

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Literatura, Cultura e Tradução



Dissertação de Mestrado

**História da tradução de Juana Inés de la Cruz no Brasil e cinco sonetos
traduzidos para o português-brasileiro com comentários**

Nathaly Silva Nalerio

Pelotas, 2023

Nathaly Silva Nalerio

**História da tradução de Juana Inés de la Cruz no Brasil e cinco sonetos
traduzidos para o português-brasileiro com comentários**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (área de Literatura, Cultura e Tradução).

Orientadora: Prof^a Dr^a Andrea Cristiane Kahmann

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

N169h Nalerio, Nathaly Silva

História da tradução de Juana Inés de la Cruz no Brasil e cinco sonetos traduzidos para o português-brasileiro com comentários / Nathaly Silva Nalerio ; Andrea Cristiane Kahmann, orientadora. — Pelotas, 2023.

148 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Juana Inés de la Cruz. 2. Tradução comentada. 3. Tradução de poesia. 4. Estudos da tradução. 5. Historiografia da tradução. I. Kahmann, Andrea Cristiane, orient. II. Título.

CDD : 469.5

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Nathaly Silva Nalerio

**História da tradução de Juana Inés de la Cruz no Brasil e cinco sonetos
traduzidos para o português-brasileiro com comentários**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 25 de julho de 2023.

Banca examinadora:

 Documento assinado digitalmente
ANDREA CRISTIANE KAHMANN
Data: 25/07/2023 17:34:14-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann (Orientadora)
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

 Documento assinado digitalmente
Andrea Cesco
Data: 25/07/2023 17:23:14-0300
CPF: ***.034.290-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Dra. Andréa Cesco
Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

 Documento assinado digitalmente
MARLOVA GONSALES ASEFF
Data: 25/07/2023 15:59:45-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Marlova Gonsales Aseff
Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina

 Documento assinado digitalmente
ALFEU SPAREMBERGER
Data: 26/07/2023 19:16:28-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Pelotas (UFPel), por ser uma universidade pública, gratuita, socialmente referenciada e de qualidade.

À CAPES, por valorizar e financiar esta pesquisa, auxiliando-me com bolsa durante parte do mestrado, sem a qual não sei se teria chegado até aqui.

À minha querida amiga e maravilhosa orientadora Andrea Kahmann, que me acompanha desde o início da minha jornada acadêmica. Obrigada pela ternura e compreensão nos momentos em que precisei, pelos puxões de orelha e pelas brincadeiras para descontrair. Sobretudo, por me fazer crescer cada dia mais, não só como pesquisadora de Estudos da Tradução, mas como uma pessoa sonhadora e determinada.

Às professoras Marlova Aseff e Andréa Cesco, e ao professor Alfeu SpareMBERGER, que integraram a banca examinadora. Muito obrigada por aceitarem ler minha pesquisa e contribuir valiosamente para a qualidade final do trabalho.

Aos meus pais, por todo o apoio que me brindaram durante a escrita desta dissertação, não deixando faltar força e motivação para seguir em frente.

Aos meus amigos e amigas, tanto os de dentro como os de fora da Universidade. Agradeço pelo apoio e por entenderem minhas ausências. Meu obrigada carinhoso ao Johann e ao Alexandre, tanto pelas colaborações diretas com discussões sobre a dissertação quanto por acalmarem minhas ansiedades no dia-a-dia.

Às pessoas que colaboraram com informações para compor este estudo, seja emprestando-me livros ou me proporcionando acesso a materiais de acervos distantes e cópias de obras raras. Nesse aspecto, meu especial agradecimento à Kathelen, cujos esforços me permitiram um levantamento mais completo.

À Sórora Juana Inés de la Cruz, por não desistir de seu sonho de estudar e escrever. É graças a ela, e às mulheres fortes que vieram antes de mim, que hoje eu posso adentrar a Universidade (sem precisar me vestir de homem).

Por fim, agradeço a mim mesma, por ser forte e corajosa em perseguir meus próprios sonhos.

*En esto sí confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no
puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado
afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mí, no el saber (que aún no sé),
sólo el desear saber me le ha costado tan grande*

– Juana Inés de la Cruz, 1691 (CRUZ, 2012, p. 502)

RESUMO

NALERIO, Nathaly Silva. História da tradução de Juana Inés de la Cruz no Brasil e cinco sonetos traduzidos para o português-brasileiro com comentários. 2023. 148f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

No presente trabalho, foi realizado um levantamento bibliográfico e historiográfico acerca das traduções existentes no Brasil para obras da poeta hispano-americana Sórora Juana Inés de la Cruz. Além disso, cinco sonetos da autora foram traduzidos para o português-brasileiro, acompanhados de análises dos sonetos de partida e comentários acerca do processo de tradução. Para a realização do levantamento, partiu-se das oito perguntas de D'Hulst (2021) sobre como escrever história da tradução, por meio do qual o presente estudo teve o objetivo de trazer informações sobre quem traduziu Sórora Juana no Brasil, quais obras foram traduzidas e retraduzidas, e quando e onde foram publicadas. Após o levantamento, foi constatado que de um total de 413 escritos de Sórora Juana, 33 títulos encontram-se traduzidos para o português-brasileiro, ou seja, menos de 8% do conjunto de obras da autora. Na segunda parte do trabalho, foram selecionados cinco sonetos da autora para tradução: (1) *Dices que yo te olvido, Celio, y mentes*; (2) *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mentes*; (3) *El ausente, el celoso, se provoca*; (4) *Yo no puedo tenerte ni dejarte* e (5) *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*. Estruturamos a segunda parte do trabalho a partir do gênero acadêmico Tradução Comentada, sob o viés das teorias de Williams & Chesterman (2002), Torres (2017) e Zavaglia (2015), com o objetivo de estabelecer análises críticas dos sonetos selecionados, realizar traduções inéditas para o português-brasileiro, comentar os processos e observar as estratégias empregadas ao longo da tradução de toda a seleção. Os pressupostos teóricos sobre tradução poética empregados no presente estudo foram os de Laranjeira (2003), Campos (2015), Faleiros (2012) e, principalmente, Britto (2006; 2007; 2015; e 2017).

Palavras-chave: Juana Inés de la Cruz; tradução comentada; tradução de poesia; Estudos da Tradução; historiografia da tradução.

RESUMEN

NALERIO, Nathaly Silva. Historia de la traducción de Juana Inés de la Cruz en Brasil y cinco sonetos traducidos al portugués brasileño con comentarios. 2023. 148f. Disertación (Maestría en Letras) – Programa de Posgrado en Letras, Centro de Letras y Comunicación, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Este estudio presenta un catálogo bibliográfico e historiográfico sobre las traducciones existentes en Brasil de las obras de la poeta hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz. Además, se han traducido cinco de sus sonetos al portugués brasileño, acompañados de análisis de los sonetos originales y comentarios sobre el proceso de traducción. La catalogación se realizó siguiendo las ocho preguntas de D'Hulst (2021) sobre cómo escribir la historia de la traducción. El objetivo de este trabajo fue explicar quiénes fueron sus traductores y traductoras, qué títulos se tradujeron, cuándo y dónde se publicaron estas traducciones, y cuántas veces se tradujo una misma obra. Al finalizar el catálogo, se comprobó que, de un total de 413 escritos de Sor Juana, 33 títulos están traducidos al portugués brasileño, es decir, menos del 8% de su obra completa. En la segunda parte del trabajo, se seleccionaron cinco sonetos de la escritora para su traducción: (1) "Dices que yo te olvido, Celio, y mientes"; (2) "Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes"; (3) "El ausente, el celoso, se provoca"; (4) "Yo no puedo tenerte ni dejarte"; y (5) "Yo adoro a Lisi, pero no pretendo". Se estructuró la segunda parte de este trabajo como Traducción Comentada, con aportes de las investigaciones de Williams y Chesterman (2002), Torres (2017) y Zavaglia (2015). Los objetivos fueron establecer análisis críticos de los sonetos seleccionados, realizar traducciones inéditas al portugués brasileño, comentar los procesos y observar las estrategias empleadas en la traducción de los cinco sonetos. Los fundamentos teóricos sobre traducción poética utilizados en este trabajo fueron los de Laranjeira (2003), Campos (2015), Faleiros (2012) y, principalmente, los de Britto (2006, 2007, 2015 y 2017).

Palabras clave: Juana Inés de la Cruz; traducción comentada; traducción poética; Estudios de traducción; historiografía de la traducción.

ABSTRACT

NALERIO, Nathaly Silva. The translation history of Juana Inés de la Cruz in Brazil and five sonnets translated into brazilian portuguese with commentaries. 2023. 148 pages. Dissertation (Master's in Literature) - Graduate Program in Literature, Center for Letters and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2023.

In this study, a bibliographic and historiographical survey was conducted on the existing translations in Brazil of works by the Hispanic-American poet Sor Juana Inés de la Cruz. Additionally, five sonnets by the author were translated into Brazilian Portuguese, accompanied by analyses of the original sonnets and comments on the translation process. To conduct the survey, the study relied on D'Hulst's eight questions (2021) on how to write a history of translation, through which the present study aimed to provide information on who translated Sor Juana in Brazil, which works were translated, when and where these translations were published, and how many translations of the same work were produced. After the survey, it was found that out of a total of 413 writings by Sor Juana, 33 works have been translated into Brazilian Portuguese, which represents less than 8% of the author's body of work. In the second part of the study, five sonnets by the author were selected for translation: (1) *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*; (2) *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*; (3) *El ausente, el celoso, se provoca*; (4) *Yo no puedo tenerte ni dejarte*; and (5) *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*. In the second part of the study we made a Commented Translation, based on the theories of Williams & Chesterman (2002), Torres (2017), and Zavaglia (2015), with the aim of establishing critical analyses of the selected sonnets, developing yet to be published translations into brazilian portuguese, commenting on the processes, and observing the strategies used throughout the translation of the entire selection. The theoretical foundations on poetic translation utilized in this study were those of Laranjeira (2003), Campos (2015), Faleiros (2012), and, mainly, Britto (2006; 2007; 2015; and 2017).

Keywords: Juana Inés de la Cruz; commented translation; poetry translation; translation studies; translation historiography.

Lista de Tabelas

Tabela 1	Perguntas de D'Hulst (2021) aplicadas ao levantamento	24
Tabela 2	Levantamento de traduções de Juana Inés de la Cruz no Brasil	26
Tabela 3	Relação entre número de obras de Sórora Juana e suas traduções para o português-brasileiro	45
Tabela 4	Escansão e esquema de rimas de <i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes</i>	78
Tabela 5	Escansão da tradução de <i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes</i>	81
Tabela 6	Comparação metrorrítmica e de rimas entre <i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes</i> e sua tradução para o português-brasileiro	87
Tabela 7	Escansão e esquema de rimas de <i>Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes</i>	89
Tabela 8	Escansão da tradução de <i>Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes</i>	93
Tabela 9	Comparação metrorrítmica e de rimas entre a tradução de <i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes</i> e a tradução de <i>Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes</i>	98
Tabela 10	Escansão e esquema de rimas de <i>El ausente, el celoso, se provoca</i>	100
Tabela 11	Escansão da tradução de <i>El ausente, el celoso, se provoca</i>	104
Tabela 12	Comparação metrorrítmica e de rimas entre <i>El ausente, el celoso, se provoca</i> e sua tradução para o português-brasileiro	110
Tabela 13	Escansão e esquema de rimas de <i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i>	112

Tabela 14	Escansão da tradução de <i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i>	117
Tabela 15	Comparação metrorrítmica e de rimas entre <i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i> e sua tradução para o português-brasileiro	123
Tabela 16	Escansão e esquema de rimas de <i>Yo adoro a Lisi, pero no pretendo</i>	126
Tabela 17	Escansão da tradução de <i>Yo adoro a Lisi pero no pretendo</i>	130
Tabela 18	Comparação metrorrítmica e de rimas entre <i>Yo adoro a Lisi pero no pretendo</i> e sua tradução para o português-brasileiro	135

Lista de Quadros

Quadro 1	<i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes</i> : soneto de partida e soneto de chegada lado a lado	86
Quadro 2	Comparação entre poemas 180 de partida e 181 de partida	90
Quadro 3	Comparação entre as traduções dos poemas 180 e 181	94
Quadro 4	<i>Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes</i> : soneto de partida e soneto de chegada lado a lado	97
Quadro 5	Perdas de rimas em <i>El ausente, el celoso, se provoca</i>	105
Quadro 6	<i>El ausente, el celoso, se provoca</i> : soneto de partida e soneto de chegada lado a lado	109
Quadro 7	Perdas de rimas em <i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i>	118
Quadro 8	Expressões para “terminar” e “dissimular” seleccionadas do Dicionário Criativo	120
Quadro 9	<i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i> : soneto de partida e soneto de chegada lado a lado	123
Quadro 10	Resumos das estratégias aplicadas para adequação do metro na tradução de <i>Yo adoro a Lisi, pero no pretendo</i>	133
Quadro 11	<i>Yo adoro a Lisi, pero no pretendo</i> : soneto de partida e soneto de chegada lado a lado	134

SUMÁRIO

1 Introdução	13
2 História da tradução de Sórora Juana Inés de la Cruz no Brasil	18
2.1 Quem foi a Décima Musa	18
2.2 Levantamento das traduções de Sórora Juana no Brasil.....	24
3 Revisão Teórica.....	49
3.1 Traduzir e comentar – como funciona e para quê serve esse processo?	49
3.2 Posição tradutória à luz das teorias de tradução poética	55
4 Análise, tradução e comentários de cinco sonetos de amor de Sórora Juana Inés de la Cruz.....	73
4.1 Dices que yo te olvido, Celio, y mientes	76
4.2 <i>Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes</i>	88
4.3 <i>El ausente, el celoso, se provoca</i>	99
4.4 <i>Yo no puedo tenerte ni dejarte</i>	111
4.5 <i>Yo adoro a Lisi, pero no pretendo</i>	125
5 Considerações Finais	137
Referências	142

1 Introdução

A tradução poética é uma prática que gera discordâncias no vasto campo dos Estudos da Tradução. É possível ver a poesia como um texto rebelde e indomável, ou mesmo acreditar que esse casamento entre significado e significância é uma matemática que apenas obtém perdas se traduzida para outra língua. Por outro lado, existem mulheres e homens que traduzem poesia e teorizam e, assim, indicam que há a necessidade de um processo tradutório (re)criativo para que a sua tradução aconteça. É possível optar por um processo que procure escrever novamente a poesia em outra língua, cobrando a atenção de quem traduz para os diferentes níveis da construção do texto poético. Não é tarefa fácil; no entanto, a temida intradutibilidade da poesia vem sendo cada vez mais desmistificada na área. Em nosso país, esse trabalho tem sido realizado principalmente por autores como Haroldo de Campos, Mário Laranjeira, Paulo Henriques Britto e Álvaro Faleiros, que comentam, teorizam e refletem sobre seus processos criativos de tradução. Esses autores embasam o pensar sobre nosso próprio processo tradutório nesta dissertação.

O presente trabalho anseia por contribuir para tal desmistificação e, ao mesmo tempo, pretende (re)apresentar ao público leitor uma poeta que no último século vem recebendo atenção pela comunidade acadêmica e leitora, sobretudo nos países de língua espanhola: Juana Inés de la Cruz (1651-1695), ou Sórora Juana, autora hispano-americana pertencente ao Século de Ouro Espanhol e importante poeta barroca do século XVII na Nova Espanha, atual México. Esta dissertação de mestrado tem como objetivos gerais realizar um levantamento bibliográfico e historiográfico das traduções de Sórora Juana no Brasil e traduzir uma seleção de sonetos seus ainda sem tradução para o português-brasileiro com comentários acerca do processo.

Para cumprir tal empreitada, nosso trabalho está dividido em duas partes. Na primeira, realizamos um levantamento bibliográfico e historiográfico, que tem como foco compreender o status tradutório em que Juana Inés de la Cruz se encontra em nosso país. Em outras palavras, intencionou, principalmente, verificar que obras de Sórora Juana já têm tradução e quando e por quem foram traduzidas, propondo análises ou hipóteses para períodos com movimentos tradutórios mais significativos. Além disso,

procuramos verificar quais obras ainda não possuem tradução para o português-brasileiro, de forma a justificar nossa seleção, que pretende apresentar traduções inéditas. Também tivemos como objetivos específicos conhecer quem são as tradutoras e os tradutores de Sórora Juana no Brasil, compreender suas motivações em traduzi-la e seus contextos de atividade, além de verificar quais as obras da autora mexicana que foram mais (re)traduzidas para nossa língua.

Nosso levantamento sobre as traduções brasileiras de Juana Inés teve como incentivo e ponto de partida o levantamento realizado por Mara Gonzalez Bezerra, em sua tese de doutorado intitulada *Tradução comentada da peça teatral Amor es más laberinto de Sórora Juana Inés de La Cruz: o emaranhado jogo das antíteses*, de 2016. O trabalho realizado por Bezerra (2016) foi muito importante para compor um panorama das traduções brasileiras publicadas em meio editorial. No entanto, sentimos a necessidade de atualizar esse levantamento, por termos o conhecimento de outras traduções não constantes nesta lista. Além disso, supomos que, entre os anos de 2016 (publicação do trabalho de Bezerra) e 2023 (o ano atual), novas traduções pudessem ter sido publicadas.

Pressupomos, também, que um novo movimento tradutório poderia ter ocorrido em 2017, ou após esse ano, pois nos parece que esse período foi oportuno para tal atividade. De janeiro de 2017 até parte de 2018, a Netflix disponibilizou em seu catálogo brasileiro a série Juana Inés, criada por Patricia Arriaga-Jordán e produzida pelo canal Once. No entanto, a série que conta a vida de Sor Juana, trazendo destaque para seus posicionamentos em prol das mulheres, não parece ter atingido um público amplo entre nós. Temos essa suposição devido à sua curta passagem pelo serviço de *streaming* e, também, a partir de títulos de matérias como *Juana Inés, a série escondida da Netflix sobre a primeira feminista da América que você precisa ver* (PRATEANO, 2017) e *Tesouros enterrados na Netflix: Juana Inés, a mulher que desafiou a Inquisição* (MARIMON, 2017). Mesmo com o pouco êxito da série no Brasil, em 2017, ocorreu outro evento que poderia oportunizar novas traduções da autora. A editora UBU lançou, em outubro do mesmo ano, uma nova edição de *Sor Juana Inés de la Cruz ou as Armadilhas da Fé*, biografia escrita por Octávio Paz. Ao contrário da série, o livro traduzido por Wladir Dupont parece ter feito sucesso, pois encontra-se esgotado no site

da editora. Assim, as justificativas para o presente trabalho parcialmente remontam à necessidade de atualizar o levantamento de Bezerra (2016) e de verificar se ocorreram novas traduções após 2017.

Para a atualização do levantamento de Bezerra (2016), incluindo publicações em meio acadêmico, realizamos uma pesquisa cruzada com as palavras-chave: “Juana Inés” e “tradução”; “Tradução comentada” e “Juana Inés”; “tradução” e “Sor Juana” nas principais revistas acadêmicas brasileiras de tradução e em portais de periódicos acadêmicos. Além disso, pesquisamos em repositórios de Universidades que têm graduação ou pós-graduação na área de tradução no Brasil. Ademais, realizamos buscas, apenas com a palavra-chave “Juana Inés”, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com o intuito de encontrar matérias de jornais que estivessem divulgando Juana Inés de la Cruz no Brasil ou alguma de suas traduções para o português-brasileiro. Também pesquisamos no site *Poesia Traduzida no Brasil*, organizado pela Prof^a. Dr^a. Marlova Aseff, por meio do qual acessamos mais informações sobre os tradutores e as tradutoras de Sórora Juana e sobre algumas obras editoriais, como antologias, em que ela foi traduzida.

Organizamos as informações obtidas através desse levantamento em um quadro reunindo: nome da/o tradutor(a), obra traduzida, tipo de obra (prosa, teatral ou poética), título da publicação (livro, revista, periódico, etc), ano da publicação, meio de publicação (editorial ou acadêmica) e o site, se disponível para consulta. Após a apreciação dos dados, aprofundamos a investigação sobre os tradutores e as tradutoras, bem como sobre as publicações e projetos editoriais, com o intuito de qualificar as informações levantadas e gerar dados historiográficos para melhor compreender as condições de produção dessas traduções. As informações levantadas e as conclusões a respeito das traduções da autora para o nosso país são detalhadamente observadas no nosso subcapítulo 2.2 “Levantamento das traduções de Sórora Juana no Brasil”.

Na segunda parte do trabalho, realizamos uma tradução comentada para uma seleção de cinco sonetos ainda sem tradução para o português-brasileiro: (1) *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*; (2) *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*; (3) *El ausente, el celoso, se provoca*; (4) *Yo no puedo tenerte ni dejarte* e (5) *Yo adoro a Lisi,*

pero no pretendo. Seleccionamos os títulos para traduzir com base na fortuna crítica da autora barroca, elegendo aqueles que, ainda carentes de circulação em português, são considerados os mais relevantes e representativos da autora e seu período. Além disso, optamos por selecionar sonetos não só devido à dificuldade imposta por esse tipo de forma fixa da poesia, como também porque observamos que, comparado à totalidade das obras da autora, são escassos os sonetos sorjuaninos que ganharam tradução para nossa língua. Dito isso, nossa seleção dos sonetos foi norteadada, também, pela dificuldade recreativa que estes propõem, pois temos o intuito de apresentar comentários críticos à tradução por meio de estratégias recreativas inéditas e complexas. Nessa fase do trabalho, tivemos como objetivos específicos: estabelecer análises críticas dos sonetos selecionados; realizar suas traduções para o português-brasileiro; comentar os processos e observar as estratégias empregadas ao longo da tradução de toda a seleção.

Assim, o formato de pesquisa empreendido na segunda parte do nosso trabalho pode ser observado dentro das doze áreas de pesquisa em tradução classificadas por Williams & Chesterman (2002), na área de Análise Textual e Tradução, especificamente na subárea Tradução Comentada. Com base nessa obra, entendemos que a tradução comentada é uma pesquisa introspectiva e retrospectiva, em que o/a tradutor(a) é agente do processo de tradução e, ao mesmo tempo, comentarista do seu próprio processo. Portanto, nossa dissertação busca se inserir no campo dos Estudos da Tradução, como uma pesquisa bibliográfica e historiográfica da tradução e, também, como uma Tradução Comentada.

E por que traduzir Juana Inés de la Cruz? A justificativa para essa escolha remonta a dois motivos que serão observados ao longo do trabalho. O primeiro deles é o fato de Sórora Juana ter poucas obras traduzidas no Brasil e, o segundo, o de ser considerada uma escritora hispano-americana de prestígio, como apresentaremos ao longo do capítulo 2.

Para tanto, a presente dissertação divide-se em quatro capítulos. Após esta introdução, segue o Capítulo 2, no qual discorreremos sobre os principais eventos conhecidos da vida de Sórora Juana, sobre seu estilo literário e de escrita bem como a respeito de sua recepção internacional desde sua revalorização a partir de 1910. No

mesmo capítulo, apresentamos o nosso levantamento das traduções de Sórora Juana no Brasil e analisamos os dados levantados. No capítulo 3, aprofundamos nossos aportes teóricos sobre tradução comentada e sobre tradução de poesia, utilizados como guias para nosso processo de tradução. E, por fim, no capítulo 4, realizamos nossas análises, traduções e comentários para os cinco sonetos selecionados.

2 História da tradução de Sórora Juana Inés de la Cruz no Brasil

2.1 Quem foi a Décima Musa

Sórora Juana Inés de la Cruz, nascida em 1651 em San Miguel Nepantla no México (NERVO, 1910), foi uma das figuras mais notáveis da literatura e do pensamento colonial mexicano do século XVII. A autora ficou conhecida por suas obras literárias, sobretudo por sua poesia. Contudo, seu repertório estende-se para outros gêneros, incluindo peças teatrais, ensaios filosóficos e obras religiosas. (PERELMUTER, 2021). Além disso, Sórora Juana é lembrada por sua luta pela educação feminina e pelos direitos das mulheres em uma época em que essas questões eram ignoradas ou até mesmo rejeitadas pela sociedade (LOPEZ & SILVA, 2018).

A décima musa, como passou a ser chamada por seus contemporâneos (HORTA; RIVERA; VIANNA, 2000), certamente chamou a atenção por conta de sua história única e por como se deu a escrita de suas obras durante sua vida na corte e, depois, no convento. Muito do que se sabe hoje a respeito da vida de Sórora Juana pode ser encontrado junto à biografia *Juana de Asbaje* escrita por Amado Nervo em 1910, bem como em *Sor Juana Inés de la Cruz ou as Armadilhas da fé* escrita por Octavio Paz em 1982, ambos escritores e biógrafos que são conterrâneos da autora mexicana, e os mesmos que utilizamos como referência ao longo deste capítulo.

Para Paz (2017), o espírito faminto por conhecimento de Juana Inés já se revelava logo nos primeiros anos de vida, na fazenda de seu avô materno em Panoayán. Na época, ela ainda atendia pelo nome de Juana de Asbaje (NERVO, 1910). O avanço intelectual da pequena Juana era carregado por uma profunda curiosidade sobre os temas mais variados e alimentado por muitas visitas furtivas à rica e diversificada biblioteca de seu avô, que também era ávido por livros e cultura (NERVO, 1910). Essa compulsão pelo conhecimento e pelo encerrar-se nos livros tem como origem, segundo Paz (2017), a procura por uma rota de fuga para seus problemas: seu nascimento ilegítimo, a carência do pai e a usurpação do padrasto. Por motivos como

esses, ela fez da biblioteca seu primeiro claustro. E, ao mesmo tempo, esse foi um empurrão decisivo para o desenvolvimento de seus escritos (PAZ, 2017).

Aos oito anos, Juana Inés se mudou para a casa dos tios na Cidade do México, onde todo o conhecimento que obteve na biblioteca começou a lhe dar destaque como prodígio (PAZ, 2017). Não se tem muitas informações sobre esse tempo em que ela viveu com os tios. Segundo Paz (2017), foram cerca de oito anos ali vividos. O autor sugere que, talvez, a relação não fosse a mais afetuosa, hipótese que é alimentada pelo fato de, aos dezesseis anos, Juana Inés ter sido levada pelos tios à corte para ser apresentada aos vice-reis com o objetivo de ali ocupar alguma função. Dom Antonio Sebastián de Toledo e Leonor Carreto, os marqueses de Mancera que haviam recém chegado à Nova Espanha para assumir o vice-reinado, decidiram conceder à menina um lugar em sua corte. Segundo Paz (2017), Juana Inés saiu da casa dos tios e passou a atuar como dama de companhia da vice-rainha. Nesse período, Juana Inés e a marquesa de Mancera construíram uma relação afetuosa entre protetora e protegida. Ambas tinham interesse pelas letras e possuíam uma afinidade muito grande. Para Paz (2017), foi a proeminente inteligência e o brilhantismo de Juana Inés que garantiu seu espaço na corte sob os cuidados de Leonor Carreto.

Entendemos com Paz (2017) que, durante o período em que viveu na corte, até seus vinte e um anos, Juana Inés frequentou os eventos sociais do palácio, tais como saraus, bailes, festas e cerimônias. Esses momentos devem ter exigido muita tinta para sua pena, pois ela transformava essas vivências em temas para seus poemas. As razões que levaram uma jovem brilhante e bela como Juana Inés ao claustro de um convento não são de simples explicações. Conforme Paz (2017), apesar de ela ser uma jovem muito virtuosa em uma posição de notoriedade, ainda mais vivendo em um círculo social tão próximo ao da vice-rainha, faltava-lhe o dote para que um casamento ocorresse. Assim, apesar de muitos relacionarem sua ida para o convento como um posicionamento contra o casamento, a verdade é que Juana Inés não tinha outras opções respeitáveis para seguir sua vida após o período no palácio, fato que ela elucida em sua *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (CRUZ, 2012). Ao mesmo tempo, a opção pela vida monástica, que converte a jovem Juana Inés de Asbaje em Sórora Juana Inés

de la Cruz, não deixava de ser uma solução para o seu desejo de aprofundar-se nos estudos e dedicar-se à escrita, sem o estorvo das responsabilidades que lhe traria um matrimônio (PAZ, 2017).

Assim, conforme Paz (2017), Juana Inés primeiro ingressou no convento das Carmelitas Descalças como noviça. Porém, com apenas três meses de claustro, saiu devido à severidade da Ordem e à dura regra, que a deixaram enferma. Um ano e meio depois, em 1669, com vinte e um anos, enclausurou-se finalmente no Convento de São Jerônimo, este mais conhecido por ter uma Ordem mais branda. A poeta ali permaneceu até 1695, ano em que morreu de peste, cuidando das outras irmãs também adoecidas (NERVO, 1910).

No convento, segundo Paz (2017), Sórora Juana era encarregada das funções de arquivista e contadora, ministrava aulas para jovens – atividade comum às freiras na época – e recebia encomendas para escrever homenagens e loas. Foi assim que lhe incumbiram de escrever o arco que celebrou a chegada ao México dos novos vice-reis Tomás de la Cerda y Aragón, marquês de La Laguna, e sua esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, a condessa de Paredes, que substituíram os Mancera. Esse arco, chamado de *Neptuno Alegórico*, é um dos mais célebres escritos da autora, e foi muito bem recebido à época (PAZ, 2017). Sórora Juana também se envolveu com teatro e música no convento, compondo loas e, ademais, “bailes e tons provençais de um festejo celebrado no San Jerónimo para homenagear os marqueses de La Laguna” (PAZ, 2017, p. 153).

Observamos com Paz (2017) que o convento de São Jerônimo era brando quanto à regra de clausura. Por isso, as freiras costumavam receber visitas, ainda mais Sórora Juana, que tinha a admiração e a amizade de intelectuais da época. Os vice-reis também frequentavam vivamente o convento, principalmente María Luiza, com quem Juana Inés teve uma profunda amizade. Sórora Juana dedicou muitos poemas à vice-rainha, como por exemplo os sonetos *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo* (número 178 de CRUZ, 2012) e *El hijo que la esclava ha concebido* (número 195). Segundo Paz (2017), alguns poemas que dedicou à condessa de Paredes – vulgo Lisi – chamaram muita atenção pelo seu erotismo e exaltação das virtudes morais e físicas da

vice-rainha. Por esse motivo, há uma vertente de estudos de Sórora Juana que estipula a hipótese de que ela e María Luisa tenham tido um relacionamento amoroso, para além da admiração mútua. Paz (2017, p. 236) o refuta, e elucida que, na época, tais poemas não viraram escândalo porque “as expressões acesas e as imagens eróticas podiam ser vistas e lidas como metáforas e figuras retóricas de dois sentimentos reais – o agradecimento e a devoção do inferior ao superior”.

É de se imaginar que Sórora Juana seria muito agradecida, não só à vice-rainha, como também ao vice-rei. Entendemos com Paz (2017, p. 227) que “entre o palácio e o convento havia um contínuo ir e vir de presentes, bilhetes, flores, guloseimas e retratos”. Havia uma recíproca admiração entre os vice-reis e a jerônima e os marqueses brindavam-lhe, principalmente, proteção. Muitas autoridades da igreja lhe dificultavam a vida por ser mulher, religiosa e escrever poemas que oscilavam entre o religioso e o erótico, portanto, ter esse apoio foi importante para a realização e divulgação de seus escritos na época.

Em 1688, os marqueses encerraram sua estadia no México. Após retornarem à Espanha, os vice-reis publicaram, em 1689, a obra *Inundación Castálida*, que reunia vários poemas de Sórora Juana. Segundo Paz (2017), nos primeiros anos de ausência dos vice-reis, Juana Inés ainda enviava obras suas para disseminação pela amiga na Espanha. Em 1690, no entanto, a publicação no México de uma carta polêmica escrita por Sórora Juana deu início ao desmantelamento de seu envolvimento com as letras. A *Carta Atenagórica*, como foi anunciada, continha severas críticas da monja a um dos sermões do Padre Antônio Vieira, jesuíta português prestigiado por sua prosa e muito lido à época (PAZ, 2017). Essa carta era endereçada a Sor Filotea de la Cruz, uma suposta correspondente para quem Juana Inés escrevia de forma particular, confiando que suas críticas jamais viriam a público. Sor Filotea de la Cruz, quem se dizia ser uma estudiosa da monja jerônima, publicou a carta da mexicana, e as críticas ao jesuíta português converteram-se em um escândalo na vida da poeta.

Compreendemos com Paz (2017) que, por grande parte de sua vida, Sórora Juana evitou escrever sobre teologia, resguardando-se no campo das letras para evitar problemas com o clérigo da Nova Espanha. Após a publicação dessa carta, a reputação

e a vida de Sórora Juana foi severamente afetada. Alguns meses depois, a monja escreveu a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, considerada por Paz (2017) como a versão em prosa de *Primero Sueño*. Nessa nova carta, Sórora Juana defendeu a si mesma, seu amor às letras e sua condição de mulher.

Após o escândalo, a vida de literata de Sórora Juana foi perdendo forças devido às pressões do meio eclesiástico. Nos momentos finais de sua vida, ela pareceu dar-se por vencida. Devido a isso, desfez-se de toda a sua biblioteca e entregou-se totalmente à vida religiosa (NERVO, 1910).

A fama de Sórora Juana, em sua época, chegou a cruzar os mares até a Espanha. Mesmo assim, segundo Bezerra (2016, p. 51), “durante um longo período, entre meados do século XVIII até o final do XIX, não se falou sobre ela ou sua obra”. Vimos com Mora (2021) que sua fama enfraqueceu no século XVIII por conta do desprestígio do estilo gongórico, ao qual se filiava a freira, juntamente com o estilo barroco. Na década de 1910, no entanto, a obra de Sórora Juana renasceu novamente das cinzas para voar no século XX. O que possibilitou esse renascer dos escritos da poeta mexicana foi, segundo Mora (2021), uma multiplicidade de fatores. O ponto de partida, para a autora, foi a comemoração do Centenário da Independência do México, quando intelectuais da época voltaram seus olhos para as letras nacionais, resgatando a poeta de seu esquecimento. Esse renascer ganhou força com a publicação, em 1910, do livro biográfico *Juana de Asbaje*, escrito pelo célebre poeta mexicano Amado Nervo. Somou-se a isso o fato de que Juana Inés estava sendo inserida em uma série de antologias de poesia hispano-americana, tanto no território mexicano como fora dele (MORA, 2021).

Percebemos, a partir de Mora (2021) e Luiselli (2021), que, depois de 1910, vários trabalhos, principalmente mexicanos, espanhóis e estadunidenses, se ocuparam de estudar Sórora Juana. Alguns, inicialmente tinham mais interesse em seus dados biográficos do que na sua obra literária. Havia também os que procuravam estudá-la pela sua importância para compreensão da história colonial do México ou pelo seu discurso em prol das mulheres, enquanto que outros, principalmente os espanhóis, eram motivados pela filiação da poesia da mexicana com o gongorismo. O movimento

de revalorização do barroco fez com que Sórora Juana fosse cada vez mais lida e estudada, não só como influência desse estilo, mas como agente modeladora do barroco hispano-americano (HERNÁNDEZ & REYES, 2021).

A partir dos anos 1970, segundo Perelmuter (2021), Sórora Juana passa a ser cada vez mais estudada, crescendo o número de teses, dissertações, ensaios e artigos acadêmicos que a elegem como tema central. Segundo a mesma autora, nas décadas de 1970 e 1980, Juana Inés foi amplamente traduzida para o inglês, francês e italiano. Além disso, a poeta mexicana passou a ser reconhecida popularmente como a "Primeira feminista da América" (PERELMUTER, 2021, p. 18), título que a colocou também em foco de trabalhos de crítica feminista.

Visto a sua história de vida extraordinária, é mais fácil compreender a razão de tantos estudos sobre Sórora Juana. Ao mesmo tempo, é mais difícil compreender porque, mesmo se tratando de uma autora latino-americana de grande relevância, ela foi pouco traduzida no Brasil. Afinal, Juana Inés passou a ser considerada integrante de um cânone literário na segunda década do século XX (LUISELLI, 2021), e também a ser percebida como uma precursora da crítica feminista (LOPEZ & SILVA, 2018). Ademais, foi uma escritora barroca de grande destaque, entendida como peça-chave para compreender as correntes modernas da poesia mexicana e hispano-americana (HERNÁNDEZ & REYES, 2021).

Concluimos que, após a revalorização de sua obra, em 1910, Sórora Juana foi adquirindo um belo status na literatura latino-americana. Portanto, acreditamos ser justificável o presente trabalho, a causa do seu objetivo em traduzir Juana Inés de la Cruz ao português-brasileiro, para que a autora seja cada vez mais divulgada e estudada também em nosso país.

A fim de embasar nossa afirmação de que Juana Inés ainda é pouco traduzida, apresentamos, a seguir, um levantamento sobre suas traduções para o português-brasileiro, empreendido com os critérios apresentados na Introdução deste trabalho.

2.2 Levantamento das traduções de Sórora Juana no Brasil

As perguntas que nortearam a parte qualitativa do presente levantamento tiveram como ponto de partida as oito perguntas propostas por D'Hulst (2021) sobre como e porque escrever histórias da tradução, as quais organizamos no quadro a seguir:

Tabela 1 – Perguntas de D'Hulst (2021) aplicadas ao levantamento.

Quis? – Quem?	Quem foram as pessoas que traduziram Sórora Juana no Brasil? Para responder, trazemos informações biográficas das tradutoras e dos tradutores.
Quid? – O quê?	O que foi traduzido de Sórora Juana? Em outras palavras, quais obras foram selecionadas e traduzidas para o português-brasileiro. Respondemos também, consequentemente, quais obras ainda não foram traduzidas.
Ubi? – Onde?	Onde essas traduções foram publicadas e como se deu a sua distribuição? Neste ponto, buscamos responder principalmente o título das publicações e averiguar se as traduções estão inseridas em livros, antologias, edições especiais, trabalhos acadêmicos, revistas, etc.
Quibus auxiliis? – Por quais meios?	De que formas as pessoas que traduziram realizaram seu trabalho? Neste quesito, buscamos examinar com quais apoios/incentivos as traduções ocorreram.
Cur? – Por quê?	Por que essas traduções ocorreram? Buscamos responder, dessa forma, quais as motivações que levaram às traduções de Sórora Juana. Motivações que podem ter origem nos projetos editoriais em que ela foi inserida, bem como partir das pessoas que decidiram traduzi-la por conta própria.
Quomodo? – Como?	Como as traduções ocorreram é uma pergunta que remonta ao processo de tradução. Optamos por não tecer análises críticas quanto às traduções, por conta do esforço e tempo que isso demandaria e, também, pois nós já propomos uma tradução comentada na segunda parte do presente trabalho.
Quando? – Quando?	Buscamos analisar quando essas traduções ocorreram, organizando-as por período. Além disso, nos propomos a observar os períodos de maior intensidade tradutória e os vácuos, períodos sem traduções.
Cui bono? – Qual a função?	Procuramos compreender e refletir sobre o impacto que determinadas traduções possam ter tido na divulgação da autora Sórora Juana no Brasil, bem como estimulado que outras traduções ocorressem.

Fonte: elaborado pela autora.

As perguntas elaboradas por D'Hulst (2021) foram de suma importância para guiar a nossa procura por informações, ocasionando em um levantamento de caráter historiográfico e qualitativo. No entanto, vale ressaltar que nosso levantamento não esgota todas as respostas. Questões como “Por quais meios?” e “Por quê?”, bem como “Qual a função?” requerem um aprofundamento que pode exigir, por exemplo, uma entrevista ou o contato com a pessoa que traduziu a obra. Mesmo assim, as perguntas foram usadas como guias e nossos recursos para respondê-las foram esgotados.

Como dito anteriormente, organizamos as informações do levantamento em um quadro, que foi criado como planilha no *Google Drive*, com colunas divididas pelos assuntos: nome da pessoa (quem traduziu), obra traduzida (título original da obra), gênero da obra (prosa, teatral ou poética), título da publicação (nome do livro, trabalho acadêmico ou revista em que se encontra a tradução), ano de publicação da tradução, meio de publicação (editorial, acadêmico ou outros) e o site para consulta (quando houver).

Como verificamos que o título de algumas obras poéticas de Sórora Juana variam entre diferentes publicações ou trabalhos acadêmicos, decidimos eleger o primeiro verso como título de cada obra poética, a fim de facilitar a visualização de nossa tabela e padronizar nosso levantamento. Assim, por exemplo, o poema *Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca la razón contra el gusto* consta como *Rosa divina que en gentil cultura* em nosso levantamento, por este corresponder ao primeiro verso do poema.

Inicialmente, realizamos a contagem de obras traduzidas de forma a cada poema corresponder a uma obra, assim como uma carta ou uma peça teatral. Dessa maneira, quando nos referíssemos a *Rosa divina que en gentil cultura* (soneto), *Carta Atenagórica* (carta) e *Amor es más laberinto* (peça teatral), estaríamos nos referindo a três obras de Sórora Juana. Depois, optamos por seguir a numeração de Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955), por ser uma numeração já clássica e amplamente utilizada em outras pesquisas sobre Juana Inés de la Cruz. Nos quatro tomos das *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, cujas primeiras edições foram organizadas por Méndez Plancarte, ele enumera as obras da poeta de forma contínua.

Assim, no tomo I – *Lírica Personal*¹, encontramos poemas numerados de 1 a 216. No tomo II – *Villancicos y Letras Sacras*², encontramos vilancicos (poemas de celebração de festas religiosas) e textos religiosos de Sórora Juana, numerados de 217 a 366. No tomo III – *Autos y Loas*³, autos sacramentais e loas estão numeradas de 367 a 385. E, no último tomo, IV – *Comedias, sainetes y prosa*⁴, encontramos as peças teatrais e textos em prosa, numerados de 386 a 413. Assim, podemos concluir junto à numeração de Méndez Plancarte que Sórora Juana produziu um total de 413 obras ou escritos.

Para melhor visualização das traduções, bem como dos tradutores e das tradutoras de Sórora Juana, a seguir, apresentamos um quadro com os dados levantados de forma resumida e organizada temporalmente. Após a visualização do quadro, nos aprofundaremos com respeito aos dados biográficos dos tradutores e das tradutoras, juntamente a maiores informações sobre as publicações.

Tabela 2 – Levantamento de traduções de Juana Inés de la Cruz no Brasil

Ano	Obra traduzida – tipo	Tradutores(as)	Publicação (tipo)
1945	<i>Este amoroso tormento</i> – poema	Manuel Bandeira	Poemas Traduzidos 1ª ed. (ED)
	<i>Fragmento de El Divino Narciso</i> – auto sacramental		
1948	<i>Este amoroso tormento</i> – poema <i>Villancico V</i> – <i>Pues mi Dios ha nacido a penar</i> – Vilancico	Manuel Bandeira	Poemas Traduzidos 2ª ed. (ED)
1957	7ª estrofe de <i>Amado dueño mío</i> – lira	Mário Faustino	Jornal do Brasil (Jornal)
1958	<i>El Divino Narciso</i> completo – auto sacramental	Manuel Bandeira	Poesia e Prosa vol. 1 (ED)

¹ CRUZ (2012).

² CRUZ (2016).

³ CRUZ (2017a).

⁴ CRUZ (2017b).

1963	<i>Loa para el Auto Sacramental de El Divino Narciso – Loa</i>	Manuel Bandeira	Estrela da Tarde (ED)
1973	<i>Detente sombra de mi bien esquivo – soneto</i> <i>Esta tarde mi bien cuando te hablaba – soneto</i>	Sólon Borges dos Reis	Lira da América (ED)
1989	<i>Carta de Sor Filotea de la Cruz – carta</i> <i>Respuesta a Sor Filotea de la Cruz – carta</i>	Tereza Cristófani Barreto	Letras sobre o Espelho (ED)
	<i>Primer Sueño – poema</i> <i>Éste que ves, engaño colorido – soneto</i> <i>¿En perseguirme, mundo, qué interesas? – soneto</i> <i>Rosa divina que en gentil cultura – soneto</i> <i>Miró Celia una rosa que en el prado – soneto</i> <i>Si los riesgos del mar considerara – soneto</i>		
1989	<i>¿Tan grande, ¡ay hado!, mi delito ha sido – soneto</i> <i>Diuturna enfermedad de la esperanza, – soneto</i> <i>Verde embeleso de la vida humana, – soneto</i> <i>Detente, sombra de mi bien esquivo – soneto</i> <i>Al que ingrato me deja, busco amante; – soneto</i> <i>Amor empieza por desasosiego, – soneto</i> <i>Si un pincel, aunque grande, al fin</i>	Vera Mascarenhas de Campos	Letras sobre o Espelho (ED)

	<i>humano, – soneto</i>		
	<i>A estos peñascos rudos, – lira</i>		
	<i>Hombres necios que acusáis – poema</i>		
1990	<i>Con el dolor de la mortal herida – soneto</i> <i>Esta tarde mi bien cuando te hablaba – soneto</i> <i>Dulce deidad del viento armoniosa – soneto</i> <i>Que no me quiera Fabio al verse amado – soneto</i>	Aurélio Buarque de Holanda Ferreira	Grandes Vozes Líricas Hispano-Americanas (ED)
	<i>Hombres necios que acusáis – poema</i>		
2000	<i>Al que ingrato me deja, busco amante – soneto</i> <i>Cuando mi error con tu vileza veo – soneto</i> <i>Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba, – soneto</i>	Anderson Braga Horta; José Jeronymo Rivera; Fernando Mendes Vianna	Poetas do século de ouro espanhol (ED)
2006	<i>Éste que ves, engaño colorido – soneto</i>	Anderson Braga Horta; José Jeronymo Rivera; Fernando Mendes Vianna	Antologia Poética Ibero-Americana (ED)
			<i>Blogspot</i> (Eletrônico - site)
2007	<i>Hombres necios que acusáis – poema</i>	Fábio Aristimunho	Aparece também em "Hombres Necios", de Sor Juana Inés de la Cruz, e duas traduções para o português brasileiro – 2018 (AC)
2009	<i>Primer sueño – poema</i>	Leila Maria de Araújo Tabosa	O barroco hispano-americano: Primero sueño ou Sor

			Juana Inés de la Cruz (AC)
2010	<i>Hombres necios que acusáis</i> – poema	Alíton de Souza; Jorge Luis Gutiérrez	Sor Juana Inés de la Cruz: filósofa hispânica do século de ouro (AC)
2014	<i>Amado dueño mío</i> – lira <i>Detente, sombra de mi bien esquivo</i> – soneto <i>Con el dolor de la mortal herida</i> – soneto	Giane Oliveira	Revista Nota do Tradutor (AC)
2016	<i>Amor es más laberinto</i> – peça teatral	Mara Gonzalez Bezerra	Tradução comentada da peça teatral <i>Amor es más laberinto</i> de Sor Juana Inés de la Cruz: o emaranhado jogo das antíteses (AC) (ainda em vias de publicação na íntegra)
2017	<i>Diuturna enfermedad de la esperanza</i> – soneto <i>Éste que ves, engaño colorido</i> – soneto	Augusto de Campos	Lira Argenta (ED)
2018	<i>Esta tarde mi bien cuando te hablaba</i> – soneto <i>Rosa divina que en gentil cultura</i> – soneto	Nathaly Silva Nalerio	Sonetos de Juana Inés de la Cruz em Português (AC)
2019	<i>Hombres necios que acusáis</i>	Fábio Malavoglia	Cultura FM (Rádio)
2020	<i>Yo no dudo, Lisarda, que te quiero</i> – soneto <i>Hombres necios que acusáis</i> –	Victoria Lunardi Bauken; Andrea Kahmann; Nathaly Silva Nalerio.	Traduzir a poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz: manipulação da fama literária, experiência ou usurpação luciferina?

	poema	Diana Niño Beltrán; Andrea Kahmann; Nathaly Silva Nalerio	(AC)
2021	<i>Mandas, Anarda, que sin llanto asista</i> – soneto <i>Al que ingrato me deja, busco amante</i> – soneto <i>Verde embeleso de la vida humana</i> – soneto	Nathaly Silva Nalerio	Tradução Comentada de três sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz (AC)
2022	<i>Carta Atenagórica</i> – carta	Karina de Castilhos Lucena	A carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz (AC)

Fonte: elaborado pela autora.

A partir de nosso levantamento, temos como a primeira tradução de Juana Inés para a nossa língua a de Manuel Bandeira (1886-1968), conhecido escritor e poeta brasileiro, além de tradutor, professor de literatura e crítico literário e de arte, nascido em Recife (BAUER; LIMA, 2011). A tradução data de 1945, para a redondilha *Este amoroso tormento* e foi publicada no livro *Poemas Traduzidos* 1ª ed. Posteriormente, na 2ª ed. de *Poemas traduzidos* publicada em 1948, consta novamente a tradução de *Este amoroso tormento*, juntamente com novas traduções, a de um fragmento do *Auto sacramental El Divino Narciso*, e o vilancico V *Pues mi Dios ha nacido a penar*⁵, tradução para a qual Bandeira estabeleceu o título de *Acalanto para Deus menino*.

Segundo Fernandes (2014, p. 37), Manuel Bandeira teria publicado a tradução completa do *Auto Sacramental El Divino Narciso* em 1958, no livro *Poesia e Prosa*, volume I, organizado pela editora José Aguilar. A mesma informação é observada em Schramm (2015, posição 509 de 611): “O idílio de Bandeira com o Auto Sacramental do Divino Narciso se resolve na publicação do texto completo em *Poesia e Prosa* (1958)”. Segundo o levantamento de Bezerra (2016), todavia, Manuel Bandeira publicou em

⁵ No livro **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II – Villancicos y Letras Sacras**, esse vilancico encontra-se dentro do Segundo Nocturno em um conjunto de vilancicos de Natal de 1689, cantados na S.I. Catedral de la Puebla de los Ángeles, em homenagem ao nascimento de Jesus Cristo.

Estrela da Tarde (1963), a tradução não só de *Divino Narciso* como também da loa que antecede o auto sacramental. Essas traduções parecem ter circulado, ainda, através de novas edições de *Poemas Traduzidos*, nos anos de 1948, 1956, 1966, 1976 e 2009, dado que podemos ver a seguir, organizado por Aglaé Fernandes:

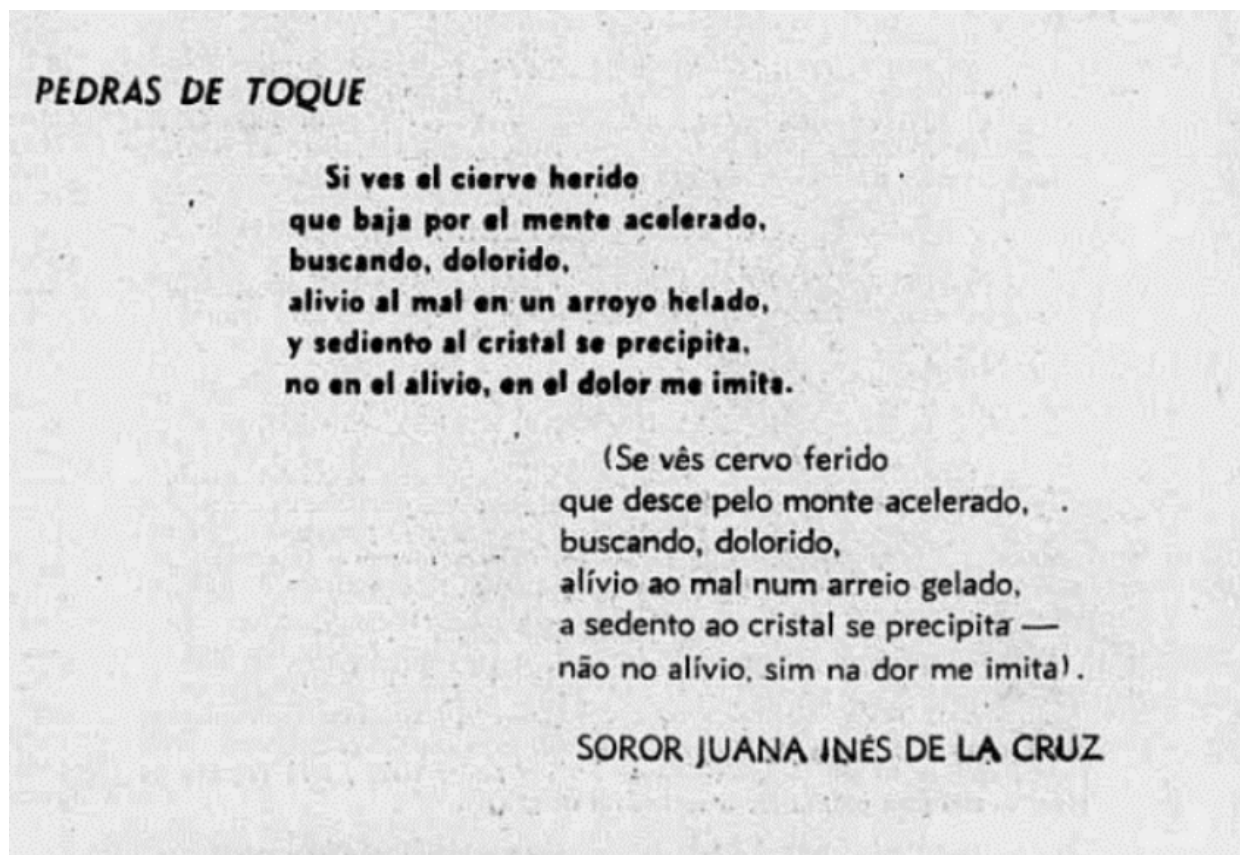
Poemas traduzidos, Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1945; 2. ed. aumentada. Porto Alegre: Livraria Globo, 1948; 3. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; 4. ed., 1976; Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 (a partir de 1966, com sucessivas reedições pela Ediouro e nas reedições e reimpressões de *Estrela da vida inteira*); Poesia Completa e Prosa, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (FERNANDES, 2014, p. 33).

Curiosamente, Manuel Bandeira realizou essas traduções no período em que foi professor de literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, entre os anos de 1943 e 1960 (ASEFF, 2016b), motivo pelo qual poderia ter estudado e lido amplamente a poesia da autora barroca. O que impulsionou Bandeira a realizar traduções de Juana Inés para o português, segundo Schramm (2015), pode ter origem na sua costumeira busca por traduzir versos nos quais encontra certa semelhança com sua própria poesia, pois o poeta pernambucano afirma em seu *Itinerário de Pasárgada* (1984) que só é capaz de traduzir bem "os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas" (BANDEIRA, 1984. p. 120). Conforme Costa (1986), Bandeira, além de selecionar os poemas originais seguindo a tendência de seu próprio estilo literário, também tinha como intuito alimentar sua própria performance como escritor poético através do processo de tradução. Segundo ele, "Bandeira buscou em poetas estrangeiros certas "afinidades eletivas" e tudo indica que o trabalho de tradução [...] cumpriu a função de possibilitar-lhe o desenvolvimento de seus próprios meios expressivos" (COSTA, 1986, p. 103). Assim, Manuel Bandeira foi o primeiro "importador de poesia", como o chama Walter Carlos Costa, de Juana Inés de la Cruz para o Brasil. E, além de importá-la para nosso país, provavelmente incorporou, por meio de seu labor tradutório, o estilo e as estratégias de escrita sorjuaninas à sua própria criação como poeta.

Depois da tradução de Bandeira, a próxima chega quase uma década mais tarde. No *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, foi publicada a

tradução realizada por Mário Faustino em 1957⁶: da sétima estrofe da lira sorjuanina *Amado dueño mío*.

Figura 1 – Captura de tela da Tradução de Mário Faustino publicada no Jornal do Brasil



Fonte: SOROR JUANA INÉS DE LA CRUZ. Seleção e tradução de Mário Faustino. Rio de Janeiro: “Pedras de toque”, Jornal do Brasil, nº 38, p. 5, 04 ago. de 1957.

Segundo o site de *Poesia traduzida no Brasil* (ASEFF, 2016c), Mário Faustino, além de tradutor, foi poeta, professor, jornalista e crítico literário. Em 1956, ocupava um espaço no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* em que compartilhava suas traduções para trechos de poesias de vários autores. Dentre eles, Horácio, Dante, Shakespeare, Goethe, Rilke, Pound, Eliot e Artaud. Com Veríssimo (2019), é possível

⁶ Encontramos essa tradução através do acervo digital da Biblioteca Nacional, no Jornal do Brasil, nº 38, p. 5, de 04 ago. de 1957.

afirmar que, dentro desse espaço de tradução de Mário Faustino, intitulado "Pedras de toque", estabeleceu-se uma antologia de traduções de fragmentos da excelência da poesia universal, selecionadas por ele segundo seu próprio gosto poético o que, ao mesmo tempo, definia "os gostos dos leitores mais jovens" (VERÍSSIMO, 2019, p. 87). Ainda segundo o autor:

Por quase dois anos, de 23 de setembro de 1956 a 30 de março de 1958, "Pedras de toque" reuniu 39 poetas de diferentes épocas e nacionalidades, indo da Antiguidade grega até o século XX. No geral, são traduções em prosa e verso, sendo 14 fragmentos do inglês, 11 do francês, seis do espanhol, cinco do latim, um do italiano, uma tradução assumidamente indireta e duas reproduções do português (VERÍSSIMO, 2019, p. 87).

Assim, o fragmento de *Amado dueño mío* traduzido por Mário Faustino é um dos seis fragmentos originalmente de língua espanhola que constam em suas publicações no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*.

Em 1973, após um intervalo de uma década em relação às traduções de Bandeira e de Faustino, é publicado o livro *Lira da América*, obra que reúne traduções de Sólon Borges dos Reis para diversos nomes da literatura hispanoamericana. Entre eles, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego e Juana Inés de la Cruz. Com respeito a Sórora Juana, foram as obras *Detente sombra de mi bien esquivo* e *Esta tarde mi bien cuando te hablaba* que ganharam traduções para o português nessa edição publicada pela Livraria Teixeira. Através da orelha de *Lira da América*, em que constam as informações sobre o autor-tradutor, percebemos que o intuito de Borges como poeta era afirmar a poesia como instrumento de expressão do humanismo e, ao fazer a seleção e tradução desse livro, ele comenta que quis "dar mais uma contribuição própria, como homem de letras, no sentido da compreensão internacional" (REIS, 1973, informações do autor). Na época, Sólon Borges dos Reis era deputado do Estado de São Paulo, direcionando-se para seu 5º mandato. Seus projetos de lei eram pautados, principalmente, na busca por melhorias na educação e nas escolas. Além de deputado, era professor, jornalista e escritor. Como poeta, ele publicou sete livros, reunindo sua própria poesia, e *Lira da América*, que foi o único publicado como

poeta-tradutor. Como escritor e poeta, Sólon chegou a ocupar a cadeira nº 37 da Academia Paulista de Letras.

Foi somente em 1989 que Juana Inés de la Cruz ganhou sua primeira e única antologia bilíngue com foco exclusivamente nos escritos da poeta barroca: *Letras sobre o Espelho*. Essa edição foi organizada por Teresa Cristófani Barreto, professora doutora da Universidade de São Paulo (USP), e publicada pela Editora Iluminuras.

Além de organizar essa edição bilíngue, Barreto fez uma introdução biográfica sobre Sórora Juana e traduziu para o português as obras em prosa: *Carta de Sor Filotea de la Cruz* e *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. A *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, apesar de constituir-se como uma das três cartas importantes para compreender o escândalo que Sórora Juana atravessou nos seus últimos anos como literata, não é uma obra escrita pela Décima Musa. Essa carta também está disponível nas *Obras Completas IV – Comedias, sainetes y prosa*, porém, por não ter sido escrita por Sórora Juana, encontra-se como um anexo, sequer entrando para a numeração de Méndez Plancarte. Por esse motivo, essa carta não foi incluída no nosso levantamento.

Já as poesias que se encontram no livro foram traduzidas por Vera Mascarenhas de Campos: o grande poema erudito *Primer Sueño*; Os sonetos: *Éste que ves, engaño colorido*; *¿En perseguirme, mundo, qué interesas?*; *Rosa divina que en gentil cultura*; *Miró Celia una rosa que en el prado*; *Si los riesgos del mar considerara*; *¿Tan grande, ¡ay hado!, mi delito ha sido*; *Diuturna enfermedad de la esperanza*; *Verde embeleso de la vida humana*; *Detente, sombra de mi bien esquivo*; *Al que ingrato me deja, busco amante*; *Amor empieza por desasosiego*; *Si un pincel, aunque grande, al fin humano*; Também consta a tradução da lira *A estos peñascos rudos* e, por fim, a sátira filosófica *Hombres necios que acusáis*;

Segundo seu *Memorial para o concurso de efetivação na carreira docente* apresentado à USP (BARRETO, 1998), desde a graduação em Língua Espanhola, Teresa Cristófani Barreto queria trabalhar com o ensino de Literatura Hispano-americana. No mestrado, denotava interesse em pesquisar, especificamente, a obra de Juana Inés de la Cruz. No entanto, seus planos foram barrados por uma mudança imposta em sua pesquisa, motivo pelo qual passou a pesquisar uma novela

de Paulo de Carvalho-Neto. A decepção em não pesquisar a musa barroca naquele momento é notável através de trechos do seu memorial: “O estudo da novela de Paulo de Carvalho-Neto, [...] repentinamente era meu novo tema da Dissertação de Mestrado. Sor Juana teria que aguardar por um novo tempo em minhas atividades acadêmicas” (BARRETO, 1998, p. 9). No entanto, dias antes de sua defesa final no mestrado, Barreto recebeu uma ligação urgente de seu orientador:

Desculpou-se pela insistência e, rápido, disse-me que estava na festa de inauguração de uma nova editora cujo objetivo era publicar autores fundamentais mas desconhecidos do público brasileiro, eles estão pensando em fazer um livro da Sor Juana, estou consultando você, etc. Cerca de quinze dias depois eu já estava industriando o livro que faria sobre meu abortado tema do Mestrado. Foi quase um ano de trabalho que resultou em *Letras sobre o espelho* – sor Juana Inés de la Cruz, primeiro livro com textos da autora a ser publicado no país. (BARRETO, 1998, p.11)

Segundo Barreto (1998), o projeto para esse livro foi, em um primeiro momento, idealizado como uma pequena antologia das poesias de Juana Inés, em conjunto com uma apresentação crítica sobre a autora barroca. Foi mais tarde que pensou em conceber uma edição bilingue, de forma espelhada (por isso, *Letras sobre Espelho*). Quanto à participação de Vera Mascarenhas de Campos nessa empreitada tradutória, Barreto (1998) comenta que, apesar de ter realizado as traduções em prosa, ela mesma tinha certa dificuldade quanto à tradução das poesias. Por isso, conta que, em um primeiro momento, convidou Haroldo de Campos para a tarefa. No entanto, apesar de animado com a ideia, ele estava, na época, ocupado demais com a tradução da Bíblia. Assim, Campos indicou uma de suas orientandas: Vera Mascarenhas de Campos. Vera havia sido orientada por ele no mestrado, e, na época da confecção de *Letras sobre o Espelho*, estava fazendo doutorado em Letras na USP, na área de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana.

Letras sobre o Espelho, portanto, trata-se de uma das obras mais importantes e provavelmente de maior impacto com respeito à apresentação da poeta barroca no nosso país, devido ao tamanho do projeto editorial e da sua exclusividade autoral. Trata-se de um projeto tardio se pensarmos na crescente recepção internacional em

que se encontrava S  r Juana desde 1910 (PERELMUTER, 2021), mas que veio para corrigir, como o próprio livro *Letras sobre o Espelho* indica na orelha escrita por Schwartz: “o lapso imperdoável na bibliografia brasileira, que praticamente ignorou umas das inteligências mais fecundas do nosso continente no século XVII” (BARRETO, 1989). Além desse lapso bibliográfico, nada mais é indicado quanto a outros fatores que teriam impulsionado o início dessa empreitada editorial. No entanto, podemos entrever uma possível influência internacional, proveniente do reconhecimento que S  r Juana vivia naquele momento no continente latino-americano. O que nos parece que estava alimentando o foco na autora nesse período era a sua biografia escrita por Octavio Paz publicada em 1982, intitulada *Sor Juana In  s de la Cruz o las trampas de la fé*. O livro escrito pelo poeta mexicano que, assim como seu conterrâneo Amado Nervo, se dedicou a escrever sobre a vida de S  r Juana, estava sendo muito bem recebido pela crítica naquela década. Essa fama chegava ao Brasil, como podemos observar através de uma matéria no *Jornal do Commercio* em 1988 retratando que a publica  o de Paz se encontrava entre os 20 melhores livros de 1987 segundo a revista Lire de Paris:

Figura 2 – Captura de tela do Jornal do Comércio

MENTO

JORNAL DO COMÉRCIO

A Ressurreição

A biografia de sóror Juana Inês de la Cruz, escrita pelo poeta e ensaísta mexicano Otávio Paz, está entre os 20 melhores livros de 1987, segundo uma seleção recém-publicada em Paris pela revista especializada *Lire*. Franceses e estrangeiros, escritores célebres ou desconhecidos, livros que tiveram grandes tiragens e outros que permanecem quase inéditos, figuram na lista liderada por "A Criatura", de John Fowles, eleito pela redação da revista como o melhor livro de 87.

O livro de Otávio Paz aparece na 11ª posição; foi publicado na França há dois meses e conta a vida de sóror Juana Inês de la Cruz. Paz no livro que foi brilhantemente acolhido pela crítica francesa, conta como em sua época (nasceu provavelmente em 1648 e morreu em 1695) sóror Juana Inês de la Cruz foi celebrada e admirada no mundo de língua portuguesa e espanhola.

Segundo ele os livros de sóror Juana eram lidos e comentados em Lima, Sevilha e Lisboa; suas obras representadas em Madri e até em Manilha. Com sua morte, com menos de 30 anos de idade, Juana Inês foi esquecida com a mesma rapidez com que alcançara a glória. O esquecimento a que foi relegada durou dois séculos, diz Paz, explicando que neste século houve uma ressurreição da obra de sóror Juana, seus textos começaram a ser reeditados, voltando a provocar a paixão dos críticos hispano-americanos norte-americanos, franceses, alemães, italianos e espanhóis, enquanto os especialistas iniciavam novas análises de suas criações.



Fonte: A ressurreição. Jornal do Comércio, Amazonas, 26 jan. 1988, p. 26.

O mesmo se depreende da matéria de Santi (1990):

Figura 3 – Captura de tela de divulgação da biografia de Sórora Juana em 1990.

O ESTADO DE S. PAULO - 13/01/90

NÚMERO 494, ANO VII, PÁGINA 5

SOR JUANA, A PRECURSORA DOS DISSIDENTES

Henrico Mario Santi



Analisando o livro de Octavio Paz sobre a vida e a obra de Sor Juana de la Cruz, o professor Enrico Mario Santi afirma que as contradições da monja oferecem ao escritor a oportunidade de criar um universo moral que lhe permite construir uma história exemplar, uma espécie de fábula moral com significativas implicações para a nossa época

Nas últimas páginas de Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe, o escritor Octavio Paz, a título de conclusão, faz uma observação sobre a vida e a obra da monja mexicana: sua derrota assume, graças à sua obra, uma significação diferente — sua luz a ilumina. Os escritos, especialmente *Resposta e Primeiro Sueño*, são o melhor remédio contra essa intoxicação moral que faz ver a humilhação final como motivo edificante. A este comentário de ordem geral o escritor acrescenta uma nota pessoal: no momento em que começamos a fraquejar, presos à sedução da culpa e do castigo, recordamos esses textos e, como se fossem um espelho, os interrogamos — que sentido teve a derrota de Juana Inés? No fundo do múltiplo livro de Octavio Paz — biografia, estudo crítico, tratado histórico — jaz uma intenção didática e moral. Como a figura de Facetón, que no fim do poema *El Sueño* se invoca desafiante, Sor Juana também cai derrotada. Mas, apesar de sua queda pessoal, as últimas obras continuam inundando, nos leitores modernos, uma força capaz de vencer os obstáculos diante dos quais ela sucumbiu. E, como Facetón — emblema da contradição para Octavio Paz —, imagem paradoxal da liberdade, fuga e queda, transgressão e castigo, Sor Juana se constitui também num emblema. Não somente porque transgrediu e é castigada, mas porque os últimos anos de sua vida contradizem suas últimas obras. Neste abismo que se abre entre as últimas ações de Sor Juana e os dois testamentos autobiográficos podemos ler “os caracteres do estrago” — o texto enigmático que Octavio Paz define como “o significado real” de sua vida.

Nas primeiras páginas do livro, Octavio Paz declara sua intenção moral ao explicar o sentido do subtítulo — as armadilhas de fé. Confesso que a frase não se aplica a toda vida de Sor Juana, escreve. E tampouco define o caráter de sua obra: o melhor de si mesma escapa à sedução dessas armadilhas.

Henrico Mario Santi é professor titular de Literatura Hispano-Americana da Universidade de Georgetown, Estados Unidos.



Mas a expressão alude a um mal comum à sua época e à nossa. Vale a pena sublinhá-lo e por isso a mantenho: aviso e escarmento. A moral da história que o subtítulo reflete tem um propósito geral. “Meu ensaio é uma tentativa de restituição: pretendo restituir a seu mundo, a Nova Espanha do século XVII, a vida e a obra de Sor Juana. Por sua vez, a vida e a obra de Sor Juana restituem aos leitores do século XXI a sociedade da Nova Espanha do século XVII. Restituição: Sor Juana em seu mundo e nós em seu mundo.”

É desnecessário dizer que esta tentativa de restituição faz do livro de Octavio Paz um complexo exercício crítico. As contradições de Sor Juana oferecem ao escritor a oportunidade de criar um universo moral que lhe permite construir uma história exemplar, uma espécie de fábula moral, com significativas implicações para a nossa época. O verdadeiro antagonista desta fábula seria, de certa maneira, todos os intelectuais e escritores de nosso tempo que se viram oprimidos por burocracias ortodoxas — esse “mal comum” que Octavio Paz identifica tanto em nossa época quanto na de Sor Juana. Ao identificar, por outro lado, a cumplicidade particular de Sor Juana com a burocracia de sua época — a Igreja Católica na Nova Espanha da Contra Reforma — e com sua própria desgraça (refiro-me ao caso da *Carta Atenagórica*), o escritor cumpre o propósito de restituição de Sor Juana, que se confirma no título do último capítulo do livro: “Ensaio de Restituição”.

O tempo que Octavio Paz tenta restituir seria nosso momento histórico comum — o tempo mexicano e, por extensão, latino-americano. Neste sentido, a releitura que o escritor faz de Sor Juana e de seu contexto histórico constitui mais um capítulo da longa peico história que faz da realidade mexicana sua nietzschiana terapia moral do México, que lá aparece em *O Labirinto da Solidão* como Alfonso Reyes ou os poetas da revista *Contemporáneos*. No entanto, Octavio Paz só começa a se interessar pela história da monja quando estava em Paris, trabalhando no livro *O Labirinto da Solidão* e em uma antologia histórica da poesia mexicana para a Unesco. Entre 1948 e 50 Sor Juana aparece em três de seus ensaios. A primeira vez, na conhecida passagem do fim do capítulo 5º de *O Labirinto da Solidão*, sobre o período colonial. A segunda, na introdução da mencionada antologia e a terceira, num ensaio-homenagem inteiramente dedicado a Sor Juana por ocasião do tricentenário de seu nascimento. É neste ensaio que podemos encontrar a origem da meditação de Octavio Paz sobre Sor Juana, assim como a escolha do conceito de restituição como estratégia crítica.

Em *O Labirinto da Solidão*, Sor Juana aparece como a encarnação dos conflitos da sociedade da Nova Espanha — Gongora e Sigüenza também conheceram a auto-repressão. Na antologia da poesia mexicana ela é “uma intelectual para quem a vida é um exercício da mente”. Ambos ensaios destacam o caráter único e significativo do poema “*El Sueño*”. Sor Juana encarna a solidão extraída da história mexicana, a solidão da mulher e da intelectual, que cria um mundo no qual possa viver só. Uma solidão melancólica, como descreve Octavio Paz. No ensaio-homenagem, Octavio Paz procura analisar a crise intelectual de Sor Juana que se cristaliza em sua “*Carta Atenagórica*”. Em *Las Peras del Olmo*, o escritor afirma: “Temo que não seja possível compreender sua vida e sua obra a menos que compreendamos, primeiro, o significado desta renúncia à palavra”. Octavio Paz enfoca a crise pessoal da monja que, segundo ele, coincide com a crise social que afeta a Nova Espanha e culmina com o motim de 1692. “O intelectual abdica, o poeta cala e o povo se rebelou.” No ensaio-homenagem Octavio Paz não chega a refutar inteiramente a conhecida tese da “conversão” de Sor Juana, mas mostra o conflito intelectual que a opõe a seus contemporâneos, situando-o no contexto histórico imediato mais do que nas suas repercussões literárias.

Se o conhecimento intelectual, mais do que a contemplação religiosa, foi a verdadeira vocação de Sor Juana, então textos como *El Sueño* ou *Resposta a Sor Filotea* refletem tanto o conflito de Sor Juana quanto o da Nova Espanha.

Como se explica esta evolução do pensamento de Octavio Paz, nos poucos anos que medeiam a publicação de *O Labirinto da Solidão* e o ensaio-homenagem? Para além das diferenças retóricas e temáticas dos dois textos podemos apontar um acontecimento que certamente influenciou a releitura que Octavio Paz faz de Sor Juana. Foi a polémica que irrompeu em 1949 na revista parisiense *Lettres Françaises* entre o escritor David Rousset e alguns intelectuais franceses como Jean-Paul Sartre e Merleau-Ponty, sobre os campos de concentração soviéticos. A polémica surge logo após a publicação de *O Labirinto da Solidão* e an-

Fonte: SANTI, Enrico Mario. Sor Juana, a precursora dos dissidentes. O Estado de São Paulo, São Paulo, n. 494, p. 5, 13 jan. de 1990.

Assim, acreditamos que *Letras sobre o Espelho* tenha sido pensada não só pela falta de publicações anteriores, como também tenha sido suscitada pelo fértil terreno propiciado pela obra circulante de Paz.

Em 1990, foram publicadas traduções para os sonetos: *Con el dolor de la mortal herida; Esta tarde mi bien cuando te hablaba; Dulce deidad del viento armoniosa; e Que no me quiera Fabio al verse amado*, realizadas por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira muitos anos antes da publicação. Essas traduções encontram-se no livro *Grandes Vozes Líricas Hispano-Americanas*, publicado pela editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro. Segundo o site da Academia Brasileira de Letras, Aurélio Buarque de Holanda foi professor, crítico literário, filólogo, tradutor e reconhecido lexicógrafo através de seu famoso *Dicionário Aurélio*. Aliás, é comum reconhecer Aurélio pelo seu trabalho com os dicionários e sua paixão pelo significado das palavras, no entanto não é fácil encontrar escritos sobre o que impulsionava o Aurélio tradutor ou como desempenhava essa prática, uma vez que conta com um escasso repertório como tradutor de poesia e de contos. Além da poesia sorjuanina, Aurélio traduziu apenas poemas de Amaru, traduções publicadas pela editora Jose Olympio em 1949. Por outro lado, através do texto de Augusto Meyer *Apresentação de um livro* publicado no suplemento literário do *O Estado de São Paulo*, podemos observar um Aurélio crítico literário preocupado com as intenções do poeta Artur Azevedo diante de um aparente desvio metrorrítmico em um de seus versos. Numa discussão acalorada entre ele e Murilo Araújo nos fundos da Livraria São José, Aurélio defendia o poeta, buscando um sentido e motivação em tal pequeno desvio da tônica. Meyer ainda nos revela que Aurélio era um degustador e maníaco por poesia, em que relia mil vezes a poesia para entender bem qual era a intenção do poeta, através do estudo estilístico. Assim, podemos imaginar que o Aurélio poeta-tradutor foi igualmente atento ao estilo e às motivações por trás dos sonetos sorjuaninos que traduziu para o português.

Em 2000, após uma década de ausência de atividade tradutória, podemos encontrar traduções de Juana Inés de la Cruz em outra obra bilíngue: *Poetas do século de ouro espanhol – Poetas del siglo de oro español*, integrante da coleção *Orellana* publicada pela *Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España* no Brasil.

Trata-se de uma obra com a seleção e tradução de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera. Apesar de não sabermos ao certo qual dos três tradutores traduziu Juana Inés para o português, seus projetos foram os sonetos *Al que ingrato me deja, busco amante*; *Cuando mi error con tu vileza veo*; *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba* e, também, a sátira filosófica *Hombres necios que acusáis*. Pelos mesmos autores, em 2006, temos uma tradução do soneto *Este que ves, engaño colorido*, publicado na *Antología Poética Ibero-americana*, pela Asociación de Agregados Culturales Iberoamericanos.

A partir de então, o mundo computadorizado e conectado à internet nos permitiu observar a publicação livre de outras traduções de Juana Inés, realizadas por admiradores em blogs ou por seus estudiosos e pesquisadores em meio acadêmico. Foi através de um trabalho de crítica de tradução realizada por Paulo Henrique da Silva (SILVA, 2018), que encontramos a tradução de Fábio Aristimunho para *Hombres necios que acusáis* realizada muitos anos antes, em 2007, e que se encontra disponível em seu blog pessoal⁷. Em 2009, Leila Maria de Araújo Tabosa, atual professora doutora na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que possui “experiência na área de tradução em língua espanhola, com ênfase na obra de Sor Juana Inés de la Cruz”⁸, defendeu sua dissertação de mestrado *O barroco hispano-americano: Primero sueño ou Sor Juana Inés de la Cruz*. Em sua pesquisa, ela faz uma análise contemporânea da obra *Primero Sueño* bem como sua tradução para o português-brasileiro, totalmente disponibilizada no corpo de sua publicação. Em 2010, no nº 16 da *Revista Pandora*, podemos encontrar a tradução de Ailton de Souza e de Jorge Luis Gutiérrez, para a sátira filosófica *Hombres necios que acusáis*. A tradução está inserida no trabalho intitulado *Sor Juana Inés de la Cruz: Filósofa hispânica do Século de Ouro*. A temática desta edição é “Mulher e poesia”, em que também podemos encontrar trabalhos sobre as escritoras Louise Labé, Teresa de Ávila, Gabriela Mistral, Rosalía de Castro, Juana de Ibarbourou, Cora Coralina, Clarice Lispector, Florbela Espanca e Rosário

⁷ Encontre esta tradução através do link:

<<http://medianeiro.blogspot.com/2007/05/poema-sor-juana-ins-de-la-cruz.html>> Acesso em: 13 abr 2022.

⁸ Excerto retirado de seu currículo Lattes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8137656322322185>> Acesso em: 13 abr 2022.

Castellanos. Em 2014, podemos encontrar tradução para os sonetos *Detente, sombra de mi bien esquivo* e *Con el dolor de la mortal herida* e, também, para a lira *Amado dueño mío*, desta vez de forma completa. Essas traduções, publicadas na revista (*n.t.*) *Nota do Tradutor*, foram realizadas por Giane Oliveira, pós-graduada em Tradução Espanhol pela Universidade Estácio de Sá e cujo trabalho tem como foco a tradução literária.

Em 2016, Mara Gonzalez Bezerra traduziu a peça teatral *Amor es más laberinto* em sua tese de doutorado intitulada *Tradução comentada da peça teatral Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de La Cruz: o emaranhado jogo das antíteses*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Apesar de tecer comentários a respeito da tradução que realizou, não é possível acessar a tradução integral a partir desse trabalho, uma vez que “o texto da tradução integral da obra, seguindo a orientação da Banca de Exame durante a defesa de doutorado, foi retirada com o objetivo de ser publicada” (BEZERRA, 2016, p. 154). No entanto, confirmamos com a autora que a tradução integral está em vias de publicação.

Em 2017, é lançado o livro *Lira Argenta* da coleção São Paulo: Selo Demônio Negro, uma antologia de poesia traduzida de diversas línguas. Dentre os(as) autores(as) traduzidos(as), encontra-se Juana Inés de la Cruz através de duas traduções de Augusto de Campos, para os sonetos *Diuturna enfermedad de la esperanza* e *Éste que ves, engaño colorido*. Augusto de Campos é amplamente reconhecido pelo seu trabalho com poesia concreta, ao lado do seu irmão Haroldo de Campos, tendo os dois lançado a revista Noigandres, desenvolvendo um grupo que inaugurou o movimento internacional da Poesia Concreta no Brasil. Segundo o site de *Poesia Traduzida no Brasil*, Augusto de Campos é poeta, tradutor (principalmente de poesia), ensaísta e crítico literário e musical. Como tradutor de poesia, traduziu principalmente as obras de e.e. cummings, Ezra Pound, Maiakóvski e outras poesias russas, Rilke, dentre muitas outras. Augusto de Campos é considerado o “tradutor de poesia brasileiro mais produtivo das últimas cinco décadas [...], com 31 traduções poéticas” (ASEFF, 2016a). Essa contagem diz respeito às traduções realizadas no

período de 1960 a 2009. Atualmente, é possível encontrar mais traduções de poesias realizadas por Augusto de Campos.

Em 2018, foi publicado por mim a tradução para *Esta tarde mi bien cuando te hablaba*, primeiro no nº 42 da Cadernos de Tradução da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a temática "Traduções de amor e morte" e, mais tarde no mesmo ano, também no livro que reuniu os artigos do I Congresso Internacional de Pesquisa em Cultura e Sociedade intitulado *Fenômenos culturais no amálgama social*. Nesse mesmo artigo, foi publicada a tradução de outro soneto de Juana Inés de la Cruz: *Rosa divina que em gentil cultura*. Começamos a traduzir Juana Inés de la Cruz dentro do grupo de pesquisa "Antologia da poesia traduzida da língua espanhola: experiência, manipulação ou farra mefistofáustica", coordenado pela professora Andrea Kahmann, na Universidade Federal de Pelotas. Esse projeto tinha como intuito traduzir poesias de autores de língua espanhola em domínio público com objetivo de refletir e pensar o processo de tradução de poesia através de traduções comentadas a serem publicadas.

Em 2019, podemos encontrar mais uma tradução para o poema *Hombres necios que acusáis*, por Fábio Malavoglia, jornalista, radialista, roteirista, tradutor, ensaísta e poeta. Fábio traduziu a notável redondilha de Juana Inés e a recitou no seu programa na Rádio Cultura FM de São Paulo. Diferente de todas as traduções apresentadas anteriormente, esta foi a única que encontramos divulgada via rádio.

Em 2020, podemos encontrar a tradução de *Yo no dudo, Lisarda, que te quiero*, por Victória Lunardi Bauken junto a Andrea Kahmann e Nathaly Nalerio, no artigo *Traduzir a poesia de sóror Juana Inés de la Cruz: manipulação da fama literária, experiência ou usurpação luciferina?* publicado na revista Translatio da UFRGS. No mesmo trabalho, encontramos outra tradução, de *Hombres necios que acusáis*, por Andrea Kahmann, Nathaly Nalerio e Diana Niño Beltrán.

Em 2021, ocorreu a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da autora destas linhas na Universidade Federal de Pelotas, intitulado *Tradução comentada de três sonetos de Sor Juana Inés de la cruz*⁹. Os sonetos que foram traduzidos são:

⁹ Nalerio (2021).

Mandas, Anarda, que sin llanto asista; Al que ingrato me deja busco amante; e Verde embeleso de la vida humana.

Em 2022, a *Carta Atenagórica* ganha tradução para o português-brasileiro, pela Prof^a Dra. Karina Lucena, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essa tradução encontra-se no artigo *A carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz*, publicada na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Trata-se de uma carta que é foco de estudo de muitos pesquisadores de Juana Inés devido à grande habilidade de oratória e argumentação apresentada pela freira. Além disso, é uma carta que não só se relaciona, como também é o tema principal de outras duas cartas já traduzidas para o português em *Letras sobre o Espelho* (1989): a *carta de Sor Filotea de la Cruz* e a *Resposta de Sor Juana*. Juana Inés escreve essa carta sem objetivo de publicação dos argumentos e críticas nela contidos, em que argumentava contra alguns pontos do sermão do Padre Antônio Vieira (Lisboa, 1608). A segunda carta, a *de Sor Filotea de la Cruz*, é uma jogada realizada por um homem religioso sob pseudônimo feminino para que o conteúdo da *Carta Atenagórica* viesse a público na época, trazendo um escândalo para a freira, visto que nesse período não era permitido às mulheres rebater argumentos de homens. Juana Inés precisou defender-se diante da repercussão negativa e, por isso, escreveu uma terceira carta a essa sequência: a *resposta de Sor Juana*, que rende para seus estudiosos importantes dados biográficos sobre a vida da freira mexicana. Após explicado como ocorreu a sequência dessas cartas, fica claro que essa tradução de *Carta Atenagórica* trata-se de uma tradução tardia e bastante necessária, pois preenche uma lacuna nas seleções realizadas por Barreto em 1989.

Quanto aos meios em que se encontram essas traduções, observamos 34 traduções publicadas em meio editorial, 13 traduções em trabalhos acadêmicos, uma em *blogspot* e uma em rádio online. Quanto às traduções em meio editorial (ED), o total de 34 traduções (2 cartas, uma lira, uma loa, um auto sacramental, quatro poemas, 24 sonetos e um vilancico) encontra-se dividido em nove livros entre os anos de 1948 e 2017, em sua maioria livros que compilam vários autores relacionados a Sórora Juana devido ao seu período histórico, por conta de sua localidade ou por conta do seu estilo. Quanto às obras em meio acadêmico (AC), totalizam treze traduções (três poemas,

uma lira, sete sonetos, uma peça teatral e uma carta) concentradas em oito trabalhos entre os anos de 2009 e 2023. Uma vez que as pesquisas que constam em nosso levantamento são todas posteriores a 2009, refletimos que isso pode decorrer da ainda recente organização das publicações acadêmicas de forma digital. Por ocuparem espaços online das universidades, como repositórios em sites que podem ser acessados publicamente, esses trabalhos são mais fáceis de serem encontrados que os arquivados de forma física. Assim, admitimos a possibilidade da existência de outras traduções de Sórora Juana Inés de la Cruz, publicadas em trabalhos acadêmicos anteriores à era digital, as quais não foram possíveis de levantar neste trabalho por falta de recursos¹⁰.

Quanto aos tradutores e as tradutoras de Juana Inés, foi possível identificar 12 homens e 10 mulheres. Podemos observar que, na maioria das publicações em meio editorial, Sórora Juana foi traduzida por homens. Somam-se a essa contagem todas as antologias em que a poeta se encontra traduzida junto a outros escritores, como *Lira da América* (1973)¹¹, *Grandes Vozes Líricas Hispano-Americanas* (1990)¹², *Poetas do Século de ouro espanhol* (2000)¹³, *Antologia Poética Ibero-Americana* (2006)¹⁴ e *Lira Argenta* (2017)¹⁵. O que nos mostra também que a maioria das publicações editoriais em que a poeta está inserida é devido ao seu pertencimento local hispano-americano, sendo a maioria dos tradutores homens por serem eles os tradutores encarregados do projeto por inteiro – com exceção de *Lira Argenta*, que conta com tantos outros tradutores e tradutoras. Já as tradutoras mulheres são maioria em relação às traduções acadêmicas. Depois da tradução comentada inaugural de Sórora Juana realizada por Leila Maria de Araújo Tabosa em 2009, tantas outras mais foram publicadas por puro interesse acadêmico, livre de qualquer ganho laboral.

¹⁰ Infelizmente, no Brasil, os recursos para pesquisa ainda são escassos. Também, não há ferramentas ou base de dados que possam ser um auxílio nas buscas por esses arquivos físicos. Por fim, devido a este trabalho ter sido realizado durante o período de distanciamento social imposto pela Covid-19, não houve forma de acessar os arquivos físicos.

¹¹ Reis (1973).

¹² Ferreira (1990).

¹³ Horta; Rivera e Vianna (2000).

¹⁴ Éguez (2006).

¹⁵ Mendonça (2017).

Apesar dessas conclusões, que entrega aos homens o domínio das traduções editoriais e às mulheres o domínio das traduções acadêmicas, a mais relevante tradutora brasileira de Juana Inés de la Cruz, por conta da quantidade de obras traduzidas, é mulher e sua publicação ocorreu em meio editorial: Vera Mascarenhas de Campos. Em *Letras sobre o Espelho*, Campos traduziu 13 sonetos, a redondilha *Hombres necios que acusáis* e *Primer Sueño*, obra poética com 975 versos.

Por fim, a relação entre obras traduzidas e número de traduções revela que muitos títulos receberam mais de uma tradução, ocasionando o fenômeno a que se designa retradução. No quadro a seguir, podemos observar os títulos de Juana Inés traduzidos mais de uma vez por diferentes pessoas:

Tabela 3 – Relação entre número de obras de Sórora Juana e suas traduções para o português-brasileiro

Descrição	Títulos das obras	Nº MP ¹⁶	Nº x T. ¹⁷
Poemas diversos	<i>Este amoroso tormento</i>	84	1
	<i>Hombres necios que acusáis</i>	92	6
	<i>Amado dueño mio</i>	211	2
	<i>A estos peñascos rudos</i>	213	1
	<i>Primero Sueño</i>	216	2
Cartas	<i>Carta Atenagórica</i>	404	1
	<i>Respuesta a Sor Filotea de la Cruz</i>	405	1
Peça teatral	<i>Amor es más laberinto</i>		1
	Mendes Plancarte conta esta peça teatral como quatro obras:		
	Loa que antecede a comédia	396	
	Primeira Jornada	397	

¹⁶ Numeração de Méndez Plancarte.

¹⁷ Número de vezes que a obra foi traduzida.

	Segunda Jornada	398	
	Terceira Jornada	399	
Loa	<i>Loa para el auto sacramental del Divino Narciso</i>	367	1
Auto sacramental	<i>Auto sacramental de El divino Narciso</i>	368	1
Vilancico	<i>Pues mi Dios ha nacido a penar</i>	287	1
Sonetos	<i>Esta tarde mi bien cuando te hablaba</i>	164	4
	<i>Al que ingrato me deja, busco amante</i>	168	3
	<i>Detente sombra de mi bien esquivo</i>	165	3
	<i>Éste que ves, engaño colorido</i>	145	3
	<i>Con el dolor de la mortal herida</i>	172	2
	<i>Diuturna enfermedad de la esperanza</i>	151	2
	<i>Rosa divina que en gentil cultura</i>	147	2
	<i>Verde embeleso de la vida humana,</i>	152	2
	<i>En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?</i>	146	1
	<i>¿Tan grande, ¡ay hado!, mi delito ha sido</i>	150	1
	<i>Amor empieza por desasosiego,</i>	184	1
	<i>Cuando mi error con tu vileza veo</i>	170	1
	<i>Dulce deidad del viento armoniosa</i>	198	1
	<i>Mandas, Anarda, que sin llanto asista</i>	177	1
	<i>Miró Celia una rosa que en el prado</i>	148	1
	<i>Que no me quiera Fabio al verse amado</i>	166	1
	<i>Si los riesgos del mar considerara</i>	149	1
	<i>Si un pincel, aunque grande, al fin humano,</i>	208	1

	<i>Yo no dudo, Lisarda, que te quiero,</i>	178	1
Total de traduções:			50
Total de obras traduzidas:			33

Fonte: elaborado pela autora.

Como podemos constatar, a poesia de Sórora Juana que mais ganhou traduções para o nosso país foi a sua sátira filosófica *Hombres necios que acusáis*, nos anos de 1989, 2000, 2007, 2010, 2019 e 2020. É possível encontrá-las publicadas tanto em meio editorial e acadêmico, bem como em *blogspot* ou difundida via rádio online. Não é de se espantar que uma de suas obras mais transgressoras para a época colonial da nova Espanha tenha chamado a atenção de seus admiradores. O poema, que trata das injustiças e hipocrisias masculinas com as mulheres, conta com uma temática que nunca deixou de ser atual, considerada “uma de suas obras mais marcantes como feminista e na luta da liberdade de expressão sobre a mulher” (LOPEZ & SILVA, 2018, p. 153). Entendemos, assim, que foi devido à sua importância e à pertinência do tema que a obra ganhou diversas traduções ao longo de três décadas.

Contudo, como apresentado anteriormente em nosso levantamento, podemos concluir que Juana Inés de la Cruz ainda é pouco traduzida para o português-brasileiro. Ao contarmos traduções e retraduições para a nossa língua, chegamos a 50 traduções. No entanto, o número de obras originais sorjuaninas traduzidas totalizam apenas 33. Trata-se de um número pequeno comparado à vasta obra da autora hispano-americana que, como vimos, totaliza 413 escritos pela numeração de Méndez Plancarte.

Para entendermos melhor o status tradutório de Sórora Juana no Brasil, utilizaremos Yugar (2014) e Herrera (2018). Yugar divide a obra de Sórora Juana da seguinte maneira: 65 sonetos, 62 baladas, 32 loas, 16 conjuntos de vilancicos, três autos sacramentais, duas comédias e uma série de endechas, redondilhas, liras, décimas, silvas e outras formas poéticas popularmente empregadas no Século de Ouro espanhol. Todavia, no que se refere aos sonetos, que são nosso foco neste trabalho, o levantamento de Herrera (2018) verifica um total de 72 títulos. Estes encontram-se

distribuídos, segundo a autora, como se mostra a seguir: 41 sonetos publicados em *Inundación Castálida* (1689), 6 sonetos em *Poemas* (1690), 17 sonetos no Segundo volume das *Obras completas de Soror Juana Inés de la Cruz* (1692), mais 2 sonetos em *Fama y obras pósthumas* (1700) e 6 sonetos que podem ser considerados como *Extra opera Omnia*.

À vista disso, verificamos que a autora hispano-americana é pouco traduzida no Brasil: dos 72 sonetos indicados por Herrera (2018), encontramos apenas 19 traduzidos. Não observamos tradução para nenhuma das 62 baladas sorjuaninas. Quanto aos 16 conjuntos de vilancicos, somente encontramos uma tradução para um vilancico que está inserido dentro de um dos conjuntos. De suas 32 loas e seus três autos sacramentais, apenas o *Auto Sacramental do Divino Narciso* e a Loa que o precede são encontrados em tradução, ambas realizadas por Manuel Bandeira. Com respeito às suas duas comédias, *Los empeños de una casa* e *Amor es más laberinto*, apenas a segunda se encontra traduzida.

Ademais, compreendemos com Cesco & Bezerra (2020) que os livros que contêm traduções de Sórora Juana no meio editorial encontram-se esgotados, sem a possibilidade de consumo imediato pelo público leitor, ao terem sido “lançados todos em apenas uma primeira edição, há algumas décadas, carecem de reedições ou novas traduções” (CESCO; BEZERRA, 2020, p. 136). Dessa forma, reforçamos que Sórora Juana Inés de la Cruz precisa de novas traduções circulantes para que ela venha a ser mais conhecida e disponibilizada para um público leitor diverso.

No próximo capítulo, damos início à segunda parte do presente trabalho. Assim, primeiro apresentamos nossos pressupostos teóricos a respeito de Tradução Comentada e, depois, abordamos as teorias de tradução de poesia.

3 Revisão Teórica

3.1 Traduzir e comentar – como funciona e para quê serve esse processo?

A presente dissertação pretende inserir-se no gênero acadêmico da tradução comentada. Podemos entender, com Williams e Chesterman (2002), que uma tradução comentada é uma pesquisa na qual o agente da tradução realiza uma análise introspectiva e retrospectiva de seu próprio labor tradutório. Esse tipo de pesquisa constitui-se como um gênero amplamente utilizado entre pesquisadores(as) de tradução, presente especialmente em dissertações de mestrado (ZAVAGLIA, 2015). Portanto, consideramos importante nos aprofundarmos nas nuances desse tipo de pesquisa que, segundo Zavaglia (2015), configura um gênero textual ainda em construção.

Para tanto, é necessário diferenciar os comentários realizados durante uma tradução comentada das notas do(a) tradutor/a que podem ser encontradas no texto traduzido. No gênero tradução comentada, quem traduz realiza comentários que fazem parte de seu processo tradutório, de forma a dar maiores explicações quanto ao processo em si. Configuram-se, assim, como uma leitura principal e importante para compreensão da pesquisa, ou seja, é uma leitura imprescindível para o entendimento do trabalho como um todo. Já as notas de tradutor(a) configuram comentários direcionados para o leitor ou leitora da obra, e podem trazer explicações extratextuais vistas como necessárias para complementar a tradução (AIXELÁ, 2013), como também podem dispor informações extras para enriquecer a leitura do texto. As notas de rodapé ou as de tradutor/a, segundo Torres (2017), são comentários feitos ao texto que demandam uma leitura paralela e hipertextual e que não ocasionam uma ruptura ao texto. Trata-se, assim, de uma leitura conjunta com a obra traduzida, uma proposta fora do texto que o tradutor/a faz ao leitor/a. No contexto de uma tradução literária que utiliza uma estratégia conservadora – no sentido empregado por Aixelá (2013) para denominar a estratégia que conserva/reproduz os aspectos culturais do texto-fonte na tradução – as notas do tradutor podem, segundo Costa (2021), configurar, ainda, uma literatura de viagem. Nesse tipo de nota, quem traduz costuma descrever um espaço

físico e social de outro lugar e tempo, levando o(a) leitor/a para uma verdadeira viagem que complementa o entendimento da obra traduzida.

Assim, entendemos que a principal diferença entre os comentários e as notas é que os primeiros costumam ser apresentados junto ao texto, enquanto as últimas fora do texto. Outro diferencial são seus intuitos: os comentários visam a explicar o processo e o resultado da tradução, trazendo à pessoa que lê os dados que forem importantes para que isso se realize: seja estilo do autor, bem como referências sociais e históricas da obra. As notas, por sua vez, tratam-se de uma proposta enriquecedora à leitura. O tipo de leitor/a também pode ser um diferencial entre essas duas categorias, uma vez que geralmente a pessoa que lê uma tradução comentada é acadêmico(a) e quer se inteirar das estratégias de tradução aplicadas ao processo. Por outro lado, a pessoa que lê a obra traduzida é, na maioria das vezes, alguém que realiza a leitura de forma leiga e que, possivelmente, precisa das notas de rodapé para ter uma leitura mais ampla da obra, não se interessando pelo processo de tradução.

Assim como Zavaglia (2015), Torres (2017) também refere a tradução comentada como um trabalho cada vez mais utilizado em meio aos acadêmicos. No entanto, esta estuda esse tipo de pesquisa a partir do viés da filosofia da Tradução Literária e, portanto, considera-o um gênero acadêmico-literário. Para Torres, a origem desse gênero consta dos textos sagrados em tradução. São Jerônimo, considerado o patrono dos tradutores, é um exemplo disso. Segundo Delisle & Woodsworth (2003), o santo se destacou na história através da tradução da Vulgata, a Bíblia, a partir do hebraico para o latim. Devido ao seu processo de tradução, São Jerônimo nos deixou “um conjunto substancial de comentários e outros escritos que contribuíram para a tradição da pesquisa bíblica no Ocidente” (DELISLE & WOODSWORTH, 2003, p. 179). Já na Idade Média, especialmente em Bagdá e Toledo, o projeto de disseminação do conhecimento e enriquecimento de línguas dos quais os(as) tradutores(as) eram peça central também estimulou amplamente o uso de comentários e notas explicativas. Nesse caso, os comentários não só facilitaram a compreensão do texto para quem lesse, como também tinham um caráter pedagógico, permitindo que o(a) tradutor/a ampliasse o original, ao inserir os seus próprios entendimentos e ideias sobre o tema

tratado (DELISLE & WOODSWORTH, 2003).

Torres (2017) explica que o comentário não só pode proceder à tradução e seu processo, como pode também anteceder-los. Isso aconteceria através da interpretação da obra a ser traduzida, pois “para traduzir precisa comentar, explicitamente, implicitamente...Precisa interpretar antes de traduzir” (TORRES, 2017, p.17). Assim, o primeiro momento que o tradutor ou a tradutora comenta é, também, o primeiro momento de crítica que ele ou ela opera: a crítica do original. É a partir desse primeiro momento que se realiza a leitura mais atenta (RÓNAI apud CAMPOS, 2015), desmontando as peças de sua estrutura, avaliando como foi feita a sua construção textual para apropriar-se das ferramentas necessárias para a sua reconstrução na cultura-alvo (CAMPOS, 2015). Observamos com Torres (2017) que essa leitura interpretativa é o que dá início ao processo de tradução. Corrobora essa ideia o fato de que é a partir da leitura do original que o tradutor ou a tradutora consegue vislumbrar desde problemas a possíveis soluções, possibilitando a construção de um projeto de tradução (CARDOZO, 2009). Entendemos que o projeto de tradução que Berman (1995) trata em *Pour une critique des traductions* pode ser estabelecido logo após essa primeira crítica, de análises do original. O projeto de tradução é o que conduz o processo de tradução em busca de uma finalidade específica ou expectativa. Trata-se, portanto, de uma "maneira de traduzir" (TORRES, 2021, p. 198). Por isso, o projeto de tradução está articulado com a noção bermaniana de posição do tradutor, o que será melhor visto no próximo subcapítulo.

Após essa primeira crítica, porém, há uma segunda. Esta concerne aos comentários de tradução realizados ao longo e ao final do processo, momento em que o intuito do tradutor ou da tradutora é estabelecer uma autocrítica de suas escolhas e de seu resultado. Assim como diferentes traduções podem ser geradas a partir da crítica, compreendemos com Torres (2017) que o mesmo pode acontecer com o comentário e, portanto, este também seria crítico.

Já compreendemos que os comentários iniciais provêm da crítica do original. Agora gostaríamos de focar os comentários que são gerados ao longo do processo de tradução. Estes são realizados pelo tradutor ou tradutora com o intuito de lembrar-se

de suas estratégias para poder explicá-las ao final de seu percurso. Esses comentários, no entanto, podem fomentar reflexões que mudam o curso de seu processo. Isso pode acontecer através das notas e comentários, lembretes ou até mesmo quando o tradutor ou a tradutora elabora uma pequena reflexão sobre o movimento que acabou de realizar. Essa expressão para fora de si a respeito do processo pode fazer com que repense a estratégia aplicada e, talvez, opte por outra mais adequada ao texto ou público em tela. Entendemos, assim, junto a Williams e Chesterman (2002), que a tradução comentada, ao elevar a autoconsciência do tradutor ou tradutora através de suas (auto)análises, gera um impacto positivo na qualidade final da tradução.

O terceiro momento de crítica e, logo, de comentários, ocorre após a finalização do ciclo tradutório, quando o tradutor ou a tradutora retoma seu processo, desta vez com o auxílio do resultado. Nessa etapa, a pessoa que traduz pode realizar uma crítica de seu resultado, tanto do ponto de vista receptivo – leitura crítica apenas da tradução – como do ponto de vista comparativo – contraste entre tradução e original.

A elaboração dos comentários, portanto, parece acontecer em três momentos diferentes: primeiro, durante a leitura do original. Em segundo, durante o processo de tradução em andamento e, em terceiro, após a conclusão desse processo. Desta forma, podemos perceber que a definição de Williams e Chesterman deve ser encarada de forma mais ampla. A análise que o tradutor ou a tradutora realiza, apesar de ser sim introspectiva, não é só retrospectiva e realizada apenas após o processo. Os pontos de análises retrospectivas acontecem também ao longo do processo, diversas vezes, a cada novo comentário ou reflexão sobre as estratégias. Ela é realizada antes, durante e depois da tradução. Os comentários podem colaborar para melhorar seu próprio desempenho durante o processo e, mesmo após o tradutor ou a tradutora ter considerado finalizada a tradução, ele ou ela ainda pode voltar, retrospectivamente, e se deparar com a necessidade de mudar alguma estratégia ou escolha.

O caráter introspectivo, no entanto, também parece merecer uma ampliação. O comentário é uma ferramenta que proporciona o colocar-se para fora de si do tradutor ou da tradutora, o explicar para outrem o que ele ou ela realizou, mesmo que ainda não haja outra pessoa lendo. Assim, ao mesmo tempo que suas decisões são

introspectivas, elas são dialogadas através do comentário. É em momentos como esse em que pode suceder uma certa censura por parte do/da agente do processo. A (auto)censura do tradutor ou da tradutora pode ser compreendida, com Coracini (2008), como sendo um fenômeno que atravessa todo e qualquer processo tradutório, diante das situações que cobram uma decisão do tradutor ou da tradutora. A autora relata que a palavra "auto" indica a censura de outro e que, em certo ponto, a sua presença física nem se faz necessária para afetar o censurado ou a censurada.

Por nossas próprias experiências na produção de traduções comentadas, observamos que o comentário é um texto que permite não só a descrição de estratégias e decisões, mas que também pode ser uma forma de justificativa do tradutor na sua tomada de decisão. Saber que os leitores do trabalho serão colegas da área, que podem julgar essas estratégias como boas ou ruins, faz com que o comentário se constitua como um texto permeado por essa autocensura e, conseqüentemente, também a tradução. Desse modo, ela pode ser compreendida como um espaço por meio do qual é possível que o tradutor ou a tradutora perceba se sua estratégia é convincente ou não. E, focando-se em convencer um leitor ou uma leitora ideal, a pessoa que traduz pode, por exemplo, acabar empregando a estratégia que lhe parecer mais coerente em sua recepção, do que a que lhe parece mais inventiva e inovadora.

Por outro lado, o total oposto também pode acontecer. A pessoa que traduz pode fazer uso do comentário como um espaço para defender a estratégia inovadora aplicada, explicando toda a jornada que levou àquele resultado, procurando convencer quem está lendo. Por isso, acreditamos que esse é um ponto que se deve tomar cuidado, pois pode prejudicar o resultado da tradução, uma vez que pode acarretar perdas na leitura do resultado de tradução fora de seu contexto de tradução comentada.

Torres (2017) elenca algumas características que se apresentam na tradução comentada, a saber: o caráter autoral, o metatextual, o discursivo-crítico, o descritivo e o histórico-crítico. Segundo a autora, o caráter autoral concerne ao fato de que tanto tradução quanto comentário dividem a mesma autoria. O aspecto metatextual concerne ao fato de que, na maioria das vezes, a tradução comentada contém dentro de si, além

dos comentários, o objeto de que esses comentários tratam: o texto traduzido. O aspecto discursivo-crítico indica que a tradução comentada busca analisar as estratégias tradutórias efetuadas ao longo do processo, bem como "os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões" (TORRES, 2017, p. 18). O aspecto descritivo se relaciona com as reflexões que são originadas dessa análise e que oportunizam o vislumbre das decisões tradutórias e seus efeitos, tanto ideológicos como políticos, bem como de certas tendências tradutórias. Já o último tipo de caráter elencado pela autora, o histórico-crítico, tem a ver com a forma como esse tipo de análise alimenta a história da tradução através da teorização sobre o processo de tradução. Assim, podemos perceber através das características elencadas por Torres que a tradução comentada pode ser considerada uma ferramenta importante para alimentar os Estudos da Tradução, uma vez que gera um melhor entendimento sobre a prática bem como os efeitos resultantes da tradução em si.

No entanto, nos parece que a tradução comentada é uma análise que permite compartilhar estratégias de tradução com seus pares e estudiosos interessados. Teria ela, portanto, também um caráter pedagógico? É possível que esse tipo de trabalho alimente não só as teorias do nosso campo, mas também a prática de outros tradutores e tradutoras e desempenhe um papel importante na sua formação. Sem teorizar sobre o assunto, pode ser que alguém que leia esse tipo de trabalho, por exemplo, reabasteça-se de estratégias novas que podem ser aplicadas na tradução de outros textos. É importante deixar claro que a tradução comentada não possui um caráter prescritivo, assim considerado aquele que busca prescrever a melhor forma de se traduzir um texto (PYM, 2012). No entanto, a partir da descrição do próprio processo e do compartilhamento das estratégias empreendidas, a pessoa que traduz e comenta pode ensinar novas formas e tendências e, assim, alimentar as práticas tradutórias de seus leitores e leitoras. Após a prática tradutória em si, nos parece que o mais próximo que alguém que estuda tradução pode chegar da obtenção de conhecimento prático é através da prática compartilhada por outras pessoas. Claro que isso acontece também através das teorias dos Estudos da Tradução, mas nos parece que pode haver um ganho mais direto de conhecimento ao analisar a prática de tradutores e tradutoras

quando esta se encontra dentro de uma tradução comentada. Acreditamos que isso acontece porque esse tipo de pesquisa tem a capacidade de equipar melhor a pessoa que lê, possibilitando a compreensão das estratégias tradutórias aplicadas: primeiro, dando-lhe um panorama do autor ou da autora do original, bem como uma análise do texto original – por meio do qual é possível compreender a leitura feita por quem traduziu, e como essa pessoa foi direcionada por essa leitura durante toda a sua prática tradutória. Depois, compartilhando seu raciocínio lógico e criativo, motivo pelo qual às vezes precisa fazer uso de conteúdos extras, de cunho histórico, cultural, etc. Ao final, mostrando o resultado da tradução.

Ao nosso ver, portanto, a tradução comentada configura um instrumento pedagógico importante para o desenvolvimento de nossa área, e nos valeremos disso na segunda parte desta dissertação. Para essa parte, nossos objetivos envolvem fazer uma análise crítica dos originais, descrever o processo de tradução e, principalmente, compartilhar estratégias para se traduzir poesia.

3.2 Posição tradutória à luz das teorias de tradução poética

Em nossa tradução comentada, acreditamos que é interessante, para estabelecer nossas próprias análises de (auto)crítica, seguir a esteira de Berman (1995), esclarecendo na medida do possível a respeito de nossos projetos de tradução e nossa posição tradutória. Observamos a partir de Berman (1995) que a posição do(a) tradutor(a) relaciona-se com seus posicionamentos e entendimentos sobre tradução e os princípios que lhe são guia, bem como seus domínios linguísticos e literários. Por esse viés, será possível compreender, ao longo do que é exposto no presente capítulo, quais são os nossos posicionamentos concordantes e discordantes a respeito das teorias de tradução poética, o que é importante para o entendimento de nossa posição tradutória, bem como de nossos projetos de tradução e tomadas de decisão ao longo do capítulo 4.

Para podermos falar de tradução de poesia e como ela é teorizada, pensada e praticada, primeiro precisamos desmistificar alguns mitos. A intradutibilidade da poesia

é pauta de discussão por algumas pessoas que estudam tradução e, ao nosso ver, é uma ideia que vem sendo cada vez mais desconstruída. Segundo Laranjeira (2003), existe um pensamento dualista por trás daqueles que acreditam na intradutibilidade do texto poético. Tal pensamento englobaria, segundo o autor, as oposições forma/conteúdo, autor/tradutor e original/tradução.

O pensamento dualista quanto à forma e ao conteúdo problematiza a tradução de uma poesia para outra língua baseada na ideia de que só é possível passar o sentido, sendo sua forma perdida no processo. Assim, quem defende esse pensamento acredita que a poeticidade do poema, que vem dessa relação entre sentido e forma, é intraduzível. No entanto, para Laranjeira:

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma - esse adorno que poetizaria o fundo - como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial (LARANJEIRA, 2003, p. 29).

Entendemos, assim, que é preciso realizar os processos, tanto de análise quanto de tradução, sem separar o conteúdo e a forma do poema, pois a forma se estabelece como parte do conteúdo em si e ambos formam a totalidade da essência do poema. Não são, portanto, dois elementos do texto poético que possam ser dissociados um do outro; a poesia precisa ser traduzida como um todo.

Por isso, Laranjeira (2003) condena a ideia de cadeia de produção em tradução poética, em que um entendedor da língua-fonte traduz o conteúdo do poema para que outro, mais entendido da escrita criativa e poética, adorne a tradução semântica e transforme, por fim, o texto traduzido em poesia. Ele cita como exemplo desse tipo de trabalho em equipe a tradução de poesia russa realizada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos em conjunto com Boris Schnaiderman. A distribuição de tarefas se dava de forma a Schnaiderman traduzir o poema de forma literal e depois, um dos irmãos poetas realizar o trabalho criativo de poetização da tradução. Esse trabalho, ao final, era revisado novamente pelo conhecedor da língua-fonte. O problema com esse tipo de trabalho reside no fato de nem toda a equipe conhecer a língua-fonte do texto

que se está traduzindo e, nesse caso, pode ocorrer uma dissociação entre sentido e forma no processo.

Ao mesmo tempo que concordamos com a visão de Laranjeira, acreditamos que uma mesma pessoa possa se encarregar dos dois processos, mesmo se decidir realizá-los em momentos diferentes. Dessa forma, o tradutor ou a tradutora de poesia pode ter como parte de seu processo uma primeira tradução semântica e, depois, uma segunda etapa em que este ou esta realiza o labor criativo de poetização. Trata-se de uma abordagem que procura destacar, primeiro, onde residem os problemas de tradução. Isso, pois, ao traduzirmos semanticamente um poema, podemos observar onde o trabalho criativo precisa ter seu foco, como nos versos em que há perda de rima ou perda de ritmo devido à variação no número de sílabas poéticas, bem como a perda de outros efeitos sonoros.

Apesar de não parecer proveitoso para a qualidade final de tradução de poesia a distribuição dessas etapas para conhecedores de diferentes línguas em uma mesma equipe, nos parece profícua a análise e tradução de poesia realizada por um grupo em que todos conhecem a língua-fonte. Os benefícios desse tipo de tradução situam-se nas discussões ou *brainstorming* que podem ser gerados devido aos diferentes pontos de vista sobre um mesmo poema, como também na eficiência em gerar uma variedade de soluções criativas que podem ser aplicadas na tradução.

Quanto à oposição autor/tradutor, Laranjeira (2003) explica que geralmente há uma primazia do primeiro e inferiorização do segundo. É uma ideia que está bastante vinculada com a oposição original/tradução, a qual também pressupõe uma relação de inferioridade da segunda. Obviamente, não se trata apenas de uma lógica temporal, de que primeiro é necessário existir autor(a) e original para então haver tradutor(a) e tradução. O pensamento que coloca aqui é que autor(a) e texto original não devam ser alçados a um pedestal, o qual seria inalcançável por suas traduções. Por essa ótica, o original seria um texto cabal e perfeito que, quando traduzido, sempre seria atravessado por perdas e mudanças impostas pelas diferenças entre línguas, culturas e contextos históricos.

Essa oposição não apenas julga as traduções como inferiores, como também coloca a prática tradutória na posição de subalterna ao original. Sob essa ótica, o(a) poeta desfruta de uma ampla liberdade criativa em seu processo de criação, enquanto quem traduz poesia vê-se “limitado(a)” pelo original em seu processo de recriação; ficaria o tradutor ou tradutora, então, dependente daquilo que já foi decidido anteriormente pelo autor ou pela autora em questão de significados? Por certo, acreditamos que deve haver um certo compromisso entre tradução e texto original, ou texto de partida, como preferimos designar. No entanto, entendemos com Campos (2015) que essas decisões tomadas pelo autor ou autora não devem ser vistas como um aprisionamento do tradutor ou da tradutora, mas sim como uma libertação da operação criativa:

o “transpoetizador” está liberado dessa “busca de ideias” pelo próprio poema original (que já as pré-constituiu, e nisso presta um serviço à tarefa de tradução, permitindo-lhe concentrar-se na desvelação do referido código intrasemiótico, ou seja, no “modo de intencionar”, de “significar”, de “formar” ínsito a esse original (CAMPOS, 2015, p. 67).

Assim, quem traduz não precisa, necessariamente, preocupar-se em produzir um poema do zero, formular ideias ou sentimentos a serem expressados e, nesse sentido, não precisa se ver prejudicado(a) pelo texto de partida. Muito pelo contrário; o tradutor ou a tradutora pode munir-se das ferramentas disponibilizadas pela poesia primeira para estabelecer a sua recriação e focar-se em decisões criativas. Por outro lado, dependendo do contexto de recriação, quem traduz pode achar necessário que ocorra a ampliação de significados, mesmo procurando evitá-lo, seja para resgatar um efeito do texto de partida, seja para recriar rimas (no caso da tradução poética). Nesses casos, é necessária uma negociação na tradução (ECO, 2007), para concluir se é mais válido que essas adições (ou mudanças ou cortes) aconteçam para resgatar algo que parece mais importante de ser recuperado no texto de chegada:

a negociação nem sempre é uma tratativa que distribui perdas e ganhos com equanimidade entre as partes do jogo. Também posso considerar satisfatória uma negociação em que concedi à contraparte mais do que ela me concedeu e contudo, considerando meu propósito inicial e sabendo que já parti em

condições de nítida desvantagem, considerar-me igualmente satisfeito (ECO, 2007, p. 107).

Assim, há estratégias de tradução que fazem com que o tradutor ou tradutora precise criar novos significados, ao acreditar que a recuperação de outro aspecto será um ganho maior na negociação. Campos (2015) percebe a tradução de poesia como uma criação paralela ao original e, seguindo suas ideias, defendemos que a tradução nada tem a ver com subalternidade. Conforme dito por Laranjeira (2003): “não se trata, pois, para o tradutor, de ‘conseguir dizer’ aquilo que o autor ‘quis dizer’, mas sim de ‘fazer’ algo semelhante ao que o autor ‘quis fazer’” (2003, p. 35). Assim, trata-se a tradução de uma criação nova que, apesar de tentar realizar o mesmo que o texto de partida e dar início a um processo criador semelhante ao do autor ou da autora, resulta em um texto novo. Nesse sentido, é possível entrever a tradução como um novo original em língua estrangeira.

Outro aspecto geralmente observado nesse tipo de oposição é a ideia de que o original seria um texto que nunca envelhece, enquanto suas traduções teriam um prazo de validade. É verdade que algumas traduções podem ficar datadas por conta do repertório linguístico utilizado, no entanto o mesmo pode acontecer com um original. Quanto a isso, Laranjeira argumenta que “A tradução-texto não envelhece, ou envelhece tanto quanto um texto pode envelhecer. Há textos que tiveram maior ou menor presença, maior ou menor penetração conforme o século que atravessavam” (2003, p. 42). Ao nosso ver, a tradução tem o poder de renovar e movimentar o original e, portanto, não deve ser vista como uma atividade inferior.

Desconstruídos um pouco desses mitos, passamos agora aos desafios que esse tipo de texto impõe à prática tradutória e quais os aspectos que os tradutores e as tradutoras precisam observar em sua atividade, bem como nas análises e críticas. Para isso, partiremos de Laranjeira (2003), que elenca três fatores que podem determinar os diferentes graus de tradutibilidade de um texto: os fatores socioculturais, os fatores linguístico-estruturais e os fatores textuais. Apesar de o autor tratar dos textos de maneira geral para cultivar seus exemplos, observamos como esses diferentes fatores

podem se apresentar como possíveis problemas especificamente na tradução de poesia.

Os fatores socioculturais são aqueles referentes às diferenças entre a cultura-fonte e a cultura-alvo. Na poesia, é possível que algumas palavras utilizadas no original tenham uma carga cultural que, se mantida na tradução, não será facilmente compreendida pelo leitor ou pela leitora da língua-alvo. Na tradução de poesia nem sempre há espaço para as possíveis soluções que Laranjeira (2003) propõe, como as glosas, explicações e os comentários. Assim, também na tradução poética cabe a decisão de conservar ou substituir, entre outros aspectos, os elementos culturalmente marcados presentes no texto-fonte, que podem alterar a recepção do conteúdo do poema na cultura-alvo. O tradutor ou a tradutora se veria, dessa forma, na obrigação de optar entre dois projetos de tradução, ou, retomando-se Schleiermacher (2010), optar por levar o(a) autor(a) ao leitor(a) ou o(a) leitor(a) ao autor(a). Kahmann et al. (2022) referem que a tradução que leva quem lê em direção ao autor(a) pode ser chamada de estrangeirizante ou exotizante, a depender de como teorias contemporâneas interpretam Schleiermacher. Para isso, a tradução causa um estranhamento a quem lê, que precisa sair de sua zona de conforto para aprender mais sobre a cultura-fonte do texto que está a ler. Já um projeto domesticador ou naturalizante modula a cultura-fonte à tradução, adotando estratégias que aproximam o texto à cultura-alvo, tornando a leitura fluida. Nesse caso, é possível que sejam eliminadas as expressões culturais do original, como também substituí-las por exemplos similares da cultura-alvo.

Ambos os projetos são possíveis, e a escolha entre um e outro irá depender do(a) leitor(a)-alvo ou do projeto em que se está trabalhando. A escolha por uma ou outra estratégia também pode depender de questões éticas decorrentes de quais culturas estão em contato pela via da tradução, se hegemônicas ou dominadas, para além de nuances históricas e que envolvam o público-alvo da tradução (BRITTO, 2010).

Verificamos, com Britto (2010), que grande parte das traduções, no entanto, costumam encontrar-se entre os dois extremos, sendo muito difícil uma tradução ser totalmente estrangeirizadora ou totalmente domesticadora. Um mesmo texto pode demandar diferentes posicionamentos e estratégias ao longo do processo, sobretudo

textos de grande manipulação por parte do tradutor ou tradutora, como o são o texto literário e o texto poético (Britto, 2010).

No projeto que propomos nesta dissertação, a nosso ver, é ideal que se adote uma estratégia mais estrangeirizadora no tratamento do conteúdo, a fim de reavivar a poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz, o lugar de onde ela escreve e a estética envolvida. Isso, porém, só é possível porque o público-alvo escolhido para a nossa tradução comentada é composto pelos pares acadêmicos. Ademais, vivemos um período histórico em que a tecnologia nos rodeia a maior parte do tempo e, por conseguinte, a investigação de palavras ou conceitos novos está a um toque de distância de quem lê. Isso abre portas para que a leitura possa ser uma experiência e vivência da outreidade sem tantas dificuldades e, conseqüentemente, para que projetos de tradução com objetivos semelhantes ao nosso possam optar por estratégias de tradução voltadas para a estrangeirização.

Para implementar um projeto de tradução estrangeirizante, exotizador ou comprometido com a conservação de aspectos da cultura-fonte, uma estratégia possível seria a inclusão de notas de tradução. No entanto, as notas poderiam ser consideradas “poluidoras de livros”, principalmente pelas editoras que desencorajam empregar esse recurso ou fazê-lo com frequência. Atualmente, considerando a existência de tecnologias como o Kindle, por exemplo, ou outros suportes para e-books, essas notas podem ser integradas ao texto traduzido de forma a que sua visualização seja optativa para o leitor, que com um clique pode acessar uma nota de aproximação entre culturas, a qual pode ser proposta pelo tradutor ou tradutora, pelo editor ou editora ou mesmo por dicionários integrados ou buscadores, como Google. Ao nosso ver, a preocupação com a interrupção da fluidez da leitura, especificamente na leitura de poesia, não seria um problema. Isso porque a poesia naturalmente passa por diversas camadas de leitura. Em meio a todos os demais aspectos a serem captados pelo leitor de poesia – estéticos, sonoros, jogos de repetições, multiplicidade de sentidos, etc – as especificidades culturais presentes no poema-fonte seriam mais uma etapa desse processo de leitura.

Já os fatores linguístico-estruturais dizem respeito às diferenças das estruturas

entre línguas e sobre como isso pode dificultar um pouco mais ou um pouco menos o labor tradutório. Um exemplo disso apresentado por Laranjeira (2003) é a existência de grande quantidade de monossílabos na língua inglesa em oposição às línguas neolatinas. Quando traduzido do inglês para o português-brasileiro, o texto traduzido tende a ser maior que o original quanto à extensão. Em tradução de poesia, isso pode ser um problema devido à metrificação dos versos. Palavras maiores em português-brasileiro em comparação com o original em inglês geram alterações na quantidade de sílabas poéticas por verso. Por conta disso, alguns tradutores podem alongar o verso em seus projetos como solução para esse problema. Outro exemplo que podemos trazer refere-se à tonicidade das palavras, o que afeta até mesmo a tradução de línguas próximas, como o espanhol e o português. Se a palavra em uma língua tem um acento agudo e na tradução o acento se torna grave, haverá diferença de rima entre as duas palavras que antes tinham similaridade sonora.

Os terceiros fatores descritos por Laranjeira (2003) são os fatores textuais. Estes concernem à relação que é estabelecida entre significado e significante. Em oposição aos textos técnicos, em que o significado adquire a maior importância em tradução, o texto poético gera sentido a partir da relação entre significado e significante, ou seja, entre todas as suas camadas de construção poética. Portanto, o significante é tão importante quanto o significado no processo de tradução, até porque ele se constitui como parte da significação. Por isso, os textos mais controlados, como os técnicos, acadêmicos, instrutivos ou jornalísticos, demandam abordagens de tradução diferentes das empregadas em tradução literária, em especial a de poesia, que precisa (re)criar essas multiplicidades de sentidos, como eventuais ambiguidades, e não expurgá-las do texto.

Sendo assim, desde antes de lançar-se à tradução, o tradutor precisa estar atento a esses desafios. Na poesia, as palavras podem ganhar um outro sentido e um outro valor dentro da proposta ou estética do autor, por exemplo. Assim, determinados usos carregam um simbolismo que só é verificado dentro do conjunto de obras daquele(a) escritor(a). Também deve-se ter em conta que as palavras podem ser escolhidas pela sua sonoridade, pelo encaixe na métrica dos versos, pelo jogo sonoro

com outras palavras do poema. Portanto, a escolha da palavra deixa de ocorrer tão só por seu significado, e aí encontramos outro desafio da tradução da poesia: é necessária uma análise profunda do texto, das características do(a) autor(a) e do período histórico em que se insere para compreender se foi forma ou conteúdo o que motivou a escolha de uma ou outra palavra no poema. Em vista disso, nos parece importante observar como podem ser feitas essas análises.

Em *A decodificação semiótico-textual do ritmo do poema*, Faleiros (2012) parte de Adams para explorar os diferentes níveis de interpretação do texto poético com foco no significante da poesia. Assim, defende que é possível uma análise do ritmo do poema, bem como de sua tradução, realizando uma leitura em três níveis. O primeiro nível de leitura ocorre no espaço-gráfico, que é o ponto de encontro inicial do leitor com o poema, momento em que o visualiza como um todo: os espaços em branco, as pausas, as simetrias ou assimetrias. Já o segundo e o terceiro níveis de que trata o autor são de dimensão sonora. São eles, respectivamente, o da organização silábica do ritmo e suas acentuações – o que ele chama de metro – e o das rimas, aliterações e assonâncias – o que ele chama de textura fônica.

Seguindo a teorização de Faleiros (2012), o espaço gráfico faz parte do poema de modo a integrar-se como parte significativa. Assim, ele comenta algumas marcas que surgem nesse nível de leitura, que pressupõe a apreciação de como o poema está visualmente estruturado, se está dividido em estrofes, onde há espaços em branco, etc. Quanto aos caracteres, são observados o uso de letras maiúsculas ou minúsculas, de pontuação, de diferentes cores no papel e de letras. Dependendo de como as palavras foram organizadas pelo(a) poeta na página, poderão ser diferentes os efeitos estéticos. Este seria o caso da "simetria vs. assimetria, regularidade vs. irregularidade, cheio vs. vazio" (FALEIROS, 2012, p. 43).

No nível do metro, percebemos o ritmo gerado pelas sílabas poéticas e sua alternância entre tônicas e átonas que constroem uma demarcação sonora realizada, segundo Goldstein (2008), pelo critério da intensidade. Entendemos com Faleiros (2012) que o sistema de contagem do metro – a escansão – no português atual é o que realiza a contagem de sílabas poéticas apenas até a última sílaba tônica do verso. Ou

seja, as sílabas átonas, as que vem depois da última tônica, são desconsideradas na contagem. Vale comentar que, antigamente, segundo Bandeira *apud* Faleiros (2012), a contagem era realizada segundo o modelo espanhol: adicionando-se uma sílaba em versos terminados em palavras oxítonas, contando-se todas as sílabas em versos terminados em palavras paroxítonas e contando-se uma sílaba a menos em versos terminados em palavras proparoxítonas. No entanto, ao trabalharmos com os dois padrões, um original em espanhol e uma tradução para o português, como devemos, portanto, realizar a contagem silábica da tradução?

Segundo Manuel Bandeira (1997), o sistema de contagem até a última tônica nos foi introduzida por Antônio Feliciano de Castilho no livro *Tratado de metrficação portuguesa*, e é um modelo que também é utilizado para a contagem em língua francesa. Quanto a esse assunto, Bandeira adverte que efetuar a contagem pelo sistema espanhol ou pela de Castilho é uma "mera questão de nome, que não afeta a estrutura do verso" (BANDEIRA, 1997, p. 538). Apesar disso, mudam os nomes. Se um soneto original em espanhol, por exemplo, obtiver pela contagem espanhola um total de 11 sílabas poéticas por verso – ou seja, se for um hendecassílabo – sua tradução para o português terá 10 sílabas poéticas por verso – portanto, um decassílabo – pois passará a ser contado pelo nosso padrão. Por esse motivo, faremos nossas análises dos originais sorjuaninos, bem como das traduções, seguindo a contagem de Castilho.

Quanto ao ritmo, também encontrado nesse segundo nível de análise de que trata Faleiros (2012), é de lembrar que ele é gerado através da alternância entre sílabas poéticas fortes e sílabas poéticas fracas. Na fase de análises, é necessário demarcar essas sílabas na escansão para compreender como esse ritmo é formado. Determinadas épocas ou formas fixas são marcadas pelo uso de tônicas recaindo sobre as mesmas sílabas. Por exemplo, os sonetos clássicos, segundo Goldstein (2008), podem ter versos decassílabos com tônicas que recaem nas sextas e nas décimas sílabas poéticas (6-10), chamados de decassílabos heroicos. A tônica dos decassílabos também podem recair na quarta, na sexta e na décima sílaba poética (4-6-10), caso em que são chamados de decassílabos sáficos. Para Britto (2015), o soneto italiano é o mais empregado em todos os idiomas, e o metro mais comum em nossa língua é o

decassílabo. É de recordar que esse é o correspondente mais próximo do hendecassílabo em espanhol, o que levaremos em conta em nossos processos.

Tanto a métrica como o ritmo ganham ainda mais importância em projetos de tradução de poemas de forma fixa. É o caso do soneto, que é uma forma fixa bastante utilizada pelos(as) poetas, inclusive por Sórora Juana Inés de la Cruz. Esse tipo de poema tradicionalmente é composto por dois quartetos com rimas do tipo AB e dois tercetos, com rimas do tipo CD, e a sua métrica varia entre 10 ou 12 sílabas poéticas por verso (GOLDSTEIN, 2008). Assim, entendemos que, devido à manutenção do aspecto gráfico e sonoro, a tradução desse aspecto formal deve ser uma prioridade do projeto, para que seja gerado um soneto também na língua-alvo.

Outros elementos importantes para a formação do ritmo na poesia podem ser observados na terceira fase de análise proposta por Faleiros (2012), constituída pela textura fônica do poema. Nesse nível, encontram-se as rimas bem como outros jogos de repetição sonora, como as assonâncias e as aliterações. Compreendemos, com Goldstein (2008), que as rimas são repetições de sons semelhantes que criam um efeito de parentesco fônico entre as palavras. Apesar de ocorrerem geralmente ao final dos versos, como rimas externas, o efeito rítmico também pode ser construído no interior do verso, como rimas internas. Já as aliterações são repetições das mesmas consoantes e a assonância a repetição das mesmas vogais, efeitos sonoros que podem ocorrer ao longo do verso ou da estrofe, bem como do poema inteiro. (GOLDSTEIN, 2008). Assim, na análise da textura fônica, Faleiros alerta para a verificação dos sons que se repetem e que estabelecem, portanto, um padrão sonoro dentro da poesia e que deve ser considerado em tradução.

Como podemos entender até o momento, a poesia é um texto com múltiplas camadas que devem ser profundamente analisadas para que sua tradução possa ocorrer. Observamos, a partir de Laranjeira (2003), que os problemas tradutórios podem decorrer da própria passagem de uma língua para outra, devido a fatores socioculturais e fatores linguístico-estruturais, bem como à dificuldade vinculada aos fatores textuais, na qual residem as dificuldades próprias dos aspectos formais da poesia – gráfico-visual, metro e textura fônica – melhor vistas com Faleiros (2012). Assim, tal

como afirma Britto (2007, p. 3), quando estamos traduzindo poesia, “os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica”. Consideradas as tantas questões que envolvem a tradução de poesia, passaremos a responder a pergunta: como podemos realizar, afinal, a tradução de poesia?

Um texto que tem alimentado e tem sido ponto de partida para muitas das discussões a respeito da tradução da poesia é *Aspectos linguísticos da Tradução*, de Roman Jakobson. No referido texto, o autor chega à conclusão de que não se poderia traduzir uma poesia, a esta apenas seria possível uma “transposição criativa” (JAKOBSON, 1971, p. 72). Essa frase tem sido amplamente citada por defensores da “intraduzibilidade” da poesia, o que é um equívoco, segundo Laranjeira (2003). O linguista russo confere abertura, na verdade, para a possibilidade de uma nova criação da poesia, indicando que a tradução demanda um trabalho criativo em outra língua. Campos (2015), por sua vez, entende, a partir da afirmação de Jakobson, que, sendo a tradução da poesia um processo “impossível”, a solução seria uma nova poesia. Assim, residiria na “impossibilidade” da tradução a possibilidade de sua “recriação” na língua-alvo, de forma a criar um corpo traduzido que seria isomórfico (o que mais tarde ele chama de paramórfico) ao original. E, então, ele adiciona:

numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântico será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2015, p. 5)

Considerado um dos autores mais importantes quando se trata de tradução de poesia no Brasil, Haroldo de Campos desenvolveu sua teoria da Transcrição a partir dessa abertura concedida por Jakobson. Para ele, o que se entende a partir da impossibilidade da tradução é a possibilidade de recriação. Ou seja, um criar novamente a poesia, no entanto, na língua-alvo. A prioridade na tradução poética de Campos passa a ser a recriação da forma da poesia, processo que acontece dentro dos parâmetros semânticos propostos pelo original, mas que deixa aberta a possibilidade

de inovações criativas nesse aspecto.

É necessário, no entanto, entender que há uma certa liberdade pré-determinada no tipo de tradução proposta por Campos (2015). Podemos compreender isso a partir dos três caminhos a que são levados os tradutores e as tradutoras em suas teorias e práticas, descritos por Faleiros (2012) a partir da teoria de Oseki-Depré: as teorias prescritivas, as descritivas e as prospectivas. As teorias prescritivas são as que procuram acomodar o texto-fonte ao gosto do leitor-alvo, e consideram uma boa tradução aquela que estiver mais bem adequada com foco na sua recepção. Já as teorias descritivas procuram vir acompanhadas de paratextos do tradutor, como prefácios e notas, que descrevem o projeto de tradução, a fim de estabelecer modelos teóricos a partir das práticas. A terceira teoria cunhada por Oseki-Depré, segundo Faleiros (2012), é a prospectiva. Nesse tipo de teoria, "a tradução é vista como uma atividade aberta, artística" (FALEIROS, 2012, p. 19). É uma teoria que está, segundo o autor, mais alinhada à prática transcriativa de Campos com foco na forma do texto. A própria escolha do texto a ser traduzido já provém, nesse caso, de uma pulsão livre de imposições. Por isso, segundo Faleiros (2012), há uma dimensão ideológica envolvida na escolha do que se irá traduzir; ao mesmo tempo, há uma ampla liberdade criativa para a feitura da tradução. Decorre desse posicionamento mais leve e criativo a possibilidade de posicionar-se no "avesso da tradução literal", como diz Campos (2015, p. 5).

Por outro lado, Laranjeira (2003) aponta para a busca de um processo semelhante ao do autor do original, apesar de também focar-se além do dito. Ele, no entanto, parece fixar-se, ao nosso ver, na execução da mesma performance poética no processo de tradução. Com isso, entendemos que Laranjeira (2003) se posiciona de forma semelhante a Campos (2015), ao preocupar-se com outras camadas que vão além da semântica, mas também demonstra outras preocupações além da forma.

Quando analisamos o trabalho realizado pelo(a) autor(a) no texto de partida, é possível entrever suas estratégias de criação, suas propostas de jogos internos e as suas camadas de construção. Por isso, a análise e a leitura atenta do original são passos muito importantes da tradução de poesia. É nesse momento que o tradutor ou a

tradutora consegue munir-se das táticas empregadas pelo(a) autor(a) e que poderão ser retomadas para reproduzir aquele poema novamente. Como diz Campos, é quando “se desmonta e se remonta a máquina da criação” (2015, p. 5).

Um tradutor ou uma tradutora que se propõe a traduzir várias obras de um/a mesmo(a) autor/a, retém para si uma série de estratégias empregadas pelo autor ou autora que vão além daquelas utilizadas na criação do poema que se está a traduzir. Ao observar os comentários da tradução de Augusto de Campos para a obra poética de Mallarmé, Faleiros (2012) diz que:

Augusto de Campos chama a atenção para um fato relevante na tradução literária, a poética do autor traduzido. No caso do Mallarmé, como se trata de um poeta que faz um trabalho intenso com a linguagem, a tradução de seus poemas dá potencialmente ao tradutor um vasto espectro de possibilidades. Assim, as soluções, por mais “inventivas”, são pertinentes se inseridas nos padrões de uma determinada poética (FALEIROS, 2012, p. 141).

Assim, ao pensarmos em traduzir Juana Inés, poderíamos, por essa lógica, empregar estratégias utilizadas por ela na poesia A, B, C e D para traduzir a poesia A, por exemplo. Assim, quem traduz pode valer-se de recursos estéticos e de estilo que são recorrentes nas obras do autor ou da autora. Se o intuito é criar novamente a sua poesia em outra língua, faz sentido nos valermos da estética de todo o seu conjunto de obras de Sórora Juana.

No entanto, o tradutor ou tradutora que remonta a máquina da criação, munido(a) com as peças herdadas do original, também tem suas próprias técnicas e peças novas que podem ser utilizadas em sua criação paralela. Assim, além de estar isento de pensar em significados para a nova criação, para Campos (2015, p. 45) outra vantagem do “transcriador” de poesia é a de poder intervir com ingredientes novos não utilizados na alquimia do original. Dessa forma, também poderíamos nos utilizar de estratégias às quais Juana Inés não tinha acesso, e que nos são possibilidades abertas por conta da língua-cultura-alvo. Nesse caso, há de se ter um cuidado para não realizar práticas criativas que antagonizam a estética da autora ou que fogem ao seu estilo.

Apesar da operação tradutória de poesia parecer dotada de uma certa liberdade criativa que vem da aceitação de que nem todos os aspectos do texto poético

podem ser considerados no processo, é importante que exista uma relação entre tradução e original. Com o intuito de refletir sobre esse problema, Britto (2007) constrói um esquema resumido de como poderíamos considerar um poema B como tradução do poema A. Para isso, ele diz que o poema A deve ser um texto dotado das características necessárias para ser considerado pelo leitor de A como um poema. O poema B também deve apresentar características suficientes para ser considerado um poema pelos leitores de B. Para que seja então B considerado uma tradução de A, ambos os leitores de A e B devem conseguir traçar uma relação de correspondência das características importantes entre os dois poemas. Dessa forma, uma pessoa que desconhece a língua do poema A, ao ler o poema B poderá dizer que leu A.

Entendemos, assim, que a tradução precisa apresentar relações suficientes com o original para que se possa afirmar que o público-alvo está lendo na língua-alvo o mesmo que o público-fonte leu na língua-fonte. Essas relações entre o original e a tradução são referidas por Britto (2007) como *correspondências*, as quais são divididas em correspondência formal ou estrutural – quando há semelhança de características a nível formal – e correspondência funcional – quando há diferença na forma a fim de cumprir a proposta do original, para que as sensações, emoções ou experiências causadas ao leitor de A possam ser vividas também pelo leitor de B.

Um exemplo de correspondência formal, para Britto, seria traduzir um soneto shakespeariano por uma forma semelhante em português, o que ele considera ser o pentâmetro jâmbico com decassílabos heroicos. Trata-se, nesse caso, de buscar formas similares na língua-alvo.

Na correspondência funcional, no entanto, é possível adotar um projeto mais voltado para a função do poema fonte, e essa função pode ser, por exemplo, uma sensação causada ao leitor fonte com os recursos sonoros gerados pela forma. O exemplo que Britto (2007) nos traz para esse tipo de correspondência é o poema 870 de Emily Dickinson, poema de metro comum de uso popular em inglês, e que conota, pela sua forma singela, espontaneidade e naturalidade. Para traduzir essa poesia para o português, seria possível adotar um projeto que priorizasse a correspondência da forma que é popular na língua-cultura-fonte, mas que talvez não seja popular no

português. Nesse caso, seriam inviabilizadas as mesmas conotações do original. Para solucioná-lo, o tradutor poderia adotar o uso de uma forma diferente, mas que garantiria a correspondência funcional mantendo as conotações propostas no original.

Outro exemplo, não com respeito à forma, mas a um problema proposto dentro dos fatores linguístico-estruturais, pode ser encontrado na obra de Laranjeira (2003). É o caso da sensação de insegurança provocada pela canção "Construção", de Chico Buarque, que utiliza apenas versos esdrúxulos, ou seja, versos terminados em palavras proparoxítonas. Segundo Laranjeira (2003), a tradução desses versos para o francês seria em tese impossível, porque na língua francesa não existem palavras esdrúxulas. Se pensarmos em traduzir a partir de um projeto de correspondência funcional, o tradutor ou tradutora poderia propor outras maneiras para causar a mesma insegurança causada no original. Assim, haveria um deslocamento de cunho linguístico-estrutural, porém uma correspondência funcional em seu lugar. Por isso, o tradutor ou a tradutora de poesia também precisa atentar-se àquilo que o poeta ou a poeta do original pretendeu fazer, e tentar fazer o mesmo, tal como afirma Laranjeira (2003).

Britto (2007) aponta que o uso de uma ou das duas estratégias ao mesmo tempo irá depender do projeto de tradução. O autor admite que nem tudo pode ser contemplado na tradução de poesia, sugerindo como estratégia vital no processo a hierarquização dos aspectos considerados mais importantes para a construção do poema e, depois, a tradução desses aspectos que são considerados essenciais de serem recriados no poema alvo. Em obra posterior, Britto (2017, p. 237), apresenta algumas questões que são importantes de serem levadas em consideração nesse processo: "(1) Até que ponto o item em questão é relevante no original?, (2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? e (3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável?". Essa última indagação pressupõe que haverá casos em que a correspondência funcional servirá melhor ao projeto de tradução.

A noção de hierarquização de Britto (2007) assemelha-se à ideia de negociação de Eco (2007). Para esse autor, ao negociar, o tradutor ou tradutora avalia os ganhos e as perdas para tomar suas decisões tendo como base justamente a importância que é

dada a determinados aspectos. Portanto, segundo Eco (2007), negociamos o que será priorizado e o que será renunciado em prol dos aspectos considerados como essenciais. Portanto, junto às perspectivas de Eco (2007) e Britto (2007) compreendemos que, ao traduzir poesia, sobretudo pela falta de espaço e pela complexidade criativa do gênero, sempre renunciamos a algum aspecto. Por isso, é importante nos atentarmos à uma hierarquização justificada para o estabelecimento de um projeto de tradução adequado.

Visto o que se tem teorizado sobre tradução de poesia, nos parece que, ao estar mais vinculado à terceira proposta de Oseki-Depré, Campos (2015) se afirma em um terreno mais estimulador da criatividade para a recriação a partir de ideias inovadoras. No entanto, nos parece, também, que esse é um terreno propício para que ocorram alguns afastamentos da obra original que possam ser contrários ao nosso propósito neste trabalho, que é divulgar Juana Inés e seu estilo para os leitores brasileiros. Ao mesmo tempo, essa perspectiva de Campos (2015) é fundamental para o processo que propomos empreender, uma vez que acreditamos que apenas se nos permitirmos pisar nesse terreno mais criativo e recriativo é que será possível traduzir poesia. Pensamos que os estudos posteriores a Campos (2015) irão nos ajudar a realizar essa prática criativa em uma relação mais sóbria e equilibrada com o original, como é o caso do que vimos com Mário Laranjeira (2003), Álvaro Faleiros (2012) e Paulo Henriques Britto (2007). Conforme vemos com Faleiros (2012), as pesquisas em tradução de poesia tendem a estabelecer-se entre esses dois terrenos propostos por Oseki-Depré: entre as abordagens descritivas e as prospectivas. Ao nosso ver, isso mostra que há uma tendência para um equilíbrio entre a recriação dos poemas e o cuidado de levar o leitor a conhecer os aspectos do original que estão sendo levados para a tradução.

Para Britto (2006, p. 1), “os textos não possuem significados estáveis que correspondam a intenções que seus autores tivessem em mente ao escrevê-los [...] só temos acesso a nossas próprias leituras dos textos”. Sabemos que todas as traduções são diferentes porque partem das interpretações e leituras subjetivas de cada tradutor. Portanto, cada tradutor irá prezar por diferentes aspectos do poema a ser traduzido, o que, ao nosso ver, alimentará cada vez mais a visão sobre o mesmo poema bem como

futuras traduções. Pensar no que “se perde” em tradução de poesia é, ao nosso ver, terreno infértil. É necessário olhar para o que pode ser feito, estabelecer estratégias que podem ser aplicadas para que cada vez mais se ganhe qualidade de tradução poética.

Diante de todo o exposto, concluímos que a análise dos originais conforma uma etapa muito importante no processo de tradução de poesia, em especial em uma tradução comentada de âmbito acadêmico, como é o caso deste trabalho. A análise de pré-tradução não só gera ganho de qualidade no processo tradutório, como a sua apresentação também proporciona que os leitores desta tradução comentada consigam compreender nossas interpretações e os raciocínios que foram levados em conta em nossas tomadas de decisões. Entendemos que, afinal, qualquer tradução só pode ser julgada pelo que propôs o projeto de tradução, e a apresentação deste, acompanhada das análises de pré-tradução, conduzem a compreensão do ato de traduzir a outros patamares. Por isso, no próximo capítulo, que apresentará a implementação do nosso projeto, cada soneto traduzido terá seu próprio subcapítulo, em que constarão nossas análises do poema de partida, seguidas de nossa proposta de tradução, nossos comentários e as comparações entre original e tradução.

4 Análise, tradução e comentários de cinco sonetos de amor de Sórora Juana

No presente capítulo, apresentaremos nossas traduções para uma seleção de sonetos de Sórora Juana Inés de la Cruz. Essa seleção de cinco sonetos foi realizada a partir dos 53 sonetos que ainda se encontram sem tradução para o português-brasileiro, conforme nosso levantamento. Os cinco sonetos que serão traduzidos podem ser observados a seguir:

- *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*
- *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*
- *El ausente, el celoso, se provoca*
- *Yo no puedo tenerte ni dejarte*
- *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*

Antes de adentrarmos nossas análises focadas em cada soneto, traçaremos um pequeno panorama sobre como se estrutura o soneto *sorjuanino*, principalmente quanto ao seu estilo barroco e seu fundamento no amor cortês.

Entendemos com Horta, Rivera e Vianna (2000) que o Século de Ouro Espanhol, período que se estendeu de 1530 a 1680 e no qual Sórora Juana Inés de la Cruz está inserida, abarcou os movimentos do Renascimento e do Barroco na literatura espanhola. O tema mais abordado na literatura renascentista na Espanha foi o amor à maneira de Petrarca "que partia de uma teorização do amor cortês a partir dos princípios da filosofia neoplatônica, segundos os quais a harmonia engendra beleza e felicidade, enquanto a dor é o desconcerto e inimiga da ordem" (HORTA; RIVERA, 2000, p. 21).

Segundo Rivers (2005), os sonetos de Sórora Juana são um segmento dessa tradição poética amorosa ocidental, partindo da literatura grega, como a poesia de Safo, e passando pela poesia dos trovadores surgida na França no século XII. Os poetas desse gênero, que passou a ser conhecido por poesia de amor cortês, escreviam e

cantavam seus poemas para prestar homenagem aos seus senhores e senhoras da corte francesa. Posteriormente, no século XIII, na Itália, foi inventada uma nova forma metrorrítmica para compor a poesia de amor cortês, com dois quartetos e dois tercetos, totalizando quatorze versos, que ficou conhecido por soneto (RIVERS, 2005). Assim, nasceu o soneto amoroso.

Para Horta, Rivera e Vianna (2000), as mudanças que ocorreram na poesia espanhola durante o período do Renascimento foram sobretudo influenciadas pelos poetas italianos, a partir dos quais foram introduzidas na Espanha inovações com respeito à metrificação: "versos heptassílabos e hendecassílabos, e suas estrofes (o soneto, o terceto, a oitava real, a estância, a silva e a lira)" (HORTA; RIVERA; VIANNA, 2000, p. 22).

Segundo Rivers (2005), o soneto de amor espanhol se manteve bastante fiel ao soneto italiano quanto à sua estrutura metrorrítmica e, também, quanto aos temas abordados: amor cortês, temáticas e paisagens clássicas e mitológicas, temas religiosos, expressões do amor humano, como também, temas escatológicos.

No entanto, a partir de 1600, iniciou-se o período do Barroco. Este faz uma contraposição ao Renascentismo, pois ao invés do otimismo e o racionalismo empregado no período anterior, o Barroco faz uso do desengano, do pessimismo e, principalmente, da contradição e da metáfora (HORTA; RIVERA; VIANNA, 2000). Por isso, poetas barrocos como Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo e, procedendo-os, Sórora Juana, atentaram-se a exaltar os paradoxos, as antíteses e as contradições em suas poesias (RIVERS, 2005). Segundo Lopez & Silva (2018), as características de escrita de Sórora Juana relacionam-se predominantemente ao estilo Barroco, empregando estratégias como verbalização de substantivos, substantivação de verbos, o uso de trocadilhos e acúmulo de até três adjetivos relacionados a um mesmo substantivo. Ainda, a característica barroca mais marcante em sua escrita é "o caráter intenso de querer assombrar e maravilhar" (LOPEZ & SILVA, 2018, p. 155).

Quanto ao soneto, Sórora Juana segue sua organização clássica quanto à exposição do tema sendo abordado: nos quartetos é exposto o problema que é apresentado e, depois, há uma pausa e resolução desse problema nos tercetos. No

entanto, Rivers (2005) comenta que S  r  r Juana tem uma particularidade do seu estilo, optando,   s vezes, por seguir a exposição do problema no primeiro terceto e dar a pausa e a resolução somente nos últimos dois versos do último terceto.

As obras que selecionamos são sonetos de amor de S  r  r Juana. Segundo Fort (1991), a poeta mexicana escreveu 21 sonetos de amor e descrição, e em parte desse conjunto de obras, ela usa uma voz poética feminina que por vezes dialoga com um interlocutor, direcionando-se a um nome masculino, como    o caso de *Celio* no soneto que analisamos a seguir. Há outros poemas em que S  r  r Juana usa uma voz lírica masculina direcionando-se a um nome feminino. É o caso do poema *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*, poema-resposta ao de número 180, o qual também nos propomos a traduzir no presente trabalho.

Nas obras poéticas gerais de S  r  r Juana, podemos observar que a voz lírica se dirige ou menciona, dentre outros, os nomes masculinos *Feliciano, Lisardo, Fabio, Silvio, Alcino* e *Celio*. Já entre os nomes femininos que são mencionados, encontram-se *Clori, Nise, Lisarda, Lucrecia, Anarda* e *Lisi*. Esse último é utilizado por S  r  r Juana para referir-se carinhosamente    vice-rainha María Luisa, como podemos ver a seguir em um trecho do poema *Endecas  labo romance: expresa su respeto amoroso; dice el sentido en que llama suya a la señora virreina*¹⁸:

Divina Lisi m  a:
 perdona si me atrevo
 a llamarte así, cuando
 aún de ser tuya el nombre no merezco.
 Y creo no osadía
 es llamarte así, puesto
 que a ti te sobran rayos,
 si en m   pudiera haber atrevimientos.

¹⁸ Poema de número 82 nas Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz I: lírica personal.

Ademais, segundo Ford (1991), a voz lírica dos sonetos de amor de Sórora Juana também pode se dirigir a interlocutores sem nomes próprios. Nesse caso, a poeta emprega termos afetivos, como “mi bien” no soneto *Esta tarde mi bien cuando te hablaba*, ou fica implícito no tempo verbal, como no soneto *Yo no puedo tenerte ni dejarte*. Entendemos com Ford (1991) que o interlocutor também pode assumir uma forma fantástica, como “sombra” no poema *Detente, sombra de mi bien esquivo*.

Quanto aos sonetos de amor cortês, aponta Rivers (2005), que tradicionalmente o eu lírico é uma voz masculina, e Sórora Juana segue essa tradição em muitos de seus sonetos. No entanto, ela rompe com a tradição ao criar um eu lírico feminino em determinados poemas. No mais, acreditamos que, através de nossas análises dos sonetos de partida, muito poderemos observar quanto ao estilo e as estratégias que Sórora Juana emprega em sua poesia.

A seguir, apresentamos nossa tradução comentada para o primeiro poema selecionado. Observamos junto a Torres (2021) que, para saber se uma tradução funciona por si só, Berman defende que se faça uma primeira leitura da tradução como uma obra em língua estrangeira. Só depois, em uma segunda leitura, essa tradução é lida como tradução, confrontando-a com o original e realizando as comparações. Por isso, ao longo do presente capítulo, após realizar as análises dos originais, apresentaremos nossa tradução fora de quadro comparativo, com o intuito de verificar se por si só ela funciona. Apenas depois, junto aos comentários, apresentaremos original e tradução em um quadro lado a lado, com o objetivo de auxiliar nossos leitores e leitoras na comparação entre soneto de partida e soneto de chegada.

4.1 Dices que yo te olvido, Celio, y mientes

O poema de partida utilizado nesta primeira análise e tradução é um dos sonetos de amor escritos por Sórora Juana, intitulado *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*. Retiramos todos os poemas de partida do livro *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz I: lírica personal*, organizada por Antonio Alatorre em 2012. A primeira edição do volume foi organizada por Méndez Plancarte e publicada em 1951. Dentro do

livro, Alatorre segue a mesma numeração proposta por Plancarte para os poemas, sendo o poema *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes* o de número 180.

A seguir, apresentamos nossa escansão para o poema, juntamente com os padrões de rimas (R.) e a representação do esquema rítmico (E.R.) nas colunas à direita. Então, damos sequência às nossas análises no nível do metro, no nível da textura fônica e no nível semântico. Em seguida, comentamos sobre o nosso projeto de tradução para o poema de partida. Por fim, apresentamos nossa tradução para o poema junto com os comentários a respeito do processo e realizamos nossas análises do resultado.

Soneto de partida¹⁹:

1. Dices que yo te olvido, Celio, y mientes
2. en decir que me acuerdo de olvidarte,
3. pues no hay en mi memoria alguna parte
4. en que, aún como olvidado, te presentes.

5. Mis pensamientos son tan diferentes
6. y en todo tan ajenos de tratarte,
7. que ni saben si pueden agraviarte,
8. ni si te olvidan saben si lo sientes.

9. Si tú fueras capaz de ser querido,
10. fueras capaz de olvido; y ya era gloria
11. al menos la potencia de haber sido.

12. Mas tan lejos estás de esa victoria,
13. que aqueste no acordarme no es olvido
14. sino una negación de la memoria.

¹⁹ Este soneto foi retirado de Cruz (2012, p. 322).

Tabela 4 – Escansão e esquema de rimas de *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*

Escansão	R²⁰	E.R.²¹
Di/ces/que/yo/te ol/vi/do,/Ce/lio, y /mien/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (1-6-8-10)
en/ de/ cir/ que/ me a/ cuer/ do/ de ol/ vi/ dar/ te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
pues/ no hay/ en/ mi/ me/ mo/ ria al/ gu/ na/ par/ te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
en/ que, aun/ co/ mo ol/ vi/ da/ do,/ te/ pre/ sen/ tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
Mis/ pen/ sa/ mien/ tos/ son/ tan/ di/ fe/ ren/ tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
y en/ to/ do/ tan/ a/ je/ nos/ de/ tra/ tar/ te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
que/ ni/ sa/ben/ si/ pue/den/ a /gra /viar/ te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
ni/ si/ te ol/ vi/ dan/ sa/ ben/ si/ lo/ sien/ tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
Si/ tú/ fue/ ras/ ca/ paz/ de/ ser/ que/ ri/ do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)
fue/ ras/ ca/ paz/ de ol/ vi/ do; y/ ya e/ ra/ glo/ ria 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)
al/ me/ nos/ la/ po/ ten/ cia/ de ha/ ber/ si/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)

²⁰ Padrão das rimas.²¹ Esquema Rítmico.

Mas/ tan/ le/ jos/ es/ tás/ de e/ sa/ vic/ to/ ria,	D	10 (3-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
que a/ques/te/ no a/cor/dar/me/ no es/ ol/vi/do	C	10 (2-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
si/no u/na/ ne/ga/ción/ de/ la/ me/mo/ria.	D	10 (2-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		

Fonte: elaborado pela autora.

Realizada a escansão do poema de partida, podemos observar que se trata de um soneto com versos decassílabos heroicos. As tônicas que são recorrentes ao longo do soneto recaem sobre a sexta e a décima sílaba poética, recaindo também sobre outras sílabas no início dos versos, porém de forma irregular. Visto isso, temos como parte do projeto de tradução para este soneto manter as tônicas regulares (6-10) e o número de sílabas poéticas por verso (10).

Quanto às rimas, encontram-se distribuídas da seguinte forma: ABBA ABBA CDC DCD. Notamos, também, que todas as rimas são consoantes, ou seja, apresentam semelhança a partir da última vogal tônica do verso (GOLDSTEIN, 2008). Nas rimas do tipo *d* há, ainda, uma repetição da mesma ideia entre “gloria” e “victoria”.

Quanto ao jogo de palavras que é realizado pela autora, podemos perceber uma repetição de palavras e ideias: “olvido”, “olvidarte”, “olvidado”, “olvidan”, “acuerdo”, “memoria”, “acordarme”. E, também, há um jogo de contraste entre as ideias de lembrança e esquecimento ao longo do poema. No verso 2, “en decir que **me acuerdo de olvidarte**”, essa oposição de ideias fica mais explícita e demonstra um paradoxo que pode ser atribuído ao estilo barroco.

Nos versos 5 e 6 podemos perceber aliterações de T bem como uma repetição da palavra “tan”. Já nos versos seguintes (7 e 8), ocorrem aliterações de S e a repetição da palavra “saben”:

*Mis pensamientos son tan diferentes
y en todo tan ajenos de tratarte,
que ni saben si pueden agraviarte,
ni si te olvidan saben si lo sientes.*

Quanto ao nível semântico, a voz lírica produz um discurso de rechaço a qualquer vínculo com Celio. Ao negar que exista memória dele (verso 3, 4 e 14), indica que este não adquire nem importância nem espaço em seus pensamentos. A mente do eu lírico se ocupa de assuntos que são diversos e que nada tem a ver com Celio (verso 5 e 6). Além disso, o eu lírico culpa Celio por sua própria falta de capacidade de conquista de algum espaço nos pensamentos e memória do eu lírico (versos 9, 10, 11, 12).

Seguindo a esteira de Britto (2007) no que tange à seleção hierárquica dos aspectos mais importantes a serem trabalhados na tradução de poesia, nosso projeto de tradução para o presente soneto tem como prioridades: (1) a manutenção de rimas ABBA ABBA CDC DCD e dos versos endecassílabos heroicos, segundo a contagem espanhola, o qual consideramos como decassílabos heroicos, conforme a regra brasileira, com tônicas recaindo nas sextas e décimas sílabas poéticas; (2) a repetição de palavras ou ideias que remetem à memória e esquecimento; (3) o aspecto semântico e a proposta de rechaço do eu lírico em diálogo com Celio e (4) a manutenção das aliteraões presentes no segundo quarteto. Para tanto, poderá haver sacrifícios dos aspectos (2), (3) e (4) em prol dos aspectos pertencentes à prioridade (1).

A seguir, apresentamos a nossa tradução para este soneto, seguida de sua escansão:

1. Tu dizes que te esqueço, Celio, e mentes
2. Dizendo que me lembro de esquecer-te,
3. Não há em minha memória um só flerte
4. no qual como esquecido te apresentes.

5. Meus pensamentos são tão diferentes
 6. e em tudo tão alheios a tanger-te,
 7. que nem sabem se podem ofender-te,
 8. nem, se te esquecem, sabem se tu sentes.
-
9. Se tu fosses capaz de ser querido,
 10. talvez como esquecido houvesse a glória
 11. de se tornar passado já vencido.
 - 12.
 13. mas tão distante estás dessa vitória,
 14. que em ti não penso, não por esquecido,
 15. mas por negar haver a tal memória.

Tabela 5 – Escansão da tradução de *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes*

Escansão da tradução	R	E.R.
Tu/ di/zes/ que/ te es/que/ço,/ Ce/lio, e/ men/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-8-10)
Di/zen/do/ que/ me/ lem/bro/ de es/que/cer-/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
Não/ há em/ mi/nha/ me/mó/ria/ um/ só/ fler/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-9-10)
no/ qual/ co/mo es/que/ci/do/ te a/pre/sen/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
Meus/ pen/sa/men/tos/ são/ tão/ di/fe/ren/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
e em/ tu/do/ tão/ a/lhei/os/ a/ tan/ger-/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)

que/ nem/ sa/bem/ se/ po/dem/ o/fen/der-te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
nem,/ se/ te es/que/cem,/ sa/bem/ se/ tu/ sen/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
Se/ tu/ fo/sses/ ca/paz/ de/ ser/ que/ri/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-10)
tal/vez/ co/mo es/que/ci/do hou/ve/sse a/ gló/ria 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (2-6-8-10)
de/ se/ tor/nar/ pa/ssa/do/ já/ ven/ci/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-8-10)
mas/ tão/ dis/tan/te es/tás/ de/ssa/ vi/tó/ria, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)
que em/ ti/ não/ pen/so,/ não/ por/ es/que/ci/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-10)
mas/ por/ ne/gar/ ha/ver/ a/ tal/ me/mó/ria. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-8-10)

Fonte: elaborado pela autora

Enfrentamos alguns problemas ao longo desta tradução que foram de cunho linguístico-estrutural e que ocasionaram a elisão de sílabas poéticas, diminuindo o tamanho do verso e acarretando a necessidade de expansão no português. É o caso, no verso 1, da tradução de “que yo te olvido” para “que eu te esqueço”; não havia uma elisão em “que yo” e, no português, passou a ocorrer a elisão em “que eu”. Por esse motivo, acabamos ampliando o verso adicionando “Tu” antes de “dizes”. O mesmo acontece no verso 12, em que “lejos estás” no português “longe estás” ocasionou uma elisão. Aqui a solução foi trocar “longe” por “distante”, adicionando uma sílaba a mais na contagem: “mas tão **distante** estás dessa vitória”.

Na escansão do verso 1 traduzido "Tu dizes que me esqueço, Celio, e mentes", fizemos a elisão de "Celio" e "e", mesmo sendo duas palavras separadas por uma vírgula, o que sugere que ocorre uma pausa na leitura do poema. Se observarmos a escansão desse verso no soneto de partida (Di/ces/que/yo/te ol/vi/do,/Ce/lio, y /mien/tes) Sórór Juana emprega essa mesma lógica de elisão para obter um verso decassílabo, e isso ocorre também no verso 10 (fue/ ras/ ca/ paz/ de ol/ vi/ do; y/ ya e/ ra/ glo/ ria) em que parece ocorrer uma elisão entre "olvido" e "y", mesmo separados por ponto e vírgula. Como mostrou-se ser uma estratégia da autora, optamos por empregá-la quando necessário também em nossas traduções.

No verso 14, ao traduzirmos "negación **de la** memoria", também por diferenças linguístico-estruturais ocasionou a perda de uma sílaba poética "negação **da** memória". A solução, inicialmente, foi adicionar apenas a palavra "tal" antes de "memória". Por um momento, pensamos em adicionar um "sim" a este verso ("mas, sim, uma negação da memória"), ideia que a princípio nos agradou bastante, pois conformaria um contraste típico do estilo barroco sorjuanino (entre afirmação e negação). Porém, essa solução impediria que a sexta sílaba fosse tônica e, por isso, foi necessário fazer uma adição somente após a palavra "negação". No fim, devido à reorganização que fizemos no verso 13, antes "que aqueste no acordarme no es olvido" passando a ser "que em ti não penso, não por esquecido", optamos por reorganizar o último verso também: "mas por negar haver a tal memória" afirmando que o eu lírico nega haver memórias sobre Celio, resolução final deste soneto.

Por tratar-se de um soneto que faz constantes e inúmeros jogos entre "lembrar" e "esquecer", projetamos traduzir "olvidarse" por "esquecer" ao longo do poema. A decisão de não utilizar a palavra "olvidar" que também existe no português decorreu de evitar uma carga muito grande de espanholismos que estavam aproximando muito o poema de chegada do poema de partida, ocasionando na falta de fluidez do poema traduzido.

Por conta dessa decisão, as rimas do tipo *b* que antes terminavam em "arte" (olvidarte, parte, tratante, agraviarte) tiveram que ter sua terminação alterada para "erte" para podermos manter "esquecer-te" como rima. Assim, no verso 3, antes "pues no hay

en mi memoria alguna parte”, recriamos a ideia de “parte” pela ideia de “flerte”: “Não há em minha memória um só flerte” utilizando seu sentido de “aproximação”. Dessa forma, acreditamos que se entende que na mente do eu lírico não existe um espaço em que surgem ou se aproximam pensamentos sobre Celio.

Para tratar da mudança das outras rimas do tipo *b*, vejamos as mudanças no verso 6 e 7:

Poema de partida

Mis pensamientos son tan diferentes
y en todo tan ajenos de tratarte,
que ni saben si pueden agraviarte,
ni si te olvidan saben si lo sientes.

Poema traduzido

Meus pensamentos são tão diferentes
e em tudo tão alheios a tanger-te,
que nem sabem se podem ofender-te,
nem, se te esquecem, sabem se tu sentes.

Para reconstruir uma rima no lugar de “tratar-te”, partimos da ideia de que o “tratarte” foi usado pela autora como forma de dizer que os pensamentos do eu lírico estão longe de “esbarrar” em um pensamento que tenha Celio como tema. Por isso, decidimos que caberia melhor uma palavra com essa ideia de “encontro” no pensamento, o qual parece ter sido construído como um espaço físico em outros momentos do soneto: “alguna parte” (da memória, verso 3) e “estar tan lejos” (verso 6). Ao mesmo tempo, o verso pedia o uso da aliteração da consoante T, fazendo com que nossa proposta de mudança ocasionasse a perda de pelo menos três recorrências (tratar-te). No fim, optamos pelo uso da palavra “tanger-te”, por meio do qual recriamos as rimas que precisávamos e mantivemos essa relação de “contato” de pensamento, mesmo perdendo uma consoante T. Quanto ao verso 7, vimos no *Diccionario de la lengua española*²² da Real Academia Espanhola que “agraviar” pode significar

²² *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española. Disponível em: <<https://www.rae.es>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

“ofenderse o mostrarse resentido por algún agravio”²³. Entendemos, assim, que o verso aponta que Celio poderia se sentir ofendido por não ocupar espaço nos pensamentos ou memória do eu lírico. Por isso, optamos por refazer a rima por “ofender-te”.

Discorreremos agora sobre uma mudança proposta no verso 11, no primeiro terceto:

Poema de partida

Si tú fueras capaz de ser querido,
fueras capaz de olvido; y ya era gloria
al menos la potencia de haber sido.

Poema traduzido

Se tu fosses capaz de ser querido,
talvez como esquecido houvesse a glória
de se tornar passado já vencido.

No poema de partida, o eu lírico propõe que, caso Celio “fosse querido”, conseguiria a glória de ser considerado um esquecido. Pela lógica, isso seria uma glória para Celio pois indicaria que, um dia no passado, ele foi alguém amado e lembrado pelo eu lírico. Com essa interpretação em mente, optamos por recriar a ideia de “superação de alguém do passado”, pois, a necessidade de superar alguém decorre do sentimento atrelado a essa pessoa. Isso recupera a ideia de um Celio que um dia poderia ter sido querido dessa forma pelo eu lírico. “Vencido” recupera a rima do tipo c, terminada em -ido. Assim, usamos a noção de “passado vencido” para reconstruir a ideia de que Celio teria sido um amor superado (se tivesse a glória de ser esquecido).

Apesar de “ter sido” ser cabível também na tradução, a necessidade de mudança dessa rima foi ocasionada e revelada durante o processo de tradução do segundo soneto que analisamos neste trabalho. Como veremos no próximo subcapítulo, todas as rimas dos dois sonetos (180 e 181) são exatamente iguais e todos os versos estão conectados entre si. Basta dizer que o processo de tradução dos

²³ A consulta desse verbete está disponível em: <<https://dle.rae.es/agraviar?m=form>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

dois sonetos teve de ser realizado em conjunto e, portanto, algumas mudanças realizadas no soneto 181, foram refletidas no poema 180. A alteração de “poder ter sido” para “passado já vencido” é uma dessas mudanças refletidas, e será melhor compreendida no próximo subcapítulo.

Apresentamos a seguir soneto de partida e de chegada lado a lado com o objetivo de facilitar comparações:

Quadro 1 – Dices que yo te olvido, Celio, y mientes: soneto de partida e soneto de chegada lado a lado

SONETO DE PARTIDA	SONETO DE CHEGADA
<i>Dices que yo te olvido, Celio, y mientes en decir que me acuerdo de olvidarte, pues no hay en mi memoria alguna parte en que, aún como olvidado, te presentes.</i>	Tu dizes que te esqueço, Celio, e mentes Dizendo que me lembro de esquecer-te, Não há em minha memória um só flerte no qual como esquecido te apresents.
<i>Mis pensamientos son tan diferentes y en todo tan ajenos de tratarte, que ni saben si pueden agraviarte, ni si te olvidan saben si lo sientes.</i>	Meus pensamentos são tão diferentes e em tudo tão alheios a tanger-te, que nem sabem se podem ofender-te, nem, se te esquecem, sabem se tu sentes.
<i>Si tú fueras capaz de ser querido, fueras capaz de olvido; y ya era gloria al menos la potencia de haber sido.</i>	Se tu fosses capaz de ser querido, talvez como esquecido houvesse a glória de se tornar passado já vencido.
<i>Mas tan lejos estás de esa victoria, que aqueste no acordarme no es olvido sino una negación de la memoria.</i>	mas tão distante estás dessa vitória, que em ti não penso, não por esquecido, mas por negar haver a tal memória.

Fonte: elaborado pela autora.

O resultado de tradução que obtivemos, ao nosso ver, cumpriu a manutenção dos aspectos metrorrítmicos estabelecidos no projeto como prioridade (1), mantendo o verso decassílabo heroico, ocorrendo algumas variações nas mesmas tônicas que no poema de partida se mostraram irregulares. No entanto, ocorreram diferenças maiores nos versos 3, 10, 11 e 14, nos quais tônicas novas se agruparam também na segunda metade do verso, como podemos ver a seguir:

Tabela 6 – Comparação metrorrítmica e de rimas entre *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes* e sua tradução para o português-brasileiro

	E.R. Original	E.R. Tradução	Rimas Original	Rimas Tradução
1	10 (1-6-8-10)	10 (2-6-8-10)	<i>mientes</i>	mentes
2	10 (3-6-10)	10 (2-6-10)	<i>olvidarte</i>	esquecer-te
3	10 (2-6-10)	10 (2-6-9-10)	<i>parte</i>	flerte
4	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>presentes</i>	apresentes
5	10 (4-6-10)	10 (4-6-10)	<i>diferentes</i>	diferentes
6	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>tratarte</i>	tanger-te
7	10 (3-6-10)	10 (3-6-10)	<i>agraviarte</i>	ofender-te
8	10 (4-6-10)	10 (4-6-10)	<i>sientes</i>	sentes
9	10 (2-6-10)	10 (3-6-10)	<i>querido</i>	querido
10	10 (4-6-10)	10 (2-6-8-10)	<i>gloria</i>	glória
11	10 (2-6-10)	10 (4-6-8-10)	<i>sido</i>	vencido
12	10 (3-6-10)	10 (4-6-10)	<i>victoria</i>	vitória
13	10 (2-6-10)	10 (4-6-10)	<i>olvido</i>	esquecido
14	10 (2-6-10)	10 (4-6-8-10)	<i>memoria</i>	memória

Fonte: elaborado pela autora

Quanto aos outros aspectos priorizados na tradução, relembrando-os: (2) a repetição de palavras ou ideias que remetem à memória e esquecimento; (3) o aspecto semântico e (4) a manutenção das aliteraões, acreditamos termos cumprido com sua manutenção, pois podem ser visualizadas também na tradução resultante do processo.

4.2 *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*

O poema de partida deste subcapítulo é *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*, soneto de número 181 em *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz I: lírica personal*. Trata-se de uma resposta ao soneto 180 analisado anteriormente. Dessa forma, há um vínculo de jogos de palavras entre os dois sonetos e, também, uma similaridade estrutural dos versos. Mostramos, a seguir, o soneto de partida²⁴, seguido de sua escansão.

1. Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes
2. en decir que te olvidas de olvidarte,
3. pues das ya en tu memoria alguna parte
4. en que, por olvidado, me presentes.

5. Si son tus pensamientos diferentes
6. de los de Albiro, dejarás tratarte,
7. pues tú misma pretendes agraviarte
8. con querer persuadir lo que no sientes.

9. Niégasme ser capaz de ser querido,
10. y tú misma concedes esa gloria:
11. con que en tu contra tu argumento ha sido;

12. pues si para alcanzar tanta victoria

²⁴ Este soneto foi retirado de Cruz (2012).

13. te acuerdas de olvidarte del olvido,
 14. ya no das negación en tu memoria.

Tabela 7 – Escansão e esquema de rimas de *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*

Escansão	R.	E.R.
Di/ces,/ que/ no/ te a/cuer/das,/ Clo/ri, y/ mien/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (1-6-10)
en/ de/cir,/ que/ te ol/vi/das/ de ol/vi/dar/te; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
pues/ das/ ya en/ tu/ me/mo/ria al/gu/na/ par/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
en/ que,/ por/ ol/vi/da/do,/ me/ pre/sen/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
Si/ son/ tus/ pen/sa/mien/tos/ di/fe/ren/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
de/ los/ de Al/bi/ro,/ de/ja/rás/ tra/tar/te; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-8-10)
pues/ tu/ mis/ma/ pre/ten/des/ a/gra/viar/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
con/ que/rer/ per/sua/dir/ lo/ que/ no/ sien/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
Nié/gas/me/ ser/ ca/paz/ de/ ser/ que/ri/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (1-6-10)
y/ tú/ mis/ma/ con/ce/des/ es/ta/ glo/ria: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)

con/ que en/ tu/ con/tra/ tu ar/gu/men/to ha/ si/do; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-8-10)
Pues/ si/ pa/ra al/can/zar/ tan/ta/ vic/to/ria, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)
te a/cuer/das/ de ol/vi/dar/te/ del/ ol/vi/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)
ya/ no/ das/ ne/ga/ción/ a/ tu/ me/mo/ria. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

A análise para o presente soneto de partida precisa ser complementada de forma comparativa com o poema 180, a fim de verificarmos as relações estilísticas entre os dois sonetos. De forma a facilitar a compreensão da presente análise, apresentamos, a seguir, um quadro com os sonetos de partida lado a lado.

Quadro 2 – Comparação entre poemas 180 de partida e 181 de partida

	Poema 180	Poema 181
1	Dices que yo te olvido, Celio, y mientes	Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes
2	en decir que me acuerdo de olvidarte,	en decir que te olvidas de olvidarte,
3	pues no hay en mi memoria alguna parte	pues das ya en tu memoria alguna parte
4	en que, aún como olvidado, te presentes.	en que, por olvidado, me presentes.
5	Mis pensamientos son tan diferentes	Si son tus pensamientos diferentes
6	y en todo tan ajenos de tratarte,	de los de Albiro, dejarás tratarte,
7	que ni saben si pueden agraviarte,	pues tú misma pretendes agraviarte
8	ni si te olvidan saben si lo sientes.	con querer persuadir lo que no sientes.
9	Si tú fueras capaz de ser querido,	Niégame ser capaz de ser querido,
10	fueras capaz de olvido; y ya era gloria	y tú misma concedes esa gloria:
11	al menos la potencia de haber sido.	con que en tu contra tu argumento ha sido;
12	Mas tan lejos estás de esa victoria,	pues si para alcanzar tanta victoria
13	que aqueste no acordarme no es olvido	te acuerdas de olvidarte del olvido,
14	sino una negación de la memoria.	ya no das negación en tu memoria.

Fonte: elaborado pela autora.

Como podemos observar, há uma relação verso a verso. Dessa forma, o verso 1 relaciona-se com (ou responde) o verso 1, o verso 2 faz o mesmo com o verso 2, e assim acontece subsequentemente até o fim do soneto. Ocorrem apenas algumas variações com respeito a essa rígida ordem de respostas, nos versos 6 e 11, porém mantendo uma linearidade lógica com os versos anteriores (respectivamente, 5 e 10).

Uma diferença que observamos é que há uma mudança de eu lírico e interlocutor. Dessa forma, antes, no poema 180, Clori é o eu lírico e seu interlocutor é Celio. Já no poema 181, Celio passa a ser o eu lírico que contra-argumenta o que foi dito por Clori anteriormente. No verso 6, o eu lírico introduz um terceiro personagem ao poema, cujo nome é Albiro. Não encontramos nenhum outro poema na *Lírica Personal* (CRUZ, 2012) de Sórora Juana que citasse Albiro antes. Nas notas de rodapé realizadas por Alatorre, o próprio autor comenta que a introdução desse personagem é “desconcertante”, pois não é possível entender o que pensa Albiro. Por outro lado, interpretamos que Albiro pode ser alguém que tem espaço nos pensamentos de Clori, mas que, em alguns momentos, pode haver uma abertura para pensamentos diferentes, como a memória de Celio, um flerte com alguma lembrança deste. Por isso, há uma dupla possibilidade: ou os pensamentos são diferentes dos de Albiro por diferenças de visões e opiniões a respeito de determinado assunto ou os pensamentos são diferentes por não terem Albiro como tema central.

Com respeito à estrutura metrorrítmica, assim como no poema 180, este soneto de partida 181 é constituído de versos que, segundo a regra brasileira, são considerados decassílabos heroicos, com tônicas recaindo nas sextas e nas décimas sílabas poéticas. Apenas há uma exceção, do verso 11, onde podemos observar um verso decassílabo sáfico (4-8-10). O esquema de rimas permanece o clássico do soneto: ABBA ABBA CDC DCD, sendo todas as rimas exatamente iguais ao poema 180. Dessa forma, o que muda entre os dois sonetos é a voz lírica e o seu tom, que deixa de ser acusatório e passa a ser defensivo e contra-argumentativo. As aliterações de T e S presentes nos versos 5, 6, 7 e 8 do poema 180 perdem força no poema 181. Notamos, por outro lado, a presença de uma aliteração de T no verso 11: “con que en tu contra tu argumento ha sido”.

Ao levarmos em consideração a relação entre os poemas 180 e 181, nosso projeto de tradução teve como prioridades: (1) a manutenção da relação verso a verso entre os dois sonetos; (2) a manutenção de rimas e dos versos decassílabos heroicos; (3) cuidado com o aspecto semântico e o tom contra-argumentativo de Celio (4) preservação da aliteração de T presente no verso 11.

A seguir, apresentamos a nossa tradução para o soneto 181, seguida de sua escansão e comparação com o poema 180 traduzido:

1. Tu dizes que não lestras, Clori, e mentes
2. dizendo que te esqueces de esquecer-te,
3. pois há em tua memória certo flerte
4. no qual como esquecido me apresentes.

5. Se são teus pensamentos diferentes
6. de Albiro, deixarás, então, tanger-te,
7. pois tu mesma pretendes ofender-te,
8. ao buscar persuadir o que não sentes.

9. Tu dizes-me incapaz de ser querido,
10. mas tu mesma concedes-me esta glória:
11. e dás teu argumento por vencido;

12. Pois se para alcançar tanta vitória,
13. te lestras de esquecer este esquecido,
14. já não podes negar tua memória.

Tabela 8 – Escansão da tradução de *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*

Escansão da tradução	R.	E.R.
Tu/ di/zés/ que/ não/ lem/bras,/ Clo/ri, e/ men/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
di/zen/do/ que/ te es/que/ces/ de es/que/cer-/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
pois/ há / em/ tua/ me/mó/ria/ cer/to/ fler/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
no/ qual/ co/mo es/que/ci/do/ me a/pre/sen/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
Se/ são/ teus/ pen/sa/men/tos/ di/fe/ren/tes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
de Al/bi/ro,/ dei/xa/rás,/ en/tão,/ tan/ger-/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
pois/ tu/ mes/ma/ pre/ten/des/ o/fen/der-/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
ao/ bus/car/ per/sua/dir/ o/ que/ não/ sen/tes. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
Tu/ di/zés-/me in/ca/paz/ de/ ser/ que/ri/do 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)
mas/ tu/ mes/ma/ con/ce/des-/me es/ta/ gló/ria: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)
e/ dás/ teu/ ar/gu/men/to/ por/ ven/ci/do; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)

Pois/ se/ pa/ra al/can/çar/ tan/ta/ vi/tó/ria, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)
te/ lem/bras/ de es/que/cer/ es/te es/que/ci/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)
já/ não/ po/des/ ne/gar/ tua/ me/mó/ria. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (1-3-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 3 – Comparação entre as traduções dos poemas 180 e 181

	Tradução do poema 180	Tradução do poema 181
1	Tu dizes que te esqueço, Celio, e mentes	Tu dizes que não lembras, Clori, e mentes
2	Dizendo que me lembro de esquecer-te,	dizendo que te esqueces de esquecer-te,
3	Não há em minha memória um só flerte	pois há em tua memória certo flerte
4	no qual como esquecido te apresentes.	no qual como esquecido me apresentes.
5	Meus pensamentos são tão diferentes	Se são teus pensamentos diferentes
6	e em tudo tão alheios a tanger-te,	de Albiro, deixarás, então, tanger-te,
7	que nem sabem se podem ofender-te,	pois tu mesma pretendes ofender-te
8	nem, se te esquecem, sabem se tu sentes.	ao buscar persuadir o que não sentes.
9	Se tu fosses capaz de ser querido,	Tu dizes-me incapaz de ser querido
10	talvez como esquecido houvesse a glória	mas tu mesma concedes-me esta glória:
11	de se tornar passado já vencido.	e dás teu argumento por vencido;
12	mas tão distante estás dessa vitória,	Pois se para alcançar tanta vitória,
13	que em ti não penso, não por esquecido,	te lembras de esquecer este esquecido,
14	mas por negar haver a tal memória.	já não podes negar tua memória.

Fonte: elaborado pela autora.

O principal ponto de partida para esta tradução foi utilizarmos o mesmo vocabulário empregado na tradução do poema 180. Assim, adições ou mudanças de palavras que ocorreram na tradução anterior foram trazidas para a tradução do poema 181. Dessa forma, quando precisamos trocar alguma palavra para realizar adequação de sílabas poéticas ou das tônicas, pensamos em soluções com o apoio da tradução anterior. Se a palavra que queríamos trocar era importante para manter o vínculo entre os dois versos, repensamos a mudança. E, também, ficamos abertas para a

possibilidade de realizar novas alterações na tradução do poema anterior para que esta combinasse com a tradução do poema 181.

Ao fazermos essa tradução apoiada nas estratégias da tradução anterior, ocorreu um fenômeno interessante. Grande parte dos versos conservaram sem problemas um esquema rítmico adequado, com tônicas nas sextas e décimas sílabas poéticas. Precisamos alterar apenas alguns versos, principalmente aqueles em que no poema de partida 181 já apresentavam pequenas mudanças em relação ao 180, tais como os que apresentamos a seguir.

Precisamos encurtar o verso 3 e essa mudança teve que ocorrer após a palavra “memória”, pois graças a esta palavra a tônica recai na sexta sílaba poética. Notamos que nos poemas de partida, este verso tem relação de similaridade em suas terminações – “pues no hay en mi **memoria alguna parte**” (180)/ “pues das ya en tu **memoria alguna parte**” (181). Dessa forma, observamos que há uma similaridade nas três últimas palavras do verso. Na tradução, diante da mudança da rima para “flerte” definida na tradução do poema 180, nossa decisão acarretou a perda dessa repetição de três palavras, em prol da manutenção da contra-argumentação de Celio. Não faria sentido Celio defender-se ao dizer que há “um só flerte” seu na memória de Clori, uma vez que esse “um só” pertence ao desmerecimento que Clori faz de Celio. Para manter o tom contra-argumentativo, mudamos para “certo flerte”, para defender a ideia de que há certa memória de Celio.

Como dito anteriormente, todas as rimas dos poemas são iguais. Porém, na tradução do poema 181 tivemos que modificar uma delas, por uma questão de diferenças linguístico-estruturais entre a língua espanhola e o português-brasileiro. O tempo verbal utilizado ao final do verso 11, “ha sido”, é pertencente ao pretérito perfeito composto do espanhol. Tempo verbal que indica tanto ações que ocorreram e ainda ocorrem dentro de determinado período recente, como também ações que foram realizadas no passado distante e que ainda geram consequências no presente. Já no português-brasileiro, o mesmo tempo verbal é utilizado apenas para ações que se iniciam em um passado recente e que continuam acontecendo até o presente, como no exemplo “Tenho estudado muito”.

Ao não podermos utilizar, então, o “ter sido”, trabalhamos a recriação da rima tendo como ponto de partida pensar em frases que pudessem trazer a mesma ideia de Clori ir contra seu próprio argumento no passado (como no verso original: “con que en tu contra tu argumento ha sido”) tendo uma palavra ao final do verso terminada em -ido. Com a ajuda do dicionário de rimas²⁵, estabelecemos uma lista de palavras que poderíamos utilizar na recriação:

- compelido
- proferido
- repelido
- rebatido
- destruído
- desmentido
- vencido

Inicialmente, optamos por fazer uso de “desmentido”, pois essa palavra remeteria à ideia de Clori negar (por meio de suas ações) o que foi dito, seja ao ter mentido para Célio em seu discurso no poema 180 ou ao ter mentido para si mesma com respeito a sua desmemória de Célio. O terceto ficaria, assim:

Negas-me ser capaz de ser querido,
e tu mesma concedes esta glória:
por ter seu argumento desmentido.

No entanto, não ficamos satisfeitas com esta mudança de rima apenas no poema 181, uma vez que ela ocasionou em um desvio na relação formal entre os dois poemas. Dessa forma, pensamos em uma nova palavra que poderia ser usada na recriação dos dois versos de número 11, tanto no poema 180 como no 181. Reaproveitando a mesma lista de palavras mencionada anteriormente, selecionamos “vencido”:

²⁵ O dicionário de rimas que utilizamos pode ser encontrado em:
<<https://www.dicionarioinformal.com.br/rimas/>> Acesso em: 03 jun. 2023.

Quadro 4 – *Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes*: soneto de partida e soneto de chegada lado a lado

SONETO DE PARTIDA	SONETO DE CHEGADA
<i>Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes en decir que te olvidas de olvidarte, pues das ya en tu memoria alguna parte en que, por olvidado, me presentes.</i>	Tu dizes que não lembras, Clori, e mentes dizendo que te esqueces de esquecer-te, pois há em tua memória certo flerte no qual como esquecido me apresents.
<i>Si son tus pensamientos diferentes de los de Albiro, dejarás tratarte, pues tú misma pretendes agraviarte con querer persuadir lo que no sientes.</i>	Se são teus pensamentos diferentes de Albiro, deixarás, então, tanger-te, pois tu mesma pretendes ofender-te ao buscar persuadir o que não sentes.
<i>Niégame ser capaz de ser querido, y tú misma concedes esa gloria: con que en tu contra tu argumento ha sido;</i>	Tu dizes-me incapaz de ser querido mas tu mesma concedes-me esta glória: e dás teu argumento por vencido;
<i>pues si para alcanzar tanta victoria te acuerdas de olvidarte del olvido, ya no das negación en tu memoria.</i>	Pois se para alcançar tanta vitória, te lembras de esquecer este esquecido, já não podes negar tua memória.

Fonte: elaborado pela autora.

Como é possível observar no quadro acima, reorganizamos os versos nos dois poemas fazendo o uso de duas concepções diferentes da palavra “vencido”. Na tradução do poema 180, vencido tem um sentido de “superação”. Dessa forma, em conjunto com a sequência lógica do terceto (versos 9,10 e11), caso Célio fosse capaz de ser querido, ele seria triunfante ao figurar como uma lembrança passada que já foi superada por Clori. Enquanto que no poema 181, vencido é utilizado com a concepção de “derrota”, em conjunto com a preposição “por”, gerando a ideia de argumento colocado por água abaixo. Apesar de produzirmos uma mudança de caráter lexical, a recriação desses versos possibilitou a manutenção do vínculo formal entre as rimas, o que consideramos uma prioridade conforme o nosso projeto.

A seguir, ao invés da comparação entre original e tradução, demonstramos a comparação entre os esquemas rítmicos e as rimas das duas traduções, dos poemas 180 e 181, a fim de demonstrar que como traduções também se comportam como poemas relacionados verso a verso, não só com respeito à semântica e estilo, como também com respeito à forma, mantendo todas as rimas iguais e os versos heroicos.

Tabela 9 – Comparação metrorrítmica e de rimas entre a tradução de *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes* e a tradução de *Dices, que no te acuerdas, Clori, y mientes*

	E.R. 180 Tradução	E.R. 181 Tradução	Rimas 180 Tradução	Rimas 181 Tradução
1	10 (2-6-8-10)	10 (2-6-10)	mentes	mentes
2	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	esquecer-te	esquecer-te
3	10 (2-6-9-10)	10 (2-6-10)	flerte	flerte
4	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	apresentes	apresentes
5	10 (4-6-10)	10 (2-6-10)	diferentes	diferentes
6	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	tanger-te	tanger-te
7	10 (3-6-10)	10 (2-6-10)	ofender-te	ofender-te
8	10 (4-6-10)	10 (3-6-10)	sentes	sentes
9	10 (3-6-10)	10 (2-6-10)	querido	querido
10	10 (2-6-8-10)	10 (3-6-10)	glória	glória
11	10 (4-6-8-10)	10 (2-6-10)	vencido	vencido
12	10 (4-6-10)	10 (3-6-10)	vitória	vitória
13	10 (6-8-10)	10 (2-6-10)	esquecido	esquecido
14	10 (4-6-8-10)	10 (1-3-6-10)	memória	memória

Fonte: elaborado pela autora.

Grande parte das prioridades definidas em nosso projeto foram cumpridas, tais como a manutenção da relação verso a verso entre os dois sonetos bem como de seus aspectos formais. Acreditamos que houve também preservação do aspecto semântico e da contra-argumentação de Celio, apesar de algumas mudanças lexicais terem sido necessárias. Apenas a prioridade “(4) preservação da aliteração de T presente no verso 11” não foi cumprida em detrimento das outras eleitas como mais essenciais.

Por fim, é interessante observar como é realizada a tradução de dois poemas que estão relacionados entre si. Nesse caso, ao longo da tradução do poema 181 foi necessário realizar intervenções e modificações na primeira tradução, do poema 180, antes considerada como finalizada. Além disso, como a tradução do poema 181 teve como base a tradução anterior do poema 180, tivemos uma maior facilidade na recuperação das tônicas (6-10). Acreditamos que isso ocorreu porque já havíamos encontrado as soluções na tradução do poema 180.

A seguir, passamos para as análises e tradução do terceiro soneto selecionado para a presente dissertação.

4.3 *El ausente, el celoso, se provoca*

O poema de partida que é analisado e traduzido no presente subcapítulo é o de número 175 segundo a organização de Plancarte, onde encontra-se sob o título de *Sólo con aguda ingeniosidad esfuerza el dictamen de que sea la ausencia mayor mal que los celos*. Trata-se de um soneto que, originalmente, foi publicado em ***Inundación Castálida*** em 1689 em Madri e que, para análise e tradução no presente trabalho, retiramos de Cruz (2012, p. 319). Segue o soneto de partida seguido de nossas análises:

1. El ausente, el celoso, se provoca,
2. aquél con sentimiento, éste con ira;
3. presume éste la ofensa que no mira,
4. y siente aquél la realidad que toca.

5. Éste templa, tal vez, su furia loca,
 6. cuando el discurso en su favor delira;
 7. y sin intermisión aquél suspira,
 8. pues nada a su dolor la fuerza apoca.
9. Éste aflige dudoso su paciencia,
 10. y aquél padece ciertos sus desvelos;
 11. éste al dolor opone resistencia,
12. aquél, sin ella, sufre desconsuelos;
 13. y si es pena de daño, al fin, la ausencia,
 14. luego es mayor tormento que los celos.

Tabela 10 – Escansão e esquema de rimas de *El ausente, el celoso, se provoca*

Escansão	R	E.R.
El/ au/sen/te, el/ ce/lo/so,/ se/ pro/vo/ca, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
a/quél/ con/ sen/ti/mien/to, és/te/ con/ i/ra; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
pre/su/me és/te/ la o/fen/sa/ que/ no/ mi/ra, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
y/ sien/te a/quél/ la/ rea/li/dad/ que/ to/ca. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-8-10)
És/te/ tem/pla,/ tal/ vez,/ su/ fu/ria/ lo/ca, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (1-6-8-10)
cuan/do el/ dis/cur/so en/ su/ fa/vor/ de/li/ra; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (1-4-8-10)

y/ sin/ in/ter/mi/sión/ a/quél/ sus/pi/ra, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-8-10)
pues/ na/da a/ su/ do/lor/ la/ fuer/za a/po/ca. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
És/te a/fli/ge/ du/do/so/ su/ pa/cien/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (1-3-6-10)
y a/quél/ pa/de/ce/ cier/tos/ sus/ des/ve/los; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (2-6-10)
és/te al/ do/lor/ o/po/ne/ re/sis/ten/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (1-4-6-10)
a/quél,/ sin/ e/lla,/ su/fre/ des/con/sue/los; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (2-6-10)
y/ si es/ pe/na/ de/ da/ño, al/ fin,/ la au/sen/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-8-10)
lue/go es/ ma/yor/ tor/men/to/ que/ los/ ce/los. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

Segundo a nossa escansão para o poema de partida, trata-se de um soneto que, no nível do metro, oscila entre versos heroicos (6-10) e versos sáficos (4-8-10). Quanto à textura fônica, possui rimas consoantes com esquema de rimas ABBA ABBA CDC DCD. Há uma recorrência das palavras “aquél” e “éste”, o que causa similaridades sonoras ao longo do poema. Além disso, notamos que essas palavras encontram-se posicionadas nos versos de formas específicas: no primeiro quarteto, posicionam-se no início ou metade do verso; no segundo quarteto, formam posições opostas, “éste” ficando no início do verso 5 e o “aquél” ao final do verso 7; já nos tercetos, formam posições alternadas nos inícios dos versos 9, 10, 11 e 12.

Ainda na análise da textura fônica, no verso 5, notamos uma aliteração de T nas três primeiras palavras do verso: “Éste templa, tal vez, su furia loca”. Essa estratégia

parece causar uma explosão sonora no início do verso que vai perdendo força até o final. Podemos relacionar essa explosão e perda de força com o significado do verso em si, uma vez que, segundo o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Espanhola, a palavra “templar” pode significar “1. tr. Moderar, entibiar o suavizar la fuerza de algo. Apl. al genio o enojo de una persona”²⁶. Dessa forma, entendemos que, em casos oportunos (“cuando el discurso en su favor delira”), o ciumento ameniza ou controla a fúria causada pelo ciúmes.

Por fim, outro efeito sonoro que observamos no soneto encontra-se na sequência dos versos 6, 8, 9, 10, 11, 12 e 13. Nestes versos, ocorre uma repetição da sonoridade da letra D, nas palavras “discurso”, “dolor”, “dudoso”, “padece”, “desvelos”, “dolor”, “desconsuelos” e “daño”. Não só há uma repetição sonora entre essas palavras, como também uma repetição dos sentidos negativos relacionados a elas.

Do ponto de vista semântico, o poema 175 trata sobre a relação provocante entre o ausente e o ciumento. Para isso, ao longo do poema, é definido “aquél” como o agente da ausência e o “éste” como o agente dos ciúmes. Essa escolha do uso da palavra “aquél” para designar o ausente é relacionável com seu significado pois “aquél” é uma palavra que geralmente indica algo ou alguém que está longe. Por isso, o “éste”, empregado para falar do ciumento, pode indicar que o ciumento é alguém que permaneceu no mesmo lugar. Assim, entende-se que o ausente sofre por conta do sentimento de saudade causado pela realidade do distanciamento, bem como a angústia causada pela falta de consolo do outro. Por outro lado, o ciumento cria um imaginário irreal devido à (e permitido pela) ausência do outro, pelo que podemos perceber no trecho “presume éste la ofensa que no mira”. Dessa forma, o ciúmes é carregado de ilusões e invenções do que não é real e que inspiram ira e resistência no lugar da dor do distanciamento. Ao final dos tercetos, a voz lírica conclui que o sofrimento causado pela realidade da ausência é um tormento maior que a dor causada pelo ciúmes. Entendemos que isso acontece pois o ciumento substitui a dor por sentimentos como ira, dúvidas e resistência e, portanto, faz uso desses outros sentimentos para evitar o sofrimento.

²⁶ Consulta do verbete disponível em: <<https://dle.rae.es/templar>>. Acesso em: 21 ago. 2023

O projeto de tradução para o presente soneto teve como prioridades: 1) manutenção do esquema de rimas ABBA ABBA CDC DCD e conservação de versos heroicos quando são heroicos e versos sáficos quando são sáficos; 2) Mantimento das palavras “éste” e “aquél” que, no português-brasileiro, ficam traduzidos por “este” e “aquele” – apesar dessa prioridade articular algumas dificuldades, uma vez que “aquele” tem uma sílaba a mais que “aquél”, acreditamos que esse jogo de palavras e de posições é importante para a construção desse soneto e, portanto, é merecedor de encontrar-se como uma das maiores prioridades na tradução; 3) conservação do aspecto semântico e das ideias propostas no poema de partida; 4) recriação da aliteração de T no verso 5, porém deixando em aberto a possibilidade de recriar o mesmo efeito explosivo de outras formas.

A seguir, mostramos a nossa tradução para o soneto e sua escansão.

1. O ausente, o ciumento, se provoca,
2. aquele com afeto, este com ira;
3. presume este a ofensa e a mentira,
4. enquanto aquele a realidade toca.

5. Talvez, tão louca fúria este sufoca,
6. quando o discurso em seu favor delira;
7. e, sem cessar, aquele só suspira,
8. pois nada apouca a forte dor que evoca.

9. Este aflige indeciso sua paciência,
10. e aquele enfrenta certos seus desvelos;
11. este troca sua dor por resistência,

12. e aquele sofre o dano e faz apelos;
13. se, muito mais que os ciúmes, dói a ausência,
14. dos dois, ela é o pior dos pesadelos.

Tabela 11 – Escansão da tradução de *El ausente, el celoso, se provoca*.

Escansão	R	E.R.
O au/sen/te,/ o/ ciu/men/to,/ se/ pro/vo/ca, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
a/que/le/ com/ a/fe/to, es/te/ com/ i/ra; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
pre/su/me es/te a/ o/fen/sa/ e a/ men/ti/ra, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
en/quan/to a/que/le a/ rea/li/da/de/ to/ca. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-8-10)
Tal/vez,/ tão/ lou/ca/ fú/ria es/te/ su/fo/ca, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-6-10)
quan/do o/ dis/cur/so em/ seu/ fa/vor/ de/li/ra; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-8-10)
e,/ sem/ ce/ssar,/ a/que/le/ só/ sus/pi/ra, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-6-8-10)
pois/ na/da a/pou/ca a/ for/ te/ dor/ que e/vo/ca. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
Es/te a/fli/ge in/de/ci/so/ sua/ pa/ciên/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-10)
e a/que/le en/fren/ta/ cer/tos/ seus/ des/ve/los; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10(2-4-6-10)
es/te/ tro/ca/ sua/ dor/ por/ re/sis/tên/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-10)

e a/que/le/ so/fre o/ da/no e/ faz/ a/pe/los; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-8-10)
se,/ mui/to/ mais/ que os/ ciú/mes,/ dói/ a au/sên/cia, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-8-10)
dos/ dois,/ e/la é/ o/ pior/ dos/ pe/sa/de/los. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

No processo de tradução do presente soneto muitas rimas foram desfeitas em uma primeira tradução mais semântica, como podemos ver no quadro a seguir:

Quadro 5 – Perdas de rimas em *El ausente, el celoso, se provoca*

Rimas <i>a</i>	Rimas <i>b</i>	Rimas <i>c</i>	Rimas <i>d</i>
provoca ✓ toca ✓ louca x apouca x	ira ✓ vê x delira ✓ suspira ✓	paciência ✓ resistência ✓ ausência ✓	desvelos x desconsolos x ciúmes x

Fonte: elaborado pela autora.

Apesar de haver uma semelhança sonora nas rimas do tipo *a*, não podem ser consideradas rimas perfeitas, tais como as do poema de partida, devido à diferença na grafia entre *provoca/toca* e *louca/apouca*. Portanto, recriamos os versos 5 e 8. Pesquisamos por “oca” no dicionário de rimas para elaborar uma lista de possíveis palavras para utilizar na recriação:

- sufoca
- desfoca
- evoca
- troca

A lista gerada não foi muito extensa e infelizmente não conseguimos separar nenhum substantivo ou adjetivo para colocar no lugar de “louca”. Isso ocasionou uma perda de rima rica pois tornou todas as rimas do tipo *a* conjugações verbais no presente. Por outro lado, esse tipo de rima entre verbos é recorrente no conjunto de sonetos de Sórora Juana, que costuma demonstrar mais interesse por rimas ricas sonoramente. Portanto, essa perda não descaracteriza totalmente seu estilo.

Dessa forma, optamos por recriar o verso 5 utilizando a palavra “sufoca”, pois o sentido do verso trata-se do ciumento amenizar a fúria causada pelo ciúmes, conforme mencionado em nossas análises.

Soneto de partida

*Éste templa, tal vez, su furia loca,
cuando el discurso en su favor delira;*

Tradução

Tal vez, tao louca fúria este sufoca,
quando o discurso em seu favor delira;

A aliteração de T presente no início do verso no poema de partida teve que sofrer um apagamento em prol não só da lógica do verso, como também do metro. Por outro lado, não se perdeu a palavra “louca” que foi deslocada sintaticamente e a palavra “tao” foi adicionada como uma tentativa de alimentar a aliteração. O sentido de amenizar a fúria ficou concentrado na palavra “sufoca”, que indica que esse sentimento é reprimido pelo ciumento ao invés de libertado.

Quanto à rima do verso 8, selecionamos a palavra “evoca” e reorganizamos o verso.

Original

y sin intermisión aquél suspira,
pues nada a su dolor la fuerza apoca.

Tradução

e, sem cessar, aquele só suspira,
pois nada apouca a forte dor que evoca.

Também a palavra “apoca” presente no poema de partida tem um sentido de amenizar algo. Porém, ao invés de amenizar a fúria, neste verso, ameniza a dor sentida pelo ausente. Por isso, mantivemos a palavra na tradução e apenas a deslocamos no verso.

Quanto à rima do tipo *b* que foi perdida no 3º verso (ira/vê/delira/suspira):

Original

El ausente, el celoso, se provoca,
aquél con sentimiento, éste con ira;
presume éste la ofensa que no mira,
y siente aquél la realidad que toca.

Tradução

O ausente, o ciumento, se provoca,
aquele com afeto, este com ira;
presume este a ofensa e a mentira,
enquanto aquele a realidade toca.

No poema de partida, o verso 3 trata do imaginário que é criado pelo ciumento para instigar sua própria ira, ao presumir a ofensa mesmo não presenciando-a com seus próprios olhos. Isso demonstra que um dos problemas do ciumento é a falta de confiança no outro. Ao pesquisarmos “ira” no dicionário de rimas, uma das opções que encontramos foi a palavra “mentira”. Tentamos trabalhar essa ideia de desconfiança do ciumento e propomos “mentira” como rima pra reforçar isso, uma vez que o ciumento costuma preferir acreditar que o par romântico mente sobre os fatos de algo do que deixar de acreditar em seu imaginário distorcido de como os fatos ocorreram. Trata-se, pois, de uma ampliação do sentido. No entanto, em prol da recuperação da rima e sem afetar ou contrariar o sentido proposto no poema de partida.

Quando na tradução literal perdem-se todas as rimas, o que aconteceu nas rimas do tipo *d* (desvelos, desconsuelos e celos), ocorre um impasse no processo de tradução. Pois, nesse caso, não há necessariamente uma rima que comande a recriação das outras. Nas rimas do tipo *b*, por exemplo, em que a tradução de ira/mira/delira/suspira é ira/vê/delira/suspira fica claro que a única rima que precisa ser readequada é a segunda, e as outras irão comandar a sua recriação, fazendo com que

tenhamos que recorrer a outra palavra terminada em *-ira*. Como as rimas do tipo *d* passaram a ter terminações completamente diferentes em português (desvelos, desconsolos, ciúmes), foi necessário recorrer ao estabelecimento da recriação a partir da terminação original *-elos*. Por isso, realizamos uma busca no dicionário de rimas a partir da pesquisa de “desvelos” e estabelecemos uma lista de palavras para recriar as rimas dos versos 12 e 14:

- velos
- apelos
- gelos
- dismantelos
- pesadelos
- zelos

Primeiro, buscamos recriar o verso de maior impacto dos tercetos, que é o de número 14, momento em que se resolve a dicotomia ausência x ciúmes. Apesar de não podermos utilizar a palavra ciúmes como rima com *-elos*, trata-se de uma palavra essencial e, portanto, buscamos deslocá-la dentro do mesmo verso ou até para outro verso. Seleccionamos, então, a palavra “pesadelos” e pensamos em formas de reformular os versos mantendo o sentido geral do último terceto de que: entre a ausência e o ciúmes, a pior dor ou a pior “pena de dano” é a ausência. Nesse sentido, utilizamos a noção de “o pior pesadelo” ao invés de “maior tormento” e adequamos os versos para encaixar essa ideia. Por isso, a palavra ciúmes foi deslocada para o verso 13 e “pena de dano” sofreu um apagamento.

Para resolver a rima do verso 12, seleccionamos a palavra “apelos” a partir da mesma lista. No soneto de partida, no verso 12, há um contraponto com o verso 11:

*éste al dolor opone resistencia,
aquél, sin ella, sufre desconsuelos;*

“Este”, o ciumento, ao estar tão acometido por sentimentos como ira e fúria, não

atenta-se muito bem para sentimentos como a dor do sofrimento. Por isso, o eu lírico diz no verso 11 que, em contrapartida à sentir a dor, o ciumento foca-se em resistir. Já o ausente, “aquele”, não tem a mesma possibilidade. Sem a resistência (substituída no verso por “ela”), resta-lhe ao ausente sofrer e sentir esta dor. Esta é a essência que interpretamos destes versos e que guiou a reconstrução do verso 12 com a palavra “apelos” como rima. Com o intuito de termos uma tônica na 6ª sílaba poética, nos lembramos do apagamento de “pena de dano” no verso 13 e reaproveitamos a palavra “dano”. A construção do verso então teve como regras: aplicar a tônica de “dano” na 6ª sílaba; “apelos” ser a última palavra e manter o sentido de sofrimento do ausente no verso. Assim produzimos “e aquele sofre o dano e faz apelos;”.

Por fim, demonstramos as comparações entre soneto de partida e de chegada e entre o esquema rítmico original e as rimas:

Quadro 6 – *El ausente, el celoso, se provoca*: soneto de partida e soneto de chegada lado a lado

SONETO DE PARTIDA	SONETO DE CHEGADA
<i>El ausente, el celoso, se provoca, aquél con sentimiento, éste con ira; presume éste la ofensa que no mira, y siente aquél la realidad que toca.</i>	O ausente, o ciumento, se provoca, aquele com afeto, este com ira; presume este a ofensa e a mentira, enquanto aquele a realidade toca.
<i>Éste templa, tal vez, su furia loca, cuando el discurso en su favor delira; y sin intermisión aquél suspira, pues nada a su dolor la fuerza apoca.</i>	Talvez, tão louca fúria este sufoca, quando o discurso em seu favor delira; e, sem cessar, aquele só suspira, pois nada apouca a forte dor que evoca.
<i>Éste aflige dudoso su paciencia, y aquél padece ciertos sus desvelos; éste al dolor opone resistencia,</i>	Este aflige indeciso sua paciência, e aquele enfrenta certos seus desvelos; este troca sua dor por resistência,
<i>aquél, sin ella, sufre desconsuelos; y si es pena de daño, al fin, la ausencia, luego es mayor tormento que los celos.</i>	e aquele sofre o dano e faz apelos; se, muito mais que os ciúmes, dói a ausência, dos dois, ela é o pior dos pesadelos.

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 12 – Comparação metrorrítmica e de rimas entre *El ausente, el celoso, se provoca* e sua tradução para o português-brasileiro

	E.R. Original	E.R. Tradução	Rimas Original	Rimas Tradução
1	10 (3-6-10)	10 (2-6-10)	<i>provoca</i>	provoca
2	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>ira</i>	ira
3	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>mira</i>	mentira
4	10 (2-4-8-10)	10 (2-4-8-10)	<i>toca</i>	toca
5	10 (1-6-8-10)	10 (2-4-6-10)	<i>loca</i>	sufoca
6	10 (1-4-8-10)	10 (4-8-10)	<i>delira</i>	delira
7	10 (2-6-8-10)	10 (4-6-8-10)	<i>suspira</i>	suspira
8	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>apoca</i>	evoca
9	10 (1-3-6-10)	10 (3-6-10)	<i>paciencia</i>	paciência
10	10 (2-6-10)	10(2-4-6-10)	<i>desvelos</i>	desvelos
11	10 (1-4-6-10)	10 (3-6-10)	<i>resistencia</i>	resistência
12	10 (2-6-10)	10 (4-6-8-10)	<i>desconsuelos</i>	apelos
13	10 (3-6-8-10)	10 (4-6-8-10)	<i>ausencia</i>	ausência
14	10 (4-6-10)	10 (4-6-10)	<i>celos</i>	pesadelos

Fonte: elaborado pela autora.

Como podemos observar, foi necessária a recriação de cinco rimas ao longo do poema. Quanto ao nível do metro, foram mantidos os versos heroicos e sáficos, ocorrendo pequenas variações nas tônicas que recaem antes da sexta sílaba poética. Acreditamos que os sentidos e ideias propostas no poema de partida se mantiveram na tradução, apesar de ter sido necessária a reformulação em alguns versos, bem como o apagamento de palavras com o intuito de cumprimento do projeto de tradução.

A seguir, passamos para a análise do quarto soneto traduzido no presente trabalho.

4.4 *Yo no puedo tenerte ni dejarte*

O soneto que analisamos e traduzimos no presente subcapítulo é o de número 176 nas *Obras Completas Lírica Personal* de Sórora Juana, retirado de Cruz (2012, p. 320), com o título *Que da medio para amar sin mucha pena*. Está situado como sequência do soneto que traduzimos anteriormente *El celoso, el ausente, se provoca*, abordando também o tema dos ciúmes no relacionamento amoroso. Segue o soneto de partida:

1. Yo no puedo tenerte ni dejarte,
2. ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
3. se encuentra un no sé qué para quererte
4. y muchos sí sé qué para olvidarte.

5. Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
6. yo templaré mi corazón de suerte
7. que la mitad se incline a aborrecerte
8. aunque la otra mitad se incline a amarte.

9. Si ello es fuerza querernos, haya modo,
10. que es morir el estar siempre riñendo:

11. no se hable más en celo ni en sospecha,
 12. y quien da la mitad, no quiera el todo;
 13. y cuando me la estás allá haciendo,
 14. sabe que estoy haciendo la desecha.

Tabela 13 – Escansão e esquema de rimas de *Yo no puedo tenerte ni dejarte*

Escansão	R	E.R.
Yo/ no/ pue/do/ te/ner/te/ ni/ de/jar/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
ni/ sé /por/ qué, al/ de/jar/te o/ al/ te/ner/te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-6-10)
se en/cuen/tra un/ no/ sé/ qué/ pa/ra/ que/rer/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
y/ mu/chos/ sí/ sé/ qué/ pa/ra ol/vi/dar/te. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-6-10)
Pues/ ni/ quie/res/ de/jar/me/ ni en/men/dar/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
yo/ tem/pla/ré/ mi/ co/ra/zón/ de/ suer/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-8-10)
que/ la/ mi/tad/ se in/cli/ne a a/bo/rre/cer/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-6-10)
aun/que/ la o/tra/ mi/tad/ se in/cli/ne a a/mar/te. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-8-10)
Si e/llo es/ fuer/za/ que/rer/nos,/ ha/ya/ mo/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-8-10)

que es/ mo/rir/ el/ es/tar/ siem/pre/ ri/ñen/do:	D	10(3-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
no/ se ha/ble/ más/ en/ ce/los/ ni en/ sos/pe/cha,	E	10 (4-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
y/ quien/ da/ la/ mi/tad,/ no/ quie/ra el/ to/do;	C	10 (3-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
y/ cuan/do/ me/ la es/tás/ a/llá/ ha/cien/do,	D	10 (2-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		
sa/be/ que es/toy/ ha/cien/do/ la/ des/he/cha	E	10 (1-4-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10		

Fonte: elaborado pela autora.

Com a escansão, observamos que os versos são decassílabos e, em sua maioria, heroicos, pois a tonicidade recai sobre a 6ª e a 10ª sílabas poéticas. No entanto, há uma exceção no verso 6, em que as tônicas recaem na 4ª, 8ª e 10ª sílaba poética, configurando-se como um verso sáfico. Talvez essa mudança de tônica realizada por Sórora Juana tenha tido o propósito de trazer mais um significado ao poema: tratando-se da palavra “corazón”, podemos interpretar essa alteração rítmica como o descompasso no ritmo cardíaco do eu lírico, que, no mesmo quarteto, decide dividir o próprio coração entre o amor e ódio diante das traições do amado.

Quanto à textura fônica, o padrão de rimas mostra-se diferente dos sonetos analisados anteriormente, apresentando uma rima a mais nos tercetos. Assim, o esquema de rimas do poema de partida é ABBA ABBA CDE CDE.

No primeiro quarteto, as palavras “dejarte” e “tenerte” encontram-se tanto no meio como no final dos versos e são, portanto, rimas internas que brincam com as rimas externas já existentes, causando um efeito de eco. Outra repetição que causa eco no mesmo quarteto é o jogo de palavras “ni sé por qué”, “un no se qué” e “sí sé

qué". No segundo quarteto, temos a repetição das palavras "mitad" e "incline", que também geram uma repetição de sons.

Quanto ao aspecto semântico, o poema de partida trata da relação entre uma pessoa que ama com todo o coração (eu lírico – amante) e outra que se entrega pela metade e comete traições (o interlocutor – o amado). No primeiro quarteto, o amante se vê em meio a um conflito de sentimentos, entre o ficar ou deixar a pessoa que ama. Segundo o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Espanhola, “no sé qué” significa “algo que no se acierta a explicar”²⁷. Dessa maneira, entendemos que o eu lírico não sabe apontar o porquê de ainda querer estar junto ao amado, a resposta podendo repousar apenas no sentimento do eu lírico. Quanto ao “sí sé qué”, acreditamos que trata-se de um jogo de palavras criado por Sórora Juana para indicar que as razões para abandonar o amado são muitas e são lógicas, uma vez que estas sim são explicadas ao longo do poema. Introduz, assim, que há algum problema no ser amado que está causando esse conflito no eu lírico.

No segundo quarteto, é revelada uma parte do problema: o amado não se entrega totalmente a esse amor e, ao mesmo tempo, não deixa o amante livre para seguir em frente. Assim, o amante decide que não se entregará mais totalmente a esse amor, provocando uma divisão no próprio coração entre dois sentimentos: o de amor e o de ódio.

No primeiro terceto, o eu lírico indica que a força que dá sequência a esse relacionamento amoroso vem do querer que existe entre os dois. E, na mesma medida, a morte (ou desgaste/fim) do mesmo relacionamento é causada pelas discussões, por ciúmes e por desconfianças. Esses três pontos negativos vão afunilando a queixa do eu lírico de que o ser amado o está traindo.

No último terceto, é dada uma conclusão: de que aquele que se entrega pela metade não pode desejar ter tudo e, portanto, enquanto o ser amado o estiver traindo, o eu lírico estará se despedindo. Outro significado possível para o encerramento desse

²⁷ Esta definição pode ser encontrada através do verbete “Saber”. Disponível em: <<https://dle.rae.es/saber#D7aTvD4>>. Acesso em 22 ago. 2023.

soneto é de que o amante poderia apenas dissimular os seus sentimentos sobre o acontecido. Esse duplo sentido é melhor explicado a seguir.

Observamos que nos últimos dois versos do soneto há um jogo de palavras muito interessante entre o verbo “hacer” e a palavra “desecha”:

y cuando me la estás allá haciendo,
sabe que estoy haciendo la desecha.

Verificamos junto ao *Diccionario de la práctica escénica en los siglos de oro* organizado por María Rosa Álvarez Sellers, que "Hacer la deshecha" ou "hacer la desecha" pode significar:

Un cierto género de cancioncita, con que se acaba el canto. Y desecha vale despedida cortés. Desecha, dissimulación de lo mal hecho. [COV., p. 457] f.f. Dissimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa. Es formado de la preposición Des y la voz Hecha. Lat. Simulatio. Vale también despedida cortés, según Covarr. en su Thesoro. Lat. Urbana discessio. Significa asimismo cierto género de cancioncita con que acaba el canto [...] [DICC. AUT., II, p. 181] Eco. (...) mas por disimular, / y porque juzgue también /que nada siento, cantando / la deshecha quiero hacer. (Calderón, Eco y Narciso) (SELLERS, 2015, p. 246).

Assim, compreendemos que esse encerramento do poema pode conter um duplo sentido: ou o eu lírico coloca um fim ao relacionamento, se considerarmos “hacer la desecha” com o sentido de uma despedida cortês ou o final de um canto. Por outro lado, se relacionarmos a expressão com o mesmo sentido utilizado por Calderón em *Eco y Narciso*, o eu lírico dissimula seus sentimentos diante da traição do amado, para que este pense que o eu lírico já não se importa ou não sente nada. Visto a influência que Calderón de la Barca exerce sobre os escritos de Sórora Juana, não excluimos essa possibilidade de haver aqui um duplo sentido, visto que se trata de um texto poético. A expressão “hacer la desecha” é, por si só, uma construção antagônica, pois envolve as ideias opostas de fazer e desfazer em uma sequência. Sórora Juana, ainda, contrapõe essa expressão com “me la estás allá haciendo”, que entendemos se tratar da traição que o amado está realizando ou tramando contra o eu lírico.

Realizadas nossas análises, o projeto de tradução do presente poema tem como prioridades: 1) Manter o mesmo esquema rítmico e de rimas; 2) Recriar os jogos de palavras estabelecidos no poema de partida; 3) Manter as repetições de palavras e rimas internas e, por fim, 4) atentar-se à manutenção dos significados e duplo sentidos propostos pela autora.

A seguir, apresentamos nossa tradução para o soneto, seguida de sua escansão.

1. Eu não posso nem ter-te nem deixar-te,
2. nem sei por que, me dói deixar-te ou ter-te,
3. encontro um não sei quê para querer-te
4. e muitos sim sei quê para olvidar-te.

5. Parto o coração em mais de uma parte,
6. pois não queres deixar-me nem render-te,
7. que metade procure aborrecer-te
8. já que metade quer ainda amar-te.

9. Se amar exige força e tal denodo,
10. é de morrer estar sempre brigando:
11. não se fale de ciúmes nem suspeita,

12. e quem metade dá, não queira o todo;
13. e se a mim para trás estás passando,
14. deixo-te para trás pela desfeita.

Tabela 14 – Escansão da tradução de *Yo no puedo tenerte ni dejarte*

Escansão	R	E.R.
Eu/ não/ po/sso/ nem/ ter/-te/ nem/ dei/xar/-te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
nem/ sei/ por/ que,/ me/ dói/ dei/xar/-te ou/ ter/-te, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (4-6-8-10)
en/con/tro um/ não/ sei / quê/ pa/ra/ que/rer/-te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
e/ mui/tos/ sim/ sei/ quê/ pa/ra ol/vi/dar/-te. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-6-10)
par/to o/ co/ra/ção/ em/ mais/ de u/ma/ par/te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (1-5-10)
pois/ não/ que/res/ dei/xar/-me/ nem/ ren/der/-te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
que/ me/ta/de/ pro/cu/re a/bo/rre/cer/-te 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
já/ que/ me/ta/de/ quer/ a/in/da a/mar/-te. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
Se a/mar/ e/xi/ge/ for/ça e/ tal/ de/no/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (2-6-10)
é/ de/ mo/rrer/ es/tar/ sem/pre/ bri/gan/do: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)
não/ se/ fa/ le /de/ ciú/mes/ nem/ sus/pei/ta, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	E	10 (3-6-10)

e/ quem/ me/ta/de/ dá/, não/ quei/ra o/ to/do; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-10)
e/ se a/ mim/ pa/ra/ trás/ es/tás/ pa/ssan/do, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (6-8-10)
dei/xo/-te/ pa/ra/ trás/ pe/la/ des/fei/ta. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	E	10 (1-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

No primeiro quarteto, traduzimos "no sé qué" por "não sei quê", que é uma expressão que também temos no português-brasileiro. Quanto ao "sí sé qué" criado por Sórora Juana para contrapor ao "no sé qué", simplesmente criamos a mesma contraposição no português, ficando "sim sei quê". Verificamos no *Dicionário Priberam*²⁸ que, antes de 1900, a grafia de "não sei quê" no português-brasileiro continha hífen (não-sei-quê). Chegamos a considerar essa escrita com hífen na tradução, como forma de dar um toque de texto antigo. No entanto, devido às diferenças linguístico-estruturais entre o espanhol e o português-brasileiro, muitos hífen já haviam sido adicionados na tradução nas rimas dos quartetos e, portanto, optamos por deixar a grafia das expressões sem hífen.

Para tratarmos das soluções das rimas, mostramos a seguir como elas ficariam se traduzidas literalmente.

Quadro 7 – Perdas de rimas em *Yo no puedo tenerme ni dejarte*

Rimas a	Rimas b	Rimas c	Rimas d	Rimas e
deixar-te ✓ olvidar-te ✓ emendar-te ✓ amar-te ✓	ter-te ✓ querer-te ✓ sorte x aborrecer-te ✓	modo x todo x	discutindo x "fazendo" x	suspeita ✓ "desfeita" ✓

Fonte: elaborado pela autora.

²⁸ Dicionário Priberam Online de Português. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org>>. Acesso em: 03 jun. 2023.

Por tratarem-se de verbos que são semelhantes em espanhol e português, as rimas do tipo *a* foram já de início mantidas na tradução, havendo perdas apenas nas rimas do tipo *b*, *c* e *d*. Apesar da rima do tipo *e* se manter de início, sabíamos que a palavra “desfeita” provavelmente não seria mantida, uma vez que era necessária a tradução do sentido da expressão “hacer la desecha”, se possível por outra expressão. O mesmo podemos dizer quanto à palavra “fazendo” nas rimas do tipo *d*, que também precisaria de uma substituição por outra expressão que trouxesse o sentido de traição proposto no verso 13.

A primeira rima que buscamos resolver foi justamente as do tipo *d* e *e*, uma vez que, além da relação entre rimas nos versos 10,11,13 e 14, precisamos estabelecer uma relação entre expressões nos versos 13 e 14. Assim, realizamos uma busca no *Dicionário Criativo*²⁹ por expressões que tivessem o significado de traição e selecionamos algumas:

- pular a cerca
- roer a corda
- dar uma volta em
- botar/deitar cinza nos olhos de alguém
- passar para trás
- puxar o tapete

Na sequência, pesquisamos por expressões de término ou dissimulação e encontramos as seguintes:

²⁹ Dicionário Criativo. Disponível em: <<https://dicionariocriativo.com.br>>. Acesso em 03 jun. 2023.

Quadro 8 – Expressões para “terminar” e “dissimular” selecionadas do Dicionário Criativo

Término	Dissimulação
• reta final • adeus viola • o cair do pano • ter a última palavra • colocar um ponto final • cortar o fogo • reduzir a cinza	• estar atravessado na garganta • não dar uma palavra • segurar a língua • encurtar os loros • <u>deixar atrás</u>

Fonte: elaborado pela autora.

A partir dessas listas, selecionamos as expressões “passar para trás” e “deixar atrás”. Acreditamos que “passar para trás”, mesmo podendo vincular-se a diversos tipos de traição, seria compreendido como traição conjugal, uma vez que o poema trata de um relacionamento amoroso. Por outro lado, selecionamos “deixar atrás” com o intuito de mudar por “deixar para trás”, como forma de fazer um jogo de repetição da palavra “trás” entre as duas expressões nos versos 13 e 14 e, também, para indicar que o eu lírico seguiria em frente sem o amado. Dessa forma, optamos pelo sentido de “término de canção” de “hacer la desecha”, porém pela similaridade com “deixar atrás” ainda pode ser vinculado com o sentido de dissimulação.

Ainda sobre os mesmos versos, no verso 10, optamos por trocar a palavra “discutindo” por “brigando” para que rimasse com “passando” do verso 13. Acreditamos que “brigar” é usualmente utilizado quando queremos nos referir ao desentendimento de par romântico. No verso seguinte, inclusive, o eu lírico dá a entender que existem discussões a respeito de ciúmes e desconfianças na relação. Quanto às rimas do tipo e, no verso 14 conseguimos reaproveitar a palavra “desfeita”, atribuindo-lhe o sentido de insulto ou desrespeito (fazer a desfeita), reforçando o sofrimento do traído. Isso fez com que se mantivesse a rima entre desfeita e suspeita (verso 11). Mudanças que podem ser visualizadas a seguir:

Original

Si ello es fuerza querernos, haya modo,
que es morir el estar siempre riñendo:
no se hable más en celo ni en sospecha,

y quien da la mitad, no quiera el todo;
y cuando me la estás allá haciendo,
sabe que estoy haciendo la desecha.

Tradução

Se amar exige força e tal denodo,
é de morrer estar sempre brigando:
não se fale de ciúmes nem suspeita,

e quem metade dá, não queira o todo;
e se a mim para trás estás passando,
deixo-te para trás pela desfeita

Nas rimas do tipo **b**, resolvemos o problema da falta de rima da palavra "sorte", invertendo a ordem dos versos 5 e 6. Observamos que as ideias que mais importavam nesses dois versos eram a divisão do coração do eu lírico em dois sentimentos e o fato do amado nem deixar nem tratar o eu lírico da forma correta.

Original

Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte
aunque la otra mitad se incline a amarte.

Tradução

parto o coração em mais de uma parte
pois não queres deixar-me nem render-te
que a metade se incline a aborrecer-te
mesmo que a outra metade queira amar-te.

Essa inversão foi feita pois não estávamos encontrando uma rima no lugar de "sorte" que não fosse um verbo. Para não empobrecer as rimas, utilizamos a palavra "parte" para rimar com as rimas do tipo **a**. Em seguida, selecionamos "render-te" para manter as rimas do tipo **b** e trazer a ideia de uma pessoa que se entregaria de vez ao amor.

Nas rimas do tipo *c* (modo/todo), há um problema de diferença sonora causada pela pronúncia aberta de “modo” (módo) e pela pronúncia fechada de “todo” (tôdo). Apesar de terem grafias iguais, não funcionam como rimas. Como a palavra “todo” nos pareceu mais importante que “modo”, devido à sua oposição à ideia de metade repetida no segundo quarteto e no primeiro terceto, a conservamos como rima e fizemos uma busca no dicionário de rimas por palavras que tivessem a mesma terminação fechada. Relembramos como está articulado este terceto:

Original

*Si ello es fuerza querernos, haya modo,
que es morir el estar siempre riñendo:
no se hable más en celo ni en sospecha,*

Tradução

Se amar exige força e tal denodo.
é de morrer estar sempre brigando:
não se fale de ciúmes nem suspeita,

Como não tivemos sucesso em encontrar uma lista extensa de possibilidades para recriação, selecionamos “denodo” que, segundo o *Dicionário Houaiss Eletrônico* significa “ousadia, bravura diante do perigo, intrepidez, coragem” além de “atitude arrojada e irrefletida; precipitação, afoiteza” (HOUAISS, 2009, sem página). Interpretamos que, no verso 9, o eu lírico indica a necessidade de muita força nesse amor para que este não morra por conta das discussões que giram em torno dos ciúmes. Ao mesmo tempo, parece ser uma queixa de que essa força não seria o suficiente para manter a relação. Pensando em formas de usar “denodo” como rima, adicionamos o sentido de que é necessário também bravura e uma certa irreflexão para manter-se em uma situação de constantes brigas.

A seguir, mostramos a comparação entre soneto de partida e de chegada e entre os esquemas rítmicos e rimas.

Quadro 9 – *Yo no puedo tenerte ni dejarte*: soneto de partida e soneto de chegada lado a lado

SONETO DE PARTIDA	SONETO DE CHEGADA
<i>Yo no puedo tenerte ni dejarte, ni sé por qué, al dejarte o al tenerte, se encuentra un no sé qué para quererte y muchos sí sé qué para olvidarte.</i> <i>Pues ni quieres dejarme ni enmendarte, yo tempraré mi corazón de suerte que la mitad se incline a aborrecerte aunque la otra mitad se incline a amarte.</i> <i>Si ello es fuerza querernos, haya modo, que es morir el estar siempre riñendo: no se hable más en celo ni en sospecha, y quien da la mitad, no quiera el todo; y cuando me la estás allá haciendo, sabe que estoy haciendo la desecha.</i>	Eu não posso nem ter-te nem deixar-te, nem sei por que, me dói deixar-te ou ter-te, encontro um não sei quê para querer-te e muitos sim sei quê para olvidar-te. Parto o coração em mais de uma parte, pois não queres deixar-me nem render-te, que metade procure aborrecer-te já que metade quer ainda amar-te. Se amar exige força e tal denodo, é de morrer estar sempre brigando: não se fale de ciúmes nem suspeita, e quem metade dá, não queira o todo; e se a mim para trás estás passando, deixo-te para trás pela desfeita.

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 15 – Comparação metrorrímica e de rimas entre *Yo no puedo tenerte ni dejarte* e sua tradução para o português-brasileiro

	E.R. Original	E.R. Tradução	Rimas Original	Rimas Tradução
1	10 (3-6-10)	10 (3-6-10)	<i>dejarte</i>	deixar-te
2	10 (4-6-10)	10 (4-6-8-10)	<i>tenerte</i>	ter-te
3	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>quererte</i>	querer-te
4	10 (2-4-6-10)	10 (2-6-10)	<i>olvidarte</i>	olvidar-te
5	10 (3-6-10)	10 (1-5-10)	<i>enmendarte</i>	parte
6	10 (4-8-10)	10 (3-6-10)	<i>suerte</i>	render-te
7	10 (4-6-10)	10 (3-6-10)	<i>aborrecerte</i>	aborrecer-te

8	10 (3-6-8-10)	10 (4-6-10)	<i>amarte</i>	amar-te
9	10 (3-6-8-10)	10 (2-6-10)	<i>modo</i>	denodo
10	10(3-6-10)	10 (4-6-10)	<i>riñendo</i>	brigando
11	10 (4-6-10)	10 (3-6-10)	<i>sospecha</i>	suspeita
12	10 (3-6-10)	10 (4-6-10)	<i>todo</i>	todo
13	10 (2-6-10)	10 (6-8-10)	<i>haciendo</i>	passando
14	10 (1-4-6-10)	10 (1-6-10)	<i>desecha</i>	desfeita

Fonte: elaborado pela autora.

Como podemos observar, cinco rimas foram alteradas ao longo da tradução pelos motivos explicados nos comentários anteriores. Quanto ao metro, conseguimos conservar os versos heroicos, com variações apenas nas tônicas anteriores à sexta sílaba poética.

Alteramos o verso sáfico criado por Sórora Juana no segundo quarteto que, como podemos observar, passou do verso 6 para o verso 5. Isso se deu porque, como comentado anteriormente, invertemos os sentidos desses mesmos versos. Infelizmente, não foi possível mantê-lo como sáfico 4-8-10, por conta da organização morfológica do verso recriado, passando a ser um verso com tônicas 1-5-10. Apesar dessa perda, é interessante que a tônica tenha recaído na quinta sílaba poética e na palavra coração, uma vez que a tônica passa a se localizar exatamente na metade do verso, o que pode ser considerado o ganho de um jogo com o significado do quarteto: de divisão do coração do eu lírico.

Observamos que essa mudança é a única que foi contra a prioridade (1) do projeto, “manter o mesmo esquema rítmico e de rimas”. Percebemos ao longo do

processo que essa disritmia proposital vinculada ao significado do verso era mais interessante de ser recuperada do que a preservação de todo o esquema rítmico.

Acreditamos que o maior desafio para a tradução deste soneto foram os jogos de palavras entre as duas expressões localizadas no último terceto, tanto que foi a prioridade número 2 no nosso projeto. No entanto, mesmo com a repetição de “trás”, nos dois últimos versos, ocorreu a perda de uma repetição, uma vez que Sórora Juana repetiu “hacer” três vezes, duas com “haciendo” e mais uma repetição dentro da palavra “deshecha”.

Quanto à prioridade (3) do projeto, “manter as repetições de palavras e rimas internas”, perdemos a repetição de “se incline” (se in/cli/ne) nos versos 7 e 8, pois foram substituídas por outras palavras. No verso 7, trocamos por “procure”, para reforçar a ideia de “convicção” do eu lírico quanto ao sentimento que pretende que metade do coração sinta. E, no verso 8, trocamos por “quer” com o intuito de encurtar o verso, decisão em prol da prioridade (1). Por outro lado, mantivemos a repetição da palavra “metade”, o que foi um ganho.

A seguir, passamos para a análise e tradução do último soneto selecionado para o presente trabalho.

4.5 *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*

O soneto de partida que analisaremos no presente subcapítulo é *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*, retirado de Cruz (2012, p. 321), onde se encontra sob o número 179 e com o título *Soneto que explica la más sublime calidad del amor*. Trata-se de um poema de amor cortês que Sórora Juana dedicou à Condessa de Paredes, a vice-rainha da Nova Espanha, e que foi publicado pela primeira vez em *Inundación Castálida* (1689). A seguir, apresentamos o soneto de partida junto à escansão de seus versos.

Soneto de partida:

1. Yo adoro a Lisi, pero no pretendo
2. que Lisi corresponda mi fineza;
3. pues si juzgo posible su belleza,
4. a su decoro y mi aprehensión ofendo.

5. No emprender, solamente, es lo que emprendo:
6. pues sé que a merecer tanta grandeza
7. ningún mérito basta, y es simpleza
8. obrar contra lo mismo que yo entiendo.

9. Como cosa concibo tan sagrada
10. su beldad, que no quiere mi osadía
11. a la esperanza dar ni aun leve entrada:

12. pues cediendo a la suya mi alegría,
13. por no llegarla a ver mal empleada,
14. aun pienso que sintiera verla mía.

Tabela 16 – Escansão e esquema de rimas de *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*

Escansão	R	E.R.
Yo a/do/ro a/ Li/si,/ pe/ro/ no/ pre/ten/do 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-6-10)
que/ Li/si/ co/rres/pon/da/ mi/ fi/ne/za; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
pues/ si/ juz/go/ po/si/ble/ su/ be/lle/za, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)

a /su /de/co/ro y/ mi a/prehen/sión/ o/fen/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-8-10)
No em/pren/der,/ so/la/men/te, es/ lo/ que em/pren/do: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
pues/ sé/ que a/ me/re/cer/ tan/ta/ gran/de/za 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
nin/gún/ mé/ri/to/ bas/ta,/ y es/ sim/ple/za 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
o/brar/ con/tra/ lo/ mis/mo /que/ yo en/tien/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
Co/mo/ co/sa/ con/ci/bo/ tan/ sa/gra/da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-8-10)
su/ bel/dad,/ que/ no/ quie/re/ mi o/sa/dí/a 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)
a/ la es/pe/ran/za/ dar/ ni aun/ le/ve en/tra/da: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-10)
pues/ ce/dien/do a/ la/ su/ya/ mi a/le/grí/a, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)
por/ no/ lle/gar/la a/ ver/ mal/ em/ple/a/da, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-10)
aun/ pien/so/ que/ sin/tie/ra/ ver/la/ mí/a. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (2-6-10)

Fonte: elaborado pela autora.

Quanto ao metro e à textura fônica, o soneto de partida apresenta versos decassílabos heroicos em sua maioria, com exceção do verso 4, que apresenta um verso decassílabo sáfico. O soneto conta com quatro tipos diferentes de rimas, construindo-se sobre o esquema ABBA ABBA CDC DCD. Além disso, observamos que há uma repetição da palavra “Lisi” no primeiro quarteto, gerando uma repetição sonora nos versos 1 e 2. Já no verso 9, podemos observar uma aliteração de *c*: “Como cosa concibo tan sagrada”.

De acordo com Paz (2017), os poemas de amizade amorosa de Sórora Juana partem das “formas poéticas do amor cortês que misturam a expressão do amor (real ou fingido) do trovador por sua dama com o vocabulário feudal de servilismo do vassalo ao senhor” (PAZ, 2017, p. 235). Também Rivers (2005) classifica este soneto como poesia de amor cortês, assim como os sonetos 172, 173 e 179 da numeração de Méndez Plancarte. Segundo Rivers, a mais sublime qualidade do amor de que Sórora Juana trata neste soneto é justamente essa pertencente ao amor cortês: “el amor más alto es el que no espera nada, con lo cual se acerca al de Dios” (RIVERS, 2005, p. 411)³⁰. Nada se espera desse amor porque, teoricamente, trata-se de um amor impossível, que jamais será consumado devido às diferenças de *status* e posições sociais entre o eu lírico e o interlocutor. Dessa forma, entendemos com Rivers que na poesia de amor cortês:

[...] el poeta masculino, imaginado por lo general como joven sin compromiso y sin grandes recursos, exaltaba y adoraba en secreto a la hermosa dama casada, el *dons provenzal*, quien en las ausencias de su esposo era la omnipotente señora del castillo, y a quien se dotaba de suma belleza física y de insuperables virtudes morales. (RIVERS, 2005, p. 398).³¹

Portanto, nesse tipo de poesia, o eu lírico geralmente entende-se como inferior em relação ao seu interlocutor ou a pessoa de quem se fala no soneto. Nesse caso, é

³⁰ Em português: “o maior amor é aquele que não espera nada em troca, aquele que se aproxima ao amor de Deus” – tradução nossa.

³¹ Em português: “o poeta masculino, imaginado como um jovem sem compromisso e sem muitos recursos, exaltava e adorava secretamente a formosa dama casada. Quem, na ausência de seu esposo, era a senhora onipotente do castelo, dotada de suma beleza física e de virtudes morais insuperáveis” – tradução nossa.

um eu lírico inferior diante da superioridade de Lisi, devido à sua posição social e dotes físicos.

No primeiro quarteto, o eu lírico deixa clara a falta de expectativa de ter seu amor correspondido por Lisi (“yo adoro a Lisi, pero no pretendo que Lisi corresponda mi fineza”). Nos versos 3 e 4, o eu lírico estipula que sua beleza está para além do possível e do imaginável, por isso, dizê-la possível é uma ofensa, pois desmereceria sua grandeza. Nas *Obras Completas Lírica Personal*, há uma nota de Antonio Alatorre a respeito deste verso que concorda com esta interpretação: “la belleza de Lisi está más allá de lo posible; creerla posible es ofenderla a ella y malinterpretar lo que yo siento al verla’ (que es adoración pura)” (CRUZ, 2012, p. 429)³². No segundo quarteto, a poeta exalta a falta de valor do eu lírico diante de Lisi: “no emprender, solamente, es lo que emprendo” (verso 5) e “para merecer tanta grandeza ningún mérito basta” (versos 6 e 7).

Nos tercetos, há o encerramento do problema apresentado nos quartetos, quando o eu lírico explica que em virtude de sua admiração por Lisi, ele não tem expectativas de que esse amor seja algum dia consumado. Isso se dá pois o eu lírico não se sente no merecimento desse amor e, ao mesmo tempo, pensa não ser o melhor para sua amada. Ao procurarmos por “emplear” no *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Espanhola, podemos encontrar como uma de suas designações que caiu em desuso “tener trato amoroso, casarse”³³. Dessa forma, podemos observar no verso “por no llegarla a ver mal empleada” que o eu lírico não se considera uma boa opção amorosa para ela. Essa é a interpretação que mais faz sentido junto à poesia de amor cortês. Um amor tão altruísta que, ao desejar o melhor para a amada, descarta-se como uma opção amorosa para a mesma.

Realizadas nossas análises para o soneto de partida, optamos pelo seguinte projeto de tradução: (1) recriação do caráter metrorrítmico; (2) mantimento do estilo de poesia de amor cortês – ideias de desmerecimento do eu lírico e exaltação das

³² Em português: “a beleza de Lisi é algo além do possível, acreditá-la como possível é ofendê-la e mal interpretar o que sinto ao vê-la (que é pura admiração)” – tradução nossa.

³³ Consulta disponível em: <<https://dle.rae.es/emplear>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

virtudes físicas de Lisi; (3) manter, se possível, as repetições de “Lisi” e recriar a aliteração de c no verso 9.

A seguir, apresentamos nossa tradução para o soneto acompanhado de sua escansão.

1. Adoro Lisi, mas eu não pretendo
2. que ela me corresponda esta fineza;
3. pois se julgo possível sua beleza,
4. a sua honra e minha apreensão ofendo.

5. Não empreender, somente, é o que empreendo:
6. pois para merecer tanta grandeza
7. nenhum mérito basta, e é simpleza
8. atuar contra o mesmo que eu entendo.

9. Sua beldade concebo tão sagrada
10. virtude, que não quer minha ousadia,
11. à esperança, sequer dar leve entrada:

12. pois ao ceder-lhe minha esta alegria
13. para não vê-la mal acompanhada,
14. penso ainda sentir que eu a teria.

Tabela 17 – Escansão da tradução de *Yo adoro a Lisi pero no pretendo*

Escansão	R	E.R.
A/do/ro/ Li/si,/ mas/ eu/ não/ pre/ten/do 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (2-4-6-10)
que e/la/ me/ co/rres/pon/da es/ta/ fi/ne/za; 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (1-6-10)

pois/ se/ jul/go/ po/ssí/vel/ sua/ be/le/za, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-10)
a/ sua/ hon/ra e/ mi/nha a/preen/são/ o/fen/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-8-10)
Não/ em/preen/der,/ so/men/te, é/ o/ que em/preen/do: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (4-6-10)
pois/ pa/ra/ me/re/cer/ tan/ta/ gran/de/za 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (2-6-10)
ne/nhum/ mé/ri/to/ bas/ta, e/ é/ sim/ple/za 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	B	10 (3-6-8-10)
a/tu/ar/ con/tra o/ mes/mo/ que eu/ en/ten/do. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	A	10 (3-6-10)
Sua/ bel/da/de/ con/ce/bo/ tão/ sa/gra/da 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-10)
vir/tu/de,/ que/ não/ quer/ mi/nha ou/sa/di/a, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (2-6-10)
à es/pe/ran/ça,/ se/quer /dar/ le/ve en/tra/da: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (3-6-10)
pois/ ao/ ce/der-/ lhe/mi/nha es/ta a/le/gri/a 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (4-6-10)
pa/ra/ não/ vê/-la/ mal/ a/com/pa/nha/da, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	C	10 (4-6-10)
pen/so a/in/da/ sen/tir/ que eu/ a/ te/ri/a. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	D	10 (3-6-10)

Na tradução deste soneto, enfrentamos mais problemas de versos alongados e deslocamento de sílabas tônicas do que problemas de rimas. A palavra "mi" (uma sílaba), que no português é traduzida por "minha" (duas sílabas), alongou versos como o 2º e o 10º.

2 que/ Li/si/ co/rres/pon/da/ mi/nha/ fi/ne/za;
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

10 sua/ bel/da/de;/ que/ não/ quer/ mi/nha ou/sa/di/a
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Isso mostrou-se um grande problema por alongar especificamente a segunda metade dos versos, de modo a sempre forçar que, diante de soluções para recuperar o decassílabo, as tônicas recaíssem antes da 6ª sílaba poética. Por isso, no 2º verso, realizamos um apagamento da repetição de "Lisi", ao trocarmos "Lisi" por "ela me" seguida da troca de "minha", por "esta". As duas trocas forçaram elisões que encurtaram o verso, mantendo-o decassílabo heroico. Já no verso 10, percebemos que a solução estava em encurtar a primeira metade do verso para quatro sílabas poéticas, uma vez que, realocando "quer" como sexta sílaba tônica, a segunda metade do verso estaria adequada. Assim, deslocamos "sua beldade" para o verso de número 9:

Poema de partida

Como cosa concibo tan sagrada
su beldad, que no quiere mi osadía
 a la esperanza dar ni aun leve entrada:

Tradução

Sua beldade concebo tão sagrada
 virtude, que não quer minha ousadia
 à esperança sequer dar leve entrada:

Ao fazermos esse deslocamento, pensamos em resolver outro problema. A palavra "coisa" não parecia causar na tradução o mesmo que no soneto de partida. Tínhamos a sensação de atualizar o poema com o seu uso ou, ainda, trazer um aspecto negativo. Tratando-se de um poema de amor cortês, optamos por trocar "coisa"

por “virtude”, juntamente com uma readequação do verso 9, o que consertou o metro dos dois versos.

A única rima que precisou ser recriada foi a do último verso, das rimas do tipo *osadía-alegría-mía* que, traduzidas literalmente, tornavam-se ousadia-alegria-minha. Para recriá-la, reorganizamos o verso 12 e o verso 14 para que pudéssemos criar uma rima com a palavra “teria”, alterando o sentido para “ter Lisi” ao invés de “ver Lisi como sua”.

Como vimos anteriormente, “mal empleada” remete à uma pessoa que poderia encontrar-se em um relacionamento desvantajoso. No português, “mal empregada” não permite fazer essa mesma associação de sentidos. Portanto, optamos por alterar “empregada” por “acompanhada”.

A maioria das estratégias que precisamos aplicar na presente tradução tiveram o intuito de ou alongar o verso, ou encurtar o verso ou readequar a sexta sílaba poética como a tônica. As mudanças e as estratégias podem ser observadas, de forma resumida, no quadro a seguir.

Quadro 10 - Resumos das estratégias aplicadas para adequação do metro na tradução de *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*

Verso	Estratégia
1	Deslocamento de “eu” para a segunda metade do verso.
2	Troca de “Lisi” por “ela me” e “minha” por “esta”.
3	Conservação total.
4	Troca de “decoro” por “honra”.
5	Conservação total.
6	Apagamento de “sei que”.
7	Conservação total.
8	Troca de “obrar” por “atuar”.
9	Apagamento de “coisa”, deslocamento de “sua beldade” para este verso.
10	Deslocamento da ideia de “coisa” para este verso, alterando-o por “virtude”.

11	Deslocamento sintático dentro do verso, colocando “sequer” antes de “dar”.
12	alteração de “pois cedendo” para “ao ceder”.
13	troca de “empregada” por “acompanhada”.
14	recriação do verso por conta da perda de rima.

Fonte: elaborado pela autora

Assim, para reorganizar o metro dos versos, as principais estratégias observadas são trocas de palavras, deslocamentos no verso ou entre versos, apagamento de palavras e adição de palavras.

Por fim, apresentamos a seguir o quadro comparativo e o quadro com os esquemas rítmicos e do esquema de rimas do soneto de partida e da tradução.

Quadro 11 – *Yo adoro a Lisi, pero no pretendo*: soneto de partida e soneto de chegada lado a lado

SONETO DE PARTIDA	SONETO DE CHEGADA
<i>Yo adoro a Lisi, pero no pretendo que Lisi corresponda mi fineza; pues si juzgo posible su belleza, a su decoro y mi aprehensión ofendo.</i>	Adoro Lisi, mas eu não pretendo que ela me corresponda esta fineza; pois se julgo possível sua beleza, a sua honra e minha apreensão ofendo.
<i>No emprender, solamente, es lo que emprendo: pues sé que a merecer tanta grandeza ningún mérito basta, y es simpleza obrar contra lo mismo que yo entiendo.</i>	Não empreender, somente, é o que empreendo: pois para merecer tanta grandeza nenhum mérito basta, e é simpleza atuar contra o mesmo que eu entendo.
<i>Como cosa concibo tan sagrada su beldad, que no quiere mi osadía a la esperanza dar ni aun leve entrada:</i>	Sua beldade concebo tão sagrada virtude, que não quer minha ousadia, à esperança, sequer dar leve entrada:
<i>pues cediendo a la suya mi alegría, por no llegarla a ver mal empleada, aun pienso que sintiera verla mía.</i>	pois ao ceder-lhe minha esta alegria para não vê-la mal acompanhada, penso ainda sentir que eu a teria.

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 18 – Comparação metrorrítmica e de rimas entre *Yo adoro a Lisi pero no pretendo* e sua tradução para o português-brasileiro

	E.R. Original	E.R. Tradução	Rimas Original	Rimas Tradução
1	10 (2-4-6-10)	10 (2-4-6-10)	<i>pretendo</i>	pretendo
2	10 (2-6-10)	10 (1-6-10)	<i>fineza</i>	fineza
3	10 (3-6-10)	10 (3-6-10)	<i>belleza</i>	beleza
4	10 (4-8-10)	10 (3-8-10)	<i>ofendo</i>	ofendo
5	10 (3-6-10)	10 (4-6-10)	<i>emprendo</i>	empreendo
6	10 (2-6-10)	10 (2-6-10)	<i>grandeza</i>	grandeza
7	10 (3-6-10)	10 (3-6-8-10)	<i>simpleza</i>	simpleza
8	10 (3-6-10)	10 (3-6-10)	<i>entiendo</i>	entendo
9	10 (3-6-8-10)	10 (3-6-10)	<i>sagrada</i>	sagrada
10	10 (3-6-10)	10 (2-6-10)	<i>osadía</i>	ousadia
11	10 (4-6-10)	10 (3-6-10)	<i>entrada</i>	entrada
12	10 (3-6-10)	10 (4-6-10)	<i>alegría</i>	alegria
13	10 (4-6-10)	10 (4-6-10)	<i>empleada</i>	acompanhada
14	10 (2-6-10)	10 (3-6-10)	<i>mía</i>	teria

Fonte: elaborado pela autora.

De forma geral, conseguimos manter os versos decassílabos heroicos ao longo do poema traduzido. No entanto, o verso 4, originalmente sáfico, foi traduzido por um verso próximo ao sáfico, com variação da 4ª tônica para a 3ª tônica. Quanto às rimas, apenas a do verso 14 precisou ser recriada. No mais, não conseguimos recriar a aliteração de *c* do verso 9, uma vez que nossa estratégia optou por um apagamento da palavra “coisa” e foi necessário, também, um deslocamento de “beldade” para o início do mesmo verso.

Considerações Finais

Chegado o final de nossa pesquisa, acreditamos que o presente trabalho teve sucesso em cumprir os objetivos gerais aos quais se propôs: realizar um levantamento de caráter historiográfico e bibliográfico das obras traduzidas de Sórora Juana no Brasil e propor cinco traduções inéditas com comentários.

Comparativamente, ao observarmos os dados de nosso levantamento cruzados com os levantados por Bezerra (2016), podemos dizer que obtivemos uma atualização de 24 traduções não constantes no catálogo anterior, no qual haviam sido contempladas 26 traduções divididas em quatro publicações editoriais. Como pudemos constatar em nosso levantamento, Sórora Juana Inés de la Cruz alcançou interessados em traduzi-la também em meio acadêmico e em meios informais, para além do meio editorial. Isso nos faz acreditar que não há apenas um interesse comercial e econômico em reproduzir suas obras em português-brasileiro, como também um interesse científico e de gosto pessoal de seus tradutores e tradutoras.

Portanto, acertamos quanto à nossa hipótese de que haveriam novas traduções fora do catálogo de Bezerra (2016). No entanto, a resposta para outra de nossas hipóteses surpreendeu nossas expectativas. Acreditávamos que, a partir do ano de 2017, pudesse ter havido um período produtivo de traduções de Sórora Juana no Brasil. Afinal, a autora foi objeto de uma série (intitulada Juana Inés) veiculada no Brasil pela Netflix, e além disso, houve uma nova edição publicada pela Editora UBU para o livro *Sor Juana Inés de la Cruz ou as Armadilhas da Fé*, sua biografia escrita por Octavio Paz e traduzida por Wladir Dupont no Brasil. Uma vez que houve essa movimentação em meio editorial realizada pela Editora UBU, acreditamos que a mesma ou outras editoras poderiam ter se interessado em publicar novas traduções de suas obras. Contudo, como podemos observar em nosso catálogo, consta no meio editorial apenas a publicação *Lira Argenta*, com dois sonetos traduzidos por Augusto de Campos em 2017. A partir disso concluímos que talvez Sórora Juana tenha sido incluída nessa antologia que traz outros(as) poetas devido à essa movimentação recente de sua série e biografia. Já a maioria de traduções que constam a partir dessa data encontram-se

em meio acadêmico, com exceção de uma em site de rádio online, realizada por Fábio Malavoglia. Os maiores interessados por ela nesse período foram seus pesquisadores e admiradores, livres de interesse comercial.

Quanto ao status tradutório geral da autora no Brasil, podemos concluir, sem dúvidas, de que Sórora Juana Inés de la Cruz tem uma porcentagem baixa de traduções se comparado ao seu número total de obras quantificadas por Méndez Plancarte nos quatro tomos das *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (CRUZ, 2012, 2016, 2017a e 2017b). Segundo essa contagem, a poeta mexicana gerou um total de 413 escritos, entre vilancicos, peças teatrais, autos sacramentais, loas, e poemas de diversas formas e metrificações, como redondilhas, sonetos, décimas, silvas, entre outras. Se fixarmos uma comparação entre esse total de obras (413) e os títulos traduzidos (33), em termos de porcentagem, é possível afirmar que quase 8% da coletânea de Juana Inés de la Cruz está traduzida para o português-brasileiro. Mesmo com as traduções dispostas no presente trabalho, essa porcentagem aumenta para um pouco mais que 9% apenas. Quanto aos sonetos, forma da poesia que trabalhamos nesta dissertação, constatamos que de um total de 72 títulos compilados no levantamento de Herrera (2018), apenas 19 encontram-se traduzidos, ou seja, 26,3%. No entanto, ao adicionarmos as traduções propostas neste trabalho, veremos que o número de sonetos traduzidos passa a ser 24 e, conseqüentemente, a sua porcentagem passa a ser 33,3%. Isso demonstra que, mesmo com nossas traduções inéditas, nem metade dos sonetos de Sórora Juana encontram-se traduzidos para o português brasileiro. Também, esses dados reforçam a necessidade de novas traduções de Sórora Juana, sobretudo tratando-se de sua importância e do fato de ser uma escritora que se encontra em domínio público e, portanto, não engendra empecilhos quanto a direitos autorais.

Quanto ao nosso levantamento qualitativo historiográfico, baseado nas perguntas de D'Hulst (2021), não foi possível ou cabível nesta dissertação responder sobre "Quomodo? - Como?" ocorreram essas traduções de Sórora Juana no Brasil. Isso, pois, para responder essa pergunta, seria necessário realizar uma análise crítica aprofundada e comparativa entre originais e traduções, buscando compreender as

estratégias aplicadas pelos seus/suas tradutores/as. Por outro lado, acreditamos que nosso catálogo pode ser um facilitador para que futuras pesquisas apresentem essa abordagem. Sobretudo, poemas como *Hombres necios que acusáis* e *Esta tarde mi bien cuando te hablaba*, por constarem como os mais retraduzidos em nossa lista, são os que têm mais material para análises críticas comparativas entre traduções, devido às diferenças entre tradutores/as e momentos de produção dessas traduções.

Quanto à segunda parte do nosso trabalho, as teorias, sobretudo, de Britto (2006; 2007; 2015; e 2017), Eco (2007) e Berman (1995) nos auxiliaram grandemente na organização e projeção de nossas traduções. A hierarquização dos aspectos mais importantes se mostrou como um guia diante de dúvidas quanto às estratégias a serem aplicadas e também um limitador nos momentos em que ficamos tentadas criativamente a fazer inovações desnecessárias no soneto de chegada. Observamos que, devido ao nosso objetivo de divulgar Sórora Juana, todos os nossos projetos de tradução tiveram como prioridade manter o soneto como soneto e recriar principalmente seu metro e suas rimas. Também notamos que o projeto hierarquizante ajudou na tentativa de manter o estilo da autora, uma vez que aquilo que era selecionado como essencial eram os jogos próprios de sua poesia. O processo, no entanto, foi sempre permeado por negociações, uma vez que no processo de tradução duas culturas e dois tipos de leitores e leitoras estão em constante mediação pela tradutora.

A partir do capítulo 4, disponibilizamos análises críticas dos originais que podem ajudar a compreender um pouco sobre o estilo de criação de Sórora Juana e suas próprias estratégias de escrita, que podem ser reaproveitadas em suas traduções. Em geral, percebemos, junto ao trabalho de Rivers (2005), que em seus sonetos a poeta toma um estilo próprio quanto à apresentação dos problemas (tipicamente nos quartetos) e a resolução deles (tipicamente nos tercetos). Percebemos nos sonetos “*El ausente, el celoso, se provoca*” e “*Yo no puedo tenerle ni dejarte*” que Sórora Juana dispõe a resolução do problema do soneto apenas nos dois últimos versos do último terceto. Como isso ocorre especificamente na sua poesia por conta de um estilo próprio, indica que, em projetos de tradução que buscam preservar seu estilo, é

necessário um cuidado na recriação de seus tercetos, para que não ocorra um deslocamento dessa resolução para antes dos dois últimos versos.

Por fim, ao fazermos uso do tipo de pesquisa Tradução Comentada para estruturar nosso trabalho, vivenciamos na prática a autocensura do(a) tradutor(a). No capítulo 3, no subcapítulo “Traduzir e comentar – como funciona e para quê serve esse processo?” refletimos sobre o surgimento da autocensura no processo de diálogo que é vivenciado pelo(a) tradutor(a) através de seus próprios comentários. Ao comentar, não só elaboramos uma crítica quanto às nossas próprias estratégias, como também as justificamos. Explicamos para um público-alvo imaginário os motivos de nossas decisões, bem como as bases a partir das quais tomamos nossos impulsos criativos durante o processo de tradução. Esse constante comentar e criticar o processo altera os rumos do processo em si, pois em determinados momentos reconsideramos nossas próprias decisões quando não as percebemos tão bem justificadas no papel. Especificamente, por nos localizarmos no campo da tradução poética, partindo de um texto que já pressupõe um prejuízo de largada, sentimos que precisamos convencer nossos leitores e leitoras de que realizamos as melhores negociações e de que houve compensações entre tantos ganhos quanto perdas. Isso causou, em alguns momentos, uma tensão no processo, e fez com que optássemos por estratégias mais “seguras”, ou seja, mais amparadas em simetrias linguísticas bem como em teorias, porque afinal este é um trabalho acadêmico. Por outro lado, acreditamos que houve outros momentos em que aproveitamos o momento dos comentários para defender estratégias mais “criativas”, uma vez que, consideramos a Tradução Comentada como um tipo de pesquisa próprio para promover inovações e compartilhá-las com os colegas da área.

Dito isso, devido ao nosso trabalho se propor a divulgar o estilo de Sórora Juana no Brasil, não trabalhamos com correntes novas da tradução poética, que propõem estratégias renovadoras do texto ou que são consideradas mais recriativas, atualizando o texto ou propondo mudanças mais significativas. No entanto, opinamos que essas abordagens, que podem ser consideradas como pertencentes às teorias prospectivas definidas por Oseki-Depré (FALEIROS, 2012), são interessantes de serem aplicadas

em outros trabalhos que traduzam Sórora Juana, pois estimulariam não só a divulgação da autora, mas também a descoberta de novas estratégias a partir de suas traduções.

REFERÊNCIAS

AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de M. Marinho e R. Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, 2013.

A ressurreição. **Jornal do Comércio**, Amazonas, 26 jan. 1988, p. 26. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 24 jun 2022.

ARISTIMUNHO, Fábio. **Poema - Sor Juana Inés de la Cruz**. Medianeiro blogspot, 22 maio 2007. Disponível em: <<http://medianeiro.blogspot.com/2007/05/poema-sor-juana-ins-de-la-cruz.html>> Acesso em: 15 maio 2022.

ASEFF, Marlova. Perfis de tradutores: Augusto de Campos. **Poesia traduzida no Brasil**, 2016a. Disponível em: <<http://www.poesiatraduzida.com.br/augusto-de-campos/>> Acesso em: 18 maio 2022.

ASEFF, Marlova. Perfis de tradutores: Manuel Bandeira. **Poesia traduzida no Brasil**, 2016b. Disponível em: <<http://www.poesiatraduzida.com.br/manuel-bandeira/>> Acesso em: 05 maio 2022.

ASEFF, Marlova. Perfis de tradutores: Mário Faustino. **Poesia traduzida no Brasil**, 2016c. Disponível em: <<https://poesiatraduzida.com.br/mario-faustino/>> Acesso em: 29 abr. 2022.

BANDEIRA, Manuel. Poemas Traduzidos. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1ª ed., 1945.

_____, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: _____. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 533-557, 1997.

BARRETO, Teresa Cristófani. **Memorial para o concurso de efetivação na carreira docente** (disciplina literatura hispano-americana). Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/memoriais>> Acesso em: 02 mar. 2023.

_____, Tereza Cristófani. **Letras sobre o espelho**. Sor Juana Inés de la Cruz. Sinopse do livro: Jorge Schwartz. Tradução do texto em prosa: Tereza Cristófani Barreto. Tradução dos poemas: Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

BAUER, Greice; LIMA, Ronaldo. Manuel Bandeira. **Dicionário de tradutores literários no Brasil**. Organização de Andréia Guerini et al. Florianópolis, 2011. Disponível em:

<<https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/ManuelBandeira.htm>> Acesso em: 02 mar. 2023.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BEZERRA, Mara Gonzalez. **Tradução comentada da peça teatral *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz**: o emaranhado jogo das antíteses. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

Biografia Aurélio Buarque de Holanda. **Academia Brasileira de Letras**. 2023. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/aurelio-buarque-de-holanda/biografia>>. Acesso em: 12 ago. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. **Fidelidade em Tradução Poética**: o caso John Donne. 2006. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/1640476798_Fidelidade%20em%20traducao.pdf> Acesso em: 22 fev 2023.

_____. **Correspondência formal e funcional em tradução poética**. 2007. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Britto%20-%20Correspondencia%20formal%20e%20funcional.pdf> Acesso em: 21 fev 2023.

_____. O tradutor como mediador cultural. **Synergies Brésil**, nº spécial 2, São Paulo, 2010. p. 135-141. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

_____. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística** – PE, Recife, n. 16, p. 102-117, dez. 2015.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística** – PE, Recife, n. 20, p. 229-245, dez. 2017.

CAMPOS, Haroldo de. NÓBREGA, Thelma Médici; TÁPIA, Marcelo (orgs.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. **Revista Brasileira de Tradutores, Tradução e Comunicação**, Centro Universitário Ibero-Americano, n. 18, p. 101-117, 2009.

CESCO, Andréa; BEZERRA, Mara Gonzalez. A tradução de antíteses em *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz. **Revista Aletria** – MG, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 131-154, 2020.

COSTA, Walter Carlos. Bandeira, importador de poesia. **Revista Travessia: Manuel Bandeira (1886-1986)** – SC, Florianópolis, v. 5, n. 13, 1986.

COSTA, Cynthia Beatrice. Dom Casmurro por John Gledson: notas de rodapé do tradutor como literatura de viagem. **Cadernos CESPUC de Pesquisa** – MG, Belo Horizonte, Série Ensaio, n. 38, p. 63-80, 2021.

CRUZ, Juana Inés de la. 7ª estrofe de Amado sueño mio. Seleção e tradução de Mário Faustino. Rio de Janeiro: “Pedras de toque”, **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, n. 38, p. 5, 04 ago. de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=77051> Acesso em: 15 jul. 2022.

_____, Juana Inés de la. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz I: lírica personal**. Edição, introdução e notas de Antonio Alatorre. 2. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____, Juana Inés de la. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz II: vilancicos y letras sacras**. Edição, introdução e notas de Alfonso Méndez Plancarte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

_____, Juana Inés de la. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz III: autos y loas**. Edição, introdução e notas de Alfonso Méndez Plancarte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2017a.

_____, Juana Inés de la. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz IV: comedias, sainetes y prosa**. Edição, introdução e notas de Alberto G. Salceda. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2017b.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). **Os tradutores na história**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Editora Ática, 2003.

D'HULST, Lieven. Por que e como escrever histórias da tradução? Tradução de Helena Lúcia Silveira Barbosa e Maria Teresa Mhereb. **Cadernos de Tradução** – SC, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 479-491, mai-ago. 2021.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ÉGUEZ, Pavel (Org.). **Antologia Poética Ibero-Americana**. Seleção e Tradução de Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna e José Jerônimo Rivera. Cuiabá: Asociación de Agregados Culturales Iberoamericanos, 2006.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FERNANDES, Aglaé Maria. **Poemas traduzidos do francês ao português por Manuel Bandeira**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Grandes vozes líricas hispano-americanas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

FORT, Maria Rosa. Juego de Voces: los sonetos de amor y discreción de Sor Juana Inés de la Cruz. Lima: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, n. 34, p. 33-45, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4530559>> Acesso em: 01 mar. 2023.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 14. ed., 2008.

HERRERA, Sara Poot. Los otros sonetos de Sor Juana. **Romance Notes**, v. 58, n. 2, p. 259-274, 2018.

HERNÁNDEZ, Dalmacio Rodrigues; REYES, Dalia Hernández. Década de 1950: temas sobresalientes y conmemoraciones durante «el año de sor juana». In: PERELMUTER, Rosa (Org.). **La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz**: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010). New York, IDEA, 2021, p. 149 - 288.

HORTA, Anderson Braga; RIVERA, José Jeronymo; VIANNA, Fernando Mendes (Sel. e Trad.). **Poetas do Século de Ouro Espanhol**. Brasília: Thesaurus, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Cultrix, p. 63-72, 1991. p. 63-72.

KAHMANN, Andrea Cristiane; ALVES, Daniel Antonio de Sousa; FRANCO AIXELÁ, Javier. Relações de exotização e domesticação em tradução: apresentação ao número especial. **Linguagem & Ensino** – RS, Pelotas, v. 25, n. 01, p. 01-08, jan.- abr. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/23440>> Acesso em: 21 mar. 2023.

_____, Andrea; NALERIO, Nathaly. Traduzir a poesia de sóror Juana Inés de la Cruz: manipulação da fama literária, experiência ou usurpação luciferina? **Revista Translatio** – RS, Porto Alegre, n. 17, p. 69-85, jun. 2020. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/102318/57456>> Acesso em: 09 jun. 2022.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 2003.

LOPEZ, Adriana; SILVA, Acir. Precursora da crítica feminista? Quem foi Juana Inés de La Cruz? **Revista Travessias** – PR, Cascavel, v. 12, n. 4, p. 149-162, dez. 2018.

LUCENA, Karina de Castilhos. A carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz.

Revista Brasileira de Literatura Comparada – RS, Porto Alegre, v. 24, n. 47, p. 171-190, set./dez., 2022.

LUISELLI, Alessandra. Década de 1920: Sor Juana irrumpe en el canon literario. In: PERELMUTER, Rosa (Org.). **La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz**: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010). New York, IDEA, 2021, p. 45 - 96.

MALAVOGLIA, Fabio. **Soror Juana Inés de la Cruz**: redondilhas. Rádio Cultura FM 103,3, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/soror-juana-ines-de-la-cruz-redondilhas>> Acesso em: 02 ago. 2022.

MARIMON, Alessandra. Tesouros enterrados na Netflix: Juana Inés, a mulher que desafiou a Inquisição. **Cidadão Cultura**, 8 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.cidadaocultura.com.br/tesouros-enterrados-na-netflix-juana-ines-a-mulher-que-desafiou-a-inquisicao/>> Acesso em: 05 mai. 2023.

MENDONÇA, Vanderley (Org.). **Lira Argentina**: poesia em tradução. São Paulo: Selo Dêmonio Negro, 1ª ed., 2017.

MEYER, Augusto. **Apresentação de um livro**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 jan. 1958. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580111-25366-nac-0042-lit-4-not/busca/Aurio+Buarque+Hollanda+Ferreira>> Acesso em: 18 mai. 2022.

MORA, Carmen. Década de 1910: el renacimiento de Sor Juana. In: PERELMUTER, Rosa (Org.). **La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz**: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010). New York, IDEA, 2021, 23 - 44.

NALERIO, Nathaly Silva. Tradução de Esta tarde, meu bem, quando eu falava (de Juana Inés de la Cruz). **Cadernos de Tradução** – RS, Porto Alegre, nº 42, p. 165-166, jan/jun. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/83013/48221>> Acesso em: 15 jul. 2022.

_____, Nathaly Silva. Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz em português: dificuldades e soluções tradutórias. In: SANTOS, Amanda Basilio, MACHADO, Juliana Porto (Org.) **Fenômenos culturais no amálgama social**: reunião de artigos do I CIPCS. Jaguarão: CLAEC, 2018. 1804 p. (p. 1745-1759). Disponível em: <https://claec.org/editora/?page_id=292> Acesso em: 30 jul. 2022.

_____, Nathaly Silva. **Tradução comentada de três sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Tradução Espanhol - Português) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, p. 63, 2021.

NERVO, Amado. **Juana de Asbaje**. Madri: [s. n.], 1910.

NETO, Julio. Octavio Paz, o encontro da poesia com a política. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 258, p. 190-196, 26 maio de 1985.

OLIVEIRA, Giane. Sentimentos de ausência/sentimentos de ausente, de Juana Inés de la Cruz. Tradução de Giane Oliveira. **Revista Nota do Tradutor** – SC, Florianópolis, n. 9, p. 78-90, 2014.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz ou as armadilhas da fé**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PERELMUTER, Rosa. Introducción: Lectura y lectores de Sor Juana en el siglo xx. In: _____. **La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz**: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010). New York, IDEA, 2021, p. 11 - 22.

PRATEANO, Vanessa Fogaça. Juana Inês, a série escondida da Netflix sobre a primeira feminista da América que você precisa ver. **Medium**, 18 abr. 2017. Disponível em:

<<https://medium.com/@vanessa.prateano/juana-in%C3%AAs-a-s%C3%A9rie-escondida-da-netflix-sobre-a-primeira-feminista-da-am%C3%A9rica-que-voc%C3%AA-precisa-85fc0ffe4285>> Acesso em: 05 mai. 2023.

PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories/Teorias contemporâneas de la traducción**. Tradução de Noelia Jiménez, et al. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2012.

REIS, Sólon B. dos. **Lira da América**. São Paulo: Editora Teixeira, 1973.

RIBEIRO, Antônio Sérgio. **Sólon Borges dos Reis**: uma vida dedicada à educação. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=285395>> Acesso em: 17 mai. 2022.

RIVERS, Georgina Sabat de. **Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/veintin-sonetos-de-sor-juana-y-su-casustica-del-amor-0/>> Acesso em: 9 jun 2023.

SELLERS, María Rosa Álvarez. **Hacia un diccionario de la práctica escénica en los Siglos de Oro**: el vocabulario de la técnica del actor. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2015.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso Braidá. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**: antologia bilíngue alemão – português. vol. 1. 2ª ed. rev. ampl. Florianópolis: UFSC / Núcleo de pesquisa em literatura e tradução, 2010. p. 38-101.

SCHRAMM, Roberto M. **Amo minha semelhança**: Eco, Narciso, e a poesia hispânica nos Poemas Traduzidos de Manuel Bandeira. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. Centro de Estudios Brasileños, 2015.

SANTI, Enrico Mario. Sor Juana, a precursora dos dissidentes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 494, p. 5, 13 jan. de 1990.

SOUZA, Aílton de. Sor Juana Inés de la Cruz: Filósofa hispânica do Século de Ouro. **Revista Pandora Brasil**, n. 16, mar. 2010.

SILVA, Paulo Henrique da. **"Hombres Necios" de Sor Juana Ines De La Cruz, e Duas Traduções para o Português Brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso – Letras Habilitação Espanhol, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

TABOSA, Leila Maria de Araújo. **O barroco hispano-americano**: Primero sueño ou Sor Juana Inés de la Cruz. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de et al (Orgs). **Literatura Traduzida: tradução comentada e comentários de tradução**. Fortaleza: Substância, 2017.

_____, Marie Helene Catherine. Método de Análise e Crítica de Tradução de Antoine Berman: Auto resenha do seu livro Por uma crítica da tradução – John Donne. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 30, 2021/1, p. 191 - 213.

VERÍSSIMO, André dos Santos. **Poesia-Experiência**: História e tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 561p., 2019.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map**: a beginner's guide to doing research in Translation Studies. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

YUGAR, Theresa Ann. **Sor Juana Inés de la Cruz**: feminist reconstruction of biography and text. Eugene / Oregon: Wipf & Stock, 2014.

ZAVAGLIA, Adriana. et al. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Revista Aletria** – MG, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.