



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**FACULDADE DE LETRAS**

FERNANDO PESSOA TRADUZIDO: UM ESTUDO DE DUAS TRADUÇÕES PARA O  
INGLÊS DE QUATRO POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS

Nathália Petriz Santos de Lima

RIO DE JANEIRO

2020

**NATHÁLIA PETRIZ SANTOS DE LIMA**

**FERNANDO PESSOA TRADUZIDO: UM ESTUDO DE DUAS TRADUÇÕES PARA  
O INGLÊS DE QUATRO POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito  
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras  
na habilitação Português – Inglês.

Orientadora: Prof. Dra. Janine Maria Mendonça Pimentel

RIO DE JANEIRO

2020

Lima, Nathália Petriz Santos de.

Fernando Pessoa traduzido: um estudo de duas traduções para o inglês de quatro poemas de Álvaro de Campos./ Nathália Petriz Santos de Lima – 2020  
37 f.

Orientador: Janine Maria Mendonça Pimentel

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Inglês) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 31.

1. Tradução. 2. Tradução de poesia. I Petriz/Nathália II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, (2020) III . Título.

CDD (dado fornecido pela biblioteca)

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. A TRADUÇÃO DE POESIA .....	8
3. FERNANDO PESSOA – ÁLVARO DE CAMPOS .....	12
4. OS TRADUTORES .....	16
5. OS POEMAS .....	18
6. METODOLOGIA .....	20
7. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES .....	22
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	30
9. REFERÊNCIAS .....	31
ANEXO A: TEXTO FONTE.....	32
ANEXO B: TRADUÇÕES .....	34

## 1. INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a tradução literária, mais especificamente a tradução de poesia, são muito controversos no que tange às questões de traduzibilidade e fidelidade. Muitos autores defendem que a poesia é intraduzível. Britto (2012) afirma que “é impossível que uma tradução seja absolutamente fiel a um original” (p. 36). E isso não ocorre, segundo ele, apenas com a poesia, mas, sim, com todos os tipos de tradução, pois não há uma correspondência absoluta entre a língua de partida e a língua alvo. Ao traduzir um texto, deve-se considerar não só os aspectos “básicos” da tradução – como as questões sintáticas e lexicais –, mas também os culturais, que expressam toda uma visão de mundo contida em cada língua.

Arrojo (1992) defende que não é possível haver fidelidade absoluta entre a tradução e o texto-fonte. Para ela, um texto não é capaz de expressar apenas um único sentido, ou seja, em todas as línguas, os sentidos do texto admitem diversas interpretações. Considerando-se que nenhuma palavra carrega em si apenas um significado, todo texto se torna passível de pontos de vista diversos. Posto isso, deve-se ter em mente que cada tradutor faz parte de uma determinada cultura e possui sua própria visão de mundo. Inevitavelmente, ele irá inserir em sua tradução um pouco de quem ele é. Com isso, as perdas se tornam inevitáveis.

Além das perdas, o tradutor de poesias enfrenta outras dificuldades, pois deve levar em conta a rima, a métrica e a forma – aspectos que um tradutor de ficção, por exemplo, não tem de lidar. Para resolver estes impasses, o tradutor deve abrir mão de uma tradução perfeita, aceitar as perdas – visto que nenhuma língua é idêntica – e tentar recriar rimas e métricas equivalentes na língua-alvo para que o leitor se sinta próximo do texto-fonte. Britto (2012) argumenta que, na poesia, todos os elementos são cruciais, e, por isso, deve-se tentar não perder muitos deles, mas “quando a perda é inevitável, o tradutor deve buscar uma forma de compensação” (p.146). Enfim, o tradutor deve avaliar quais elementos podem ser retirados e quais podem ser recriados, numa hierarquia de elementos mais e menos relevantes, quase como se de um jogo se tratasse.

Nesse contexto, considerando-se que a poesia é traduzível, ela se torna passível de avaliações e críticas. Essa crítica deve prezar pela objetividade, uma vez que não se deve avaliar uma tradução pelo gosto particular sobre cada uma. Dessa forma, como propõe o teórico francês Antoine Berman (1995), “toda pesquisa tradutológica deve ser feita através de

uma análise ou crítica.”<sup>1</sup> (p. 23). Quando se fala em crítica da tradução, imagina-se uma avaliação negativa, contudo “não só a crítica é positiva, mas essa positividade é a sua *verdade*: uma crítica puramente negativa não é uma crítica verdadeira”<sup>2</sup> (BERMAN, 1995, p. 26). Por este motivo, este trabalho terá como base as teorias de Britto (2012) e Berman (1995) sobre a avaliação de traduções para que se possa elaborar uma crítica mais objetiva e positiva das traduções de poesia.

Ambos os autores sugerem que é sempre produtivo comparar uma tradução com outra, quando existe mais de uma para o mesmo poema. Nessa comparação, deve-se confrontar elementos e passagens do texto-fonte com a prestação desses elementos e passagens correspondentes na língua-alvo. Ademais, Britto (2012) explica que é preciso “criar categorias e estabelecer critérios para diferenciá-las” (p. 152). A partir delas, será possível analisar quais aspectos do texto-fonte foram recriados com êxito e verificar se esses aspectos eram os mais importantes na hierarquia dos elementos cruciais ao poema. Portanto, foram criadas categorias de contraste para sustentar a análise dos poemas e suas respectivas traduções.

Este trabalho irá analisar duas traduções para o inglês de quatro poemas de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa. Os poemas são: *Tenho uma grande constipação*; *Oxfordshire*; *Pecado Original* e *Depus a máscara e vi-me ao espelho*. As traduções foram feitas por dois tradutores, ambos americanos: George Monteiro (*Twenty-two New Translations: English renditions of Pessoa's heteronymous Portuguese poems*, 2015) e Richard Zenith (*A Little Larger Than the Entire Universe*, 2006). Ao todo, serão doze poemas (três versões de quatro poemas diferentes), que correspondem ao texto-fonte em português e às traduções de George Monteiro e Richard Zenith.

Em primeiro lugar, serão expostos os estudos na área de tradução literária e de poesia que dialogam com os conceitos de fidelidade e de crítica produtiva acima mencionados. Em segundo lugar, serão apontadas informações sobre o poeta Fernando Pessoa e seu heterônimo, Álvaro de Campos, sobre os tradutores dos poemas em questão e seu trabalho. Em seguida, apresenta-se a metodologia adotada neste estudo e, por fim, a análise dos poemas conforme as categorias de contraste.

---

<sup>1</sup> “no traductological research can be done without such analysis or criticism” (BERMAN, 1995, p. 23).

<sup>2</sup> “not only is criticism positive, but this positivity is its *truth*: a purely negative criticism is not a true criticism.” (BERMAN, 1995, p. 26).

O objetivo deste trabalho não é concluir que uma tradução é superior a outra, mas, sim, comparar e analisar as traduções para demonstrar, como afirmam Britto (2012) e Berman (1995), que duas traduções de um mesmo poema não são idênticas. A partir dessas discussões, o trabalho visa a analisar o processo criativo dos tradutores, investigando seus procedimentos, estratégias e soluções encontradas frente às mesmas dificuldades da tradução dos poemas de Álvaro de Campos.

## 2. A TRADUÇÃO DE POESIA

De acordo com Paulo Henriques Britto (2012), traduzir textos de valor literário é um trabalho criativo, no qual o tradutor enfrenta perdas que poderão ser resolvidas ou minimizadas por meio da estratégia da compensação. O tradutor deve avaliar quais elementos podem ser retirados e quais podem ser recriados, considerando-se uma hierarquia de elementos mais e menos relevantes.

Em se tratando de tradução de poesia, diferentemente de uma tradução literária em prosa, os efeitos de sentido, ritmo e forma também devem ser priorizados para que, dessa maneira, o leitor possa ter a sensação de que está diante do poema na língua em que foi escrito. Essa sensação que o leitor busca é analisada por Britto (2012) em seu artigo “Tradução e ilusão”. O autor afirma que:

*[...] quase sempre o leitor que recorre a uma tradução, embora cômico de não estar lendo a obra original, exige que o texto traduzido mantenha as características dela, para que ele possa fazer de conta que a está lendo.* (BRITTO, 2012, p. 23).

O tradutor, no entanto, precisa entender que o leitor não estará diante do texto-fonte e, sim, de uma tradução, uma vez que não há uma fidelidade absoluta entre eles. Os questionamentos que giram em torno dessa questão são: se não há fidelidade absoluta entre a tradução e o texto-fonte, a poesia é intraduzível? O poema traduzido se torna, então, um novo poema?

Segundo Catford (1965 *apud* Bassnett 1980, p. 39) existem dois tipos de intraduzibilidade: a linguística e a cultural<sup>3</sup>. A linguística ocorreria quando não há um substituto – lexical ou sintático – na língua-alvo para um termo do texto-fonte. Já a cultural decorreria de uma ausência cultural da língua-alvo de uma característica relevante do texto-fonte. De todas as formas, divergências linguísticas ou culturais podem ser traduzidas para a língua-alvo, mas, para isso, deverão ser utilizadas as regras estruturais e culturais da língua-alvo, como uma adaptação. Caberá a cada profissional explicar ou não ao seu leitor que determinado trecho precisou ser adaptado. Como qualquer outro tradutor, os tradutores de poesia passarão por dificuldades em sua tarefa, principalmente no que diz respeito às questões

---

<sup>3</sup> “Catford distinguishes two types of untranslatability, which he terms linguistic and cultural.” (BASSNETT, 1980, p. 39).



sintáticas, lexicais e/ou culturais do texto-fonte que não possuem correspondência na língua-alvo.

Em relação à fidelidade da tradução, Arrojo (1992) defende que é impossível que o tradutor seja completamente fiel ao texto-fonte. Isso ocorre porque uma palavra, uma frase ou um texto nunca expressam apenas um sentido único e fixo. Em todas as línguas, os sentidos contidos no texto admitem diversas interpretações. Portanto, como nenhuma palavra é capaz de carregar em si um único significado, todo texto é passível de diferentes pontos de vista.

Nesse contexto, considerando-se que cada tradutor é um indivíduo inserido em determinada cultura, ele possui suas próprias convicções e ideologias, que não são desprezadas no momento da tradução, quer queira ou não, pois é praticamente impossível que o tradutor não insira no texto sua interpretação, ou seja, suas visões ideológicas, culturais e políticas. Conseqüentemente, isso inviabiliza a recuperação – de uma maneira completamente imparcial – dos significados inerentes ao texto-fonte, uma vez que uma tradução neutra não existe.

Portanto, a tradução de qualquer texto não poderá ser fiel ao texto-fonte, mas, sim, à interpretação do tradutor sobre esse texto. Nela, inevitavelmente, estará contida a visão de mundo do tradutor.

*Arrojo (1986), a qual questiona o conceito de fidelidade enquanto transferência total dos significados de um texto em uma língua, para outro texto em outra língua, argumentando que nenhuma tradução é capaz de recuperar a totalidade do 'original', já que revela, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto e não o 'transporte' de seu conteúdo para uma nova língua. (OLIVEIRA, 2018, p. 21).*

Desse modo, todo tradutor deve aceitar que não haverá fidelidade absoluta entre o poema no idioma em que foi escrito e sua tradução. Sua função é levar o leitor ao conhecimento e entendimento daquela obra, é fazer a ponte entre o autor e o leitor. Paulo Rónai (1981, p. 20, *apud* Arrojo, 1992) afirma que há mais de uma maneira de se traduzir:

*Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê, significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno e acentuar a cada instante a sua origem alienígena. (Paulo Rónai, 1981, p. 20, *apud* Arrojo, 1992, p. 415).*

Logo, haveria duas maneiras de se traduzir: uma delas seria adaptar o texto à cultura e língua-alvo e a outra seria manter todo o estranhamento cultural e linguístico que há no texto-fonte. O tipo de tradução dependerá do estilo do tradutor e do que o seu leitor ou público-alvo busca.

Quanto aos desafios, Britto (2012) argumenta que “todas as traduções poéticas são falhas; a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada” (p. 119). Dificuldades com certeza serão encontradas, mas isso não significa que a tradução é um trabalho impossível. É tarefa do tradutor encontrar uma solução para o pior dos problemas<sup>4</sup>. No entanto, deve-se estar atento ao encontrar algumas soluções no que se refere à rima e ao ritmo do poema.

Se o tradutor decidir manter uma rima que se aproxime do texto-fonte e, para isso, prefira acrescentar algumas palavras ao final de cada verso, ele deverá tomar cuidado para que o sentido do texto-fonte não se perca, uma vez que este acréscimo pode ser puramente estrutural e não semântico. Além disso, se o tradutor optar por remover algumas palavras ao invés de acrescentar, ele pode, com essa mudança, acabar retirando tantas palavras que o sentido do poema se altera ou se perde.

De acordo com Britto (2012), há três opções para tradução de poemas com rimas: (1) recriar uma rima próxima ou idêntica a do texto-fonte, por exemplo, tanto no texto-fonte como na tradução as rimas estão em esquema ABAB; (2) criar uma rima adaptada para o texto na língua-alvo, por exemplo, no texto-fonte o esquema de rimas é em ABAB, mas, na tradução, em ABBA; (3) não manter as rimas e traduzir somente o sentido do poema sem levar em consideração a forma. Em relação ao ritmo, o tradutor terá somente duas opções: (1) recriar um ritmo próximo ao texto-fonte ou (2) apenas traduzir o poema sem considerar o seu ritmo. Retiradas e acréscimos são sempre bem vindos quando não influenciam no sentido do texto. Na poesia, deve-se ter um cuidado maior, uma vez que uma única palavra pode ser crucial para o sentido do verso, da estrofe ou do poema em questão.

Por fim, como mencionado anteriormente, este trabalho buscará comparar duas traduções, cada uma feita por um tradutor diferente, pois, como proposto por Berman (1995)

---

<sup>4</sup> “it is clearly the task of the translator to find a solution to even the most daunting of problems” (BASSNETT, 1980, p. 44).

“é sempre produtivo comparar uma tradução com outra, quando existe mais de uma para o mesmo poema” (p. 67)<sup>5</sup>.

Considerando as propostas de Berman (1995) e Britto (2012), o principal objetivo deste trabalho é apresentar uma crítica produtiva das traduções escolhidas para a análise. Isso significa que “quando a tradução é tida como “boa”, devem ser destacados e comentados os pontos que são bons e o por quê. A mesma coisa acontece quando a tradução é tida como “ruim”. (BRITTO, 2012, p. 6). A seguir, serão apresentados o autor e os tradutores antes de passarmos para a análise das traduções.

---

<sup>5</sup> “it is always fruitful also to compare it to other translations when they exist.” (BERMAN, 1995, p. 67).

### 3. FERNANDO PESSOA – ÁLVARO DE CAMPOS

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em 13 de junho de 1888, em Lisboa. Aos sete anos de idade, foi morar em Durban (antiga província inglesa, atual África do Sul), onde viveu até os seus dezessete anos, regressando, então, a Lisboa. Durante sua vida em Durban, lia muitas obras de literatura inglesa (Shakespeare, Byron, Keats, Dickens e Poe) – o que, futuramente, inspiraria seu modo único de escrever. Chegou a frequentar, já em Lisboa, o Curso Superior de Letras durante quase dois anos, mas o abandonou. Pessoa, autodidata, costumava passar bastante tempo na Biblioteca Nacional para estudar sobre as religiões ao redor do mundo, filosofia, psicologia e darwinismo. Além de escrever poemas em português, inglês e francês, Fernando Pessoa ainda atuou como tradutor de diversos tipos de texto, como auto-tradutor<sup>6</sup> e também como redator de cartas em francês e inglês. Em sua Nota Biográfica, ele define sua profissão:

*Profissão: A designação mais própria será «tradutor», a mais exacta a de «correspondente estrangeiro em casas comerciais». O ser poeta e escritor não constitui profissão mas vocação.(PESSOA, 1935).*

Seu trabalho como poeta trouxe oportunidades para que ele atuasse também como crítico literário, crítico político, editor, jornalista e empresário (algumas tentativas falhas de ter sua própria empresa, que tinha como objetivo principal promover cultura). Pessoa ainda cultivava um grande apreço pelo ocultismo e pela astrologia.

A influência da língua inglesa em sua poesia é de grande notabilidade. No Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português, Richard Zenith (2010) comenta sobre essa influência:

*E se é verdade que os seus sonetos ingleses empregam uma sintaxe rebuscada oriunda dos seus modelos isabelinos, é o inglês moderno que parece ter inspirado a fala directa, sem rodeios, que caracteriza a poesia atribuída a Alberto Caeiro e a Álvaro de Campos. (ZENITH, 2010, p. 621).*

No ano de 1914, foram criados seus três principais heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. A palavra heteronímia tem origem no grego e significa “outro nome” ou “nome diferente”. Diferentemente de pseudônimo, que se caracteriza apenas por um autor assinar seu próprio texto com outro nome, a heteronímia consiste na criação de

---

<sup>6</sup> O termo “auto-tradução” pode se referir tanto ao ato de traduzir os próprios escritos para outro idioma quanto ao resultado de tal empreendimento. (GRUTMAN, 2009, p. 257).

personagens com uma individualidade completa, como se fossem personagens de um livro (de um monólogo), mas fora do livro. Fernando Pessoa tinha a capacidade de se despersonalizar para dar voz a outra personalidade de si mesmo. Seus heterônimos têm vida própria, com data de nascimento e de morte, características físicas e estilo de escrita, mas não deixam de ser Pessoa – cada um é apenas uma das várias personalidades que ele possui. Em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, em que fala sobre a gênese dos seus heterônimos, escreve:

*Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. [...] Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. [...] Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. (PESSOA, 1935).*

A criação desses heterônimos levou, conseqüentemente, à criação de seu ortônimo: quando Pessoa assina em seu próprio nome. Teresa Rita Lopes, especialista em sua obra, contou setenta e duas personalidades literárias de Fernando Pessoa – considerando os seus heterônimos. É importante ressaltar que Pessoa possui somente três heterônimos e que qualquer outra personalidade que assinava algum de seus textos eram chamadas, por ele, de “personalidades literárias”.

A principal diferença entre as personalidades literárias e os seus três heterônimos é que esses últimos possuem, cada um, além de uma biografia, uma obra contínua e vasta – é através deles que Pessoa se busca expressando o que não é capaz de expressar em si mesmo. Ainda na carta a Casais Monteiro (1935), confessa: “pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida.”. Por isso, Fernando Pessoa é, também, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

Álvaro de Campos é um dos seus heterônimos mais conhecidos, possui uma vasta obra e uma personalidade marcante. Pessoa imaginou-o sendo um engenheiro naval, nascido em Tavira, em 1890. Teresa Rita Lopes (2010) acredita que Pessoa teria desenhado Campos como sendo uma versão melhorada de si mesmo. Pessoa o descreve para Casais Monteiro dessa maneira:

*Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde [...]). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. [...] é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos — [...] Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. [...] teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. (PESSOA, 1935).*

Sua personalidade histórica e polêmica deu voz a diversas odes e críticas aos governantes de sua época. Sua linguagem é direta, fria e, às vezes, não segue uma continuidade lógica. Os seus poemas, se observados na sua totalidade, contam a história de sua vida – é o seu monólogo. Como antes mencionado, fazia parte da obra de Pessoa a criação desses personagens, como de um drama; Campos é seu personagem mais dramático e mais intenso entre os três heterônimos, ele sente demais e pensa demais. Em diversos poemas, apresenta-se enérgico, diz palavrões, além de demonstrar, abertamente, ter tido relações com mulheres e homens.

Álvaro de Campos é considerado um poeta da modernidade, pois foi um dos que deu origem ao Modernismo português. Praticamente toda sua obra é escrita em verso livre, embora também escrevesse com maestria poemas rimados, quando os escrevia. Questiona, criticamente, em um de seus ensaios, intitulado *Ritmo Paragráfico*: “Como se pode sentir nestas gaiolas?”, demonstrando, dessa maneira, que, para ele, não é possível traduzir todo seu sentimento em um espaço demarcado, como uma gaiola, limitante.

Após sua criação, Campos passou pelo que seria a sua primeira fase. Enquanto poeta moderno, escreveu poemas futuristas, em que exaltava a beleza das máquinas e da modernidade. Fazem parte dessa fase as diversas odes históricas, como a *Ode Triunfal*, descrita por Pessoa, na carta da gênese dos heterônimos, que foi o momento em que Álvaro nasceu. O título da ode faz jus a sua chegada, seu “nascimento” triunfal. Seus poemas futuristas também eram nomeados sensacionistas (em que ele buscava transformar todos os pensamentos em sensações). A *Passagem das Horas* é uma ode sensacionista em que ele busca “sentir tudo de todas as maneiras”<sup>7</sup>, com sua linguagem exagerada. Portanto, a primeira fase de Campos é a do poeta sensacionista, ou Engenheiro Sensacionista, como se auto intitulava.

---

<sup>7</sup> Trecho da ode sensacionista *Passagem das Horas*.

Já sua segunda fase, a fase adulta de Campos, que é chamada Metafísica por Teresa Rita Lopes (2010), é aquela em que Campos não aparece mais de maneira histérica, mas, sim, mais tranquilo. Se seus poemas anteriores o apresentavam na vida marítima passando por aventuras, agora ele aparece em terra firme, visitando sua cidade natal e refletindo sobre si mesmo. Sua linguagem se torna mais íntima e mais intensa do que antes. Ele “adquire toda a dramaticidade que faz dele o protagonista do drama em gente” (LOPES, 2010, p. 129). Os poemas selecionados para este trabalho pertencem à segunda fase de Campos e são em verso livre.

A terceira e última fase de Álvaro de Campos seria do engenheiro aposentado, pois ele já se apresenta cansado de tudo, inclusive dos seus sentimentos e pensamentos, desencantado com a vida. Os poemas dessa fase refletem um Álvaro dentro de casa passando por momentos de insônia, deitado em sua cama. Campos foi o único heterônimo que Pessoa continuou escrevendo até o ano de sua morte, em 30 de novembro de 1935. Alberto Caeiro e Ricardo Reis já haviam desaparecido alguns anos antes. A escrita única de Fernando Pessoa e sua capacidade de despersonalização fizeram com que ele se tornasse um dos mais importantes escritores do Modernismo português e um dos principais poetas de língua portuguesa.

#### 4. OS TRADUTORES

Como defendem Berman (1995) e Britto (2012), é sempre produtivo comparar uma tradução com outra, quando houver mais de uma para o mesmo poema. Portanto, para este trabalho, foram escolhidas duas traduções distintas – as de Richard Zenith e as de George Monteiro.

Richard Zenith, nascido em 23 de fevereiro de 1956, é nativo de Washington, DC e licenciado em Letras pela *University of Virginia* (1979). Em 1987, foi radicado em Lisboa. Antes disso, havia vivido na Colômbia, no Brasil e na França. Além de tradutor, é escritor, crítico literário e investigador *peçoano*. Zenith possui um papel muito importante na divulgação da literatura lusófona no mundo anglo-saxônico, uma vez que traduz, para o inglês, não só os poemas de Fernando Pessoa, mas também de outros autores portugueses e brasileiros, como Sophia de Mello Breyner, António Lobo Antunes, Antero de Quental, Luís de Camões e João Cabral de Melo Neto.

Seu trabalho como tradutor é reconhecido e, por conta disso, já recebeu diversos prêmios renomados, tais como o *PEN Award for Poetry in Translation*, em 1999, *Calouste Gulbenkian Translation Prize*, em 2002 e o *Harold Morton Translation Prize*, em 2006. Em 2012, ganhou o Prêmio Pessoa, que é um prêmio concedido anualmente a quem possui nacionalidade portuguesa e se destaca por uma intervenção nas áreas artísticas, literárias ou científicas. Como a obra de Fernando Pessoa foi reconhecida apenas após sua morte, o prêmio foi criado com o intuito de reconhecer a importância da obra daqueles que ainda estão vivos. Dessa forma, o Prêmio Pessoa não concede títulos póstumos.

Por fim, as traduções de Richard Zenith dos poemas escolhidos para este trabalho foram publicadas em 2006, no livro *A Little Larger Than the Entire Universe*. Neste livro, Zenith reúne e traduz poemas selecionados não só de Álvaro de Campos, mas também dos heterônimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro, bem como do ortônimo Fernando Pessoa.

George Monteiro nasceu em 1932, em *Valley Falls*, no estado de *Rhode Island*, EUA, e faleceu aos 87 anos no dia 5 de novembro de 2019, em *Windham, Connecticut*. Era filho de pais portugueses e, além de tradutor, atuou como poeta, ensaísta e professor emérito de literatura portuguesa e norte-americana na *Brown University*. Ao longo da sua trajetória, escreveu 35 livros, sendo eles de poesia, estudos, artigos acadêmicos ou traduções do



português para o inglês. Foi, também, professor visitante *Fulbright* de Literatura Americana na Universidade de São Paulo (USP) de 1969 a 1971.

Não só publicou traduções, como também estudos de poesia e crítica literária de autores portugueses, tais como Fernando Pessoa, Miguel Torga e Jorge de Sena e, na literatura norte-americana, publicou sobre autores como Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Herman Melville, Robert Frost e Ernest Hemingway. George Monteiro foi um dos fundadores e o primeiro diretor do Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da *Brown University*, logo, defendia fortemente a presença do português nesta universidade. Com essa atitude, o professor contribuiu para a expansão de eventos culturais lusos e brasileiros na universidade. Em 1977, foi um dos líderes que lançaram o primeiro congresso internacional de Fernando Pessoa na *Brown University*.

Suas traduções dos poemas selecionados para este trabalho foram publicadas em 2015, no artigo *Twenty-two New Translations: English renditions of Pessoa's heteronymous Portuguese poems*. Neste artigo, George Monteiro traduz vinte e dois poemas de Pessoa, sendo eles atribuídos aos três heterônimos: dois poemas de Alberto Caeiro; dez de Álvaro de Campos; e cinco de Ricardo Reis.

## 5. OS POEMAS

Foram selecionados, para este trabalho, quatro poemas de Álvaro de Campos, a saber: *Tenho uma grande constipação*; *Oxfordshire*; *Pecado Original* e *Depus a máscara e vi-me ao espelho*. E suas respectivas traduções, de Richard Zenith: *I have a bad cold*; *Oxfordshire*; *Original sin* e *I took off the mask and looked in the mirror* e de George Monteiro: *I have a bad cold*; *Oxfordshire*; *Original sin* e *I took off my mask and looked in the mirror*. Ao todo, doze poemas serão analisados, somando-se o texto fonte e suas respectivas traduções para o inglês, como pode ser observado na tabela abaixo:

	Álvaro de Campos	Richard Zenith	George Monteiro
1	Tenho uma grande constipação	I have a bad cold	I have a bad cold
2	OXFORDSHIRE	OXFORDSHIRE	OXFORDSHIRE
3	Pecado Original	Original sin	Original sin
4	Depus a máscara e vi-me ao espelho	I took off the mask and looked in the mirror.	I took off my mask and looked in the mirror

*Tabela 1: Relação dos títulos dos poemas e suas respectivas traduções.*

Todos os poemas selecionados foram construídos em verso livre – também conhecidos como versos irregulares ou heterométricos. Esse tipo de poema não segue um padrão de métrica definido, como a tradição manda. Em vista disso, um poema em verso livre é considerado o símbolo da liberdade e do modernismo, uma vez que foge às amarras de uma estrutura fixa, seja ela em rima, métrica ou estrofes.

Para Álvaro de Campos, um poeta modernista (e futurista), os poemas em versos regulares ou isométricos eram como uma prisão. Por isso, a grande maioria dos poemas escritos por esse heterônimo é em versos irregulares. Em seu ensaio intitulado “Ritmo Paragráfico”, defende os poemas em verso livre. Sua justificativa para isso é que poemas metrificados não conseguem transmitir de fato o pensamento “original” do poeta, diz:

*“Todos quantos escreveram em metro, em rima ou em estrofe, sabem que esses elementos regulares sugerem coisas que não estavam no pensamento original, sabem que são elementos activos em compelir o pensamento e a sua expressão a seguir um caminho que, salvo eles, não seguiria. Ora, se eu sinto profundamente uma coisa e a quero dizer profundamente, para que os outros a sintam profundamente, não quero ser desviado dessa profundidade com que sinto porque a palavra «amor» não rima com a palavra «queijada», ou porque «cebola» tem que ser «nabo» num ponto onde só*

*cabem duas sílabas, ou porque «ontem» é um espondeu e tenho que pôr «pálido» para dar dáctilo.”(PESSOA, s.d.).*

É importante ressaltar que poemas em verso livre não deixam de ter um ritmo. Segundo Britto (2012), “mesmo o chamado ‘verso livre’ tem propriedades formais que devem ser recriadas na tradução.” (p. 151). Dessa maneira, cada poema segue seu ritmo próprio, que o tradutor na língua-alvo geralmente busca manter. É importante lembrar que, na poesia, cada vírgula ou alteração nos versos pode ser crucial para o sentido do poema, como explica Britto (2012):

*Na poesia, os elementos da forma são de tal modo vitais que muitas vezes é mais neles do que no plano do significado que reside a literariedade do texto. [...] a contribuição de cada sílaba, cada vogal e consoante, cada vírgula, pode ser fundamental. (p. 151).*

As alterações em uma tradução são necessárias. Contudo, deve-se tomar alguns cuidados em relação à tradução de poesia. Como antes mencionado, cada detalhe pode fazer a diferença nesse tipo de texto. Por isso, “essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema; e as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais.” (BRITTO, 2012, p.145). Desse modo, o acréscimo de elementos na tradução de um poema pode ser problemático, pois o seu sentido pode ser alterado.

Todos os poemas escolhidos para a análise neste trabalho não seguem uma estrutura rígida, com rimas e métricas, embora o poema “Pecado Original” faça o uso de repetição de alguns versos, como em:

*“Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?  
Que é daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?  
[...]  
Que é da minha realidade, que só tenho a vida?  
Que é de mim, que sou só quem existo?  
  
Quantos Césares fui!  
[...]  
Quantos Césares fui!  
Quantos Césares fui!  
Quantos Césares fui!”*

Os doze poemas – quatro textos-fonte e oito traduções – estão na íntegra em anexo ao fim deste trabalho.

## 6. METODOLOGIA

Foram selecionados quatro poemas de Álvaro de Campos e duas traduções para o inglês de cada um. Os poemas serão comparados e os elementos e passagens selecionados no texto-fonte serão confrontados com a prestação destes mesmos dados correspondentes na tradução, de acordo com a proposta de Berman<sup>8</sup> (1995, p. 68). Deve-se perceber, nesse momento, as possíveis dificuldades da tradução pelas quais o tradutor tenha passado.

Para organizar melhor estes impasses da tradução de poesia, bem como para ter uma análise mais objetiva, Britto (2012, p. 152) sugere a criação de categorias de contraste para que se observem as divergências entre as traduções. Por conta disso, foram criadas, para este trabalho, sete categorias de contraste. São elas: desvio de sentido; uso da pontuação; mudança na classe de palavras; uso dos pronomes; inversão da ordem dos versos; repetição dos versos e estrutura do poema.

Este trabalho buscará demonstrar quais aspectos do texto-fonte foram recriados com êxito e quais não foram. Além disso, será verificado se esses aspectos são os mais importantes, aqueles que devem ser privilegiados de fato na hierarquia das traduções (Britto, 2012, p. 125). A seguir, a descrição de cada categoria de contraste:

- **O desvio de sentido** consiste em observar os casos em que o tradutor desviou do sentido do texto-fonte, levando, conseqüentemente, a um novo significado para a tradução;
- **O uso da pontuação** é referente à mudança na pontuação. Sendo assim, podem haver casos em que retira-se ou modifica-se a pontuação do texto-fonte. Veremos, em breve, um exemplo em que um ponto final no texto-fonte aparece como interrogação na tradução;
- **A mudança na classe de palavras** diz respeito à mudança na classe das palavras do texto-fonte para a tradução. Por exemplo, casos em que o texto-fonte apresenta uma palavra na classe dos substantivos que é traduzido para uma palavra na classe dos advérbios;
- **O uso dos pronomes** é uma categoria similar à anterior. Neste caso, observa-se a mudança do uso dos pronomes na tradução, podendo, no texto-fonte, haver um

---

<sup>8</sup> “First, there is a confrontation between the selected elements and passages in the original and the rendering of the elements and corresponding passages in the translation.” (BERMAN, 1995, p. 68).

pronome de primeira pessoa do singular traduzido para um pronome de terceira pessoa do singular;

- **A inversão da ordem dos versos** consiste na observação da mudança da ordem dos versos do texto-fonte para a tradução. Muitas vezes, para que o poema mantenha seu ritmo e sentido, o tradutor precisa modificar a ordem dos versos, às vezes antecipando alguns e postergando outros;
- **A repetição dos versos** refere-se à análise dos versos repetidos no texto-fonte, que podem ser traduzidos com a mesma repetição ou não;
- **A estrutura do poema** consiste em observar se a estrutura do poema no texto-fonte foi mantida nas traduções.

Dessa maneira, será possível obter uma análise mais objetiva da tradução de poesia, uma vez que é através destas categorias que os poemas serão comparados no que diz respeito ao seu sentido e estrutura.

## 7. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

A tabela abaixo traz a relação das categorias de contraste e seus respectivos poemas.

	Categorias	Poema	Texto fonte	George Monteiro	Richard Zenith
1	<b>Desvio de sentido</b>	Oxfordshire	“Agora vem a propósito...”	“Now comes the ‘by the way’”	“Today it seems relevant...”
2	<b>Uso da pontuação</b>	Pecado Original	“Será essa, se alguém a escrever, A verdadeira história da humanidade.”	“Will that story, if anyone writes it, Be the true story of Humanity?”	“That, if someone writes it, Will be the true history of humanity.”
3	<b>Mudança na classe de palavras</b>	Tenho uma grande constipação	“Zangam-nos contra a vida, E fazem espirrar até à metafísica.”	“A cold turns us against life And forces us to sneeze our way right into metaphysics.”	“They turn us against life And make us sneeze even metaphysically.”
4	<b>Uso dos pronomes</b>	Depus a máscara e vi-me ao espelho...	“Depus a máscara e vi-me ao espelho... Era a criança de há quantos anos. Não tinha mudado nada...”	“I took off my mask and looked in the mirror At the child of so many years ago. <b>He hadn’t</b> changed a bit”	“I took off the mask and looked in the mirror. I was the same child I was years ago. <b>I hadn’t</b> changed at all...”
5	<b>Inversão da ordem dos versos</b>	Pecado Original	“ <b>Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas</b> Sobre o parapeito alto da janela de sacada, <b>Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.</b> ”	“ <b>I meditate, my head bent over against hands placed</b> On the high windowsill on the balcony windows <b>Sitting sideways on a chair, after dinner.</b> ”	“ <b>Sitting sideways in a chair after dinner, with my head</b> <b>Resting against my folded hands, which are resting</b> Against the high sill of the balcony window, <b>I ponder.</b> ”
6	<b>Repetição dos versos</b>	Pecado Original	“Quantos Césares fui! Quantos Césares fui! Quantos Césares fui!”	“So many Caesars have I been! So many Caesars! So many Caesars!”	“How many Caesars I’ve been! How many Caesars I’ve been! How many Caesars I’ve been! How many Caesars I’ve been!”

7	<b>Estrutura do poema</b>	Pecado Original	<p>“<b>Que</b> é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?  <b>Que</b> é daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?  [...]  <b>Que</b> é da minha realidade, que só tenho a vida?  <b>Que</b> é de mim, que sou só quem existo?”</p>	<p>“<b>What has become</b> of our truth—the dream at the childhood’s window?  <b>What has become</b> of our sureness—the purpose at the afterward’s table?  [...]  <b>What has happened</b> to my reality, that I possess only my life?  <b>What has happened</b> to me, I who am the only I that exists?”</p>	<p>“<b>What happened to</b> that truth we had—the dream at the window of childhood?  <b>What happened to</b> our certainty—the plans at the desk that followed?  [...]  <b>What happened to</b> my reality, that all I have is life?  <b>What happened to</b> me, that I’m just who exists?”</p>
---	---------------------------	-----------------	---	--	--

Tabela 2: Relação das categorias de contraste e seus respectivos poemas.

Considerando-se que a categoria de contraste “desvio de sentido” consiste em analisar os casos em que o tradutor se desviou do sentido do texto-fonte, é possível observar que uma das traduções gerou um novo significado no verso “Agora vem a propósito...”, do poema de Álvaro de Campos *Oxfordshire*. Abaixo, um trecho da estrofe em que o verso em questão está:

“Uma vez, ao pé de Oxford, num passeio campestre,  
Vi erguer-se, de urna curva da estrada, na distância próxima  
A torre-velha de uma igreja acima de casas da aldeia ou vila.  
Ficou-me fotográfico esse incidente nulo  
Como uma dobra transversal escangalhando o vinco das calças.  
Agora vem **a propósito**...[...]

Para que se possa analisar a tradução, é preciso, primeiramente, analisar o texto e seu significado. O verso “Agora vem a propósito...” refere-se ao verso “Ficou-me fotográfico esse incidente nulo”, que, por sua vez, tem como referência os acontecimentos dos versos anteriores, ou seja, tudo o que o eu-lírico viu num passeio campestre. Dessa maneira, a tradução de George Monteiro desvia do sentido do texto-fonte. Observemos o mesmo trecho em sua tradução para o inglês:

“Once, near Oxford, while out on a country walk,  
I saw rising up, at the turn of the road, in the near distance  
And over houses in a village or town, a church steeple.  
That negligible incident has remained with me, a photograph.

Like a cross-fold marring the crease in a pair of pants.  
Now comes the ‘by the way’”

George Monteiro utiliza a expressão “*by the way*”, cuja tradução pode significar “a propósito” ou “aliás”. O tradutor optou por colocar esta expressão entre aspas e, além disso, acrescentou o artigo “the” antes dela. O uso desses recursos nos leva a pensar em um significado como “agora vem o ‘a propósito’”. No entanto, a expressão “vir a propósito”, muito utilizada no português europeu, não tem o sentido de adjunto como “aliás” ou “a propósito”, mas, sim, de “é pertinente” ou “é relevante”. Trata-se de uma expressão idiomática, logo, não é possível analisar cada elemento individualmente; sua interpretação deve ser feita de uma maneira geral, uma vez que estas palavras, quando juntas, possuem um novo sentido.

Dessa forma, a tradução mais próxima para esta expressão na língua inglesa seria “*to be relevant*”. Richard Zenith faz essa distinção. Sua tradução para esse verso é “*Today it seems **relevant**...*”. O uso do *it* demonstra que o tradutor observou que, neste verso, há uma retomada dos versos anteriores. Como na língua inglesa não há a possibilidade de a retomada ser implícita, o uso do *it* é imprescindível. Sendo assim, a tradução de George Monteiro para este verso desviou do sentido do texto-fonte.

A segunda categoria de contraste, denominada “o uso da pontuação” tem como principal objetivo observar mudanças feitas pelo tradutor na pontuação do texto-alvo. Observemos a primeira estrofe do poema Pecado Original:

“Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
**A verdadeira história da humanidade.**”

A partir desta estrofe, é possível perceber que o último verso é uma afirmação. Contudo, a tradução de George Monteiro apresenta-se da seguinte maneira:

“Ah, who will write the story of what he could have been?  
Will that story, if anyone writes it,  
**Be the true story of Humanity?”**

George Monteiro modifica a pontuação deste último verso acrescentando um ponto de interrogação. Com isso, todo o sentido da estrofe é alterado. No texto-fonte, Álvaro de Campos afirma que a história da humanidade verdadeira é aquela que poderia ter sido e não a



que foi. O texto-fonte que George Monteiro consultou para sua tradução está em seu artigo *Twenty-two New Translations: English renditions of Pessoa's heteronymous Portuguese poems* (2015), a seguir:

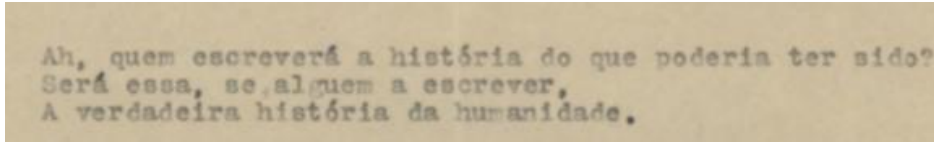


Imagem 1: Trecho do poema *Pecado Original* utilizado para tradução de George Monteiro.

Como se pode observar, o texto-fonte consultado por George Monteiro apresenta uma afirmação. Dessa maneira, não haveria razões para se criar um questionamento que Álvaro de Campos não faz. No entanto, George Monteiro pode ter percebido este verso como uma pergunta, assim como no primeiro verso e, por isso, resolveu traduzir a partir da sua interpretação. Os versos traduzidos por Richard Zenith, por outro lado, mantiveram a afirmação do texto-fonte, com o uso do ponto final:

“Who will write the story of what he could have been?  
That, if someone writes it,  
**Will be the true history of humanity.**”

A terceira categoria de contraste diz respeito à mudança na classe das palavras do texto-fonte para a tradução. Observemos a primeira estrofe do poema “Tenho uma grande constipação”:

“Tenho uma grande constipação,  
E toda a gente sabe como as grandes constipações  
Alteram todo o sistema do universo,  
Zangam-nos contra a vida,  
E fazem espirrar **até à metafísica.**”

No texto-fonte, a palavra “metafísica” é um substantivo. Álvaro de Campos afirma que, quando se tem uma grande constipação e ela nos faz espirrar, esse espirro nos leva até a metafísica. Richard Zenith, no entanto, utiliza a palavra “*metaphysically*” para traduzir esse verso, ou seja, um advérbio equivalente a “metafisicamente”:

“I have a bad cold,  
And everyone knows how bad colds  
Throw the whole universe out of kilter.  
They turn us against life  
And make us sneeze **even metaphysically.**”

Essa mudança na classe de palavras acaba afetando o sentido do poema, uma vez que o verso “*And make us sneeze even metaphysically*” traz o sentido de que se espirra metafisicamente, logo, que é a maneira de espirrar. Já George Monteiro busca manter a classe de palavras do texto fonte, utilizando a palavra “*metaphysics*”, que também é um substantivo:

“I have a bad cold  
And everyone knows how a bad cold  
Alters the ways of the universe,  
A cold turns us against life  
And forces us to sneeze our way right **into metaphysics.**”

A quarta categoria de contraste diz respeito ao uso dos pronomes. Esta categoria é parecida com a anterior: observa-se a mudança dos pronomes entre o texto-fonte e sua tradução. O poema escolhido para representar essa categoria foi o “Depus a máscara e vi-me ao espelho”, sua primeira estrofe está reproduzida abaixo:

“Depus a máscara e vi-me ao espelho...  
**Era** a criança de há quantos anos.  
Não tinha mudado nada...”

No texto-fonte, nota-se que antes do verbo *ser* não há um pronome (sujeito), uma vez que a língua portuguesa permite que um sujeito fique implícito ou oculto. Por este motivo, se for feita a análise sintática, descobre-se que o sujeito do verbo *ser*, nesta estrofe, é o pronome pessoal “eu”, que está oculto e vem desde o início, ou seja: “*eu* depus a máscara”; “*eu* vi-me ao espelho”; “*eu* era a criança de há quantos anos”. Contudo, George Monteiro decidiu apresentar um pronome diferente do texto-fonte:

“I took off my mask and looked in the mirror  
At the child of so many years ago.  
**He hadn't** changed a bit”

George Monteiro trocou o pronome pessoal “eu” pelo pronome pessoal “ele”. Essa modificação leva o leitor a duas interpretações: (1) o eu-lírico é um homem e (2) quando o eu-lírico se olha no espelho, ele não se enxerga mais como aquela criança, é como se fossem pessoas diferentes. Já Richard Zenith optou por manter o mesmo pronome do texto-fonte:

“I took off the mask and looked in the mirror.  
I was the same child I was years ago.  
**I hadn't** changed at all...”

Richard Zenith teve de explicitar o pronome *I* (eu) antes de cada frase, uma vez que a língua inglesa, ao contrário da língua portuguesa, não admite sujeitos ocultos ou nulos. Com o

pronome explícito, o sentido fica mais próximo do texto-fonte, pois ambos compartilham a mesma classe de palavras.

A quinta categoria se chama inversão da ordem dos versos e tem como principal objetivo analisar a mudança na ordem dos versos do texto-fonte para a tradução. Esse tipo de inversão é comum, pois, muitas das vezes, o tradutor precisa alterar essa ordem para que o poema mantenha seu ritmo e sentido. Passemos para o poema “Pecado Original”:

“Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas  
Sobre o parapeito alto da janela de sacada,  
Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.”

As cores foram usadas nesta estrofe para representar onde cada palavra ou verso ficou posicionado na sua tradução. A tradução de George Monteiro manteve a ordem dos versos idêntica ao texto-fonte, como pode ser observado a seguir:

“I meditate, my head bent over against hands placed  
On the high windowsill on the balcony windows  
Sitting sideways on a chair, after dinner.”

Portanto, George Monteiro conseguiu manter tanto o sentido quanto a ordem dos versos, o que o aproxima do texto-fonte. Richard Zenith optou por apresentar uma tradução em que todos os versos ficaram em uma ordem completamente oposta ao texto-fonte:

“Sitting sideways in a chair after dinner, with my head  
Resting against my folded hands, which are resting  
Against the high sill of the balcony window, I ponder.”

É possível notar que a palavra “medito”, que era a primeira no texto-fonte, se tornou a última na tradução e que o primeiro verso foi deslocado para o meio da estrofe. O verso que estava no meio ficou por último e o último em primeiro, ou seja, a ordem ficou completamente inversa. Contudo, essa mudança não afetou em nada o sentido do poema. É provável que esse recurso tenha sido utilizado para manter o tom de Álvaro.

Quanto à sexta categoria – repetição dos versos – será analisado como as repetições do texto-fonte foram recriadas na tradução. A repetição pode aparecer exatamente como no texto-fonte ou não. Observemos a seguinte estrofe do poema “Pecado Original”:

“Na alma, e com alguma verdade;  
Na imaginação, e com alguma justiça;  
Na inteligência, e com alguma razão —

Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!  
**Quantos Césares fui!**  
**Quantos Césares fui!**  
**Quantos Césares fui!”**

Há três versos exatamente iguais na estrofe acima “Quantos Césares fui!”. George Monteiro, no entanto, optou por alterar alguns versos:

“So many Caesars have I been!  
 So many Caesars!  
 So many Caesars!”

Percebe-se que, intencionalmente, George Monteiro resolveu retirar a repetição idêntica dos versos, uma vez que o primeiro verso está com a frase completa e os outros dois não. É possível que George Monteiro tenha considerado a repetição entediante ou desnecessária para este poema e, por isso, decidiu retirá-la. Essa mudança, porém, não altera o sentido do poema. Ao contrário de George Monteiro, Richard Zenith decidiu manter a repetição idêntica dos versos em questão, como se pode observar a seguir:

“How many Caesars I’ve been!  
 How many Caesars I’ve been!  
 How many Caesars I’ve been!”

Com isso, Richard Zenith acaba se mantendo mais próximo do texto-fonte em relação a George Monteiro no que diz respeito à forma do poema.

A sétima e última categoria consiste em analisar se a estrutura do poema no texto-fonte foi mantida ou alterada nas traduções. Desse modo, serão reproduzidos abaixo alguns versos do poema “Pecado Original”:

“**Que é** daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?  
**Que é** daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?  
 [...]
 **Que é** da minha realidade, que só tenho a vida?  
**Que é** de mim, que sou só quem existo?”

Há uma estrutura que se constrói a partir da repetição do termo “que é”, caracterizado por ser uma pergunta, um questionamento. Essa estrutura aparece idêntica em quatro versos. Contudo, George Monteiro optou novamente – como fez na categoria anterior – por modificar os dois últimos, deixando, dessa forma, uma estrutura diferente do texto-fonte:

“**What has become** of our truth—the dream at the childhood’s window?  
**What has become** of our sureness—the purpose at the afterward’s table?”

[...]

**What has happened** to my reality, that I possess only my life?

**What has happened** to me, I who am the only I that exists?"

A cor vermelha representa as mudanças feitas por este tradutor. Observa-se que os dois primeiro versos repetem a estrutura “*What has become*”, que poderia ser traduzida por “O que se tornou” e os dois últimos “*What has happened*”, que significa “O que aconteceu”. Essa modificação, como na categoria seis, não afetou o sentido do poema traduzido, uma vez que a diferença de significado entre os termos é mínima e seu sentido geral é próximo.

Richard Zenith também seguiu seus próprios passos da categoria anterior e optou por manter a estrutura como ela se apresenta no texto-fonte, nesse caso, repetindo quatro vezes as mesmas palavras:

“**What happened to** that truth we had—the dream at the window of  
childhood?

**What happened to** our certainty—the plans at the desk that followed?

[...]

**What happened to** my reality, that all I have is life?

**What happened to** me, that I’m just who exists?”

Os versos de Richard Zenith, então, se aproximariam mais do texto-fonte em relação a George Monteiro, tanto no sentido quanto na sua estrutura – a experiência visual do poema.

Considerando-se os aspectos mencionados, foi possível perceber que cada tradutor utilizou diferentes estratégias para traduzir os mesmos poemas. Algumas diferenças foram sutis a ponto de não alterar ou modificar muito pouco o sentido geral do poema. No entanto, outras mudanças, como o acréscimo de uma pergunta em um verso, foram mais significativas. Se o leitor tiver contato com apenas uma das traduções, pode ser que ele tenha uma interpretação muito diferente da que se apresenta no texto-fonte.

Embora seja preciso aceitar que não haverá uma fidelidade absoluta entre os textos por diversas questões para além da língua, é possível ter uma tradução que esteja mais próxima do texto-fonte. Quanto mais próxima a tradução do texto-fonte, mais próxima também seria a experiência do leitor diante daquele poema. Por estes motivos, se torna importante a comparação entre duas traduções para que se observem diferentes soluções frente às mesmas dificuldades, bem como para se obter uma crítica mais objetiva das traduções.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo trazer uma crítica de duas traduções distintas dos mesmos poemas, avaliando-as através de uma comparação produtiva em que foram observadas as diferenças entre elas e discutidas as possíveis motivações para isso. Avaliar uma tradução de um poema não é uma tarefa simples, uma vez que cada tradutor possui um estilo próprio. No entanto, ao comparar duas traduções de um mesmo poema, foi feita uma avaliação mais objetiva e consistente, reforçando a teoria de Berman (1995) de que é sempre produtivo comparar uma tradução com outra, quando houver mais de uma para o mesmo poema.

Foi possível notar que os poemas traduzidos por George Monteiro apresentaram, em sua maioria, mais divergências em relação ao texto-fonte, tanto nos aspectos formais quanto semânticos. Já as traduções de Richard Zenith tiveram uma correspondência maior com o texto de partida. Muitas das diferenças entre uma tradução e outra parecem ser derivadas da interpretação de cada tradutor sobre os poemas, uma vez que ambos possuíam o mesmo texto-fonte em mãos, mas encontraram soluções diferentes frente aos mesmos problemas de não-correspondência entre as línguas.

Em virtude disso, este trabalho corrobora com a teoria de Britto (2012) de que traduzir poesia é um processo criativo que requer a interpretação dos tradutores e também com a teoria de Arrojo (1992) de que não é possível haver fidelidade absoluta entre o texto-alvo e o texto-fonte, uma vez que cada tradutor – como qualquer indivíduo pertencente a determinada cultura e com determinado ponto de vista – irá inserir em sua tradução, inevitavelmente, um pouco de quem ele é.

O tradutor possui a liberdade de modificar a ordem de alguns versos e a estrutura do poema, desde que o seu sentido geral não seja alterado de tal forma que descaracterize aquela obra ou o estilo do autor. Por esta razão, a comparação entre traduções serviu para demonstrar que há várias maneiras de se traduzir um poema e que não existe uma fórmula para isso. Cada tradutor possui um tipo de criatividade e isso faz com que as estratégias sejam diversas. Caberá, então, ao leitor de poesias encontrar a tradução com a qual mais se identifica.

## 9. REFERÊNCIAS

- BAKER, Mona & SALDANHA, Gabriela. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2009. p. 257.
- BASSNETT, Susan. *Translation studies*. Taylor & Francis Group, 2002 (1980).
- BERMAN, Antoine. *Toward a translation criticism: John Donne*. Editado e traduzido por Francoise Massardier-Kenney. Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- Biografia de Richard Zenith*. Wook. Disponível em: <<https://www.wook.pt/autor/richard-zenith/22461>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. RJ: Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio, FAPERJ/Caetés/UERJ. 2002. p. 54-69.
- \_\_\_\_\_. Tradução e ilusão. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 2012. p. 21-27. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47535>>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- CAMPOS, Álvaro de. *Nota biográfica*. *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2705>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Ritmo paragrafíco*. *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1635>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- JOBIM, José Luís. (org). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da literatura*. RJ: Imago, 1992.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.
- MONTEIRO, George. *Twenty-two New Translations: English renditions of Pessoa's heteronymous Portuguese poems*. Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies, 2015.
- O que é o Prémio Pessoa*. *Expresso*. Disponível em: <<https://expresso.pt/premio-pessoa/2017-10-01-O-que-e-o-Premio-Pessoa>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- OLIVEIRA, Claudio Luiz da Silva. Fidelidade e tradução: uma relação conflituosa. *Acre, Revista Anthesis*, v. 6, n. 12, 2018. p. 16-24.
- PESSOA, Fernando. *A Little Larger Than the Entire Universe, Selected Poems*. Editado e Traduzido por Richard Zenith. New York/London: Penguin Books, 2006.
- Poesia de Álvaro de Campos*. *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- VIEIRA, Nelson H. *GEORGE MONTEIRO (1932-2019)*. Brown University, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/viewFile/99330/55587>>. Acesso em: 10 maio 2020.

## ANEXO A: TEXTO FONTE

### ÁLVARO DE CAMPOS

#### Tenho uma grande constipação

Tenho uma grande constipação,  
 E toda a gente sabe como as grandes constipações  
 Alteram todo o sistema do universo,  
 Zangam-nos contra a vida,  
 E fazem espirrar até à metafísica.  
 Tenho o dia perdido cheio de me assoar.  
 Dói-me a cabeça indistintamente.  
 Triste condição para um poeta menor!  
 Hoje sou verdadeiramente um poeta menor.  
 O que fui outrora foi um desejo; partiu-se.

Adeus para sempre, rainha das fadas!  
 As tuas asas eram de sol, e eu cá vou andando.  
 Não estarei bem se não me deitar na cama.  
 Nunca estive bem senão deitando-me no universo.

*Excusez un peu...* Que grande constipação física!  
 Preciso de verdade e da aspirina.

#### OXFORDSHIRE

Quero o bem, e quero o mal, e afinal não quero nada.  
 Estou mal deitado sobre a direita, e mal deitado sobre a esquerda  
 E mal deitado sobre a consciência de existir.  
 Estou universalmente mal, metafisicamente mal,  
 Mas o pior é que me dói a cabeça.  
 Isso é mais grave que a significação do universo.

Uma vez, ao pé de Oxford, num passeio campestre,  
 Vi erguer-se, de urna curva da estrada, na distância próxima  
 A torre-velha de uma igreja acima de casas da aldeia ou vila.  
 Ficou-me fotográfico esse incidente nulo  
 Como uma dobra transversal escangalhando o vinco das calças.  
 Agora vem a propósito...  
 Da estrada eu previa espiritualidade a essa torre de igreja  
 Que era a fé de todas as eras, e a eficaz caridade.  
 Da vila, quando lá cheguei, a torre da igreja era a torre da igreja,  
 E, ainda por cima, estava ali.

É - se feliz na Austrália, desde que lá se não vá.

#### Pecado Original

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?



Será essa, se alguém a escrever,  
A verdadeira história da humanidade.

O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;  
O que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.  
Somos todos quem nos supusemos.  
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?  
Que é daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?

Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas  
Sobre o parapeito alto da janela de sacada,  
Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.

Que é da minha realidade, que só tenho a vida?  
Que é de mim, que sou só quem existo?

Quantos Césares fui!

Na alma, e com alguma verdade;  
Na imaginação, e com alguma justiça;  
Na inteligência, e com alguma razão —  
Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!  
Quantos Césares fui!  
Quantos Césares fui!  
Quantos Césares fui!

### **Depus a máscara e vi-me ao espelho**

Depus a máscara e vi-me ao espelho. —  
Era a criança de há quantos anos.  
Não tinha mudado nada...  
É essa a vantagem de saber tirar a máscara.  
É-se sempre a criança,  
O passado que foi  
A criança.  
Depus a máscara e tornei a pô-la.  
Assim é melhor,  
Assim sou a máscara.  
E volto à personalidade como a um terminus de linha.

## ANEXO B: TRADUÇÕES

### RICHARD ZENITH

#### **I have a bad cold**

I have a bad cold,  
 And everyone knows how bad colds  
 Throw the whole universe out of kilter.  
 They turn us against life  
 And make us sneeze even metaphysically.  
 I've wasted the whole day blowing my nose.  
 My head hurts all over.  
 A sorry state for a minor poet!  
 Today I'm truly a minor poet.  
 What I used to be was a wish: it snapped.

Good-bye forever, Fairy Queen!  
 You had wings of sunlight, and here I am plodding along.  
 I won't get well unless I lie down in bed.  
 I've never been well except when lying down in the universe.  
 Excusez du peu . . . What a terrible physical cold!  
 I need truth and some aspirin.

#### **OXFORDSHIRE**

I want the good, I want the bad, and in the end I want nothing.  
 I toss in bed, uncomfortable on my right side, on my left side,  
 And on my consciousness of existing.  
 I'm universally uncomfortable, metaphysically uncomfortable,  
 But what's even worse is my headache.  
 That's more serious than the meaning of the universe.  
 Once, while walking in the country around Oxford,  
 I saw up ahead, beyond a bend in the road,  
 A church steeple towering above the houses of a hamlet or village.  
 The photographic image of that nonevent has remained with me  
 Like a horizontal wrinkle marring a trouser's crease.  
 Today it seems relevant...  
 From the road I associated that steeple with spirituality,  
 The faith of all ages, and practical charity.  
 When I arrived at the village, the steeple was a steeple  
 And, what's more, there it was.

You can be happy in Australia, as long as you don't go there.

#### **ORIGINAL SIN**

Who will write the story of what he could have been?  
 That, if someone writes it,  
 Will be the true history of humanity.

What exists is the real world—not us, just the world.  
We are, in reality, what doesn't exist.

I am who I failed to be.  
We are all who we supposed ourselves.  
Our reality is what we never attained.

What happened to that truth we had—the dream at the window of childhood?  
What happened to our certainty—the plans at the desk that followed?

Sitting sideways in a chair after dinner, with my head  
Resting against my folded hands, which are resting  
Against the high sill of the balcony window, I ponder.

What happened to my reality, that all I have is life?  
What happened to me, that I'm just who exists?

How many Caesars I've been!

In my soul, and with some truth;  
In my imagination, and with some justice;  
In my intellect, and with some warrant—  
My God! My God! My God!—  
How many Caesars I've been!  
How many Caesars I've been!  
How many Caesars I've been!

**I took off the mask and looked in the mirror.**

I took off the mask and looked in the mirror.  
I was the same child I was years ago.  
I hadn't changed at all...

That's the advantage of knowing how to remove your mask.  
You're still the child,  
The past that lives on,  
The child.

I took off the mask, and I put it back on.  
It's better this way.  
This way I'm the mask.

And I return to normality as to a streetcar terminus.

**GEORGE MONTEIRO**

**I have a bad cold**

I have a bad cold

And everyone knows how a bad cold  
 Alters the ways of the universe,  
 A cold turns us against life  
 And forces us to sneeze our way right into metaphysics.  
 I have spent the day blowing my nose;  
 My head aches indiscriminately.  
 A sorry pass, this, for a minor poet.  
 And today I am surely a minor poet.  
 What I used to be was wishful; that's gone.

Goodbye forever, o faery queen!  
 Your wings were sunlight, and here I stand  
 I won't feel right if I don't lie down.  
 I've never been right unless sprawled out in the universe  
 Excusez du peu. . . What a miserable, aching cold.  
 I could use the truth. . . and some aspirin.

### **Oxfordshire**

I want what's good, I what' s bad, and finally I want nothing.  
 I'm uncomfortable lying on my right side and uncomfortable lying on my left,  
 And I'm discomfited by the awareness that I exist.  
 I am universally uncomfortable, metaphysically uncomfortable,  
 But what's worse, my head aches.  
 That's more serious than the significance of the universe.

Once, near Oxford, while out on a country walk,  
 I saw rising up, at the turn of the road, in the near distance  
 And over houses in a village or town, a church steeple.  
 That negligible incident has remained with me, a photograph.  
 Like a cross-fold marring the crease in a pair of pants.  
 Now comes the "by the way"

From the road I saw, in that church tower, spirituality,  
 The faith of the ages, the efficiency of charity.  
 Yet from the village, when I got there, the church tower was but a church tower,

And, moreover, it was just there.

You can be happy in Australia, so long as you don't go there.

### **Original Sin**

Ah, who will write the story of what he could have been?  
 Will that story, if anyone writes it,  
 Be the true story of Humanity?

The only thing there is is the real world; it is not us, just the world;  
 What is not is us, and there the truth lies.

I am the one I failed to be.  
 We are all what we supposed ourselves to be.  
 It is our reality that we never achieve.

What has become of our truth—the dream at the childhood's window?  
 What has become of our sureness—the purpose at the afterward's table?

I meditate, my head bent over against hands placed  
 On the high windowsill on the balcony windows  
 Sitting sideways on a chair, after dinner.

What has happened to my reality, that I possess only my life?  
 What has happened to me, I who am the only I that exists?

So many Caesars have I been!

In my soul, and with some truth;  
 In my imagination, and with some justice;  
 In my intelligence, and with some reason—  
 My God! my God! my God!  
 So many Caesars have I been!  
 So many Caesars!  
 So many Caesars!

### **I took off my mask and looked in the mirror**

I took off my mask and looked in the mirror  
 At the child of so many years ago.  
 He hadn't changed a bit

That's the advantage in knowing how to remove one's mask.  
 One is always a child,  
 The past that was  
 The child.

I took off my mask and then put it on again  
 This is better,  
 Without the mask.

And I turn to normality as to an end of the line.