potro, algo tem-no incomodado.  
 Fingindo não possuir sangue sagrado  
 Ou de nuvem em nuvem não saltar no Olimpo,  
 Ele tem de tremer com relho, esforço, tranco e suor,  
 Como a puxar pedra britada. Ergo o clamor  
 Contra as peças que hão de montar-se de cinquenta jeitos,  
 A guerra diária aos toleirões e maus sujeitos.  
 O negócio do teatro, o gerenciar homens.  
 Juro que antes de nova aurora despontar  
 Encontrarei o estábulo e o ferrolho hei de puxar.  
 (YEATS, 1987, p. 76)

Mais uma vez, Eugênio apresenta uma tradução sem escolha métrica definida. Há alguns versos decassílabos, alguns dodecassílabos, mas há os versos 1, 7 e 9 em que se conta quinze sílabas poéticas em cada um. O esquema de rimas de Yeats foi bastante modificado, de modo que Eugênio apresente o esquema ABACCDEEFFGHH. Percebe-se uma tentativa de encadear alguns versos de rimas emparelhadas, as quais ocorrem na mesma quantidade que o poema de Yeats. Os outros cinco versos, porém, apresentam uma rima cruzada entre o verso 1 e o verso 3 e três versos sem correspondente rimático: os versos 2, 6 e 11. A ausência de uma mesma rima que recorrentemente reaparece entre um conjunto de rimas emparelhadas renuncia a uma sensação de movimento, de repuxo, de um som que insiste em retornar ao poema que é trazido pela rima A aparecendo a cada dois versos. Isso sem contar um momento de evidente incompreensão do original na frase “alugou o júbilo / Espontâneo”, que, aparentemente, está traduzindo “rent / Spontaneous joy”, em que “rent” foi lido como o verbo “rent” (alugar) e não como o particípio do verbo “rend” (rasgar, quebrar, arrancar, causar dano), ali conjugado em presente perfeito com o verbo auxiliar “has”, que também modifica o verbo anterior “dry”, no particípio “dried”.

No mais, as palavras legadas a posição de fim de verso são pouco potentes e apresentam relações nada interessantes, prejudicando como um todo a recepção do poema. Vejamos o que fez Augusto de Campos em sua tradução publicada em 2006:

#### O PRAZER DO DIFÍCIL

O prazer do difícil tem secado  
 A seiva em minhas veias. A alegria  
 Espontânea se foi. O fogo esfria  
 No coração. Algo mantém cerceado  
 Meu potro, como se o divino passo  
 Já não lembrasse o Olimpo, a asa, o espaço,  
 Sob o chicote, trêmulo, prostrado,  
 E carregasse pedras. Diabos levem  
 As peças de sucesso que se escrevem  
 Com cinquenta montagens e cenários,  
 O mundo de patifes e de otários,  
 E a guerra cotidiana com seu gado,  
 Afazer de teatro, afã de gente.  
 Juro que antes que a aurora se apresente  
 Eu descubro a cancela e abro o cadeado.  
 (CAMPOS, 2006, p. 181)

Augusto de Campos mantém a métrica do poema em versos decassílabos e preserva quase o mesmo esquema rímico do original. Além disso, trabalha melhor os *enjambements* tal como fizera Yeats, de modo que, ao ler o poema dando ênfase a sua sintaxe e não a sua distribuição dos versos, podemos perceber a presença quase velada de algumas rimas. Chama a atenção, porém, que haja dois versos a mais na tradução de Augusto. Não há diretamente apenas dois versos que foram divididos em dois, tal como vimos em Eliot, mas há uma reorganização dos elementos do poema de modo que as informações se distribuem por outros versos, bem como se transformam quando comparadas ao original em inglês.

O esquema rímico se rompe no verso 10, onde se esperaria o retorno de uma rima A, mas que, no entanto, é substituída por uma nova dupla de pares rimados emparelhados, adiando a chegada da rima A para o verso 12. Dali em diante, temos o esquema de dois versos rimados e uma última rima A para fechar o poema.

A tradução parece funcionar de modo geral. Uma vez que o metro consiga manter um ritmo interessante, a quebra de expectativa pela não vinda da rima no verso pode gerar uma sensação ainda maior de suspensão a ser resolvida. Em casos similares, costuma-se deixar essa suspensão extra mais para o fim do poema, até porque ela ajuda a criar a sensação de desfecho uma vez que se efetive a rima.

Finalmente, olhemos a tradução de Paulo Vizioli:

#### O FASCÍNIO DAQUILO QUE É DIFÍCIL

O fascínio daquilo que é difícil  
 Seca-me a seiva e arranca-me afinal  
 A alegria espontânea e natural  
 Do coração. Maltrata o sacrifício

Nosso potro, sem jeito de sagrado,  
 De haver no Olimpo as nuvens visitado,  
 Pois treme, sua e sofre neste ofício  
 de arrastar pedras. Eu maldigo a peça  
 Que após cinquenta encenações tropeça,  
 A briga diária com a asneira e o vício,  
 Gerência de homens, carga financeira.  
 Juro que puxo a tranca da porteira  
 Antes que novo dia tenha início.  
 (YEATS, 1991, p. 59)

Vizioli, por sua vez, repete o esquema de Yeats: 13 versos decassílabos com o esquema rímico ABBACCADDAEEA. Aqui cabe analisarmos um pouco mais atentamente a questão da rima nesse poema de Yeats. Como diz Marjorie Perloff:

O poder criativo do poeta é, em outras palavras, prejudicado por sua absorção em assuntos sociais e no problema prático de administrar um teatro. A palavra "potro" também é antitética em significado a "idiota" na linha 10: a imaginação se opõe à desagradável realidade da vida cotidiana, à presença de patifes e idiotas. Além disso, "sacudir"/"idiota" envolve uma sequência de causa e efeito; o "potro" é forçado a "sacudir" por causa do "idiota", o homem mesquinho nas ruas que estraga a alegria espontânea do poeta. Finalmente, "potro"/"sair correndo" (4/13) contém um trocadilho: o substantivo "ferrolho" — literalmente o "ferrolho" na porta do estábulo — assume o significado do verbo "sair correndo"; o orador espera que sua imaginação poética (o "potro") possa "sair correndo" — ou seja, escapar do "estábulo" das preocupações práticas e voar para o "Olimpo", seu lar legítimo. As palavras de rima "a" contêm, portanto, o cerne do significado do poema: o "potro" tornou-se "difícil"; deve "sacudir" por causa de seu inimigo, o "idiota", mas se tudo correr bem, ele logo "sairá correndo". (PERLOFF, 1970, pp. 55-56).<sup>163</sup>

Há, portanto, um desafio a mais na tradução deste poema que é o valor semântico das rimas que são capazes de contar a história do poema praticamente sozinhas. O peso da posição de fim de verso e a sequência de rimas desencadeia uma narrativa em que uma ideia provém da outra, criando uma teia de eventos interligados.

Ao analisarmos as escolhas de Vizioli, é possível notar que as palavras que encerram os versos de sua tradução, embora não exatamente as mesmas (numa tradução direta) usadas

<sup>163</sup> The poet's creative power is, in other words, impaired by his absorption in social affairs and in the practical problem of running a theatre. The word "colt" is also antithetical in meaning to "dolt" in line 10: the imagination is opposed to the unpleasant reality of everyday life, the presence of knaves and dolts. Furthermore, "jolt"/"dolt" involves a cause-and-effect sequence; the "colt" is forced to "jolt" because of the "dolt", the petty man in the streets who spoils the poet's spontaneous joy. Finally, "colt"/"bolt" (4/13) contains a pun: the noun "bolt" — literally the "bolt" on the stable door — takes on the meaning of the verb "to bolt"; the speaker hopes that his poetic imagination (the "colt") may "bolt" — may, in other words, escape from the "stable" of practical concerns and soar to "Olympus", its rightful home. The a rhyme words thus contain the heart of the meaning of the poem: the "colt" has become difficult"; it must "jolt" because of its enemy, the "dolt", but if all goes well it will soon "bolt"

por Yeats, ainda assim, são capazes de resumir de algum modo as relações apresentadas no poema. O fascínio do *difícil* se apresenta como *sacrifício* de seu *ofício*, o que faz com que seja um *vício* para o qual o poeta buscará novo *início*. Em comparação, *secado – cerceado – prostrado – gado – cadeado*, rimas de Campos, além de serem rimas menos memoráveis, devido à vasta variedade de rimas perfeitas em “-ado” (mesmo que não sejam todas participios), transmitem menos (talvez até nem transmitam) uma ideia geral do poema.

### 5.6.3. SAILING TO BYZANTIUM

Olhemos agora para outro poema que também é considerado um dos mais importantes da carreira de Yeats, “Sailing to Byzantium”, o qual, segundo Perloff, é também um ótimo exemplo do que ela chama de “a mais perfeita expressão da técnica rímica madura de Yeats”.

#### SAILING TO BYZANTIUM

1

That is no country for old men. The young  
 In one another's arms, birds in the trees —  
 Those dying generations — at their song,  
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,  
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long  
 Whatever is begotten, born, and dies.  
 Caught in that sensual music all neglect  
 Monuments of unageing intellect.

2

An aged man is but a paltry thing,  
 A tattered coat upon a stick, unless  
 Soul clap its hands and sing, and louder sing  
 For every tatter in its mortal dress,  
 Nor is there singing school but studying  
 Monuments of its own magnificence;  
 And therefore I have sailed the seas and come  
 To the holy city of Byzantium.

3

O sages standing in God's holy fire  
 As in the gold mosaic of a wall,  
 Come from the holy fire, perne in a gyre,  
 And be the singing-masters of my soul.  
 Consume my heart away; sick with desire  
 And fastened to a dying animal  
 It knows not what it is; and gather me  
 Into the artifice of eternity.

4

Once out of nature I shall never take  
 My bodily form from any natural thing,  
 But such a form as Grecian goldsmiths make  
 Of hammered gold and gold enamelling  
 To keep a drowsy Emperor awake;  
 Or set upon a golden bough to sing  
 To lords and ladies of Byzantium  
 Of what is past, or passing, or to come.  
 (YEATS, 1991, pp. 102-104)

Quanto ao esquema rímico, não há surpresas: trata-se de um uso da oitava rima, tema já abordado em 2.5. O que se enfatiza nas rimas de Yeats, então, diferentemente do que se viu em exemplos anteriores em que o poeta fez uso de um esquema original, é o fato de os tipos das rimas também serem mais variados. Perloff (1970, p. 123-4), por exemplo, organiza as rimas do poema em duas categorias: rimas exatas (o que estamos chamando de rimas perfeitas), sendo elas *song/long*, *trees/seas*, *thing/sing*, *unless/dress*, *fire/gyre*, *gyre/desire*, *take/make*, *take/awake*, *make/awake*; e rimas aproximadas (imperfeitas). As aproximadas, porém, são divididas em 3 subcategorias: variação fonética – rima e consonância, sendo elas *Young/song*, *Young/long*, *trees/dies*, *seas/dies*, *wall/soul*; variação de acento – rima de acento terciário, *neglect/intellect*, *thing/studying*, *sing/studying*, *come/Byzantium*, *me/eternity*, *thing/enamelling*, *enamelling/sing*; e combinações – acento terciário e contraste, em *unless/magnificence* e *dress/magnificence*; e fraca e consonância em *wall/animal* e *soul/animal*.

Importante notar, também, como a sintaxe do poema se organiza nas duas primeiras estrofes para que o dístico final seja independente, o que será subvertido nas duas estrofes seguintes. A terceira estrofe apresenta o dístico final com apenas “um verso e meio” de autonomia sintática, ao passo que a quarta estrofe utiliza também um verso B dentro da mesma sintaxe do dístico. Isso mostra o caráter organizacional da presença da rima em Yeats, que, com a ajuda da pontuação, distingue os períodos da narrativa.

O conteúdo do poema, por sua vez, traz um narrador que está constatando que deveria recusar ou se afastar de certos “valores”, como sexo, o corpo, o mundo natural, e direcionar seus esforços para se aproximar da arte, do intelecto, da alma, do sobrenatural, de modo que Bizâncio funciona como uma metáfora para este estado utópico, e a viagem até lá simboliza a jornada que deve enfrentar para que chegue nesse estágio.

Novamente segundo Perloff (*idem*, p. 129), além do fato de que Yeats proporciona menos monotonia ao variar os tipos de que rima que se empregam aqui, isto é, entre as rimas

perfeitas e imperfeitas, também as escolhas de cada palavra que rima indicam relações entre as ideias que o poema pretende transmitir. Na primeira estrofe, as rimas exploram o binômio vida e morte, ao passo que, na segunda, esta relação se dá entre o corpo e a alma; na terceira, ficam contrapostas as ideias do mundo natural e do sobrenatural, enquanto a quarta trabalha a relação do natural oposto ao artificial.

Aqueles que são “jovens” são tradicionalmente associados com a alegria e felicidade da “canção”, mas aqui tanto “jovem” quanto “canção” são ironicamente modificados pela expressão “o verão todo”. “Verão todo” pode parecer um “longo” tempo para os jovens amantes, mas obviamente o verão não pode durar, sendo a implicação que a “canção” dos “jovens” é meramente transitória, ao contrário da “canção” do pássaro dourado na Estrofe IV. Similarmente, as palavras “árvores” e “mares”, ambas imagens da vida natural, da fruição, da vitalidade, são qualificadas pela terceira rima B, “morre”. Todas as coisas vivas, lembra o narrador, devem “morrer”; ele, portanto, vira as costas às “gerações que morrem” e veleja à “sagrada cidade de Bizâncio.” (PERLOFF, 1970, p. 129)<sup>164</sup>.

Como discutido em 4. esperar que a tradução execute os mesmíssimos efeitos nas mesmíssimas palavras é, no mínimo, injusto com o processo tradutório. As diferentes línguas, é claro, têm histórias e desenvolvimentos particulares, os quais farão com que mesmo traduções “literais” (inclusive as que dividem o desenvolvimento etimológico) não carreguem os mesmos sentidos diacrônicos; bem como seus aspectos gramaticais não serão os mesmos, o que acarretará processos decisórios de tradução. Assim sendo, não se espera de uma tradução uma correspondência de um para um quanto à posição das palavras (eventualmente, nem mesmo dos versos), por mais que aqui se tenha defendido um processo que valorize, ao menos, a posição e as categorias das rimas, uma vez que o efeito do poema é tão dependente delas.

Com isso em mente, vejamos a tradução que Augusto de Campos empreendeu deste poema.

#### VIAJANDO PARA BIZÂNCIO

1

Aquela não é terra para velhos. Gente

<sup>164</sup> Those who are "young" are traditionally associated with the joy and gaiety of "song", but here both "young" and "song" are ironically modified by the phrase "all summer long". "All summer" may seem like a "long" time to the young lovers, but obviously the summer cannot last, the implication being that the "song" of the "young" is merely transient, unlike the "song" of the golden bird in Stanza IV. Similarly, the words "trees" and "seas", both images of natural life, of fruition, of vitality, are qualified by the third b rhyme word "dies". All living things, the speaker reminds himself, must "die"; he therefore turns his back on "those dying generations" and sails to the "holy city of Byzantium"

jovem, de braços dados, pássaros nas ramas  
 — gerações de mortais — cantando alegremente,  
 salmão no salto, atum no mar, brilho de escamas,  
 peixe, ave ou carne glorificam ao sol quente  
 tudo o que nasce e morre, sêmen ou semente.  
 Ao som da música sensual, o mundo esquece  
 as obras do intelecto que nunca envelhece.

2

Um homem velho é apenas uma ninharia,  
 trapos numa bengala à espera do final,  
 a menos que a alma aplauda, cante e ainda ria  
 sobre os farrapos do seu hábito mortal;  
 nem há escola de canto, ali, que não estude  
 monumentos de sua própria magnitude.  
 Por isso eu vim, vencendo as ondas e a distância,  
 em busca da cidade santa de Bizâncio.

3

Ó sábios, junto a Deus, sob o fogo sagrado,  
 como se num mosaico de ouro a resplender,  
 vinde do fogo santo, em giro espiralado,  
 e vos tornai mestres-cantores do meu ser.  
 Rompei meu coração, que a febre faz doente  
 e, acorrentado a um mísero animal morrente,  
 já não sabe o que é; arrancai-me da idade  
 para o labor sem fim da longa eternidade.

4

Livre da natureza não hei de assumir  
 conformação de coisa alguma natural,  
 mas a que o ourives grego soube urdir  
 de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas,  
 para acordar do ócio o sono imperial;  
 ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas,  
 pousado em ramo de ouro, como um pássaro,  
 o que passou e passará e sempre passa.  
 (YEATS, 2006, p. 187-89)

Começando sempre pelas escolhas métricas, percebe-se, novamente, a opção de traduzir as dez sílabas dos versos originais por versos dodecassílabos em português, o que já está dentro do esperado. Ao analisarmos as rimas, no entanto, nota-se que Augusto de Campos não reproduz a organização da oitava rima que se encontrava no poema de Yeats. Num primeiro momento, até fica a impressão de que Campos seguiria o esquema, já que até o quinto verso da primeira estrofe a distribuição das rimas fica no padrão ABABA. A primeira quebra de expectativa, porém, acontece no verso 6, que repete a rima A. O dístico final, tão relevante à

estrofe, se mantém. Portanto, o esquema desta primeira estrofe é ABABAACC, o que o descaracteriza como oitava rima, já que está faltando uma rima B no verso 6.

Nas estrofes seguintes, Augusto de Campos apresenta ainda outra organização. Novamente, ele inicia com o padrão cruzado ABAB, porém finaliza a estrofe com duas séries de rimas emparelhadas, formando ABABCCDD. Na terceira estrofe, é repetido o mesmo esquema. Cabe frisar que, assim como o poema de Yeats repete as rimas em “-ing” da segunda estrofe também na estrofe final, Campos novamente se vale da rima em “-ente”, que já havia usado na primeira estrofe, agora na terceira, apenas em menor quantidade.

Na estrofe final, encontra-se ainda mais um esquema rímico, sendo que este causa até mais estranheza. A primeira rima cruzada, entre os versos 1 e 3 da estrofe, se realiza, porém, o verso 4 abre outra sonoridade, a qual não temos, ainda, como saber onde se repetirá. Nos dois versos seguintes ambas as rimas não realizadas se finalizam para que então se encerre o poema num dístico de rimas emparelhadas. Assim sendo, o esquema rímico da estrofe é ABACBCDD. Do mesmo modo como a terceira estrofe, a quarta recupera uma sonoridade que já havia aparecido anteriormente, dessa vez as rimas em “-ama”. Como organização do poema, pode-se defender essa escolha, também pensando que as rimas dos dísticos nas estrofes 2 e 4 em inglês são as mesmas, tendo apenas a posição alternada.

A não utilização da oitava rima acaba por distanciar o poema tanto da tradição épica camonianiana que consagrou a estrofe, quanto da tradição satírica byroniana, restando ao leitor perceber essa relação apenas ao comparar a posição das rimas no original e na tradução. Além desse afastamento, a apresentação dos períodos se modifica diante do novo esquema de rimas. Na segunda estrofe, por exemplo, Augusto de Campos insere um ponto final após o verso 4, encerrando a oração, onde Yeats havia usado uma vírgula. Com isso, foi capaz de encarar os dois versos seguintes não como uma continuação do período iniciado no primeiro verso da estrofe, mas como independentes. É provável que isso tenha lhe trazido a segurança de traduzir estes versos num dístico, os quais comumente apresentam um raciocínio fechado.

Quanto às categorias das rimas, vemos que Augusto é mais regular quanto aos tipos de rima. Há apenas uma rima imperfeita no poema todo, entre as palavras do dístico final da segunda estrofe (“distância / Bizâncio”), e, ainda assim, a diferença é apenas a vogal pós-tônica. Portanto, Campos experimenta menos rimas aproximadas. Entretanto, o dístico final da última estrofe apresenta a mudança mais radical quanto aos ecos rimáticos do poema, já que ela corta a palavra “pássaro” antes da última sílaba, deixando-a para a estrofe seguinte, de modo a gerar uma rima perfeita entre “pássa-” e “passa”. Mesmo assim, parece um procedimento pouco usual dentro das escolhas de Yeats, ainda que a variação de acento, neste

mesmo poema, seja efetuada sete vezes. Além do mais, sendo estes os versos que encerram o poema, repetindo as rimas de duas estrofes atrás em posição invertida, parece relevante não apenas preservar a palavra Bizâncio no fim do penúltimo verso, idealmente numa rima entre duas palavras inteiras (isto é, sem que uma delas tenha uma de suas sílabas legada ao verso seguinte), bem como prejudica o poema a troca de posição entre os elementos de passado, presente e futuro que são mencionados e culminam na rima com o nome da cidade<sup>165</sup>. No mais, embora algumas rimas dependam de terminações verbais e sufixos que as auxiliem, há uma boa variedade entre classes gramaticais na composição, de modo a caracterizá-las como rima rica; além de que as palavras em fim de verso, majoritariamente, são relevantes para a narrativa do poema. Comparemos, enfim, à tradução de Paulo Vizioli:

#### VELEJANDO PARA BIZÂNCIO

1

Este não é país para ancião.  
 Jovens aos beijos, aves a cantar  
 (Mortal estirpe), saltos de salmão,  
 Cavalas que povoam todo o mar,  
 O peixe, o pelo e a pluma, no verão  
 Só louvam o que nasce e vai passar.  
 Na música sensual veem com desdouro  
 As obras do intelecto imorredouro.

2

Um velho é apenas coisa irrelevante.  
 Trapos sobre um bastão ele é na essência,  
 A menos que a alma aplauda e alegre e cante  
 Acima dos farrapos da existência;  
 Nem se aprende a cantar senão perante  
 Os monumentos da magnificência.  
 Sulquei por isso o mar e cheio de ânsia  
 Vim à cidade santa de Bizâncio.

3

Oh, vós, sábios de Deus no fogo santo,  
 Como em áureos mosaicos de um mural,  
 Ensinai-me a cantar, deixando entanto  
 O fogo, perno em giro vertical.  
 Tomais meu coração: ansiando tanto,  
 E preso a perecível animal,

<sup>165</sup> Não é uma solução perfeita, mas uma possibilidade que também jogasse com a questão do deslocamento do cento entre as palavras poderia montar o dístico final em algo parecido com “senhoras e senhores de Bizâncio / o anterior, o agora e o ulterior”. Claro, esta escolha implicaria traduzir os demais versos de modo que se chegasse nesses dois com uma sintaxe que faça sentido. Entretanto, uma tradução que fosse se ater a esse tipo de critério teria que pensar também em como realizar essa rima na segunda estrofe.

Não se conhece; e eu seja assimilado  
Pelo artifício da eternidade.

4

Fora da natureza nunca mais  
Forma da natureza irei tomar,  
Mas forma que um ourives grego faz  
Com ouro fino e fino cinzelar  
E a sonolento imperador apraz;  
Ou num galho dourado hei de cantar  
Para a nobreza de Bizâncio ouvir  
Do que passou, ou passa, ou há de vir.  
(YEATS, 1991, p. 103-105)

Assim como no exemplo anterior, a tradução de Vizioli busca reproduzir com maior exatidão os preceitos formais do poema de Yeats. Os versos são todos decassílabos e a distribuição das rimas segue adequadamente o padrão da oitava rima em todas as estrofes. Não há, no entanto, nenhum tipo de empenho na direção de produzir rimas imperfeitas, mas o tradutor se vale delas nos dísticos finais das estrofes 2 e 3, considerando-se que as rimas A no verso 4 seriam perfeitas no registro de Vizioli que ditonga as palavras “faz” e “apraz”, pronunciando-as com terminação /ajs/, rimando então com a palavra “mais”.

Cabe mencionar também que, na estrofe 2, as rimas B (“essência”, “existência” e “magnificência”) se aproximam muito das rimas C no dístico final (“ânsia” e “Bizâncio”), o que pode dar uma sensação de rimas imperfeitas encadeadas em sequência, fugindo da percepção e do destaque do dístico final da oitava rima. Além disso, o uso da palavra “ânsia” se enquadra nos casos em que o tradutor acrescenta uma palavra sem correspondente no original de modo a conseguir uma rima, adicionando uma imagem extra ou julgamento de valor a uma passagem que apenas mencionava o mar e não o enjoo que ele eventualmente pode causar. A rima C da estrofe 3 também é toante no mesmo modelo, alterando apenas a vogal pós-tônica das palavras rimantes.

Tirando estes poucos casos, as rimas são pobres, no sentido mais tradicional do termo. Com exceção do trio de ecos na estrofe 2 (“irrelevante”, “cante” e “perante”), que de fato apresenta três palavras em categorias gramaticais diferentes, nas demais estrofes há pelo menos dois elementos do trio de rimas da estrofe que acabam compartilhando a mesma classe; ou, até mesmo, como na estrofe 4, todas as rimas B são verbos da primeira conjugação na forma de infinitivo; o que se repete no dístico final, porém com verbos da terceira conjugação.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais desta tese precisam ser divididas em dois momentos, os quais correspondem aos dois principais esforços contidos nele: num primeiro momento, recapitular as percepções acumuladas quanto ao uso histórico da rima como recurso poético, de modo a propor uma análise em quatro frentes principais que indicam modos de encarar a rima; num segundo momento, condensar as percepções da rima em tradução da língua inglesa para a portuguesa, tendo como norteadores os tradutores escolhidos para este trabalho e suas decisões ao traduzir poemas que tivessem a rima como elemento constitutivo relevante.

Ao longo desta pesquisa, fica evidente que o lugar ocupado pela rima – seja na poesia impressa ou nas demais formas de arte verbal, como a canção, e até mesmo em momentos mais “cotidianos” (isto é, nos quais não se apresenta, a princípio, uma dimensão estética como um critério a ser cumprido para organizar a fala) – continua a ser bastante ambíguo. Por um lado, entende-se que o surgimento da rima é um fenômeno espontâneo e natural, resultado de séculos de trocas culturais entre tradições diferentes que fossem mais ou menos propensas a utilizar esse recurso. Segundo essa visão, é possível argumentar que, na poesia europeia, a rima foi capaz de ganhar o espaço hegemônico que ganhou devido às mudanças linguísticas das línguas românicas, dado que, com o passar do tempo, o caráter quantitativo do latim se tornou imperceptível aos falantes, o que os impedia de compreender as medidas dos versos, havendo, então, a necessidade de que outra marcação pudesse deixar claro àqueles que ouviam o poema declamado que ali se encerrava um verso, bem como facilitar a assimilação das relações sintáticas dentro do poema. Com a disseminação do cristianismo pela Europa, com ele também se espalharam hinos religiosos, ainda em latim, mas que já começavam a contar com algum tipo de repetição sonora ao fim dos versos que auxiliasse nas marcações. Nesses casos, não era uma “exigência” que houvesse um tipo de “qualidade” das rimas, em que os ecos se fazem entre palavras de radicais e sufixos distintos, mas que apenas apresentassem qualquer semelhança sonora em fim de palavra.

Por outro lado, após sua consolidação como um recurso amplamente utilizado nas línguas vernáculas, a rima passa a ser vista como um barulho incômodo que atrapalha o acesso ao conteúdo do poema. Em algumas visões, como a de Jonson e Milton, a rima é uma influência “bárbara” que não é adequada à língua inglesa. Na língua portuguesa, não se encontra uma reação negativa ao uso da rima com essa intensidade nesse período, uma vez que, como as demais línguas neolatinas, haja uma “facilidade” criada pelo sistema de sufixos

tônicos para sua adoção ao sistema poético baseado em rimas. Isto viria a ocorrer realmente com as vanguardas modernistas que percebiam, não apenas na rima, mas na estrutura formal do poema como um todo, um tipo de amarra do qual deveriam se libertar. Os modernistas brasileiros, por mais que tenham experimentado com a extensão dos versos e a não-utilização da rima em suas composições, não deixaram de explorar as formas fixas. Isto é, poetas como Drummond e Bandeira eram exímios versificadores em poemas com metro e rima; e, tal como Eliot já havia escrito, viam no verso livre apenas mais uma possibilidade poética, a qual, por contraste, ressaltaria ainda mais o uso da rima, quando esta estivesse presente.

De modo geral, embora não sejam totalmente delimitáveis entre si, isto é, ainda que haja algum grau de imbricamento entre elas, as quatro perspectivas reconhecidas quanto ao uso da rima na escrita poética se baseiam em ideias que sejam: a) politicamente progressistas ou politicamente conservadoras; e b) contra o uso da rima ou a favor do uso da rima. Após o reconhecimento destes espectros, é possível refinar a análise, chegando nas quatro categorias mencionadas. São elas:

- 1) Politicamente progressista e contrário ao uso da rima = rima é amarra;
- 2) Politicamente conservador e contrário ao uso da rima = a rima é supérflua, bárbara;
- 3) Politicamente conservador e favorável ao uso da rima = a rima é uma tradição; e
- 4) Politicamente progressista e favorável ao uso da rima = a rima cria novos sentidos.

O que se está chamando aqui de progressista e conservador são categorias algo anacrônicas que servem apenas para exemplificar estes quatro modelos principais de encarar a rima. Essas categorias, na verdade, acabam aparecendo simultaneamente em algumas ocasiões, a depender do ponto de vista proposto. John Milton, por exemplo, pode ser considerado “progressista”, no sentido de sua rejeição à monarquia e seu desejo de expressar sua condição de “livre cidadão inglês”, algo que deveria ser exposto também em sua produção poética, por exemplo, ao se livrar das amarras da rima; por outro lado, uma das justificativas dadas por ele é justamente uma idealização do passado greco-romano, cuja poesia também não se organizava através da rima, um modelo que, segundo ele, deveria ser buscado para a língua inglesa e, nesse sentido, Milton pode ser lido como “politicamente conservador”, já que tem no passado seu exemplo a ser seguido no presente e no futuro, bem como suas intenções com a exclusão da rima iam bastante na direção de um melhor contato com deus.

A primeira categoria costuma apresentar uma visão da rima como uma amarra, isto é, como uma exigência formal que impossibilita a criatividade dos poetas de se expressar livremente. Nesse sentido, o progressismo do pensamento contrário à rima quer demonstrar

que seu pensamento não pode ser restrito por uma tradição que o impede de alcançar uma expressão mais plena. A permanência e a exigência da rima são barreiras que impedem o poeta de exercer sua liberdade poética. Curiosamente, este argumento não se aplicará à metrificação até que o verso livre comece a ser amplamente difundido. E, obviamente, deve-se lembrar que o verso livre jamais implicará dizer um verso *sem ritmo*. A começar pelo pioneiro Whitman, seus versos buscavam emular uma dição dos pastores batistas durante seus sermões, os quais apresentavam uma cadência rítmica que servia também como modo de organizar e prender a atenção dos fiéis à mensagem do evangelho transmitida por ele.

Já a segunda categoria vai na direção daqueles que são contrários à rima, porque ela estaria *atrapalhando* o acesso ao sentido. Nesse caso, a questão da amarra se faz menos presente, pois o que se está chamando aqui de “conservadorismo” vai bastante na direção de resgatar um passado poético em que a rima não era um elemento organizador da poesia. Nesses casos, a rima é vista como uma influência bárbara e, como é possível relacionar, ideias que visam uma pureza do idioma ou que vejam e usem a língua vernácula como arma de cooptação ao nacionalismo são muito mais propensas a compreensões políticas conservadoras. A rima, por ser um recurso estrangeiro e diferente da idealização do passado, é rechaçada em favor de um tipo de restrição que seja concebida como “natural” à do idioma, como pretendia Milton que fosse a língua inglesa, adotando o sistema quantitativo greco-latino.

A terceira categoria, por sua vez, se torna possível após uma disseminação tão abrangente do uso da rima na poesia tradicional, a qual eventualmente reconhece potencialidades de uso da rima para além de um embelezamento do verso, que exige sua permanência a todo custo, simplesmente como um cumprimento da tradição. Nesse viés, a utilização da rima soa como uma postura acrítica ao que se pode fazer com o recurso na elaboração poética. As ideias se aproximam das noções do *doggerel*, cuja forma precisa ser cumprida a todo custo, ainda que isso gere situações poeticamente pouco inventivas. Como visto no caso da canção popular e do *hip-hop*, porém, é possível também extrair uma estética de excesso que pode ser interessante, justamente por tensionar as exigências de um sentido estrito e compreensível em poesia. De modo geral, contudo, as ideias de que a poesia *deve* rimar, sem que haja uma reflexão mínima quanto aos motivos dessa percepção, ou, então, a perspectiva rasa de que as rimas servem *apenas* como embelezamento dos versos, soam conservadoras porque querem manter a tradição a todo custo, no entanto, devido a seu momento histórico, é a poesia rimada a que goza de maior prestígio e é esta que seria defendida por aqueles que pensam assim.

Finalmente, na quarta categoria, se chama de politicamente progressista a visão de que há no uso da rima uma possibilidade de encontrar novos significados, de fazer relações até então impensadas ou muito improváveis. Há, nesse pensamento, uma noção de que a aproximação acústica, a semelhança sonora, principalmente, quando de etimologias distintas, mostra uma capacidade da língua que está sempre latente, mas que precisa ser despertada pela poesia. Essa, talvez, seja a percepção que mais se alinha à visão defendida por este trabalho. A rima é, aqui, reconhecida como um recurso de escrita poética inserido num contexto histórico e social que se transforma e se perpetua ao longo dos séculos e que moldam nossas percepções quanto ao que pode ou não ser considerado e poético e, se assim for, boa poesia ou má poesia. Nessa perspectiva, a rima é vista como um recurso que, em dados momentos, não a opõe à razão, mas que se alia a ela; entende-se que a rima já foi explorada de diversas maneiras e que seus usos, ao longo tempo, não deixaram de estar ligados aos momentos históricos em que estava inserida.

Como vimos em outros momentos deste trabalho, a postura dedicada à rima é bastante ambígua e, por isso, comporta pontos de vista que parecem ser não só antagônicos como contraditórios. Num momento inicial da pesquisa, o título da tese era “Da Solução ao Problema”, uma vez que se reconhecia uma tendência de perda de prestígio do lugar da rima na poesia<sup>166</sup>, que passava da ideia de harmonia e solução, algo que se busca; para sua percepção como algo supérfluo, até mesmo detestável, algo que se evita. Ao longo da pesquisa, porém, as ideias a respeito do recurso foram se mostrando historicamente muito mais ambíguas do que a princípio se dava a entender. Pode-se pensar, por exemplo, como no século XIX inglês, a rima perdia prestígio e, a depender de quem a criticasse, recebia justificativas inconciliáveis: por um lado, era acusada de ser um recurso baixo, que deveria ser usado apenas em poéticas popularescas, para suprir as necessidades pouco racionais das camadas mais pobres; enquanto, por outro, era vista como recurso de embelezamento desnecessariamente trabalhoso, algo que só poderia ser realizado pelas ociosas classes aristocráticas que dispunham de tempo livre de sobra para se dedicar à composição poética que demandasse tal esforço. Ou seja, ao mesmo tempo, a rima era vista como “coisa de pobre” e “coisa de rico”, o que nos levou a reconsiderar o título para “Entre a Solução e o Problema”, o qual parece mais adequado a englobar a dialética diacrônica de ganho e perda de prestígio pela qual a rima vem passando há séculos.

---

<sup>166</sup> E que também acabaria por se disseminar às percepções de tradução de poesia rimada.

Neste segundo momento das considerações finais, posso traçar uma proximidade entre três dos tradutores selecionados por este estudo, ao passo que um deles se distancia dos demais devido a sua abordagem tradutória da forma. Tanto Augusto de Campos quanto Paulo Vizioli e Paulo Henriques Britto demonstraram um interesse e, em diversos momentos, um rigor tradutológico quanto ao artifício da rima na composição do poema, com eventuais desvios, como demonstrado nos exemplos. Desse modo, ainda que haja diversas diferenças em relação aos tipos de rima que se usa na tradução, bem como, em alguns momentos, no próprio esquema de rimas que se encontrava no original, todos eles, claramente, reconhecem que a manutenção das rimas *em tradução* é parte constitutiva da *tarefa do tradutor*, a fim de manter um sistema de relação entre poema original e poema traduzido que não ignore um aspecto formal tão relevante quanto esse.

Já Ivan Junqueira representa o caso mais complicado: o tradutor, embora dissesse e reconhecesse haver uma necessidade de reelaboração formal do poema traduzido, ele varia consideravelmente suas propostas tradutórias. Em alguns casos, como aqueles em que o poema todo apresenta um esquema de rimas facilmente identificável, da mesma forma como rimas “mais explícitas”, Junqueira se propõe a cumprir os requisitos formais do original em sua tradução, ainda que não siga à risca o mesmo esquema. No entanto, em situações nas quais a rima está menos óbvia ou, até mesmo, dentro de um contexto maior no qual a rima é apenas eventual (isto é, não segue um padrão totalmente previsível), o tradutor não se furta de abdicar do recurso.

Como discutido ao longo do capítulo 5, tais escolhas, por si só, não precisam ser lidas como invariavelmente boas ou ruins. É sabido que projetos tradutórios diferentes apresentarão propostas de tradução distintas que podem buscar ressaltar determinados aspectos dos poemas e poetas os quais se propõem traduzir. A questão, que esta tese não pretende responder definitivamente, mas sim acrescentar mais uma reflexão ao debate, é: se a lógica primeira é que de os aspectos formais de um poema devem ser mantidos pelo tradutor ao traduzir o poema, o que implica *não traduzir* as rimas de um poema/poeta que rima?

A tradução em rima de textos que não rimavam, como vimos, foi uma prática sistemática na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. Embora atendesse a anseios formais de seu tempo, movimentos contrários ao procedimento não tardaram a acusar tal perspectiva de trair os textos originais, sob o argumento de que eles não precisariam de tal artifício. Com isto em mente, é possível considerar que a tradução em rimas de textos sem rima afastaria os leitores da forma original dos poemas e, além disso, ao acrescentar a repetição sonora ao fim dos versos, estaria sendo incluída uma artificialidade baixa, que não seria condizente à altura

dos originais. Nesta perspectiva, é possível pensar que ao não traduzir as rimas de um poema que utiliza rimas também se está afastando os leitores da forma do original? Se sim, quais poderiam ser as intenções por trás de tal decisão? Se as traduções de Pope e Dryden buscavam sanar uma percepção estética de sua contemporaneidade, a não tradução da rima poderia também estar fazendo o mesmo?

A impressão que fica é de que sim. Quando Junqueira traduz diversos trechos de poemas de Eliot nos quais a rima era um elemento central e regulador da organização poética dos versos, de uma forma ou de outra, ele está afastando os leitores da percepção poética do próprio poeta. Principalmente, no que diz respeito às relações e às referências que Eliot buscava manter em sua produção. Por um instante, sem entrarmos no mérito da qualidade que a tradução pode apresentar ainda que tenha decidido por tal abordagem, parece inegável que, para um leitor sem acesso ao texto original (como foi o caso por muitos anos, já que suas edições não são bilíngues, como costumam ser hoje), ler um Eliot que não apresenta praticamente nenhuma rima transmite uma ideia de que o poeta estava buscando se *desvencilhar* de uma tradição de escrita poética de modo bem mais radical do que de fato estava. Como visto no exemplo da tradução de José Lira para Emily Dickinson, a rima abreviada, embora teoricamente sustentável, produz um efeito de ruptura que é percebido como muito mais radical do que as *slant rhymes* da poeta.

Num tom mais catalográfico, algumas percepções recorrentes para as estratégias de tradução valem o comentário. O aumento no número de sílabas de um verso se mostrou uma solução menos produtiva do que se poderia pensar, a princípio, bem como já havia apontado Paulo Henriques Britto ao analisar as traduções de Donne feitas por Augusto de Campos e Paulo Vizioli. Ainda que, em alguns versos, ter duas sílabas a mais seja de grande valia para transmitir sua ideia sem deixar de cumprir critérios formais, pudemos ver casos em que essa escolha condenou o tradutor a manter o padrão em outros versos que não se beneficiaram deste aumento no número de sílabas.

Outros movimentos interessantes, principalmente nas traduções menos inspiradas analisadas por este trabalho, são aqueles em que a “mesma rima” ocorre em traduções diferentes. Por mais que seja impossível inferir completamente qual foi o processo criativo dos tradutores para chegar a uma decisão final de qual rima usar, em alguns momentos é possível reconhecer um esforço que se direciona a *resolver* uma rima. Como visto no caso de “An Irish Airman...”, de Yeats, em que Ascher, Vizioli e Wanderley usaram a palavra “odeio” para finalizar sua tradução, sendo que dois deles prepararam a rima com a palavra “meio” e um deles com a palavra “receio”, o que, aliado à própria prática de tradução poética

empreendida nesta pesquisa, bem como às práticas anteriores também efetuadas por mim, levam a propor que há, na tradução de rima, um esforço de chegar ao lugar ideal. Em outras palavras, é comum que se decida primeiro qual será o desfecho, o *punchline*, para então elaborar qual seria o melhor caminho para se chegar ali, segundo os critérios de “naturalidade” também mencionados, a fim de causar a impressão de que aquele encadeamento formal não poderia deixar de desembocar neste final. O surpreendente se tornando inevitável.

Dentre os tradutores analisados, como dito, a maioria se demonstrou muito preocupada em realizar os procedimentos formais do texto original na tradução. Porém, dentre os demais tradutores analisados que se inseriram a fim de compará-los aos tradutores escolhidos, há muito mais variedade de abordagens. As traduções de Horácio Costa para Elizabeth Bishop apresentam alguma preocupação formal métrica e quanto aos *enjambements*, mas ignora completamente a presença das rimas, das mais imperfeitas às escancaradas, inclusive em formas-fixas, em que a utilização da rima é mais do que esperada.

Ainda que seja um nome reconhecido na tradução de poesia de língua inglesa no Brasil, as traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos para a poesia de Yeats são bastante problemáticas quanto aos procedimentos formais, seja o metro, a rima ou o esquema de rimas; há, até mesmo, como visto, problemas de interpretação do texto original.

No caso dos poemas de Dickson, as traduções de Adalberto Müller, Isa Mara Lando e José Lira se preocupam com a questão da forma de maneiras distintas. Müller apresenta um projeto mais tradicional, o que também se justifica já que ele se propôs a traduzir a produção completa da poeta, de modo que há poemas para os quais um trabalho muito minucioso pode ser feito, ao passo que outros foram menos apreciados pelo tradutor, o que não quer dizer que sejam traduções ruins. Já Lando demonstrou estar bastante confortável em modificar metrificações e mudar não apenas o esquema de rimas, mas até mesmo o número de versos de algumas estrofes. Os resultados também variam e a justificativa da tradutora de que tais procedimentos visavam “preservar a sonoridade” do original são discutíveis, já que as rimas, conceito central na sonoridade do poema, foram eventualmente dispensadas nesse processo. Enquanto Lira, apesar da interessante proposta da rima abreviada, parece ter levado um pouco além a rebeldia de Dickinson, fazendo parecer que ela era mais radical do que de fato era, ao criar rimas meramente toantes entre palavras que sequer compartilham a posição da sílaba tônica.

A poesia de Frost apresenta um grande desafio ao tradutor para a língua portuguesa por se tratar de um dos poetas mais concisos e com o tom mais coloquial da língua inglesa.

As traduções de Marisa Murray são interessantes por demonstrarem o primeiro esforço brasileiro em verter os poemas, no entanto, apresentam bastante despreendimento dos rigores formais pelos quais Frost é internacionalmente conhecido. As traduções de Vizioli, como vimos, buscam construir em português tais restrições formais, porém, como aponta Cid Moreira, o tom geral empregado na tradução se afasta muito da coloquialidade de Frost. Moreira, então, busca resgatar esta percepção em suas traduções; estas, por sua vez, são de fato mais coloquiais, mas, para tanto, acabam também por deixar de lado fatores formais, principalmente a rima, usando muitas rimas imperfeitas onde Frost usava apenas rimas perfeitas, ou então usando rimas perfeitas muito pouco criativas, em alguns casos até mesmo rimas paupérrimas. Finalmente, Dyrlyn Loyolla apresenta traduções bastante problemáticas porque tenta cumprir *apenas* o critério da rima, aumentando o número de sílabas do verso de modo inconsequente e realizando hipérbatos e acréscimos semânticos desnecessário apenas para servir à rima que queria realizar, dando ao poema como um todo um tom de artificialidade que é muito distante do tom geral trazido na poesia de Robert Frost.

Nas traduções de Eliot, como mencionado, a de Ivan Junqueira, embora tenha sido, por anos, a única tradução completa disponível em português, apresenta diversos desvios significativos da poética eliotiana, principalmente no que diz respeito a sua relação com a tradução por meio da métrica e da rima. Idelma Ribeiro de Faria demonstra uma clara preocupação em respeitar tais critérios formais, sobretudo, a rima, eventualmente aumentando o número de versos de uma estrofe, ganhando uma nova rima do processo; ou seja, esta mudança ou acréscimo se justifica sob a ótica de que ela favorece a sonoridade geral do poema. Em contrapartida, Junqueira também aumenta número de versos, mas o faz apenas como modo de expandir a tradução quase literal que produz e como modo de disfarçar um verso que seria muito longo, faz dois versos longos. A tradução de Caetano Galindo, por sua vez, é claramente a tradução mais atenta aos preceitos formais explorados por Eliot. Não apenas isso, mas há também uma disposição em entender essa relação dos metros e das repetições sonoras como atributos incontornáveis da obra de Eliot que também se verificam na semântica, no conteúdo dos versos; isto é, não se trata apenas de um rigor formal que não conversa com as discussões metafísicas e teológicas presentes na poesia, mas sim algo que maximiza os efeitos e impactos gerados nesse encontro.

Por fim, as traduções de Thomas também receberam pouca atenção quanto a seus atributos formais, mais do que se esperaria num poeta cuja obra é bastante ligada a isso. Com exceção de sua vilanela, que foi habilmente traduzida por Augusto de Campos, para a qual um esquema de rimas predeterminado foi apenas cumprido, nos casos em que o poeta se valia

de elaborações que ele próprio montou e usando de rimas imperfeitas (eventualmente perfeitas em seu sotaque galês), mesmo Campos se mostrou pouco atento ou empenhado em reproduzir tais efeitos. Ivan Junqueira, como já havia feito com Eliot, aqui deixou ainda mais evidente o caráter literalizante de suas traduções, as quais seguem critérios formais de reelaboração apenas em situações muito específicas, como a vilanela (embora, nesse caso, por exemplo, a métrica tenha sido completamente obliterada).

Há algumas traduções minhas neste trabalho, as quais buscaram seguir os pressupostos tradutórios defendidos ao longo da tese, como modo de comparar possibilidades e efeitos gerados quando se segue tais princípios. Todas elas, obviamente, estão abertas a críticas e reconhecem que podem ter sido mais ou menos felizes em determinados pontos.

Os rumos da rima, ao que tudo indica, seja em elaboração poética original, seja em tradução, são múltiplos e, por vezes, contraditórios. Socialmente, o recurso está presente nas mais diversas esferas dos encontros sociais. A depender de qual deles se faça presente, pode ser bem-vinda ou não. De todo modo, fica evidente que a rima não é simplesmente solução, tampouco simplesmente problema: a rima é muro de arrimo da poesia<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Obrigado, Brunno Vieira, por essa definição.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006
- ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguígos dos haicais completos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- ALMEIDA, Karima Bezerra de. "With Specimens of Song": A tradução da Rima de Dickinson. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- ALVARENGA, Silva. *Glaura: poemas eróticos*. Lisboa: Na Officina Nunesiana, 1799.
- ASCHER, Nelson. *Poesia alheia: 124 poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- ASTLEY, Russell. "Stations of the Breath: End Rhyme in the Verse of Dylan Thomas." *PMLA* 84, no. 6: pp. 1595–1605, 1969.
- AUGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli de. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). *Don Juan* de Byron: tradução integral, comentário e notas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.
- ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução: A Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BARROSO, Ivo. *O torso e o gato — o melhor da poesia universal*. [seleção, organização e tradução Ivo Barroso]. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.
- BASTOS, B. C. "O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo". *TradTerm*, São Paulo, v. 19, novembro/2012, p. 164-187
- BEGOTTI, Giovana; SILVA, Silvio Pereira da. "Análise comparativa de traduções poéticas: Emily Dickinson por Augusto de Campos, Adalberto Müller e Isa Mara Lando". *TradTerm*, São Paulo, v.44, junho/2023, p.96-118 Número Especial – IV Jota
- BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?: Translation and the meaning of everything*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 2011.
- BERNARDES, Guilherme. Uma Camisa-de-Força para Houdini: Paul Muldoon, Forma-fixa e Tradução. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, 2020.
- BILAC, Olavo; GUIMARÃES PASSOS, Sebastião Cícero dos. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro, 1905.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOWER, Gordon H.; BOLTON, Laura S. "Why are rhymes easy to learn?" In: *Journal of Experimental Psychology* 82 (3): 453, 1969.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Correspondências estruturais em tradução poética". In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 7, 2006 a, p. 53-69.
- \_\_\_\_\_. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". In: Marcelo Paiva de Souza; Raimundo Carvalho; Wilberth Salgueiro. (Org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. 1ed. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006 b, pp. 55-64.
- \_\_\_\_\_. "A reconstrução da forma na tradução de poesia". *Eutomia*, Recife, 16 (1): 102-117, Dez. 2015.
- \_\_\_\_\_. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. *Terceira Margem* vol. 10, n. 15, pp. 239–254, jul./dez. 2006.

- \_\_\_\_\_. “Emily Dickinson: Cinco Poemas”, in: *Inimigo Rumor* n. 6, jan-jul, Rio de Janeiro, pp. 40-4, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Poesia da recusa*. [organização e tradução Augusto de Campos]. Coleção signos 42. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa/reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*; org. Trajano Vieira - 2a ed. rev. e ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CAPLAN, David. *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Rhyme’s Challenge: Hip-hop, Poetry and Contemporary Rhyming Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- CARDOZO, Maurício M. “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”. In: *Tradução e Comunicação Revista Brasileira de Tradutores* n°18, 2009.
- CASSIN, Barbara. *O Efeito Sofístico: filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferra e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da Tradução - Complicar o Universal*. Trad. Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- CARVALHO, Amorim de. *Teoria Geral da Versificação Volume I – A metrificação e a rima*. Lisboa: Editorial Império, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Geral da Versificação Volume II – As Estrofes, os Sistemas Estróficos e a História da Versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987.
- CAVALCANTI, Victor. *Poéticas da tradução: a poesia de E. E. Cummings recriada*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CLACKSON, James; HORROCKS, Geoffrey. *The Blackwell History of the Latin Language*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- CLYMER, Lorna. *Ritual, Routine, and Regime: Repetition in Early Modern British and European Cultures*. University of Toronto Press, 2006.
- COHEN-VRIGNAUD, Gerard. “Rhyme’s Crimes.” *ELH* 82, no. 3, 987–1012, 2015.
- CLUBB, Roger L. “The Paradox of Ben Jonson's 'A Fit of Rime Against Rime'”. *CLA Journal* 5, no. 2: p. 145–47, 1961.
- CULLER, Jonathan. *On Puns*. Nova Iorque: Basil Blackwell, 1988.
- CUNHA FILHO, Jório Corrêa da. *Para uma Tradução Comentada de Poemas de Robert Frost*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, 2016.
- DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

- \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Vol. 1: Os fascículos. Trad. Adalberto Müller. Campinas e Brasília: Editora Unicamp e Editora UnB, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Emily Dickinson: A Branca Voz da Solidão*. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Fifty poems: cinquenta poemas*. Trad. Isa Mara Lando. Rio de Janeiro / São Paulo: Imago / Alumni, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Loucas Noites / Wild Nights, 55 poemas*. Trad. Lando, I. M. Barueri, SP: Disal, 2010.
- DI SANTO, F. “Rhyme: figurality, memory, intertextuality”. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67 (2), pp. 131 – 152, 2017.
- DOBSON, Austin. *Collected Poems*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1897.
- DUQUE-ESTRADA, Osório. *A Arte de fazer Versos*. Rio de Janeiro, 1914.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Poemas: 1910 – 1930*. Trad. Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1985.
- FALEIROS, Álvaro S. “A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro”. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 43, 99-125, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2012.
- FAST, Robin Riley. “A Daughter’s Response: Elizabeth Bishop and Nature.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 21, no. 2: p. 16–33, 1988.
- FERRY, Anne. *By Design: Intention in Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- FILKUKOVÁ, P.; KLEMPE, S.H. “Rhyme as reason in commercial and social advertising”. *Scand J Psychol*. Oct;54(5):423-31, 2013.
- FLORES, Guilherme G.; GONÇALVES, Rodrigo T. *Algo Infiel Corpo Performance Tradução*. Florianópolis e São Paulo: Cultura e Barbárie e n-1, 2017.
- \_\_\_\_\_. “Polimetria latina em português”. *Revista Letras*, vol. 89. Curitiba: 2014a.
- \_\_\_\_\_. “Três Traduções Rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio”. *Revista Rónai*, vol. 2, n. 1, 2014b
- FRANCA NETO, Alípio C. de. “Um tipo de mágica: Aspectos da rima em poemas originais e traduzidos”. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 8, n. 3, p. 227-244, 2019.
- FREITAS, Marcus Vinicius de. *O Som do Sentido: Robert Frost em Português*. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, nº 1, jan./jul. 2013
- FRIEDMAN, Eduardo. *As traduções brasileiras da poesia de W.B. Yeats*. Orient. Paulo Henrique Britto, 2009. <disponível em: [https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio\\_resumo2009/relatorio/ctch/let/eduardo.pdf](https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2009/relatorio/ctch/let/eduardo.pdf)>
- FROST, Robert. *The Poetry of Robert Frost*. Edited by Edward Connery Lathem. New York: Henry Holt, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Poemas escolhidos de Robert Frost*. [tradução Marisa Murray]. Rio de Janeiro: Lidador, 1969.
- GILL, Patrick. *An Introduction to Poetic Forms*. Nova Iorque: Routledge, 2023.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “Metamorfose como tradução especulativa”. In: *Revista Versalete*. Curitiba, Vol. 11, nº 20/21, jan.-dez. 2023.
- \_\_\_\_\_. *Relativismo linguístico ou como a língua influencia o pensamento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- GUGGENHEIM, Eva. *Rhyme Effects and Rhyming Figures: A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*. Haia: Mouton, 1972.

- HOLDEFER, Charles. "'Shaving Cream' and Other Mind Rhymes." *The Antioch Review* 67, no. 1, pp. 158–63, 2009.
- GONÇALVES, Rodrigo T. *Performative Plautus Sophistics, Metatheatre and Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HUNTER, J. Paul. "Sleeping Beauties: Are Historical Aesthetics Worth Recovering?" In: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 34, No. 1, Poetry and Poetics (Fall, 2000), pp. 1-20
- HARMON, William. "Rhyme in English Verse: History, Structures, Functions". In: *Studies in Philology*, Vol. 84, No. 4. University of North Carolina Press, 1987.
- HOLLANDER, John. *Vision and Resonance: Two senses of poetic form*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. "Os aspectos linguísticos da tradução". 20ª ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JASON, Philip K. "Modern Versions of the Villanelle." *College Literature* 7, no. 2, pp. 136–45, 1980.
- JARVIS, Simon. "Why rhyme pleases". *Thinking Verse* I, pp. 17-43, 2011.
- KEATS, John. *Nas invisíveis asas da poesia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. [2ª Edição] ebook. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- KOZIKOWSKI, Stan. "Frost's 'After Apple Picking' and God's Judgment." *The Robert Frost Review*, no. 7: p. 39–43, 1997.
- LANZ, Henry. *The Physical Basis of Rime: An Essay on the Aesthetics of Sound*. Stanford: Stanford University Press, 1931.
- LIRA, José. "A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson". *Cadernos De Tradução*, 2(6), 77–100, 2000.
- LOURENÇO, Fernanda M. A. Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- LOYOLLA, Dirlen. "Poemas de Robert Frost". *Belas Infiéis*, v. 1, n. 1, p. 221-222, 2012
- MALCOLM PITTOCK. "Poet and Narrator in Sweeney among the Nightingales". *Essays in Criticism*, Volume XXX, Issue 1, January, p. 29–41, 1980.
- MANLEY, Francis. "An Explication of Dickinson's 'After Great Pain.'" *Modern Language Notes* 73, no. 4: p. 260–64, 1958.
- MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MASI, Gabriel V. L. "Dísticos heroicos e "poemas científicos": questões de forma e conteúdo na tradução literária". *Revista de Literatura, História e Memória*. Cascavel. v. 19, n. 33, p. 82-103, jul/2023.
- MCGLONE, M. S., & TOFIGHBAKHS, J. "Birds of a Feather Flock Conjointly (?): Rhyme as Reason in Aphorisms". *Psychological Science*, 11(5), pp. 424-428, 2000.
- \_\_\_\_\_. "The Keats heuristic: Rhyme as reason in aphorism interpretation". *Poetics*. 26 (4): pp. 235–244, 1999.
- MCKIE, Michael. "The Origins and Early Development of Rhyme in English Verse." *The Modern Language Review* 92, no. 4, pp. 817–31, 1997.
- MESHONNIC, Henry. *A poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

- MOREIRA, Cid Knipel. Robert Frost: a tradução poética do trabalho e o trabalho da tradução poética. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada na área de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- MULDOON, Paul. *Poems 1968-1998*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- NÓBREGA, Mello. *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- NUGALI, Salwa. “Picking out Irony in Robert Frost's 'After Apple Picking ...'”. In: *Nottingham Linguistic Circular* 18, 2004.
- OSBORN, Andrew. “Smirmishes on the Border: The Evolution and Function of Paul Muldoon’s Fuzzy Rhyme.” In: *Contemporary Literature* 41.2, 2000.
- NASÃO, Públio Ovídio. *Metamorfoses*; tradução do latim, introdução, notas e glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.
- PERLOFF, Marjorie. *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*. Haia: Mouton, 1970.
- POPE, Alexander. Poemas. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro, RJ: Editora da Organização Simões, 1955.
- RIBEIRO, Felipe A. F. Uma leitura estilística das “Três meditações na corda lírica”: Ivan Junqueira e a poética do enigma. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.
- RICKERT, William E. “Rhyme Terms.” *Style* 12, no. 1, 35–46, 1978.
- ROTHMAN, David; SPEAR, Susan. *Learning the Secrets of English Verse*. Nova Iorque: Springer, 2022.
- RUBIN, D. C., & WALLACE, W. T. “Rhyme and reason: Analyses of dual retrieval cues”. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 15(4), 698–709, 1989.
- RUSH, Rebecca M. *The Fetters of Rhyme: Liberty and Poetic Form in Early Modern England*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- SANTANA, Marília; PFAU, Monique. A tradução de “Pink Dog” de Elizabeth Bishop para o contexto baiano contemporâneo de poesia slam: um processo de recriação. *Belas Infieis*, Brasília, v. 9, n. 5, p. 75-92, out./dez., 2020.
- SANTAYANA, George. *The Sense of Beauty*. Nova Iorque: Routledge, 2019.
- SEVERINO, Alex. “A canção de amor de J. Alfred Prufrock de Thomas Sterns Eliot”. *Alfa Revista de Linguística*, São Paulo, v2, 1962.
- SMITH, Barbara H. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. Poetry as Fiction. In: *New Literary History*, Vol. 2, No. 2. Johns Hopkins University Press, 1971.
- THOMAS, Dylan. *Collected Poems 1934-1952*. Londres: Dent, 1978
- \_\_\_\_\_. *Collected Poems 1934-1952*. Nova Iorque: New Directions, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poemas reunidos 1934-1953*. Dylan Thomas. [tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991; 2ª ed., revista, Rio de Janeiro: José Olympio, 2003
- VANCE, Eleanor Graham. “Glimpses of Carl Sandburg.” *The North American Review* 252, no. 2: pp. 9–10, 1967.
- VIZIOLI, Paulo. *Poetas norte-americanos*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976.
- \_\_\_\_\_. “A tradução de poesia em Língua Inglesa”. *Tradução & Comunicação*, n.2, p. 109-128, 1983.

- WANDERLEY, Jorge. *Antologia da nova poesia norte-americana*. [seleção, tradução e notas de Jorge Wanderley]. Edição bilingue inglês/ português. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- WESLING, Donald. *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*. Berkley: University of California Press, 1980.
- WIMSATT, Jr, W.K. "One Relation of Rhyme to Reason: Alexander Pope". *Modern Language Quarterly* (1944) 5 (3): 323–338.
- YEATS, William Butler. *Poemas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Org., introd. e trad. de Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Art Editora, 1987.

## 8. APÊNDICE – POEMAS (E TRECHOS DE POEMAS) COM A MARCAÇÃO DAS RIMAS

Este apêndice tem como objetivo facilitar a consulta dos poemas mencionados no capítulo 5 desta tese, colocando uma marcação para cada rima de final de verso. Para mais detalhes quanto às categorias rimáticas em cada um dos poemas, isto é, se são rimas perfeitas ou imperfeitas, bem como outras distribuições de rima realizadas no interior do verso, pode-se conferir as análises apresentadas ao longo do capítulo mencionado. Nos casos em que há um verso refrão (ou palavras refrão), além da marcação com letras, haverá um número que os identifique. Nos casos em que, em poemas mais longos com o mesmo esquema rímico em todas as estrofes sem que sejam estrofes tradicionais (como a oitava rima), um eco rimático se repete em estrofes diferentes sem que, necessariamente, esta repetição seja encontrada no original, bem como quando não demonstra haver uma preocupação estrutural de repetição de um eco rimático em outra estrofe (isto é, quando a tradução reproduz as rimas pensando apenas a cada estrofe, mesmo que tal som já tenha aparecido numa estrofe anterior), haverá uma marcação usando barra (X/Y), sendo a primeira marcação indicando a letra correspondente da rima como se fosse nova; e a segunda apontando para qual outra estrofe já havia utilizado aquele eco. Nos casos em que cada estrofe do poema apresenta um esquema novo quando comparado com os demais, a marcação será designada por estrofe, havendo marcação nos casos em que há ecos repetidos entre as estrofes.

### 8.1. Elizabeth Bishop

#### 8.1.1. ONE ART

##### ONE ART

The art of losing isn't hard to master; (A1)  
so many things seem filled with the intent (B)  
to be lost that their loss is no disaster. (A2)

Lose something every day. Accept the fluster (A)  
of lost door keys, the hour badly spent. (B)  
The art of losing isn't hard to master. (A1)

Then practice losing farther, losing faster: (A)  
places, and names, and where it was you meant (B)  
to travel. None of these will bring disaster. (A2)

I lost my mother's watch. And look! my last, or (A)  
 next-to-last, of three loved houses went. (B)  
 The art of losing isn't hard to master. (A1)

I lost two cities, lovely ones. And, vaster, (A)  
 some realms I owned, two rivers, a continent. (B)  
 I miss them, but it wasn't a disaster. (A2)

— Even losing you (the joking voice, a gesture (A)  
 I love) I shan't have lied. It's evident (B)  
 the art of losing's not too hard to master (A1)  
 though it may look like (Write it!) like disaster. (A2)

#### 8.1.1.1. UMA ARTE (Paulo Henriques Britto, 2012)

UMA ARTE

A arte de perder não é nenhum mistério; (A1)  
 tantas coisas contêm em si o acidente (B)  
 de perdê-las, que perder não é nada sério. (A2)

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, (A)  
 a chave perdida, a hora gasta bestamente. (B)  
 A arte de perder não é nenhum mistério. (A1)

Depois perca mais rápido, com mais critério: (A)  
 lugares, nomes, a escala subsequente (B)  
 da viagem não feita. Nada disso é sério. (A2)

Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero (A)  
 lembrar a perda de três casas excelentes. (B)  
 A arte de perder não é nenhum mistério. (A1)

Perdi duas cidades lindas. E um império (A)  
 que era meu, dois rios, e mais um continente. (B)  
 Tenho saudade deles. Mas não é nada sério. (A2)

— Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo (A)  
 que eu amo) não muda nada. Pois é evidente (B)  
 que a arte de perder não chega a ser mistério (A1)  
 por muito que pareça (Escreve!) muito sério. (A2)

#### 8.1.1.2. UMA ARTE (Horácio Costa, 1990)<sup>168</sup>

<sup>168</sup> A tradução não buscou reproduzir o esquema rímico da vilanela (ver seção 2.2), porém manteve as palavras principais do refrão.

## UMA ARTE

A arte de perder não tarda aprender; (A1)  
 tantas coisas parecem feitas com o molde (B)  
 da perda que o perdê-las não traz desastre. (C1)

Perca algo a cada dia. Aceita o susto (D)  
 de perder chaves, e a hora passada embalde. (E)  
 A arte de perder não tarda aprender. (A1)

Pratica perder mais rápido mil coisas mais: (F)  
 lugares, nomes, onde pensaste de férias (G)  
 ir. Nenhuma perda trará desastre. (C1)

Perdi o relógio de minha mãe. A última, (H)  
 ou a penúltima, de minhas casas queridas (I)  
 foi-se. Não tarda aprender, a arte de perder. (A1)

Perdi duas cidades, eram deliciosas. E, (J)  
 pior, alguns reinos que tive, dois rios, um (K)  
 continente. Sinto sua falta, nenhum desastre. (C1)

- Mesmo perder-te a ti (a voz que ria, um ente (L)  
 amado), mentir não posso. É evidente (M)  
 a arte de perder muito não tarda aprender, (A1)  
 embora a perda - escreva tudo! - lembre desastre. (C1)

### 8.1.1.3 UMA CERTA ARTE (Nelson Ascher, 1998)

#### UMA CERTA ARTE

A arte da perda é fácil de estudar: (A)  
 a perda, a tantas coisas, é latente (B)  
 que perdê-las nem chega a ser azar. (A1)

Perde algo a cada dia. Deixa estar: (A)  
 percam-se a chave, o tempo inutilmente. (B)  
 A arte da perda é fácil de abarcar. (A)

Perde-se mais e melhor. Nome ou lugar, (A)  
 destino que talvez tinhas em mente (B)  
 para a viagem. Nem isto é mesmo azar. (A1)

Perdi o relógio de mamãe. E um lar (A)  
 dos três que tive, o (quase) mais recente. (B)  
 A arte da perda é fácil de apurar. (A)

Duas cidades lindas. Mais: um par (A)  
 de rios, uns reinos meus, um continente. (B)

Perdi-os, mas não foi um grande azar. (A1)

Mesmo perder-te (a voz jocosa, um ar (A)  
que eu amo), isso tampouco me desmente. (B)  
A arte da perda é fácil, apesar (A)  
de parecer (Anota!) um grande azar. (A1)

#### 8.1.1.4 UMA ARTE (André Vallias, 2016)

##### UMA ARTE

A arte de perder – até um traste (A1)  
aprende; e há tanta coisa que pretende (B)  
a perda, que perder não é desastre. (A2)

Todos os dias perca algo. Afaste (A)  
a dor de ter perdido a chave, o tempo. (B)  
Ora, perder aprende até um traste. (A1)

A prática da perda então se alastre (A)  
por nomes e lugares, e onde pense (B)  
viajar. Que nada irá trazer desastre. (A2)

Perdi o relógio da mamãe; não baste, (A)  
das casas a que mais me fez contente. (B)  
Ora, perder aprende até um traste. (A1)

Perdi duas cidades. E, em contraste, (A)  
dois rios, um domínio e continente. (B)  
Sinto saudades. Mas não foi desastre. (A2)

– Mesmo perder você (a voz, o gesto (B)  
que eu amo), tanto faz. Que até um traste (A1)  
aprende a arte de perder, se bem (B)  
que pareça (escreva!) com desastre. (A2)

#### 8.1.2. PINK DOG

##### PINK DOG

[Rio de Janeiro]

The sun is blazing and the sky is blue. (A)  
Umbrellas clothe the beach in every hue. (A)  
Naked, you trot across the avenue. (A)

Oh, never have I seen a dog so bare! (B)  
Naked and pink, without a single hair... (B)  
Startled, the passersby draw back and stare. (B)

Of course they're mortally afraid of rabies. (C)  
 You are not mad; you have a case of scabies (C)  
 but look intelligent. Where are your babies? (C)

(A nursing mother, by those hanging teats.) (D)  
 In what slum have you hidden them, poor bitch, (D)  
 while you go begging, living by your wits? (D)

Didn't you know? It's been in all the papers, (E)  
 to solve this problem, how they deal with beggars? (E)  
 They take and throw them in the tidal rivers. (E)

Yes, idiots, paralytics, parasites (F)  
 go bobbing in the ebbing sewage, nights (F)  
 out in the suburbs, where there are no lights. (F)

If they do this to anyone who begs, (G)  
 drugged, drunk, or sober, with or without legs, (G)  
 what would they do to sick, four-legged dogs? (G)

In the cafés and on the sidewalk corners (E)  
 the joke is going round that all the beggars (E)  
 who can afford them now wear life preservers. (E)

In your condition you would not be able (H)  
 even to float, much less to dog-paddle. (H)  
 Now look, the practical, the sensible (H)

solution is to wear a fantasía. (I)  
 Tonight you simply can't afford to be a- (I)  
 n eyesore. But no one will ever see a (I)

dog in máscara this time of year. (J)  
 Ash Wednesday'll come but Carnival is here. (J)  
 What sambas can you dance? What will you wear? (J)

They say that Carnival's degenerating (K)  
 — radios, Americans, or something, (K)  
 have ruined it completely. They're just talking. (K)

Carnival is always wonderful! (L)  
 A depilated dog would not look well. (L)  
 Dress up! Dress up and dance at Carnival! (L)

1979

#### 8.1.2.1. CADELA ROSADA (Paulo Henriques Britto, 2012)

CADELA ROSADA

[Rio de Janeiro]

Sol forte, céu azul. O Rio sua. (A)  
Praia apinhada de barracas. Nua, (A)  
passo apressado, você cruza a rua. (A)

Nunca vi um cão tão nu, tão sem nada, (B)  
sem pelo, pele tão avermelhada... (B)  
Quem a vê até troca de calçada. (B)

Têm medo da raiva. Mas isso não (C)  
é hidrofobia — é sarna. O olhar é são (C)  
e esperto. E os seus filhotes, onde estão? (C)

(Tetas cheias de leite.) Em que favela (D)  
você os escondeu, em que ruela, (D)  
pra viver sua vida de cadela? (D)

Você não sabia? Deu no jornal: (E)  
pra resolver o problema social, (E)  
estão jogando os mendigos num canal. (E)

E não são só pedintes os lançados (F)  
no rio da Guarda: idiotas, aleijados, (F)  
vagabundos, alcoólatras, drogados. (F)

Se fazem isso com gente, os estúpidos, (G)  
com pernetas ou bípedes, sem escrúpulos, (G)  
o que não fariam com um quadrúpede? (G)

A piada mais contada hoje em dia (H)  
é que os mendigos, em vez de comida, (H)  
andam comprando boias salva-vidas. (H)

Você, no estado em que está, com esses peitos, (I)  
jogada no rio, afundava feito (I)  
parafuso. Falando sério: o jeito (I)

mesmo é vestir alguma fantasia. (J/H)  
Não dá pra você ficar por aí à (J/H)  
toa com essa cara. Você devia (J/H)

pôr uma máscara qualquer. Que tal? (E)  
Até a Quarta-Feira, é carnaval! (E)  
Dance um samba! Abaixo o baixo-astral! (E)

Dizem que o carnaval está acabando, (K)  
culpa do rádio, dos americanos... (K)  
Dizem a mesma bobagem todo ano. (K)

O carnaval está cada vez melhor! (L)  
 Agora, um cão pelado é mesmo um horror... (L)  
 Vamos, se fantasie! A-lá-lá-ô...! (L)

1979

## 8.1.2.2. CADELA COR-DE-ROSA (Horácio Costa, 1990)

CADELA COR-DE-ROSA<sup>169</sup>  
 [Rio de Janeiro]

O sol hoje esturrica e o céu, azul.  
 Os guarda-sóis escondem toda a areia.  
 Tu, desnuda, trotas pela avenida.

Ah, nunca vi cadela mais despida.  
 Nua e cor-de-rosa, sem um pelo...  
 Saltam atrás os chocados banhistas.

Todos têm medo de contrair raiva.  
 Louca não pareces mas bem esperta.  
 Sofres de sarna. E teus filhos, aonde?

(Mãe lactante; o delatam as tetas cheias.)  
 Em que pocilga os escondes, puta pobre,  
 para vires mendigar perto do mar?

Sabias? Para resolver o problema,  
 dizem os jornais, que fazem com mendigos?  
 Os prendem e atiram aos rios cheios.

Idiotas, parasitas e paralítico  
 boiam na maré do esgoto e dos subúrbios  
 noites a fio, sem luz elétrica.

Se tratam assim quem esmola, bêbado,  
 drogado ou sóbrio, coxos ou não, que  
 farão a cães doentes, de quatro pernas?

Nos bares e pelas esquinas contam  
 esta piada: os mendigos mais ricos  
 economizam para seu salva-vidas.

Boiar nessa condição lamentável  
 não poderias; nadar cachorrinho,  
 impossível. A solução sensata

---

<sup>169</sup> A única rima de fim de verso se dá entre os versos 3 e 4, em estrofes diferentes, os quais não parecem ser “intencionais”.

e prática é inventar uma fantasia.  
 Não vais sair assim, uma ferida  
 para os olhos. Ninguém verá cachorro

que usar máscara nesta época do ano.  
 A quarta de Cinzas vai chegar mas hoje  
 é Carnaval. Como te vestirás?

O Carnaval degenerou, repetem.  
 Rádio, americanos, algo assim  
 o arruinou por completo. São palavras.

O Carnaval é sempre maravilhoso!  
 Uma cadela depilada não combina.  
 Veste-te! Veste-te e pula o Carnaval!

1979

### 8.1.2.3. CADELA COR-DE-ROSA (Marília Santana e Monique Pfau, 2020)

#### CADELA COR-DE-ROSA

O sol resplandece no céu azulado. (A)  
 Sombrios na praia, em tons variados. (A)  
 E a cadela corre, seu corpo, pelado. (A)

Nunca tinha visto uma cachorra tão nua! (B)  
 Pelada e cor-de-rosa, nenhum pelo na fuça... (B)  
 E o povo que passa e te encara, se assusta. (B)

Vai lá Deus saber se tu tem raiva e morde! (C)  
 Sarnenta já tá, te tocar ninguém pode, (C)  
 tem cara de esperta, cadê teus filhote? (C)

(As tetas inchadas, já amamentou) (D)  
 E as cria, cadela, em que canto enfiou? (D)  
 sabida, saiu a mendigar e se armou (D)

Mas venha cá, tu não ficou sabendo? (E)  
 mendigo é problema e eles tão resolvendo. (E)  
 Os jogam no CIA, é o que andam dizendo. (E)

É sim, idiotas, parasitas, aleijados (F/A)  
 seus corpos boiando onde foram lançados (F/A)  
 seguem pro subúrbio sem luz, apagado. (F/A)

Pelos que imploram eles não sentem dó (G)  
 Bêbado ou sóbrio, pernudo ou cotó (G)  
 Te adoecer, então... bem facin, ó (G)

Ali tá rolando uma piada nada divertida: (H)  
 mendigos com mais moedas têm que ficar na larica (H)  
 só pra economizar pro colete salva-vidas. (H)

No CIA tu afunda por causa dos peito (I)  
 não bóia nem nada, tá com muito peso (I)  
 Se fantasiar então vai ser o (I)

jeito pra tu, criatura (J/B)  
 Mesmo que não possa evitar tua feiura... (J/B)  
 Coloca uma mascara e esconde essa sua (J/B)

cara sarnenta e o povo te atura (K/B)  
 É até quarta-feira que o carnaval dura. (K/B)  
 E aí, vai ter jogo de cintura? (K/B)

E ainda há quem diga: "carnaval? profano!" (L)  
 — nas rádios, sei lá, coisa de Americano, (L)  
 isso aí é bobagem. Eles tão viajano. (L)

Carnaval é um estouro, o povo aqui broca! (M)  
 Se for pra ir pelada então nem sai da toca. (M)  
 Vambora! se arrume e desça pra pipoca! (M)

### 8.1.3. INSOMNIA

#### INSOMNIA

The moon in the bureau mirror (A)  
 looks out a million miles (B)  
 (and perhaps with pride, at herself, (C)  
 but she never, never smiles) (B)  
 far and away beyond sleep, or (D)  
 perhaps she's a daytime sleeper. (D)

By the Universe deserted, (A')  
 she'd tell it to go to hell, (B)  
 and she'd find a body of water, (C)  
 or a mirror, on which to dwell. (B)  
 So wrap up care in a cobweb (D)  
 and drop it down the well (C)

into that world inverted (A')  
 where left is always right, (B)  
 where the shadows are really the body, (C)  
 where we stay awake all night, (B)  
 where the heavens are shallow as the sea (D)  
 is now deep, and you love me. (D)

## 8.1.3.1. INSÔNIA (Horácio Costa, 1990)

## INSÔNIA

A lua no espelho do psychê (A)  
 contempla milhões, milhões de milhas (B)  
 (de si mesma orgulhosa pode ser, (A)  
 porém ela jamais, jamais sorri) (C)  
 desertas extensões além do sono, (D)  
 ou talvez ela durma só de dia. (B)

Se por acaso a abandonasse o Universo (A)  
 ela, sim, o mandaria ao inferno (A)  
 e um espelho d'água encontraria, (B)  
 ou um outro qualquer, onde viver. (C)  
 Enrola teus cuidados numa teia (D)  
 de aranha e joga-os, pois, dentro do poço, (E)

para o mundo de ponta cabeça, (A)  
 onde a mão esquerda sempre é direita, (B)  
 onde as sombras são o corpo real, (C)  
 onde estamos despertos toda a noite, (B)  
 onde os céus são tão rasos quanto os mares (D)  
 são profundos, e onde agora tu me amas. (D)

## 8.1.3.2 INSÔNIA (Paulo Henriques Britto, 2012)

## INSÔNIA

A lua no espelho da cômoda (A)  
 está a mil milhas, ou mais (B)  
 (e se olha, talvez com orgulho, (C)  
 porém não sorri jamais) (B)  
 muito além do sono, eu diria, (D)  
 ou então só dorme de dia. (D)

Se o Mundo a abandonasse, (A)  
 ela o mandava pro inferno, (B')  
 e num lago ou num espelho (C)  
 faria seu lar eterno. (B')  
 — Envolva em gaze e joga (D)  
 tudo que te faz sofrer no (B')

poço desse mundo inverso (A/B')  
 onde o esquerdo é que é o direito, (B)  
 onde as sombras são os corpos, (C)  
 e à noite ninguém se deita, (B)

e o céu é raso como o oceano (D)  
 é profundo, e tu me amas. (D)

#### 8.1.4. LATE AIR

##### LATE AIR

From a magician's midnight sleeve (A)  
 the radio-singers (B)  
 distribute all their love-songs (C)  
 over the dew-wet lawns. (C)  
 And like a fortune-teller's (B)  
 their marrow-piercing guesses are whatever you believe. (A)

But on the Navy Yard aerial I find (A)  
 better witnesses (B)  
 for love on summer nights. (C)  
 Five remote red lights (C)  
 keep their nests there; Phoenixes (B)  
 burning quietly, where the dew cannot climb. (A)

#### 8.1.4.1. NOTURNO (Paulo Henriques Britto, 2012)

##### NOTURNO

Da manga escura de um mágico (A)  
 os cantores do rádio (A)  
 espalham canções de amor (B)  
 pela grama, sobre o orvalho noturno. (C)  
 E preveem para o futuro, (C)  
 qual cartomantes, o que se quiser supor. (B)

Mas na antena do estaleiro distingo (A)  
 observadores mais dignos (A)  
 de apreciar o amor. Do alto de seu galho, (B)  
 cinco luzes vermelhas, remotas, (C)  
 se aninham; fênix silenciosas, (C)  
 ardendo onde nunca chega o orvalho. (B)

#### 8.1.4.2. AR NOTURNO (Horácio Costa, 1990)

##### AR NOTORUNO<sup>170</sup>

Da meia-noite da cartola de mago  
 os cantores de rádio

---

<sup>170</sup> Sem rimas.

espagem duas canções de amor  
 Sobre a grama coberta de orvalho  
     Como os de um profeta  
 o que quisermos serão seus palpites.

Mas na antena do estaleiro descubro  
     testemunhas mais aptas  
 para o amor nas noites de estio.  
 Cinco remotas luzes vermelhas  
     lá fazem seus ninhos; fênixes  
 libertas do orvalho, ardendo em silêncio.

#### 8.1.4.3. AR TARDIO (Guilherme Bernardes, 2024)

##### AR TARDIO

De um mágico, em sua manga densa, (A)  
     cantores dos rádios (B)  
 distribuem serenatas (C)  
 do orvalho dos gramados. (C)  
     Como os da cartomante, os (B)  
 seus palpites vão tão fundo que atendem qualquer crença. (A)

Mas na antena do estaleiro há justas (A)  
     melhores análises (B)  
 às noites de verão. (C)  
 Luz em vermelhão (C)  
     constroem ninho; as Fênices (B)  
 queimam quietas, onde o orvalho não encosta. (A)

## 8.2. Emily Dickinson

## 8.2.1. I HELD A JEWEL IN MY FINGERS

I held a Jewel in my fingers — (A')  
 And went to sleep — (B)  
 The day was warm, and winds were prosy — (C)  
 I said "'Twill keep" — (B)

I woke — and chid my honest fingers, (A')  
 The Gem was gone — (E)  
 And now, an Amethyst remembrance (F)  
 Is all I own — (E)

## 8.2.1.1. TIVE UMA JOIA NOS MEUS DEDOS (Augusto de Campos, 2015)

Tive uma jóia nos meus dedos — (A1)  
 E adormeci — (B)  
 Quente era o dia, tédio os ventos — (A)  
 "É minha", eu disse — (B)

Acordo — e os meus honestos dedos (A1)  
 (Foi-se a Gema) censuro — (C)  
 Uma saudade de Ametista (D)  
 É o que eu possuo — (C)

## 8.2.1.2. TINHA UMA JOIA NAS MÃOS (Adalberto Müller, 2020)

Tinha uma Joia nas mãos – (A)  
 E adormeci – (B)  
 Brisa de verão, toda prosa – (C)  
 “É minha”! Eu disse. (B)

Acordo – e xingo meus dedos, (D)  
 A Gema – onde está? (E)  
 Memória de Ametista – (F)  
 É o que me resta – (E)

## 8.2.2. WILD NIGHTS – WILD NIGHTS

Wild Nights — Wild Nights! (A)  
 Were I with thee (B)  
 Wild Nights should be (B)  
 Our luxury! (B)

Futile — the Winds — (C)  
 To a Heart in port — (D)  
 Done with the Compass — (E)  
 Done with the Chart! (D)

Rowing in Eden — (C)  
 Ah, the Sea! (B)  
 Might I but moor — Tonight — (A)  
 In Thee! (B)

#### 8.2.2.1. NOITES UIVANTES – NOITES UIVANTES (Augusto de Campos, 2022)

Noites Uivantes – Noites Uivantes! (A)  
 Fosse eu contigo (B)  
 Seriam antes – (A)  
 O nosso abrigo! (B)

Fúteis – os ventos – (C)  
 Em nosso abraço – (D)  
 Já sem Compasso – (D)  
 E instrumentos! (C)

Remando no Éden – (E)  
 Ah – o Mar! (F)  
 Se me concedem (E)  
 Em Ti – ancorar! (F)

#### 8.2.2.2. NOITES LOUCAS – NOITES LOUCAS (Paulo Henriques Britto, 1999)

Noites Loucas — Noites Loucas! (A)  
 Estivesse eu contigo (B)  
 Noites Loucas seriam (C)  
 Nosso luxuoso abrigo! (B)

Para Coração em porto — (D)  
 Ventos — são coisas fúteis — (E)  
 Bússolas — dispensáveis — (F)  
 Portulanos — inúteis! (E)

Navegando em pleno Éden — (G)  
 Ah, o Mar! (H)  
 Quem dera — esta Noite — em Ti (I)  
 Ancorar! (H)

## 8.2.2.3. LOUCAS NOITES – LOUCAS NOITES (Isa Mara Lando, 2010)

Loucas Noites — Loucas Noites —! (A1)

Estivesse eu contigo (B)

Loucas Noites seriam (C)

O nosso luxo, nosso abrigo! (B)

Fúteis — os Ventos — (D)

Para um Coração no porto — (E)

Adeus Bússola — (F)

Adeus Carta de marear —! (G)

Remando no Éden — (H)

Ah, o Mar! (G)

Ah, se eu pudesse — (I)

Esta Noite — (A1)

Em Ti – ancorar! (G)

## 8.2.2.4. NOITES LOUCAS – NOITES LOUCAS (Adalberto Müller, 2020)

Noites Loucas – Noites Loucas! (A)

Contigo estaria (B)

Em noites loucas assim (C)

A nossa luxúria! (B)

Os ventos – inúteis – (D)

A um Coração no cais – (E)

Nunca mais ter Bússola – (F)

Mapas nunca mais! (E)

Remando no Éden – (G)

O Mar – ali! (H)

Ah se eu atracasse – à noite – (I)

Em ti! (H)

## 8.2.3. “HOPE” IS THE THING WITH FEATHERS

“Hope” is the thing with feathers – (A)

That perches in the soul – (B)

And sings the tune without the words – (C)

And never stops – at all – (B)

And sweetest – in the Gale – is heard – (C)

And sore must be the storm – (D)  
 That could abash the little Bird (C)  
 That kept so many warm – (D)

I've heard it in the chillest land – (E)  
 And on the strangest Sea – (F)  
 Yet – never – in Extremity, (F)  
 It asked a crumb – of me. (F)

#### 8.2.3.1. A “ESPERANÇA” SE CRAVA (Augusto de Campos, 2022)

A "Esperança" se crava (A)  
 Com penas na alma – (B)  
 Seu canto sem palavras – (A)  
 Nunca para – (B)

E – ao Vento – é ainda mais suave. (C)  
 Triste será a Tormenta – (D)  
 Que desalente essa Ave (C)  
 Que a tantos alimenta – (D)

Ouvi esse Ser de Penas (E)  
 No mais intenso Frio – (F)  
 Mas – nunca – me pediu (F)  
 Uma migalha – apenas. (E)

#### 8.2.3.2. “ESPERANÇA” É A COISA COM PLUMAS (Adalberto Müller, 2020)

"Esperança" é a coisa com plumas – (A)  
 Que na alma se aninha – (B)  
 Seu canto não tem palavras – (C)  
 Sempre a mesma – ladainha – (B)

Soa bem – na ventania – (D)  
 E só a forte tormenta – (E)  
 Há de calar a Passarinha (D/B)  
 Que a tantos acalenta – (E)

Ouvi-a na terra mais fria – (F/D)  
 E no estranho Mar sem fim – (G)  
 Mas – nem em situações extremas (H)  
 Pediu migalhas – pra Mim. (G)

## 8.2.3.3. A “ESPERANÇA” É O SER DE PLUMAS (José Lira, 2011)

A “Esperança” é o ser de plumas (A)<sup>171</sup>  
 Que pousa em nossa Alma – (B)  
 E solta um canto sem palavras – (C)  
 E não para – jamais – (B)

E ao vendaval – fala mais doce – (D)  
 E é o temporal mais crespo (E)  
 Que há de calar o Passarinho (F)  
 Que a tantos aqueceu – (E)

Ouvi-o nas mais frias terras – (G)  
 Nos mares mais estranhos – (H)  
 Mas nunca, na maior Miséria, (I)  
 Me pediu – do meu pão. (H)

## 8.2.3.4. A “ESPERANÇA” TEM PENAS (Guilherme Bernardes, 2024)

A "Esperança" tem penas – (A)  
 Das almas casa faz – (B)  
 É sem palavras sua canção – (C)  
 Que não para – jamais – (B)

É doce ouvi-la – em Furacão – (C)  
 E forte é o temporal – (D)  
 Que abata a ave pra que não (C)  
 Nos dê calor igual – (D)

Nas terras frias já a ouvi – (E)  
 Também no estranho Mar – (F)  
 Nunca – em tormenta máxima – (F)  
 Migalhas – foi cobrar. (F)

## 8.2.4. AFTER GREAT PAIN, A FORMAL FEELING COMES

After great pain, a formal feeling comes – (A)  
 The Nerves sit ceremonious, like Tombs – (A)

---

<sup>171</sup> Uma vez que Lira esteja propondo sua *rima abreviada*, ver seção 5.2.3. para a justificativa da apresentação do esquema rímico tal como aqui disposto.

The stiff Heart questions 'was it He, that bore,' (B)  
And 'Yesterday, or Centuries before'? (B)

The Feet, mechanical, go round – (C)  
A Wooden way (D)  
Of Ground, or Air, or Ought – (E)  
Regardless grown, (F)  
A Quartz contentment, like a stone – (F)

This is the Hour of Lead – (G)  
Remembered, if outlived, (G)  
As Freezing persons, recollect the Snow – (H)  
First – Chill – then Stupor – then the letting go – (H)

#### 8.2.4.1. DEPOIS DA DOR, ALGO SOLENE VEM (Augusto de Campos, 2022)

Depois da dor, algo solene vem – (A)  
Os Nervos pausam, como Tumbas – (B)  
O Coração pesado indaga se é Ele quem (A)  
Susteve os Ontens ou os Séculos alguém? (A)

Os Pés, mecânicos, se movem – (C/A)  
De Terra, ou Ar, ou O que For – (D)  
A estrada de Madeira (E)  
À margem medram (F)  
Um sorriso de Quartzo, como pedra – (F)

É a Hora do Chumbo – (B)  
Que quem sobreviveu relembra, (B)  
Como um Enregelado lembra a Geada – (G)  
Calafrio - Estupor - depois mais nada – (G)

#### 8.2.4.2. DEPOIS DA DOR INTENSA, A SENSACÃO FORMAL (Adalberto Müller, 2020)

Depois da dor intensa, a sensação formal – (A)  
Os Nervos - reverentes - como Tumbas – (B)  
"Ele aguentou?" - pergunta o Coração de pedra – (C)  
"Foi Ontem, ou há Séculos atrás?" (D)

Os pés, mecânicos, giram – (E)  
Um Caminho de Madeira (F)  
De Chão, ou Ar, ou Nada – (G)  
Crescendo indiferente, (H)  
Contentamento de Quartzo, como um cristal – (A)

Esta é a Hora do Chumbo – (B)  
 Lembrada, se sobrevivida – (I)  
 Quem se congela, lembra da Neve caindo – (J)  
 Do Gelo - Do Estupor - e enfim - de estar só indo – (J)

### 8.3. T. S. ELIOT

#### 8.3.1. THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK

Let us go then, you and I, (A)  
 When the evening is spread out against the sky (A)  
 Like a patient etherized upon a table; (B)  
 Let us go, through certain half-deserted streets, (C)  
 The muttering retreats (C)  
 Of restless nights in one-night cheap hotels (D)  
 And sawdust restaurants with oyster-shells: (D)  
 Streets that follow like a tedious argument (E)  
 Of insidious intent (E)  
 To lead you to an overwhelming question... (F)  
 Oh, do not ask, 'What is it?' (G)  
 Let us go and make our visit. (G)

In the room the women come and go (H)  
 Talking of Michelangelo. (H)

(...)

And indeed there will be time (A')  
 To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?' (B')  
 Time to turn back and descend the stair, (B)  
 With a bald spot in the middle of my hair — (B)  
 (They will say: 'How his hair is growing thin!') (C)  
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin, (C)  
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin — (C)  
 (They will say: 'But how his arms and legs are thin!') (C)  
 Do I dare (B')  
 Disturb the universe? (D)  
 In a minute there is time (A')  
 For decisions and revisions which a minute will reverse. (D)

#### 8.3.1.1. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Alex Severino, 1962)

Vamos então, tu e eu, (A)  
 Quando a tarde se estende pelo céu (A)

Como um paciente anestesiado sôbre a mesa; (C)  
 Vamos, por certas ruas meio desertas (D)  
 De métricas incertas (D)  
 De noites impacientes em pobres hospedagens (E)  
 E restaurantes com conchas de ostras nas serragens: (E)  
 Ruas que seguem qual fastidiosa discussão (F)  
 De insidiosa intenção, (F)  
 Para guiar-te a uma pergunta pungente... (G)  
 Mas não indagues incessantemente... (G)  
 Vem, vamos fazer a nossa visita. (H)

Na sala as senhoras vão e vêm (I)  
 Falando de Miguel Ângelo. (J)

(...)

Naturalmente haverá tempo (A)  
 Para indagar: – Devo? ou: – Não devo? (B)  
 Tempo para virar e descer as escadas (C)  
 A calva alvejando entre o meu cabelo – (B)  
 (As senhoras dirão: – Coitado, como envelheceu!) (D)  
 Meu paletó, meu colarinho firme e alvo (E)  
 A gravata rica e sóbria composta com um simples alfinete – (F)  
 (As senhoras dirão: – Que pena! Como vai ficando calvo!) (E)  
 Deveria eu (D)  
 Perturbar o universo? (G)  
 Logo tempo há (H)  
 Para decisões e revisões que o momento inverterá. (H)

### 8.3.1.2. CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Idelma Ribeiro de Faria, 1985)

Vamos então, tu e eu, (A)  
 Quando a tarde se estende contra o céu (A)  
 Como na mesa um doente sob anestesia; (B)  
 Vamos a caminhar nessas ruas vazias, (B)  
 Refúgios murmurantes (C)  
 De noites sem repouso em hotéis baratos de pernoite (D)  
 E desses restaurantes (C)  
 Juncados de conchas de ostra e serradura: (E)  
 Ruas que seguem qual tedioso argumento (F)  
 No insidioso intento (F)  
 De levar-te a uma tese opressiva e insegura . . . (E)  
 Oh, “Qual?” não procures saber. (G)  
 Vamos fazer (G)  
 Nossa visita. (H)

As mulheres pra lá e pra cá na sala caminhando (I)  
 E sobre Miguel Ângelo falando. (I)

(...)

E haverá tempo, na verdade, (A)  
 Para me interrogar: “Ousarei?” e “Ousarei?” (B)  
 Para os degraus descer, retroceder caminho, (C)  
 Uma calva no meio dos cabelos . . . (D’)  
 (Eles dirão: “Vão ficando tão ralos seus cabelos!”) (D’)  
 Meu fraque, o duro colarinho (C)  
 Subindo até o queixo, gravata rica e discreta (E)  
 Mantida com alfinete em posição correta . . . (E)  
 (Eles dirão: “Mas que finos seus braços, suas pernas!”) (F)  
 Ousarei perturbar o universo? (G)  
 E haverá tempo em um minuto (H’)  
 Para resoluções e revisões que em um minuto (H’)  
 Terão o seu reverso. (G)

### 8.3.1.3. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Ivan Junqueira, 1981)

Sigamos então, tu e eu, (A)  
 Enquanto o poente no céu se estende (B)  
 Como um paciente anestesiado sobre a mesa; (C)  
 Sigamos por certas ruas quase ermas, (D)  
 Através dos sussurrantes refúgios (E)  
 De noites indormidas em hotéis baratos, (F)  
 Ao lado de botequins onde a serragem (G)  
 Às conchas das ostras se entrelaça: (H)  
 Ruas que se alongam como um tedioso argumento (I)  
 Cujo insidioso intento (I)  
 É atrair-te a uma angustiante questão . . . (J)  
 Oh, não perguntes: “Qual?” (K)  
 Sigamos a cumprir nossa visita. (L)

No saguão as mulheres vêm e vão (J)  
 A falar de Miguel Ângelo. (M)

(...)

E na verdade tempo haverá (A)  
 Para dar rédeas à imaginação. “Ousarei” E “Ousarei?” (B’)  
 Tempo para voltar e descer os degraus, (C)  
 Com uma calva entreaberta em meus cabelos (D’)  
 (Dirão eles: “Como andam ralos seus cabelos!”) (D’)  
 – Meu fraque, meu colarinho a empinar-me com firmeza o queixo, (E)  
 Minha soberba e modesta gravata, mas que um singelo alfinete apruma (F)  
 (Dirão eles: “Mas como estão finos seus braços e pernas!”) (G)  
 – Ousarei (B’)  
 Perturbar o universo? (H)  
 Em um minuto apenas há tempo (I)

Para decisões e revisões que um minuto revoga. (J)

#### 8.3.1.4. A CANÇÃO DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK (Caetano Galindo, 2018)

Pois vamos lá, você e eu, (A)  
 Quando a tarde no céu se estendeu (A)  
 Como um doente eterizado numa mesa; (B)  
 Vamos lá, por caminhos já quase vazios, (C)  
 Refúgios, balbucios (C)  
 De noites tensas em motéis baratos, (D)  
 Mesas reles, ostras ocas sobre os pratos: (D)  
 Ruas que se emendam como arenga arrastada, (E)  
 Mais que mal-intencionada, (E)  
 Que te leva a uma imensa questão... (F)  
 Ah, não diga, “Qual?” (G)  
 Vamos lá, nessa visita social. (G)

Na sala as damas dão olá e alô, (H)  
 O assunto agora é Michelangelo. (H)

(...)

E tempo de fato haverá (A)  
 De imaginar, “Eu ousaria?” e “Ousaria?” (B’)  
 Tempo de voltar, e de descer a escadaria, (B)  
 Mostrando no crânio essa pele vazia — (B)  
 (Dirão: “Mas seu cabelo está minguando!”) (C)  
 Minha casaca, o colarinho rijo se empinando, (C)  
 Gravata fina e sóbria, que com simples alfinete abrando — (C)  
 (Dirão: “Seus braços, suas pernas vão minguando!”) (C)  
 E eu ousaria (B’)  
 Perturbar o universo? (D)  
 Num minuto cabe o tempo (E)  
 De decisões e revisões que num minuto são o inverso. (D)

#### 8.3.2. SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES

SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES

*ὄμιμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγήν ἔσω*

Apeneck Sweeney spread his knees (A’)  
 Letting his arms hang down to laugh, (B)  
 The zebra stripes along his jaw (C)  
 Swelling to maculate giraffe. (B)

The circles of the stormy moon (D)

Slide westward toward the River Plate, (E)  
 Death and the Raven drift above (F)  
 And Sweeney guards the hornèd gate. (E)

Gloomy Orion and the Dog (G)  
 Are veiled; and hushed the shrunken seas; (A)  
 The person in the Spanish cape (H')  
 Tries to sit on Sweeney's knees (A')

Slips and pulls the table cloth (I)  
 Overturms a coffee-cup, (J)  
 Reorganised upon the floor (K)  
 She yawns and draws a stocking up; (J)

The silent man in mocha brown (L')  
 Sprawls at the window-sill and gapes; (H)  
 The waiter brings in oranges (M)  
 Bananas figs and hothouse grapes; (H)

The silent vertebrate in brown (L')  
 Contracts and concentrates, withdraws; (C)  
 Rachel née Rabinovitch (N)  
 Tears at the grapes with murderous paws; (C)

She and the lady in the cape (H')  
 Are suspect, thought to be in league; (O)  
 Therefore the man with heavy eyes (P)  
 Declines the gambit, shows fatigue, (O)

Leaves the room and reappears (Q)  
 Outside the window, leaning in, (R)  
 Branches of wistaria (S)  
 Circumscribe a golden grin; (R)

The host with someone indistinct (T)  
 Converses at the door apart, (U)  
 The nightingales are singing near (Q)  
 The Convent of the Sacred Heart, (U)

And sang within the bloody wood (V)  
 When Agamemnon cried aloud, (X)  
 And let their liquid siftings fall (W)  
 To stain the stiff dishonoured shroud. (X)

#### 8.3.2.1. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Ivan Junqueira, 1981)

SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

Sweeneypanzé flexiona seus joelhos (A)

E a sacudir os braços rindo desabafa, (B)  
 As listras que zebram suas mandíbulas (C)  
 Quadriculam-se em manchas de girafa. (B)

Os circos da sombria Lua rodopiam (D)  
 Rumo ao poente até a foz do Prata, (E/B)  
 A morte e o Corvo mais acima orbitam (D)  
 E à Porta dos Cornos Sweeney monta guarda. (E/B)

A lúgubre Órion e o Cão de um véu se cobrem, (F)  
 E os mares em silêncio ao fundo se recolhem; (F)  
 A dama em capa espanhola se desdobra (G)  
 Por sentar-se aos joelhos que Sweeney dobra, (G)

Mas tropeça e arranca da mesa uma toalha (H)  
 Entorna o bule de café, perde o equilíbrio (I)  
 E ainda ao chão se recompõe, estica (I)  
 E ajusta às pernas suas meias de malha. (H)

O homem taciturno em seu gibão castanho (J/B)  
 À janela escarrancha-se e boceja; (K)  
 O garçom lhe traz laranjas figos bananas (L/B)  
 E uvas de fino trato na bandeja. (K)

O silente vertebrado à carapaça (M)  
 Castanha se enraíza, afasta-se em seguida; (N)  
 Raquel, *née* Ravinovitch, despedaça (M)  
 As uvas com suas garras homicidas. (N)

Ela e a dama em sua capa espanhola (O)  
 São suspeitas, tramam entre si uma liga; (P)  
 Por isso, o homem de olhos escovados (Q)  
 Desiste do gambito, mostra sua fadiga. (P)

Deixa o recinto e logo reaparece (R)  
 Ao peitoril da janela debruçado; (Q)  
 Entre ramos de glicínia circunscrito (S)  
 Mofa um sarcástico riso dourado; (Q)

O hospedeiro à parte cavaqueia (T)  
 Com alguém que à porta mal se delinea, (T)  
 E agora os rouxinóis cantando estão (U)  
 Junto ao Convento do Sagrado Coração. (U)

Assim como cantaram no sangrento bosque (V)  
 Quando Agamêmnon lá gritou, apunhalado, (Q)  
 E deixou que deles a voz pura gotejasse (X)  
 A sujar-lhe o rígido sudário desonrado. (Q)

## 8.3.2.2. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Idelma Ribeiro de Faria, 1985)

## SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

Apeneck Sweeney relaxa os joelhos (A)  
 E os braços pende, às gargalhadas; (B)  
 Abrem-se manchas de girafa (C)  
 Em sua mandíbula zebrada. (B)

Flui a oeste a lua tempestuosa; (D)  
 O Prata é sua direção, (F)  
 A Morte e o Corvo planam e Sweeney (E)  
 Guarda o cornífero portão. (F)

Velam-se o Cão e o Órion sinistro; (G)  
 Silencioso refluí o mar; (H)  
 De capa à espanhola, nos joelhos (I)  
 De Sweeney, alguém se quer sentar. (H)

Resvala e a toalha da mesa (J)  
 Vem com ela; uma xícara vira. (K)  
 Se recompõe sobre o assoalho (L)  
 E bocejando a meia estira; (K)

Derreado, à janela, boquiabre-se (M)  
 O homem calado e de marrom; (N')  
 Figos, romãs, uvas de estufa (O)  
 E pêssegos traz o garçom; (N)

O vertebrado de marrom (N')  
 Se encolhe, atenta e sai; com garras (P)  
 Mortíferas, Débora née (Q)  
 Rabinovitch uvas agarra. (P)

São ela e a senhora da capa (R)  
 Suspeitas, talvez formem liga; (S)  
 Por isso o homem de olhos pesados (T)  
 Recusa o gambito: fadiga; (S)

Da sala sai mas reaparece (U)  
 De fora, à janela, inclinado, (T)  
 Por entre ramos de glicínia (V)  
 Enquadra-se um ríctus dourado; (T)

Na porta, com alguém indistinto, (X)  
 Conversa à parte o anfitrião; (W)  
 Rouxinóis cantam no Conven- (Y)  
 to do Sagrado Coração; (W)

Também cantaram no sangrento (Z)  
 Bosque onde Agamêmnon bradou; (α)  
 E salpicaram as fluidas fezes (β)  
 No vil lençol que o amortalhou. (α)

### 8.3.2.3. SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS (Caetano Galindo, 2018)

#### SWEENEY ENTRE OS ROUXINÓIS

ὄμοιοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγήν ἔσω

Primato, Sweeney afasta as pernas (A)  
 Soltando os braços na risada, (B)  
 As listras de zebra no queixo (C)  
 Viram girafa maculada. (A)

Os aros da lua, tempestas, (D)  
 Ao Rio da Prata vão rumar, (E)  
 No alto vagam Morte e Corvo (F)  
 E Sweeney guarda o limiar. (E)

Velados, Órion triste e o Cão, (G)  
 Por que silente o mar decline; (H)  
 Quem traja a capa espanholada (A)  
 Quer sentar no colo de Sweeney (H)

Arranca a toalha da mesa (I)  
 Quebra a xícara na quina, (J)  
 Reorganizada no chão (G)  
 Boceja e puxa a meia fina. (J)

O homem quieto, de marrom (K')  
 Se estende na soleira e bufa; (L)  
 O garçom entra com laranjas (M)  
 Bananas e uvas da estufa; (L)

O vertebrado de marrom (K')  
 Se encolhe e concentra, se afasta (N)  
 Rachel, née Rabinovitch, (O)  
 Destrói as uvas com as patas; (N)

Ela e a senhora da capa, (P)  
 Um par suspeito, que quer briga; (Q)  
 Portanto ele, olhos pesados, (R)  
 Recusa o sacrificio, por fadiga, (Q)

Sai da sala para, à janela, (S)  
 Então surgir sem dar aviso, (T)

Com ramos de glicínia (U)  
Circunscrevendo áureo sorriso; (T)

A anfitriã e mais alguém (V)  
Conversam juntos, num desvão; (G)  
Os rouxinóis que cantam perto (X)  
Do Sagrado Coração (G)

Cantaram no bosque sangrento (W)  
Quando Agamêmnon deu seu brado, (R)  
Soltaram sua coa aquosa (Y)  
Sobre o sudário desonrado. (R)

### 8.3.3. THE WASTE LAND

She turns and looks a moment in the glass, (A)  
Hardly aware of her departed lover; (B)  
Her brain allows one half-formed thought to pass: (A)  
'Well now that's done: and I'm glad it's over.' (B)  
When lovely woman stoops to folly and (C)  
Paces about her room again, alone, (D)  
She smooths her hair with automatic hand, (C)  
And puts a record on the gramophone. (D)

(...)

After the torchlight red on sweaty faces (A)  
After the frosty silence in the gardens (B)  
After the agony in stony places (A)  
The shouting and the crying (C)  
Prison and palace and reverberation (D)  
Of thunder of spring over distant mountains (E)  
He who was living is now dead (F)  
We who were living are now dying (C)  
With a little patience (G)

(...)

A woman drew her long black hair out tight (A)  
And fiddled whisper music on those strings (B)  
And bats with baby faces in the violet light (A)  
Whistled, and beat their wings (B)  
And crawled head downward down a blackened wall (C)  
And upside down in air were towers (D)  
Tolling reminiscent bells, that kept the hours (D)  
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells. (C)

## 8.3.3.1. A TERRA GASTA (Idelma Ribeiro de Faria, 1985)

Ela se volta e o espelho fita por um instante, (A)  
 Mal percebendo a partida do amante; (A)  
 Sua mente lhe permite um meio pensamento: (B)  
 “Bem, já está feito e alegro-me, passou.” (C)  
 When lovely woman stoops to folly e no momento (B)  
 Que anda a sós no quarto novamente (D)  
 Os cabelos alisa automaticamente (D)  
 E a vitrola vai pôr em movimento (B)

(...)

Depois da luz rubra do archote nas faces suarentas (A)  
 Depois do glacial silêncio nos jardins (B)  
 Depois da agonia nos sítios pedregosos (C)  
 Brado e clamor (D)  
 Cárcere e palácio e reverberação (E)  
 Do trovão da primavera nas serras distantes (F)  
 Ele que vivia está agora morto (G)  
 Nós que vivíamos estamos morrendo agora (H)  
 Com um pouco de paciência (I)

(...)

A mulher esticando os longos cabelos negros (A)  
 Vibrava nessas cordas música em surdina (B)  
 E morcegos com face de criança (C)  
 Silvavam na luz violácea e as asas batiam (B)  
 E muro negro abaixo a cabeça arrastavam. (D)  
 No ar invertidas torres tangiam (B)  
 Os sinos evocativos das horas (E)  
 E vozes emergiam cantando de cisternas vazias e poços exaustos. (F)

## 8.3.3.2. A TERRA DESOLADA (Ivan Junqueira, 1981)

Ela volta e mira-se por um instante no espelho, (A)  
 Quase esquecida do amante que se foi; (B)  
 No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento: (C)  
 "Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo." (D)  
 Quando uma bela mulher se permite um peca-dilho (E/A)  
 E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha, (F)  
 Ela a mão deita aos cabelos em automático gesto (G)  
 E põe um disco na vitrola. (H)

(...)

Após a rubra luz do archote sobre suadas faces (A)  
 Após o gelado silêncio nos jardins (B)  
 Após a agonia em pedregosas regiões (C)

O clamor e a súplica (D)  
 Cárcere palácio reverberação (F)  
 Do trovão primaveril sobre longínquas montanhas (G)  
 Aquele que vivia agora já não vive (H)  
 E nós que então vivíamos agora agonizamos (I)  
 Com um pouco de resignação. (F)

(...)

A mulher distendeu com firmeza seus longos cabelos negros (A)  
 E uma ária sussurrante nessas cordas modulou (B)  
 E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta, (C)  
 Ruflando suas asas, e rastejaram (D)  
 De cabeça para baixo na parede enegrecida (E)  
 E havia no ar torres emborcadas (F)  
 Tangendo reminiscentes sinos, que outrora as horas repicavam (G)  
 E agudas vozes emergiam de poços exauridos e cisternas vazias. (H)

#### 8.3.3.3. A TERRA DEVASTADA (Caetano Galindo, 2018)

Ela vira e mira o espelho um momento, (A)  
 Mal percebendo o amante que escapou; (B)  
 A mente aceita meio pensamento: (A)  
 “Pois está feito: e que bom que acabou”. (B)  
 Quando a linda mulher, agora errática, (C)  
 Anda de novo pelo quarto, insone, (D)  
 Toca o cabelo com mão automática (C)  
 E põe um disco no seu gramofone. (D)

(...)

Depois do rubro archote em rostos suarentos (A)  
 Depois do gélido silêncio nos jardins (B)  
 Depois do pranto em pétreos monumentos (A)  
 Gritando e chorando (C)  
 Prisão, palácio e reverberação (D)  
 De trovão de primavera sobre montes distantes (E)  
 Aquele que vivia agora é morto (F)  
 Nós viventes ora estamos morrendo (G)  
 Com um pouco de paciência (H)

(...)

Uma mulher puxou a cabeleira preta (A)  
 E em tal violino fez música murmurada (B)  
 Morcegos de face infantil sob a luz violeta (A)  
 Assoviaram com trepidação alada (B)  
 E desceram de cabeça por um muro enegrecido (C)

E invertidas no ar havia torres pendentes (D)  
 Onde sinos dobravam as horas, reminiscentes, (D)  
 E vozes cantando em cisternas vazias e em poços exauridos. (C)

#### 8.4. ROBERT FROST

##### 8.4.1. STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

###### STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

Whose woods these are I think I know. (A)  
 His house is in the village though; (A)  
 He will not see me stopping here (B)  
 To watch his woods fill up with snow. (A)

My little horse must think it queer (B)  
 To stop without a farmhouse near (B)  
 Between the woods and frozen lake (C)  
 The darkest evening of the year. (B)

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

The woods are lovely, dark and deep, (D)  
 But I have promises to keep, (D)  
 And miles to go before I sleep, (D1)  
 And miles to go before I sleep. (D1)

##### 8.4.1.1. PARANDO JUNTO AOS BOSQUES NUMA NOITE DE NEVE (Marisa Murray, 1969)

###### PARANDO JUNTO AOS BOSQUES NUMA NOITE DE NEVE

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

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

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

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

#### 8.4.1.2. PERTO DO BOSQUE, NUMA NOITE DE NEVE (Jorge Wanderley, 1992)

##### PERTO DO BOSQUE, NUMA NOITE DE NEVE

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

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

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

O bosque escuro e fundo é bom de ver, (G)  
 Mas eu tenho promessas a manter, (G)  
 E há que andar muito, antes de adormecer, (G1)  
 E há que andar muito, antes de adormecer. (G1)

#### 8.4.1.3. PARANDO NOS BOSQUES EM NOITE DE NEVE (Cid Knipel Moreira, 1995)

##### PARANDO NOS BOSQUES EM NOITE DE NEVE

Este bosque imagino de quem seja (A)  
 Mas seu dono mora no vilarejo (A)  
 E não verá que páro, enquanto fito (B)  
 A neve que em seu bosque se despeja. (A)

Meu cavalo deve achar esquisito (B)  
 Parar onde não há qualquer guarida: (B)

Bosques que um lago gelado margeia (C)  
 Nesta noite do ano, a mais comprida. (B)

Dá um puxão e agita os sinos do arreio (C)  
 Como a indagar por erro em tal passeio. (C)  
 Afora este som, somente o fluir (D)  
 Da neve em plumas que a brisa permeia. (C)

Fundo e escuro é o bosque a me seduzir, (D)  
 Mas eu tenho promessas a cumprir, (D)  
 E muito que andar antes de dormir, (D1)  
 E muito que andar antes de dormir. (D1)

#### 8.4.1.4. À BEIRA DA MATA NUMA NOITE DE NEVE (Dirlenvalder Loyolla, 2012)

##### À BEIRA DA MATA NUMA NOITE DE NEVE

Sei quem é o dono dessa mata, por certo (A)  
 Mora na cidade e não aqui por perto; (A)  
 Não terá então como me ver neste lugar (B)  
 A olhar seu bosque totalmente coberto. (A)  
 O meu cavalo começa a estranhar (B)  
 Assim, parado, no meio do mato ficar (B)  
 Entre as árvores nevadas e o lago gelado (C)  
 Na noite mais densa do ano a findar. (A)  
 Ele chacoalha os sinos dos arreios, agitado (C)  
 Como se a mim perguntasse se há algo errado. (C)  
 O outro único som que conseguimos ouvir (D)  
 É o dos flocos caindo e do vento soprado. (C)  
 O bosque é imenso, adorável, treva a sorrir. (D)  
 Mas ainda tenho promessas a cumprir, (D)  
 E muito chão para correr antes de dormir, (D1)  
 E muito chão para correr antes de dormir. (D1)

#### 8.4.1.5. PARANDO PELOS BOSQUES EM NEVOSO ENTARDECER (Paulo Vizioli, 1976)

##### PARANDO PELOS BOSQUES EM NEVOSO ENTARDECER

Estes bosques imagino de quem são. (A)  
 Mas sua casa está na povoação; (A)  
 Não há de me enxergar, aqui parado, (B)  
 Vendo a neve colmar esta amplidão. (A)

Meu cavalinho, ao certo, está intrigado (B)

Por deter-me em local tão desolado, (B)  
 Durante a tarde mais escura do ano, (C)  
 Entre os bosques e o lago congelado. (B)

Soa os guizos do arreio com abano, (C)  
 Como que a perguntar-me sobre o engano. (C)  
 Fora este som, o que se pode ouvir (D)  
 São flocos fofos, vento leviano. (C)

Escuro e fundo é o bosque, a me atrair (D)  
 Mas eu tenho promessas a cumprir (D)  
 E muitas milhas antes de dormir, (D1)  
 E muitas milhas antes de dormir. (D1)

#### 8.4.2. FIRE AND ICE

##### FIRE AND ICE

Some say the world will end in fire, (A')  
 Some say in ice. (B')  
 From what I've tasted of desire (A)  
 I hold with those who favor fire. (A')  
 But if it had to perish twice, (B)  
 I think I know enough of hate (C)  
 To say that for destruction ice (B')  
 Is also great (C)  
 And would suffice. (B)

#### 8.4.2.1. FOGO E GELO (Dirlenvalder Loyolla, 2012)

##### FOGO E GELO

Uns dizem que o mundo em fogo termina, (A')  
 Outros, que em gelo se apaga. (B')  
 E eu já provei de desejo, que é sina (A)  
 Por isso repito que em fogo termina. (A')  
 Mas se mais uma vez nosso mundo se estraga, (B)  
 Só sei que na vida provei tanto ódio voraz (C)  
 Que posso dizer que, se em gelo se apaga, (B')  
 Tanto fez como tanto faz, (C)  
 Posto que tudo se acaba. (B)

## 8.4.2.2. FOGO E GELO (Cid Knipel Moreira, 1995)

## FOGO E GELO

Dizem alguns que o mundo acaba queimado. (A')  
 Dizem outros que gelado. (A)  
 Pelo desejo que tenho provado, (A)  
 Fico com aquelas que o querem queimado. (A')  
 Mas se o mundo tiver de pagar dobrado, (A)  
 Acho que conheço bastante o rancor (B)  
 Para dizer que uma morte gelada (C)  
 É também um primor (B)  
 E bastante adequada. (C)

## 8.4.2.3. FOGO E GELO (Jório Corrêa Cunha Filho, 2016)

## FOGO E GELO

Uns dizem, a terra morre quente, (A')  
 Uns outros, fria. (B')  
 Pelo desejo a arder na gente (A)  
 Fico com os que preferem quente. (A')  
 Mas se repete-se a agonia, (B)  
 Eu sei do ódio o suficiente (A)  
 Para asseverar que a morte fria (B')  
 É excelente (A)  
 E bastaria. (B)

## 8.4.2.4. FOGO E GELO (Guilherme Bernardes, 2024)

## FOGO E GELO

Um diz que tudo acaba em fogo, (A')  
 Um outro, em gelo. (B')  
 Provei desejos neste jogo, (A)  
 Então me junto a quem diz fogo. (A')  
 Mas fosse duplo o pesadelo, (B)  
 Eu sei que a vida é bem nefasta (C)  
 E digo: destruir com gelo (B')  
 Também nos basta (C)  
 E tem apelo. (B)

## 8.4.3. THE ROAD NOT TAKEN

## THE ROAD NOT TAKEN

Two roads diverged in a yellow wood, (A)  
 And sorry I could not travel both (B)  
 And be one traveler, long I stood (A)  
 And looked down one as far as I could (A)  
 To where it bent in the undergrowth; (B)

Then took the other, as just as fair, (C)  
 And having perhaps the better claim, (D)  
 Because it was grassy and wanted wear; (C)  
 Though as for that the passing there (C)  
 Had worn them really about the same, (D)

And both that morning equally lay (E)  
 In leaves no step had trodden black. (F)  
 Oh, I kept the first for another day! (E)  
 Yet knowing how way leads on to way, (E)  
 I doubted if I should ever come back. (F)

I shall be telling this with a sigh (G)  
 Somewhere ages and ages hence: (H)  
 Two roads diverged in a wood, and I— (G)  
 I took the one less traveled by, (G)  
 And that has made all the difference. (H)

## 8.4.3.1. A ESTRADA QUE NÃO TOMEI (Marisa Murray, 1969)

## A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

Duas estradas num bosque amarelo divergiam; (A)  
 Triste por não poder seguir as duas (B)  
 Sendo um só viajante, muito tempo parei (C)  
 Olhando uma delas, até onde podia alcançar, (D)  
 Pois, atrás das moitas, ela dobrava. (E)

Então tomei a outra que me pareceu de igual beleza, (F)  
 Uma vantagem talvez oferecendo (G)  
 Por ser cheia de grama, querendo ser pisada; (H)  
 Embora neste ponto o estado fosse o mesmo (I)  
 E uma, como a outra, tivesse sido usada. (H)

E naquela manhã todas duas tinham (J)  
 Folhas ainda não escurecidas pelos passos (K)

Ora! Guardei a primeira para um outro dia! (L)  
 Mas sabendo como uma estrada leva a outra, (M)  
 Duvidei poder um dia voltar! (D)

Contarei esta estória suspirando, (N)  
 Daqui a séculos e séculos em algum outro lugar: (D)  
 Duas estradas, num bosque, divergiam; e eu (O)  
 Tomei a que era menos frequentada; (H)  
 E foi isso a razão de toda a diferença! (P)

#### 8.4.3.2. O CAMINHO NÃO SEGUIDO (Cid Knipel Moreira, 1995)

##### O CAMINHO NÃO SEGUIDO

Em um bosque se abriam dois caminhos; (A)  
 Triste por não poder seguir os dois (B)  
 Andando sozinho, ali me detive (A)  
 Olhando para um deles que sumia (A)  
 Abaixo da moita, logo depois. (B)

Segui pelo outro, belo também, (C)  
 Que talvez tivesse o melhor direito, (D)  
 Pois tinha a grama que ao andar convém; (C)  
 Ainda que, se ali passasse alguém, (C)  
 Aos dois pudesse usar do mesmo jeito. (D)

Naquela manhã os dois se estendiam (E/A)  
 Em folhas não marcadas pelos pés. (F)  
 Ah, o outro eu guardo para outro dia! (E/A)  
 E como um caminho a outro se envia (E/A)  
 Duvidei que ali voltasse outra vez. (F)

Estarei contando num suspirar, (G)  
 Noutro lugar daqui a muito tempo: (H)  
 Dois caminhos e eu, num bosque a vagar – (G)  
 Tomei o que estava sem caminhar (G)  
 E foi o que fez toda diferença. (H)

#### 8.4.3.3. A ESTRADA QUE NÃO TOMEI (Marcos Vinícius Freitas, 2013)

##### A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

A estrada bifurcava num capão, (A)  
 E triste por não poder seguir dois planos (B)  
 E ser o mesmo caminhante, mirei o chão (A)

De uma longamente na direção (A)  
Onde ela curvava atrás dos ramos. (B)

Então tomei a outra, boa também, (C)  
Talvez até mais cheia de promessas, (D)  
Pois era gramada como convém; (C)  
Se bem que, no caso, ninguém (C)  
Havia pisado aquela mais que essa. (D)

E nessa manhã estavam ambas macias (E)  
De folhas sem marcas ou pegadas. (F)  
Ah, guardei a primeira pra outro dia! (E)  
Mesmo sabendo que o caminho se desvia (E)  
E que nunca voltaria àquela estrada. (F)

Pelas eras e eras da jornada (F)  
Seguirei repetindo essa sentença: (G)  
Duas estradas numa encruzilhada (F)  
E eu – eu tomei a menos viajada, (F)  
E isso fez toda a diferença. (G)

#### 8.4.4. AFTER APPLE-PICKING

##### AFTER APPLE-PICKING

My long two-pointed ladder's sticking through a tree (A)  
Toward heaven still, (B)  
And there's a barrel that I didn't fill (B)  
Beside it, and there may be two or three (A)  
Apples I didn't pick upon some bough. (C)  
But I am done with apple-picking now. (C)  
Essence of winter sleep is on the night, (D)  
The scent of apples: I am drowsing off. (E)  
I cannot rub the strangeness from my sight (D)  
I got from looking through a pane of glass (F)  
I skimmed this morning from the drinking trough (E)  
And held against the world of hoary grass. (F)  
It melted, and I let it fall and break. (G)  
But I was well (H)  
Upon my way to sleep before it fell, (H)  
And I could tell (H)  
What form my dreaming was about to take. (G)  
Magnified apples appear and disappear, (I)  
Stem end and blossom end, (J)  
And every fleck of russet showing clear. (I)  
My instep arch not only keeps the ache, (G)  
It keeps the pressure of a ladder-round. (K)  
I feel the ladder sway as the boughs bend. (J)

And I keep hearing from the cellar bin (L)  
 The rumbling sound (K)  
 Of load on load of apples coming in. (L)  
 For I have had too much (M)  
 Of apple-picking: I am overtired (N)  
 Of the great harvest I myself desired. (N)  
 There were ten thousand thousand fruit to touch, (M)  
 Cherish in hand, lift down, and not let fall. (O)  
 For all (O)  
 That struck the earth, (P)  
 No matter if not bruised or spiked with stubble, (Q)  
 Went surely to the cider-apple heap (R)  
 As of no worth. (P)  
 One can see what will trouble (Q)  
 This sleep of mine, whatever sleep it is. (S)  
 Were he not gone, (T)  
 The woodchuck could say whether it's like his (S)  
 Long sleep, as I describe its coming on, (T)  
 Or just some human sleep. (R)

#### 8.4.4.1. DEPOIS DA COLHEITA DE MAÇÃS (Paulo Vizioli, 1976)

##### DEPOIS DA COLHEITA DE MAÇÃS

A minha escada de duas pontas, penetrando-a de viés, (A)  
 Em direção ao céu, ficou ali (B)  
 Na macieira, e há um barril que não enchi (B)  
 A seu lado, e talvez duas ou três (A)  
 Maçãs que abandonei no galho. (C)  
 Apanhando-as, porém, cansei-me do trabalho. (C)  
 Estou adormecendo: sobre a noite pesa (D)  
 A essência de sono hibernal, o aroma de maçã. (E)  
 Não há como esfregar dos olhos a estranheza (D)  
 Que senti ao olhar pela vidraça enrijecida (F)  
 Que retirei do bebedouro esta manhã (E)  
 E segurei contra o mundo da relva encanecida. (F)  
 Derretia-se e, ao chão, deixei se estilhaçar. (G)  
 Antes disso, porém, (H)  
 No sono eu avançara mais além, (H)  
 E sabia muito bem (H)  
 Que forma tomaria o meu sonhar. (G)  
 Ampliadas maçãs se mostram e se apagam, (I)  
 Com o talo e com a flor; (J)  
 Suas pintas rubras nítidas se enxergam. (I)  
 A sola de meu pé não só retém a dor, (J)  
 Mas a dureza do degrau redondo. (K)  
 Sinto a escada oscilar, se os galhos vergam. (I)  
 E escuto no depósito da adega (L)

O surdo estrondo (K)  
 De carga sobre carga de maçã que chega. (L)  
 Pois tive que apanhar (G)  
 Maçãs demais: exausto ora me vejo (M)  
 Dessa grande colheita que era meu desejo. (M)  
 Havia dez mil milhares de frutas para tocar, (G)  
 Acariciar na mão, suster, sem derrubar nenhuma. (N)  
 Pois cada uma (N)  
 Que no solo batia, (O)  
 Mesmo sem arranhões ou furos de restolhos, (P)  
 Ia parar nas cidras sem nenhum engano, (Q)  
 Perdendo sua valia. (O)  
 Podem-se ver os abrolhos (P)  
 Que, seja ele qual for, terá o sono meu. (R)  
 Se aqui estivesse ainda, (S)  
 A marmota diria se equivale ao seu (R)  
 Longo sono, conforme descrevo-lhe a vinda, (S)  
 Ou não é mais que um sono humano. (Q)

#### 8.4.4.2. APÓS A APANHA DE MAÇÃS (Cid Knipel Moreira, 1995)

##### APÓS A APANHA DE MAÇÃS

Os dois braços da escada sobem da macieira (A)  
 Rumo ao céu ainda, (B)  
 E a seu lado há um tambor que não enchi (C)  
 E pode ser que hajam<sup>172</sup> duas ou três (D)  
 Maçãs que não apanhei de algum galho. (E)  
 Mas chega de apanhar maçãs agora. (F)  
 Paira na noite o cheiro de hibernação, (G)  
 O aroma de maçãs: estou caindo de sono. (H)  
 Não posso apagar a estranheza da visão (G)  
 Que tive ao olhar por uma chapa de vidro (I)  
 Que nesta manhã escumei do bebedouro (J)  
 E segurei contra a força da geada no capim. (K)  
 Ela se derretia e a deixei cair e quebrar. (L)  
 Mas antes que caísse, (M)  
 O sono se adiantava em meu caminho (M)  
 E eu quase via (M)  
 A forma que meu sonho ia tomar. (L)  
 Surgem e desaparecem maçãs ampliadas, (N)  
 Finda a haste, finda a flor (O)  
 E cada mancha ruiva que clara se mostrava. (P)  
 Não é só a dor que na planta do pé se guarda (P)  
 Mas também o contorno do degrau redondo. (Q)  
 Quando o galho se curva sinto na escada o tremor. (O)

---

<sup>172</sup> Sic.

E continuo a ouvir na arca do celeiro (R)  
 O ribombar que ecoa: (S)  
 Cargas e cargas de maçãs que se despejam. (T)  
 Pois eu tinha feito apanhas demais (U)  
 De maçãs: um cansaço extremo (V)  
 Da grande colheita que era meu próprio desejo. (V)  
 Milhares de maçãs e maçãs para tocar, (L)  
 Abrigar na mão e baixar sem que caíssem, (M)  
 Pois o fim (K)  
 De todas que tocassem o chão, (G)  
 Mesmo sem arranhar ou espetar por gravetos, (V)  
 Por certo seria o monte para a cidra, (I)  
 O das sem condição. (G)  
 Dá pra ver o que irá perturbar (L)  
 O sono meu, seja ele qual for. (O)  
 Se não tivesse partido, (X)  
 A marmota poderia dizer se é como (W)  
 O seu sono longo o que digo que vem vindo, (B)  
 Ou se é somente algum sono humano. (Y)

## 8.5. DYLAN THOMAS

### 8.5.1. DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

#### DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

Do not go gentle into that good night, (A1)  
 Old age should burn and rave at close of day; (B)  
 Rage, rage against the dying of the light. (A2)

Though wise men at their end know dark is right, (A)  
 Because their words had forked no lightning they (B)  
 Do not go gentle into that good night. (A1)

Good men, the last wave by, crying how bright (A)  
 Their frail deeds might have danced in a green bay, (B)  
 Rage, rage against the dying of the light. (A2)

Wild men who caught and sang the sun in flight, (A)  
 And learn, too late, they grieved it on its way, (B)  
 Do not go gentle into that good night. (A1)

Grave men, near death, who see with blinding sight (A)  
 Blind eyes could blaze like meteors and be gay, (B)  
 Rage, rage against the dying of the light. (A2)

And you, my father, there on the sad height, (A)

Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray. (B)  
 Do not go gentle into that good night. (A1)  
 Rage, rage against the dying of the light. (A2)

#### 8.5.1.1. NÃO VÁS TÃO DOCILMENTE NESSA NOITE LINDA (Augusto de Campos, 2006)

##### NÃO VÁS TÃO DOCILMENTE NESSA NOITE LINDA

Não vás tão docilmente nessa noite linda; (A1)  
 Que a velhice arda e brade ao término do dia; (B)  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda. (A2)

Embora o sábio entenda que a treva é bem-vinda (A)  
 Quando a palavra já perdeu toda a magia, (B)  
 Não vai tão docilmente nessa noite linda. (A1)

O justo, à última onda, ao entrever, ainda, (A)  
 Seus débeis dons dançando ao verde da baía, (B)  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda. (A2)

O louco que, a sorrir, sofria o sol e brinda, (A)  
 Sem saber que o feriu com a sua ousadia, (B)  
 Não vai tão docilmente nessa noite linda. (A1)

O grave, quase cego, ao vislumbrar o fim da (A)  
 Aurora astral que o seu olhar incendiaria, (B)  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda. (A2)

Assim, meu pai, do alto que nos deslinda (A1)  
 Me abençoa ou maldiz. Rogo-te todavia: (B)  
 Não vás tão docilmente nessa noite linda. (A1)  
 Clama, clama contra o apagar da luz que finda. (A2)

#### 8.5.1.2. NÃO ENTRES DÓCIL NESSA NOITE SUAVE (Paulo Henriques Britto, 2020)

##### NÃO ENTRES DÓCIL NESSA NOITE SUAVE

Não entres dócil nessa noite suave, (A1)  
 Velhice deve arder ao fim do dia; (B)  
 Ah, grita, grita, porque a luz se apaga. (A2)

O sábio aceita o fim, a treva e o nada, (A)  
 Porém ao ver que o verbo não alumia (B)

Não entra dócil nessa noite suave. (A1)

O bom revê, na última braçada, (A)  
O bem que em praias claras dançaria, (B)  
E grita, grita, porque a luz se apaga. (A2)

O bravo, que cantava o sol, ousado, (A)  
E agora entende, tarde, que o carpia, (B)  
Não entra dócil nessa noite suave. (A1)

O sóbrio vê que a cegueira mais crassa (A)  
Era capaz de brilho e de alegria, (B)  
E grita, grita, porque a luz se apaga. (A2)

E tu, meu pai, na dor mais alta e rara, (A)  
Maldiz-me e me abençoa enquanto é dia: (B)  
Não entres dócil nessa noite suave, (A1)  
E grita, grita, porque a luz se apaga. (A2)

#### 8.5.1.3. NÃO ENTRES NESSA NOITE ACOLHEDORA COM DOÇURA (Ivan Junqueira, 2003)

##### NÃO ENTRES NESSA NOITE ACOLHEDORA COM DOÇURA

Não entres nessa noite acolhedora com doçura, (A1)  
Pois a velhice deveria arder e delirar ao fim do dia; (B)  
Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura. (A2)

Embora os sábios, ao morrer, saibam que a treva lhes perdura, (A)  
Porque suas palavras não garfaram a centelha esguia, (B)  
Eles não entram nessa noite acolhedora com doçura. (A1)

Os bons que, após o último aceno, choram pela alvura (A)  
Com que seus frágeis atos bailariam numa verde baía (B)  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura. (A2)

Os loucos que abraçaram e louvaram o sol na etérea altura (A)  
E aprendem, tarde demais, como o afligiram em sua travessia (B)  
Não entram nessa noite acolhedora com doçura. (A1)

Os graves, em seu fim, ao ver com um olhar que os transfigura (A)  
Quanto a retina cega, qual fugaz meteoro, se alegraria, (B)  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura. (A2)

E a ti, meu pai, te imploro agora, lá na cúpula obscura, (A)  
Que me abençoes e maldigas com a tua lágrima bravia. (B)  
Não entres nessa noite acolhedora com doçura, (A1)  
Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura. (A2)

## 8.5.2. IN MY CRAFT OR SULLEN ART

## IN MY CRAFT OR SULLEN ART

In my craft or sullen art (A')  
 Exercised in the still night (B)  
 When only the moon rages (C)  
 And the lovers lie abed (D)  
 With all their griefs in their arms, (E')  
 I labor by singing light (B)  
 Not for ambition or bread (D)  
 Or the strut and trade of charms (E)  
 On the ivory stages (C)  
 But for the common wages (C')  
 Of their most secret heart. (A)

Not for the proud man apart (A)  
 From the raging moon I write (B)  
 On these spindrift pages (C)  
 Nor for the towering dead (D)  
 With their nightingales and psalms (E)  
 But for the lovers, their arms (E')  
 Round the griefs of the ages, (C)  
 Who pay no praise or wages (C')  
 Nor heed my craft or art. (A')

## 8.5.2.1. EM MEU OFÍCIO OU ARTE TACITURNA (Ivan Junqueira, 2003)

## EM MEU OFÍCIO OU ARTE TACITURNA

Em meu ofício ou arte taciturna (A)  
 Exercido na noite silenciosa (B)  
 Quando somente a lua se enfurece (C)  
 E os amantes jazem no leito (D)  
 Com todas as suas mágoas nos braços, (E')  
 Trabalho junto à luz que canta (F)  
 Não por glória ou por pão (G)  
 Nem por pompa ou tráfico de encantos (H)  
 Nos palcos de marfim (I)  
 Mas pelo mínimo salário (J)  
 De seu mais secreto coração. (G)

Escrevo estas páginas de espuma (A)  
 Não para o homem orgulhoso (K)

Que se afasta da lua enfurecida (L)  
 Nem para os mortos de alta estirpe (M)  
 Com seus salmos e rouxinóis, (N)  
 Mas para os amantes, seus braços (E')  
 Que enlaçam as dores dos séculos, (O)  
 Que não me pagam nem me elogiam (P)  
 E ignoram meu ofício ou minha arte. (Q)

#### 8.5.2.2. NO MEU OFÍCIO OU ARTE AMARGA (Ivo Barro, 1990)

##### NO MEU OFÍCIO OU ARTE AMARGA

No meu ofício ou arte amarga (A)  
 Que à noite tarda é exercido (B)  
 Quando alucina só a lua (C)  
 E dormem lassos os amantes (D)  
 Com as dores todas entre os braços, (E')  
 É que trabalho à luz cantante (F)  
 Não pela glória ou pelo pão, (G)  
 Desfile ou feira de fascínios (H)  
 Por sobre palcos de marfim, (I)  
 Mas pela paga mais afim (I)  
 De seus secretos corações! (J)

Não para alguém altivo à parte (K)  
 Da lua irada é que eu escrevo (L)  
 Os respingados destas páginas (M)  
 Nem pelos mortos presumidos (N)  
 Cheios de salmo e rouxinóis. (O)  
 Mas para amantes cujos braços (E')  
 Têm os cansaços das idades (P)  
 Que não me dão louvor nem paga (P)  
 Nem prezam meu ofício ou arte. (K)

#### 8.5.2.3. NESTE MEU OFÍCIO OU ARTE (Augusto de Campos, 2006)

##### NESTE MEU OFÍCIO OU ARTE

Neste meu ofício ou arte (A')  
 Soturna e exercida à noite (B)  
 Quando só a lua ulula (C)  
 E os amantes se deitaram (D)  
 Com suas dores em seus braços, (E')  
 Eu trabalho à luz que canta (F)  
 Não por glória ou pão, a pompa (G)

Ou o comércio de encantos (F)  
 Sobre os palcos de marfim (H)  
 Mas pelo mero salário (I)  
 Do seu coração mais raro. (I)

Não para o orgulhoso à parte (A)  
 Da lua ululante escrevo (J)  
 Nestas páginas de espuma (K)  
 Nem para os mortos como torres (L)  
 Com seus rouxinóis e salmos (M)  
 Mas para os amantes, braços (E')  
 Cingindo as dores do tempo, (N)  
 Que não pagam, louvam, nem (N)  
 Sabem do meu ofício ou arte. (A')

#### 8.5.2.4. EM MEU OFÍCIO, AUSTERA ARTE (Guilherme Bernardes, 2024)

##### EM MEU OFÍCIO, AUSTERA ARTE

Em meu ofício, austera arte, (A')  
 feito na quieta madrugada, (B)  
 apenas a lua e seus ais (C)  
 e os amantes em suas camas (D)  
 com todo o luto entre seus braços, (E')  
 em cantoria iluminada (B)  
 não trabalho por pão ou fama, (D)  
 projeção ou troca de laços (E)  
 no marfim das fases finais, (C)  
 mas por pagamentos normais (C)  
 de seu coração baluarte. (A)

Não escrevo ao homem à parte (A)  
 de orgulho da lua irritada (B)  
 nessas páginas vendáveis, (C)  
 nem pelos mortos que se somam (D)  
 aos rouxinóis e salmos crassos, (E)  
 mas por amantes, por seus braços, (E')  
 que, entre lutos geracionais, (C)  
 não pagam apreços normais (C')  
 nem ligam para o ofício ou arte. (A')

#### 8.5.3. AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION

##### AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION

And death shall have no dominion. (A1)

Dead man naked they shall be one (A)  
 With the man in the wind and the west moon; (A)  
 When their bones are picked clean and the clean bones gone, (A)  
 They shall have stars at elbow and foot; (B)  
 Though they go mad they shall be sane, (C)  
 Though they sink through the sea they shall rise again; (C)  
 Though lovers be lost love shall not; (B)  
 And death shall have no dominion. (A1)

And death shall have no dominion. (A1)  
 Under the windings of the sea (D)  
 They lying long shall not die windily; (D)  
 Twisting on racks when sinews give way, (E)  
 Strapped to a wheel, yet they shall not break; (F)  
 Faith in their hands shall snap in two, (G)  
 And the unicorn evils run them through; (G)  
 Split all ends up they shan't crack; (F)  
 And death shall have no dominion. (A1)

And death shall have no dominion. (A1)  
 No more may gulls cry at their ears (H)  
 Or waves break loud on the seashores; (H)  
 Where blew a flower may a flower no more (H)  
 Lift its head to the blows of the rain; (C)  
 Though they be mad and dead as nails, (C)  
 Heads of the characters hammer through daisies; (I)  
 Break in the sun till the sun breaks down, (I)  
 And death shall have no dominion. (A1)

#### 8.5.3.1. E A MORTE NÃO TERÁ NENHUM DOMÍNIO (Ivan Junqueira, 2003)

##### E A MORTE NÃO TERÁ NENHUM DOMÍNIO

E a morte não terá nenhum domínio. (A1)  
 Nus, os mortos irão se confundir (B)  
 Com o homem no vento e a lua no poente; (C)  
 Quando seus alvos ossos descarnados se tornarem pó, (D)  
 Haverão de brilhar as estrelas em seus pés e cotovelos; (E)  
 Ainda que enlouqueçam, permanecerão lúcidos, (F)  
 Ainda que submersos pelo mar, haverão de ressurgir; (B)  
 Ainda que os amantes se percam, o amor persistirá; (G)  
 E a morte não terá nenhum domínio. (A1)

E a morte não terá nenhum domínio. (A1)  
 Aqueles que há muito repousam sob as dobras do mar (H)  
 Não morrerão com a chegada do vento; (C)  
 Contorcendo-se em martírios quando romperem os tendões, (I)  
 Acorrentados à roda da tortura, jamais se partirão; (J)

Em suas mãos, a fé irá fender-se em duas, (K)  
 E as maldades do unicórnio os atravessarão; (J)  
 Espedaçados por completo, eles não se quebrarão. (J)  
 E a morte não terá nenhum domínio. (A1)

E a morte não terá nenhum domínio. (A1)  
 Não mais irão gritar as gaivotas aos seus ouvidos (F)  
 Nem se quebrar com fragor as ondas nas areias; (L)  
 Onde uma flor desabrochou não poderá nenhuma outra (M)  
 Erguer sua corola para as rajadas da chuva; (N)  
 Ainda que estejam mortas e loucas, suas cabeças (O)  
 Haverão de enterrar-se como pregos através das margaridas, (P)  
 Irrupendo no sol até que o sol se ponha. (Q)  
 E a morte não terá nenhum domínio. (A1)

#### 8.5.3.2. E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO (Augusto de Campos, 2006)

##### E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO

E a morte não terá domínio. (A1)  
 Nus, os mortos há de ser um. (A)  
 Com o homem ao léu e a lua em declínio. (A)  
 Quando os ossos são só ossos que se vão, (B)  
 Estrelas nos cotovelos e nos pés; (C)  
 Mesmo se loucos, há de ser são, (B)  
 Do fundo do mar ressuscitarão (B)  
 Amantes podem ir, o amor não. (B)  
 E a morte não terá domínio. (A1)

E a morte não terá domínio. (A1)  
 Sob os turvos torvelinhos do mar (D)  
 Os que jazem já não morrerão ao vento, (E)  
 Torcendo-se nos ganchos, nervos a desfiar, (D)  
 Presos a uma roda, não se quebrarão, (B)  
 A fé em suas mãos dobrará de alento, (E)  
 E os males do unicórnio perderão o fascínio, (A)  
 Esquartejados não se racharão (B)  
 E a morte não terá domínio. (A1)

E a morte não terá domínio. (A1)  
 Os gritos das gaivotas não mais se ouvirão (B)  
 Nem as ondas altas quebrarão nas praias. (F)  
 Onde uma flor brotou não poderá outra flor (G)  
 Levantar a cabeça às lufadas da chuva; (H)  
 Embora sejam loucas e mortas como pregos, (I)  
 Testas tenazes martelarão entre margaridas: (J)  
 Irrupirão ao sol até que o sol se rompa, (K)

E a morte não terá domínio. (A1)

## 8.6. W. B. YEATS

### 8.6.1. AN IRISH AIRMAN FORSEES HIS DEATH

#### AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH

I know that I shall meet my fate (A)  
 Somewhere among the clouds above; (B)  
 Those that I fight I do not hate, (A)  
 Those that I guard I do not love; (B)  
 My country is Kiltartan Cross, (C)  
 My countrymen Kiltartan's poor, (D)  
 No likely end could bring them loss (C)  
 Or leave them happier than before. (D)  
 Nor law, nor duty bade me fight, (E)  
 Nor public men, nor cheering crowds, (F)  
 A lonely impulse of delight (E)  
 Drove to this tumult in the clouds; (F)  
 I balanced all, brought all to mind, (G)  
 The years to come seemed waste of breath, (H)  
 A waste of breath the years behind (G)  
 In balance with this life, this death. (H)

#### 8.6.1.1. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1987)

#### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

Eu sei que a minha sorte hei de encontrar (A)  
 Lá em cima, lá nas nuvens, lá nalgum lugar (A)  
 Contra os que enfrento, de ódio não me inflamo, (B)  
 E aqueles que defendo, eu não os amo. (B)  
 Minha terra é Kiltartan Cross; (C)  
 Pobres de lá, meus compatriotas todos vós, (C)  
 Nenhum provável fim vos lesaria, (D)  
 Ou mais felizes que antes não vos deixaria. (D)  
 Nem lei nem o dever mandaram-me lutar, (A)  
 Nem homem público, nem multidão a me aclamar. (A)  
 Levou-me a este tumulto em meio às nuvens (E)  
 Um solitário impulso de prazer; (F)  
 Tudo pesei, sem nada me esquecer. (F)  
 Ermos de alento vi meus anos prometidos (G)  
 E ermos de alento os anos já perdidos (G)  
 Se comparados com esta vida, com esta morte. (H)

## 8.6.1.2. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Paulo Vizioli, 1992)

## UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

Nas nuvens, perdido em seu meio, (A)  
 Que sina me aguarda estou vendo; (B)  
 Quem vou combater não odeio, (A)  
 Não amo a quem eu defendo. (B)  
 É Kiltartan Cross minha terra, (C)  
 Minha gente os pobres de lá; (D)  
 Seu mal não finda o fim da guerra (C)  
 E nem mais feliz os fará. (D)  
 Não luto por lei, por dever, (E)  
 Políticos, povo, escarcéu: (F)  
 Impulso só meu de prazer (E)  
 Me trouxe ao tumulto no céu. (F)  
 A mente os seus cálculos faz. (G)  
 À frente não tendo o que importe, (H)  
 Nem tendo o que importe por trás, (G)  
 Compensa esta vida esta morte. (H)

## 8.6.1.3. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE (Jorge Wanderley, 1993)

## UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ SUA MORTE

O meu destino, sem receio (A)  
 É entre as nuvens que eu o vejo: (B)  
 Aos que combato, eu não odeio, (A)  
 Nem amo aqueles que protejo. (B)  
 Eu sou lá de Kiltarten Cross. (C)  
 Um dos seus pobres habitantes: (D)  
 Termine a guerra e logo após (C)  
 Eles serão como eram antes. (D)  
 Não luto por lei ou dever, (E)  
 Políticos ou multidão. (F)  
 Um doce impulso deu-me a ver (E)  
 As nuvens e seu turbilhão. (F)  
 Avaliei tudo: no final (G)  
 O que há por vir não muda a sorte, (H)  
 E o que passou fez tanto mal (G)  
 Quanto esta vida ou esta morte. (H)

## 8.6.1.4. UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ A MORTE (Nelson Ascher, 1998)

### UM AVIADOR IRLANDÊS PREVÊ A MORTE

Encontrarei meu fim no meio (A)  
 das nuvens de algum céu sobejo; (B)  
 os que combato, eu não odeio. (A)  
 também não amo os que protejo; (B)  
 Kiltartan Cross é meu país, (C)  
 seus pobres são a minha gente, (D)  
 nada a fará mais infeliz (C)  
 do que já era, ou mais contente. (D)  
 Não é por lei ou por dever, (E)  
 turba ou políticos, que luto, (F)  
 mas pelo afã de me entreter, (E)  
 a sós, nas nuvens em tumulto. (F)  
 Tudo na mente foi pesado: (G)  
 nada que espere ou que recorde (H)  
 vale-me a pena comparado (G)  
 com esta vida ou esta morte. (H)

#### 8.6.2. THE FASCINATION OF WHAT'S DIFFICULT

##### THE FASCINATION OF WHAT'S DIFFICULT

The fascination of what's difficult (A)  
 Has dried the sap out of my veins, and rent (B)  
 Spontaneous joy and natural content (B)  
 Out of my heart. There's something ails our colt (A)  
 That must, as if it had not holy blood (C)  
 Nor on Olympus leaped from cloud to cloud, (C)  
 Shiver under the lash, strain, sweat and jolt (A)  
 As though it dragged road metal. My curse on plays (D)  
 That have to be set up in fifty ways, (D)  
 On the day's war with every knave and dolt, (A)  
 Theatre business, management of men. (E)  
 I swear before the dawn comes round again (E)  
 I'll find the stable and pull out the bolt. (A)

#### 8.6.2.1. A FASCINAÇÃO DO QUE É DIFÍCIL (Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1987)

##### A FASCINAÇÃO DO QUE É DIFÍCIL

A fascinação do que é difícil, a fascinação (A)  
 Secou-me as veias e alugou o júbilo (B)  
 Espontâneo e o prazer do coração. (A)  
 Nosso potro, algo tem-no incomodado. (C)  
 Fingindo não possuir sangue sagrado (C)  
 Ou de nuvem em nuvem não saltar no Olimpo, (D)

Ele tem de tremer com relho, esforço, tranco e suor, (E)  
 Como a puxar pedra britada. Ergo o clamor (E)  
 Contra as peças que hão de montar-se de cinquenta jeitos, (F)  
 A guerra diária aos toleirões e maus sujeitos. (F)  
 O negócio do teatro, o gerenciar homens. (G)  
 Juro que antes de nova aurora despontar (H)  
 Encontrarei o estábulo e o ferrolho hei de puxar. (H)

#### 8.6.2.2. O PRAZER DO DIFÍCIL (Augusto de Campos, 2006)

##### O PRAZER DO DIFÍCIL

O prazer do difícil tem secado (A)  
 A seiva em minhas veias. A alegria (B)  
 Espontânea se foi. O fogo esfria (B)  
 No coração. Algo mantém cerceado (A)  
 Meu potro, como se o divino passo (C)  
 Já não lembrasse o Olimpo, a asa, o espaço, (C)  
 Sob o chicote, trêmulo, prostrado, (A)  
 E carregasse pedras. Diabos levem (D)  
 As peças de sucesso que se escrevem (D)  
 Com cinquenta montagens e cenários, (E)  
 O mundo de patifes e de otários, (E)  
 E a guerra cotidiana com seu gado, (A)  
 Afazer de teatro, afã de gente. (F)  
 Juro que antes que a aurora se apresente (F)  
 Eu descubro a cancela e abro o cadeado. (A)

#### 8.6.2.3. O FASCÍNIO DAQUILO QUE É DIFÍCIL (Paulo Vizioli, 1992)

##### O FASCÍNIO DAQUILO QUE É DIFÍCIL

O fascínio daquilo que é difícil (A)  
 Seca-me a seiva e arranca-me afinal (B)  
 A alegria espontânea e natural (B)  
 Do coração. Maltrata o sacrifício (A)  
 Nosso potro, sem jeito de sagrado, (C)  
 De haver no Olimpo as nuvens visitado, (C)  
 Pois treme, sua e sofre neste ofício (A)  
 de arrastar pedras. Eu maldigo a peça (D)  
 Que após cinquenta encenações tropeça, (D)  
 A briga diária com a asneira e o vício, (A)  
 Gerência de homens, carga financeira. (E)  
 Juro que puxo a tranca da porteira (E)  
 Antes que novo dia tenha início. (A)

## 8.6.3. SAILING TO BYZANTIUM

## SAILING TO BYZANTIUM

1

That is no country for old men. The young (A)  
 In one another's arms, birds in the trees — (B)  
 Those dying generations — at their song, (A)  
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas, (B)  
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long (A)  
 Whatever is begotten, born, and dies. (B)  
 Caught in that sensual music all neglect (C)  
 Monuments of unageing intellect. (C)

2

An aged man is but a paltry thing, (D'/A)  
 A tattered coat upon a stick, unless (E)  
 Soul clap its hands and sing, and louder sing (D''/A)  
 For every tatter in its mortal dress, (E)  
 Nor is there singing school but studying (D/A)  
 Monuments of its own magnificence; (E)  
 And therefore I have sailed the seas and come (F)  
 To the holy city of Byzantium. (F)

3

O sages standing in God's holy fire (G)  
 As in the gold mosaic of a wall, (H)  
 Come from the holy fire, perne in a gyre, (G)  
 And be the singing-masters of my soul. (H)  
 Consume my heart away; sick with desire (G)  
 And fastened to a dying animal (H)  
 It knows not what it is; and gather me (I)  
 Into the artifice of eternity. (I)

4

Once out of nature I shall never take (J)  
 My bodily form from any natural thing, (D/A)  
 But such a form as Grecian goldsmiths make (J)  
 Of hammered gold and gold enamelling (D/A)  
 To keep a drowsy Emperor awake; (J)  
 Or set upon a golden bough to sing (D''/A)  
 To lords and ladies of Byzantium (F)  
 Of what is past, or passing, or to come. (F)

## 8.6.3.1. VIAJANDO PARA BIZÂNCIO (Augusto de Campos, 2006)

## VIAJANDO PARA BIZÂNCIO

1

Aquela não é terra para velhos. Gente (A)  
 jovem, de braços dados, pássaros nas ramas (B)  
 — gerações de mortais — cantando alegremente, (A)  
 salmão no salto, atum no mar, brilho de escamas, (B)  
 peixe, ave ou carne glorificam ao sol quente (A)  
 tudo o que nasce e morre, sêmen ou semente. (B)  
 Ao som da música sensual, o mundo esquece (C)  
 as obras do intelecto que nunca envelhece. (C)

2

Um homem velho é apenas uma ninharia, (D)  
 trapos numa bengala à espera do final, (E)  
 a menos que a alma aplauda, cante e ainda ria (D)  
 sobre os farrapos do seu hábito mortal; (E)  
 nem há escola de canto, ali, que não estude (F)  
 monumentos de sua própria magnitude. (F)  
 Por isso eu vim, vencendo as ondas e a distância, (G)  
 em busca da cidade santa de Bizâncio. (G)

3

Ó sábios, junto a Deus, sob o fogo sagrado, (H)  
 como se num mosaico de ouro a resplender, (I)  
 vinde do fogo santo, em giro espiralado, (H)  
 e vos tornai mestres-cantores do meu ser. (I)  
 Rompei meu coração, que a febre faz doente (J/A)  
 e, acorrentado a um mísero animal morrente, (J/A)  
 já não sabe o que é; arrancai-me da idade (K)  
 para o labor sem fim da longa eternidade. (K)

4

Livre da natureza não hei de assumir (L)  
 conformação de coisa alguma natural, (M/E)  
 mas a que o ourives grego soube urdir (L)  
 de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas, (N)  
 para acordar do ócio o sono imperial; (M/E)  
 ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas, (N)  
 pousado em ramo de ouro, como um pássa- (O)  
 ro, o que passou e passará e sempre passa. (O)

## 8.6.3.2. VELEJANDO PARA BIZÂNCIO (Paulo Vizioli, 1992)

## VELEJANDO PARA BIZÂNCIO

1

Este não é país para ancião. (A)  
 Jovens aos beijos, aves a cantar (B)  
 (Mortal estirpe), saltos de salmão, (A)  
 Cavalas que povoam todo o mar, (B)  
 O peixe, o pelo e a pluma, no verão (A)  
 Só louvam o que nasce e vai passar. (B)  
 Na música sensual veem com desdouro (C)  
 As obras do intelecto imorredouro. (C)

2

Um velho é apenas coisa irrelevante. (D)  
 Trapos sobre um bastão ele é na essência, (E)  
 A menos que a alma aplauda e alegre e cante (D)  
 Acima dos farrapos da existência; (E)  
 Nem se aprende a cantar senão perante (D)  
 Os monumentos da magnificência. (E)  
 Sulquei por isso o mar e cheio de ânsia (F)  
 Vim à cidade santa de Bizâncio. (F)

3

Oh, vós, sábios de Deus no fogo santo, (G)  
 Como em áureos mosaicos de um mural, (H)  
 Ensinai-me a cantar, deixando entanto (G)  
 O fogo, perno em giro vertical. (H)  
 Tomais meu coração: ansiando tanto, (G)  
 E preso a perecível animal, (H)  
 Não se conhece; e eu seja assimilado (I)  
 Pelo artifício da eternidade. (I)

4

Fora da natureza nunca mais (J)  
 Forma da natureza irei tomar, (K/B)  
 Mas forma que um ourives grego faz (J)  
 Com ouro fino e fino cinzelar (K/B)  
 E a sonolento imperador apraz; (J)  
 Ou num galho dourado hei de cantar (K/B)  
 Para a nobreza de Bizâncio ouvir (L)  
 Do que passou, ou passa, ou há de vir. (L)