

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Dissertação

**A ESCUTA DA VOZ FEMININA NOS POEMAS DE STORNI: UMA PROPOSTA DE
TRADUÇÃO**

Antonella Romina Savia Vidales

Pelotas, 2020

Antonella Romina Savia Vidales

**A ESCUTA DA VOZ FEMININA NOS POEMAS DE STORNI: UMA PROPOSTA DE
TRADUÇÃO**

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 concentração: Texto, discurso e relações sociais).

Orientadora: Daiane Neumann

Coorientadora: Andrea Kahmann

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação na Publicação

V111e Vidales, Antonella Romina Savia

A escuta da voz feminina nos poemas de Storni : uma proposta de tradução / Antonella Romina Savia Vidales ; Daiane Neumann, orientadora ; Andrea Kahmann, coorientadora. — Pelotas, 2020.

116 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Língua. 2. Discurso. 3. Ritmo. 4. Poética do traduzir. 5. Alfonsina Storni. I. Neumann, Daiane, orient. II. Kahmann, Andrea, coorient. III. Título.

CDD : 809

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figs Machado CRB: 10/1612

Antonella Romina Savia Vidales

“A escuta da voz feminina nos poemas de Storni: uma proposta de tradução”

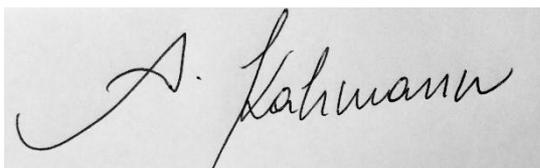
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração Estudos da Linguagem do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 09 de setembro de 2020

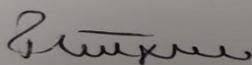
Banca examinadora:



Profa. Dra. DAIANE NEUMANN
Orientadora/Presidente da banca
Universidade Federal de Pelotas



Profa. Dra. Andrea Cristiane
Kahmann
Coorientadora/Membro da Banca
Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dra. Patrícia Chittoni Ramos

Reuillard

Membro da Banca

Universidade Federal do Rio Grande
do Sul



Prof. Dra. Roberta Rego Rodrigues

Membro da Banca

Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTOS

Em um ano tão atípico, em meio a uma pandemia, em que mais do que nunca precisamos nos reinventar, reaprender a lidar com as adversidades do dia a dia, em que foi e é necessário agradecer pelas oportunidades diárias, não posso deixar de registrar neste trabalho de dissertação a minha gratidão às pessoas que caminharam ao meu lado nesses dois anos de mestrado.

Início agradecendo à minha família pelo apoio e incentivo de sempre. Agradeço aos amigos que me apoiaram e trilharam comigo esse caminho. Agradeço imensamente à minha orientadora, professora Daiane, pelo incentivo, puxões de orelha e todo o aprendizado que ela me proporcionou nessa caminhada acadêmica. Agradeço à minha coorientadora, professora Andrea, pelos ensinamentos e discussões ao longo do desenvolvimento da dissertação. Finalizo agradecendo às professoras Patrícia e Roberta pelas leituras atentas e pelas contribuições ao meu trabalho.

Obrigada!

La palabra feminista, “tan fea”, aun ahora, suele hacer cosquillas en almas humanas.

Cuando se dice “feminista”, para aquéllas, se encarama sobre la palabra una cara con dientes ásperos, una voz chillona.

Sin embargo no hay mujer normal de nuestros días que no sea más o menos feminista.

Podrá no desear participar de la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo, es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad. (STORNI, La Nota: Un libro quemado, 1919)

Resumo

VIDALES, Antonella Romina Savia. *A escuta da voz feminina nos poemas de Storni: uma proposta de tradução*. Orientadora: Daiane Neumann. 2020. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas 2020.

Este trabalho tem por objetivo discutir e refletir sobre o ato de traduzir, considerando as relações entre forma e sentido, som e sentido, a fim de conjecturar acerca da poética da tradução proposta por Henri Meschonnic. Buscamos ir além da teoria realizando a prática tradutória. Para desenvolver tal discussão, partimos da reflexão de Saussure ([1916] 2012) acerca de língua, valor e arbitrariedade dos signos para iniciar o debate sobre a indissociabilidade entre a forma e o sentido na língua. Para pensar a indissolubilidade entre forma e sentido no discurso, nos debruçamos sobre a teoria de Benveniste ([1966] 2005; [1974] 2006), a qual discute o domínio semiótico – proposto por Saussure, e o domínio semântico, que se abre para a dimensão discursiva da língua. Também nos valem de algumas reflexões de Jakobson ([1959] 2012), que relacionam as discussões acerca de língua e linguagem em Saussure e Benveniste. Para finalizar a discussão teórica, focamos na proposta da poética do traduzir de Meschonnic ([1999] 2010), para quem a indissociabilidade entre forma e sentido, som e sentido é vital no traduzir, ao propor que o ritmo deve ser considerado nessa atividade. A tradução proposta de seis poemas de Alfonsina Storni considerará a discussão teórica realizada. Os poemas são: *La loba*, *¿Qué diría?*, *Veinte siglos*, *Bien pudiera ser*, *Peso ancestral*, *Van pasando mujeres*. Esperamos que esse movimento teórico e prático enriqueça a discussão do trabalho. Durante o processo de tradução será produzido um diário de bordo para anotar as dificuldades enfrentadas e as soluções encontradas, a fim de compartilhar com outros pesquisadores e pesquisadoras. Ao não se considerar o trabalho de tradução como simples aplicação da teoria, permite-se que se repense a teoria por meio do movimento teórico-prático e prático-teórico.

Palavras-chave: Língua. Discurso. Ritmo. Poética do traduzir. Afonsina Storni.

Resumen

VIDALES, Antonella Romina Savia. *La escucha de la voz femenina en los poemas de Storni: una propuesta de traducción*. Orientadora: Daiane Neumann. 2020. 116 f. Disertación (Maestría en Letras) – Facultad de Letras, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas 2020.

Este trabajo tiene como objetivo discutir y reflexionar sobre el acto de traducir, considerando las relaciones entre forma y sentido, sonido y sentido, a fin de considerar sobre la poética de traducción propuesta por Henri Meschonnic. Buscamos ir más allá de la teoría por medio de la práctica de traducción. Para desarrollar la discusión, iniciamos con la reflexión de Saussure ([1916] 2012) sobre lengua, valor y arbitrariedad de los signos a fin de reflexionar sobre la inseparabilidad entre la forma y el sentido en la lengua. Para pensar en la indisolubilidad entre forma y sentido en el discurso, nos basamos en la teoría de Benveniste ([1966] 2005; [1974] 2006), que analiza el dominio semiótico – propuesto por Saussure, y el dominio semántico, que se abre para la dimensión discursiva de la lengua. También nos apoyamos en algunas reflexiones de Jakobson ([1959] 2012), que relacionan las discusiones sobre lengua y lenguaje en Saussure y Benveniste. Para concluir la discusión teórica, nos centramos en la propuesta de la poética de la traducción de Meschonnic ([1999] 2010), para quien la inseparabilidad entre forma y sentido, sonido y sentido es vital en la traducción, al proponer que se debe considerar el ritmo en esta actividad. La traducción propuesta de seis poemas de Alfonsina Storni considerará la discusión teórica desarrollada en el trabajo. Los poemas son: *La Loba*, *¿Qué diría?*, *Veinte siglos*, *Bien podría ser*, *Peso ancestral*, *Van pasando mujeres*. Esperamos con este movimiento teórico y práctico enriquecer la discusión del trabajo. Durante el proceso de traducción, se producirá un diario de registros para apuntar las dificultades enfrentadas y las soluciones encontradas con la intención de compartir con otros investigadores e investigadoras. Al no considerar el trabajo de traducción como simple aplicación de la teoría, nos permite repensar la teoría por medio del movimiento teórico-práctico y práctico-teórico.

Palabras-clave: Lengua. Discurso. Ritmo. Poética del traducir. Alfonsina Storni.

Sumário

1 Considerações iniciais	12
2 Da linguística geral à poética do traduzir: um percurso teórico	21
2.1 Ferdinand de Saussure: um outro tipo de começo.....	21
2.2 Émile Benveniste e a “invenção do discurso”.....	27
2.3 Tecendo relações teóricas.....	31
2.4 Henri Meschonnic: uma poética para uma poética.....	33
3 Reflexão teórico-prática sobre o ato de tradução	45
3.1 Alfonsina Storni: uma voz feminina e feminista.....	47
3.2 Uma proposta teórico-prática a partir da poética do traduzir de Meschonnic em tradução de poemas selecionados de Storni.....	49
3.2.1 La loba.....	50
3.2.2 ¿Qué diría?.....	57
3.2.3 Veinte siglos.....	60
3.2.4 Bien pudiera ser.....	64
3.2.5 Peso ancestral.....	68
3.2.6 Van pasando mujeres.....	70
4 Diário de bordo: experiências de tradução	78
4.1 A loba.....	78
4.2 O que diria?.....	84
4.3 Vinte séculos.....	87
4.4 Pode ser.....	89
4.5 Peso ancestral.....	92
4.6 Vão passando mulheres.....	94
5 Considerações finais	100
Referências	104
Anexos	106
Anexo A – La loba/A loba.....	107
Anexo B – ¿Qué diría?/O que diria?.....	110
Anexo C – Veinte siglos/Vinte séculos.....	111
Anexo D – Bien pudiera ser.../Pode ser.....	112
Anexo E – Peso ancestral/Peso ancestral.....	113

Anexo F – Van pasando mujeres/Vão passando mulheres.....	114
--	-----

1 Considerações iniciais

Neste trabalho, buscamos apresentar a *poética do traduzir* de um teórico que ainda merece mais reflexões no Brasil, Henri Meschonnic. O nosso intuito é desenvolver um trabalho de tradução que não distancie a discussão entre o linguístico e o literário. Buscamos, por meio da *poética do traduzir*, discutir a concepção teórica que lhe subjaz e realizar a tradução de poemas levando em consideração a proposta de Meschonnic.

Paula Ávila Nunes (2012) observou, em sua tese, como diversos trabalhos realizados no campo de *estudos da tradução* são desenvolvidos por tradutoras/es¹, teóricas/os da literatura ou de outras áreas e pouquíssimos são desenvolvidos por linguistas. Nunes (2012) ainda ressalta que muitas correntes teóricas da tradução defendem que a linguística não é suficiente para desenvolver o trabalho tradutório por considerarem que “[...] a abordagem linguística deu lugar a abordagens culturais, antropológicas, literárias, etc. [...]” (p. 25) e, assim, acreditam que a linguística exclui de sua análise essas variáveis, quando na verdade não as exclui.

Nunes (2012) destaca que a abordagem linguística com base na teoria da enunciação de Benveniste, permite unir a língua como sistema e a língua como discurso. Assim, Nunes enfatiza que considerar a tradução pelo viés da enunciação é relevante, pois podemos distingui-la de outras abordagens linguísticas pelo fato de não se ater somente a questões de nível linguístico. A tradução considerando a teoria enunciativa não se limita a questões de equivalência “[...] mas desenvolve-se levando em consideração inúmeros outros fatores (tais como forma, sentido, instância de discurso e, principalmente, subjetividade [...])” (2012, p. 26).

Meschonnic desenvolve sua proposta teórica com base na linguística saussuriana e benvenistiana, por isso apoiamo-nos nas discussões de Nunes (2012) acerca da inserção da linguística nos estudos sobre tradução. É preciso destacar, no entanto, que embora a poética do traduzir se desenvolve a partir desse pensamento

¹ Este trabalho compromete-se com o emprego de uma linguagem inclusiva não sexista e, para tanto, seguirá as recomendações do *Manual pedagógico sobre o uso da linguagem inclusiva não-sexista*, elaborado pela Comissão Permanente de Gênero e Direito das Mulheres da Reunião de Altas Autoridades em Direitos Humanos e Chancelaria do MERCOSUL (RAADH) e aprovado em 2018 para implementação no bloco. Seguindo recomendações deste manual, quando não for aconselhável a substituição de termos no masculino genérico por outros sem marca de gênero, usaremos a barra, sem espaços, para visibilizar a presença feminina mediante a visibilização das marcas de gênero na linguagem.

de base, propõe-se a ir além, na medida em que se envolve uma reflexão sobre língua, literatura e tradução. A partir de observações linguísticas, Meschonnic propõe uma reflexão sobre tradução, que considere a linguagem como englobante de tudo o que a linguística foi criticada por ter excluído. Ou seja, a linguística incorporada por Meschonnic engloba a língua, a cultura e a sociedade. Assim, buscamos propor um trabalho que relaciona a linguística², a literatura e a tradução por meio da *poética* do traduzir de Meschonnic.

Trazendo essa discussão para os debates sobre tradução, recorreremos a Amparo Hurtado Albir (2001), que aborda a questão em *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, obra na qual ela define a tradução como sendo “[...] uma habilidade, um saber fazer que consiste em conseguir percorrer o processo tradutório, sabendo resolver os problemas de tradução que aparecem em cada caso”³ (p. 25, tradução minha); e define a tradutologia⁴ como: “[...] a disciplina que estuda a tradução; trata-se, pois, de um saber sobre a prática tradutória”⁵ (p. 25, tradução minha).

Nesta obra Albir dividiu a história das reflexões sobre tradução em dois períodos importantes. O primeiro iria da antiguidade até a primeira metade do século XX, ou seja, de Cícero (46 a. C) até o auge da tradução (Benjamim, 1923; Larbaud, 1946). Já o segundo período iria da segunda metade do século XX, com o início das teorias modernas e o surgimento da tradutologia, até a virada dos séculos XX e XXI, quando a obra em questão foi concebida. Entre as décadas de 1950 e 1916, teria iniciado o movimento que Albir (2001, p. 123) chamou de a *primeira geração de tradutólogos*, quando surgiram diversas pesquisas sobre a tradução. Nos anos oitenta, a tradução como disciplina autônoma se fortalece e se vai criando um

² É preciso lembrar que a perspectiva que estamos trabalhando é linguística, mas ela não é linguística stricto sensu, não é um pensamento sobre linguagem que fique numa discussão de sistema, conforme propôs o Saussure, ou de estrutura, conforme os estruturalistas. A linguística que desenvolvemos em nosso trabalho relaciona o pensamento sobre literatura, cultura, sociedade e a tradução.

³ Texto original: “una habilidad, un saber hacer que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso” (ALBIR, 2001, p. 25)

⁴ Mantivemos aqui o emprego do termo “tradutologia”, tal como o usa a autora espanhola, embora saibamos que “Estudos da Tradução” (tradução nossa a Translation studies) é mais comumente empregado como sendo o nome da disciplina (conforme sugestão de James Holmes em “O nome e a natureza dos Estudos da Tradução”, considerado discurso fundacional da disciplina).

⁵ Texto original: “[...] la disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber sobre la práctica traductora” (ALBIR, 2001, p. 25)

arcabouço teórico amplo, que nas décadas seguintes passa a incluir também as questões culturais e sociológicas.

Com todos esses estudos sobre, surgem diferentes enfoques teóricos sobre a tradução. Albir (2001) dividiu-os em cinco grupos: “Enfoques linguísticos; Enfoques textuais; Enfoques cognitivos; Enfoques comunicativos e socioculturais; Enfoques filosóficos e hermenêuticos⁶” (p. 125-126, tradução minha). De forma breve, podemos descrevê-los da seguinte maneira: os enfoques linguísticos perceberiam a tradução como descrição e comparação entre as línguas; os enfoques textuais, no qual Albir enquadra Meschonnic, veriam a tradução como uma operação textual, na qual se deixa de comparar as línguas e se passa a comparar textos; os enfoques cognitivos analisariam os processos mentais do tradutor; os enfoques comunicativos e socioculturais evidenciarão a função comunicativa da tradução, considerando o contexto e os elementos culturais que envolvem a recepção da tradução; os enfoques filosóficos e hermenêuticos abordariam a tradução dentro de uma reflexão pós-estruturalista, visando à dimensão interpretativa da tradução.

Como já afirmamos, Albir (2001) enquadra a proposta de Meschonnic (1972) dentro do enfoque textual. Contudo, segundo a ótica que desenvolveremos ao longo desta dissertação, a poética de Meschonnic, desenvolvida após da obra considerada por Albir, não pode ser encaixada numa perspectiva que observa os textos e os compara; sua poética vai muito além disso. O questionamento em relação ao lugar da poética do traduzir na classificação de Albir (2001) também pode ser observado na dissertação de Rafael Lamonatto (2017). Ele destaca o estranhamento provocado pelo fato de Meschonnic ser incluído nos enfoques textuais. Lamonatto (2017) discorre acerca da tradução e da tradutologia, conforme a proposta de Albir, e da poética, sustentada por Meschonnic. Afinal, se a tradutologia considera a tradução “[...] como atividade cognitiva, como operação textual e como ato de comunicação” (LAMONATTO, 2017, p. 146), é preciso entender que a poética⁷, por outro lado, considera a tradução “[...] como um ato de criação de um sujeito, não segmentando o traduzir em diferentes tipos de categorias, visto o caráter contínuo da atividade da linguagem” (LAMONATTO, 2017, p. 146).

⁶ Texto original: “Enfoques lingüísticos; Enfoques textuales; Enfoques cognitivos; Enfoques comunicativos y socioculturales; Enfoques filosóficos y hermenéuticos” (ALBIR, 2001, p. 125-126).

⁷ Meschonnic propõe que sua teoria é uma poética. Da tradução da bíblia, o teórico propõe a teoria do ritmo, a poética do ritmo. Há uma teoria da linguagem proposta por Meschonnic, que se denomina “Antropologia histórica da linguagem”.

O próprio Meschonnic ([1999] 2010) enfatizou que seu trabalho é uma *poética de tradução*, e não uma tradutologia, porque sua proposta relaciona a linguística e a literatura, criando um vínculo entre as duas áreas que, na maioria das vezes, são estudadas separadamente. Sua poética também permite estudar o sujeito e a sociedade na tradução, o que ele denomina uma “[...] poética do sujeito, uma poética da sociedade” (p. 4). Há ainda uma outra razão: sua poética não é uma ciência (não é, portanto, uma tradutologia), pois ela é crítica. Segundo ele próprio: “A poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade [...]” (p. 5). Segundo Meschonnic, a tradução poética vê o texto como discurso, não mais como língua.

Por certo, há muitas outras perspectivas e formas de se analisar a tradução. Anthony Pym ([2009] 2016) apresenta algumas delas no livro *Teorías contemporáneas de la traducción*, em que propõe uma visão geral sobre os estudos da área. O estudioso define que os paradigmas são “[...] conjuntos de princípios que subjazem a diferentes grupos de teorias”⁸ (p. 16, tradução minha). Pym ([2009] 2016) explica que existem diversos paradigmas, ou seja, diversas formas de abordar a tradução, e segundo sua visão, seriam eles fundados na: “[...] equivalência, finalidade, descrição, indeterminação e localização” (p. 17, tradução minha)⁹. De forma breve, podemos dizer que o paradigma da equivalência pressupõe que um texto de partida e um texto de chegada podem ter o mesmo valor, havendo uma equivalência entre as línguas; O paradigma da finalidade pressupõe que um texto pode ser traduzido de diversas formas para servir a diferentes finalidades; O paradigma da descrição propõe descrever o que são as traduções; O paradigma da indeterminação afirma que não podemos estar certos de comunicar algo, pelo menos não no sentido exato. Foi com o paradigma da localização, ligada ao surgimento de novos suportes e ferramentas tecnológicas e à intensificação dos processos de globalização, que, segundo Pym ([2009] 2016), ganhou relevância a tradução cultural. A partir de Pym ([2009] 2016), seria possível perceber, ainda, uma abertura à perspectiva da pessoa por trás da tradução, que busca realizar uma tradução que, no transplante de uma cultura a outra, seja acessível e aceitável.

⁸Texto original: “[...] conjuntos de principios que subyacen a diferentes grupos de teorías” (p. 16).

⁹ Texto original: “[...] equivalencia, finalidad, descripción, indeterminación y localización” (PYM [2009] 2016, p. 17).

Meschonnic ([1999] 2010) também aborda algumas mudanças de perspectivas teóricas pelas quais passou a tradução até o momento em que ele compôs a sua obra: ponto de vista empírico – a perspectiva sobre tradução, durante muito tempo, consistiu em transpor o que foi dito em uma língua para outra; a tradução como um processo de fidelidade e apagamento da pessoa que traduz; a tradução sob o viés da fenomenologia – linguagem considerada apenas como informação; a tradução sob o viés da linguística – uma nova mudança na teoria da tradução, a tradução leva em conta a forma e o sentido do signo linguístico. Enfatizando que é pelo olhar da poética que o traduzir relaciona a linguagem, a literatura e a tradução, o teórico propõe a tradução de discursos, visando à significância do texto.

Podemos colocar a *poética* proposta por Meschonnic em algum desses paradigmas/enfoques? Entendo que não. Da mesma forma como não enquadrámos a poética nos enfoques propostos por Albir (2001), tampouco a encaixamos nos paradigmas abordados por Pym ([2009] 2016). Por quê? Se pensarmos a poética como um novo olhar, um pensamento crítico em relação à tradução, não podemos “encaixotá-la” nessas propostas anteriormente discutidas. A poética rompe com os paradigmas da tradução, porque rompe antes com o paradigma linguístico, que dominou o pensamento sobre a linguagem no século XX. O linguístico não é mais concebido, a partir do paradigma do signo, não se está observando-o a partir da língua, não se observa mais como a língua funciona no discurso, conforme o faz a dita linguística da enunciação, e também não é preciso considerar como extralinguístico aquilo que é da ordem da cultura, da sociedade. É o discurso que se impõe, é o contínuo do discurso, que não se estabelece a partir de elementos discretizados¹⁰. É a partir do discurso que se observa como se constrói a língua, a cultura e a sociedade. A noção de discurso, para Meschonnic, vem da proposta de discurso de Benveniste, quando aquele afirma que não podemos separar a cultura, a sociedade, a literatura da linguagem. No momento em que Meschonnic afirma que devemos traduzir o

¹⁰ Meschonnic propõe que ao observamos o contínuo do discurso deixamos de considerar questões recortadas, elementos discretizados para fazer análises. A linguística recorta o texto e vai buscar aquele fonema, aquele morfema, aquela construção sintática. Meschonnic vai buscar, a partir do ritmo, aqueles elementos que são importantes para o texto, quem guia a análise é o ritmo. Não olhamos para as unidades discretizadas, olhamos o discurso para ver as unidades que produzem sentido. Ao consideramos o ritmo como norteador da análise, observamos o que há de importante no texto, o contínuo do discurso, levamos em conta como os acentos sintáticos e prosódicos, por exemplo, são significados pelas unidades fonológicas, morfológicas e lexicais.

discurso, ele se refere ao discurso que só existe, só é produzido por uma relação entre a língua, a cultura e a sociedade.

A *poética do traduzir* surge, então, como um ponto de vista diferente nas abordagens sobre tradução, e precisamos tratá-la como tal. O que Meschonnic propõe é uma reflexão linguística sobre o ato de traduzir, a denominação *poética* advém dessa proposta que é sua, construída a partir de seu fazer tradutório, e engloba tanto a linguística, quanto a literatura e a tradução. Assim, o linguista, poeta e tradutor Henri Meschonnic traz para a tradução um novo olhar para o texto, um olhar direcionado a um sistema de discurso a ser traduzido. A poética possibilita uma discussão interdisciplinar entre linguística, literatura e tradução. Como afirma Lamonatto, “[...] a poética do traduzir renova a discussão sobre tradução por conceber a linguagem a partir de uma atividade que supõe um ritmo” (2017, p. 14).

A tradução faz parte das sociedades desde que há registros, dela depende a divulgação de saberes, conceitos, informação, cultura, sendo a tradução a principal mediadora entre línguas-culturas diferentes. Dessa forma, traduzir é um ato de compartilhamento de conhecimento ou de transposição de fronteiras culturais. Ao pensarmos a tradução, devemos levar em consideração o que entendemos por língua, linguagem e literatura, pois é partindo desses conceitos que a pessoa que traduz desenvolve o seu trabalho. Partindo dessa afirmação, este trabalho encontra sustentação na poética de Meschonnic, cuja concepção de linguagem e, portanto, de literatura e de tradução, tem por base o que o teórico denominou de uma “antropologia histórica da linguagem” (2007, p. 74) sustentada a partir do pensamento saussuriano e benvenistiano.

A poética proposta por Meschonnic ([1999] 2010) surge, então, a partir das transformações sobre linguagem, língua e, principalmente, do surgimento do estudo do discurso no século XX. Quando passou-se a observar o discurso, sendo o traduzir não mais passar palavras de uma língua para outra e, sim, traduzir um texto como um todo, “[...] trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade” (p. XXIV).

Para se trilhar a proposta que apresentamos, consideramos ser importante apresentar detalhadamente a poética de Meschonnic ([1999] 2010), para o que é necessário partir dos principais conceitos de Saussure e Benveniste até chegar aos conceitos fundamentais de Meschonnic. Portanto, este trabalho tem por objetivo discutir o ritmo na linguagem, a partir da reflexão sobre a forma e o sentido, o som e

o sentido, a fim de colocar em questão o ato de tradução, realizando traduções de poemas de Alfonsina Storni.

Assim, é preciso ter em conta que Saussure concebe a língua como sendo um sistema de signo, o lado social da linguagem. Para ele, existe a língua e a fala, sendo a língua o seu ponto de estudo. Ele propõe o que chama de semiologia, o estudo dos signos. Benveniste, considerando os estudos de Saussure, também propõe o estudo da língua, porém, sem a separação língua-fala. Ele vai trazer à luz a semântica, o estudo do discurso, da língua em ação. Meschonnic, a seu turno, considera o sistema de signos – considerar o signo em separado é inclusive a crítica de Meschonnic à leitura que se fez de Saussure – o valor, a arbitrariedade da teoria saussuriana e o discurso, a significância e a subjetividade na linguagem da teoria benvenistiana. Assim, Meschonnic propõe sua poética, que não se dispõe a considerar o discurso, a partir de categorias pré-estabelecidas da língua, mas a partir do contínuo do discurso, como aquele que constitui e constrói os elementos do sistema de discurso. Para ele, traduzimos discursos carregados de significância.

A tradução proposta por Meschonnic leva em consideração o ritmo, tomado como a organização do sentido no discurso e compondo a relação entre a língua, o discurso e o sujeito no discurso. O ritmo é, portanto, subjetividade, a marcação do sujeito pelo discurso. Ao se traduzir um texto, é preciso recriar-se o texto em outra língua, porque os ritmos são diferentes nas diferentes línguas, cada discurso produz um ritmo diferente, e cada tradição valorará de forma diferente o ritmo¹¹.

A poética de Meschonnic vai deixar de observar a linguagem a partir do paradigma do signo, para fazê-lo a partir do paradigma do discurso, sendo esse discurso um sistema de discursos, em que o ritmo se compõe a partir de todos os níveis – acentual, prosódico, morfológico, sintático - concebendo a relação entre a língua e a cultura, língua e sociedade, proposta por Benveniste. O discurso, em Meschonnic, observa essa relação entre a língua, a cultura e a sociedade, traduzindo os textos como sistemas de discursos. Dessa forma, traduzimos a forma e o sentido, o som e o sentido, o efeito do texto, a significância do discurso. Eis, portanto, uma tradução linguística da forma e do sentido, do som e do sentido que observa o texto como sistema, que leva em conta o acento, a prosódia, que faz pensar como a cultura e a sociedade constituem e ao mesmo tempo são constituídas na e pela linguagem.

¹¹ Entendendo o ritmo aqui na perspectiva de Meschonnic.

Ao longo do trabalho, levantaremos questionamentos e discussões que entendemos pertinentes às reflexões acerca da língua, em especial, no que tange a problemas que concernem ao traduzir. Consideramos, ainda, que tais reflexões também lançam luzes ao estudo da língua e da literatura, já que os problemas de língua e linguagem com os quais se depara quem traduz são da mesma forma problemas pertinentes à linguística e a quem se dedica ao estudo da literatura.

Nesses termos, e para as traduções da poesia de Alfonsina Storni, que propomos neste trabalho como forma de relacionar a teoria e a prática, é possível seguir a esteira de Nunes (2012), para quem a tradução é um fato linguístico, e é a linguística a ciência encarregada de estudar esses fatos. Com isso, defendemos uma abordagem de tradução que seja essencialmente linguística, poética. Nunes (2012) apresenta uma discussão linguística pautada na enunciação de Benveniste, e, neste trabalho, apresentaremos traduções de poesias que podem ser discutidas por um viés linguístico pautado na poética de Meschonnic.

Portanto, nas seis traduções de poesias de Alfonsina Storni que propomos ao final deste trabalho, será possível perceber a *poética do traduzir*, proposta por Meschonnic e discutida ao longo da dissertação, como a principal norteadora da perspectiva do fazer tradutório e delineadora teórica do projeto de tradução. Nessas traduções, observaremos o ritmo, os acentos, a prosódia, e buscaremos estabelecer relações no discurso do poema, visando a recriar o ritmo e a significância que carregam os poemas de Storni. Este trabalho busca ainda, além de relacionar e aplicar a teoria na prática tradutória, divulgar o trabalho de uma poeta que enfrentou, por meio da escrita, as restrições às quais as mulheres eram submetidas na sua época, ou seja, uma mulher que pode dizer o feminino, a cultura, a sociedade através de seus poemas, em um movimento de viver-escrever.

Para compartilhar a experiência prática e alguns dos processos enfrentados ao longo da implementação desse projeto de tradução, realizamos um diário de bordo em que foram registradas algumas das dificuldades experimentadas e justificadas algumas das soluções tradutórias, bem como as análises realizadas para a concretização dessas traduções e críticas possíveis ao resultado. Buscamos, com esse movimento de teoria-prática e prática-teoria, proporcionar uma reflexão sobre o aporte teórico discutido no trabalho.

Assim, a dissertação está dividida em três partes. O primeiro capítulo intitula-se *Da linguística geral à poética do traduzir: um percurso teórico*, e nele

desenvolvemos conceitos teóricos considerados relevantes para o trabalho. Dentre esses conceitos, discutimos a reflexão sobre forma e sentido no sistema da língua, proposta por Saussure ([1916] 2012) em seu *Curso de Linguística Geral*. Em seguida, trataremos da discussão apresentada por Benveniste ([1966] 2005; [1974] 2006) nos *Problemas de Linguística Geral I e II* acerca da relação entre forma e sentido no discurso, e como essa relação em Benveniste se imbrica com a questão da subjetividade na linguagem. Por fim, abordaremos a relação entre forma e sentido, som e sentido na tradução, partindo das propostas de Jakobson e, principalmente, da *poética* de Meschonnic.

No capítulo seguinte, *Reflexão teórico-prática sobre o ato de tradução*, realizaremos a apresentação da escritora escolhida, Alfonsina Storni, bem como dos poemas e a análise, procurando o ritmo de cada poema. Com essas análises, atentaremos para os detalhes do poema, a acentuação sintática, os ecos prosódicos, a rima, as repetições sintáticas, que se relacionam com o ritmo, com o intuito de compreender a significância do poema para que se possa considerá-la na tradução.

No último capítulo, *Diário de Bordo: experiências de tradução*, apresentaremos as traduções, análises e anotações sobre o processo de tradução. Nesse capítulo final, buscaremos demonstrar o processo empreendido na implementação do projeto de tradução para que outras pesquisas futuras possam compreender e fazer uso da teoria e prática implementadas neste trabalho.

A fim de iniciar a discussão aqui proposta, no primeiro capítulo *Da linguística geral à poética do traduzir: um percurso teórico*, abordaremos os conceitos pertinentes à *poética do traduzir*.

2 Da linguística geral à poética do traduzir: um percurso teórico

2.1 Ferdinand de Saussure: um outro tipo de começo

Iniciamos esta seção retomando um texto de Claudine Normand (2006), intitulado *Saussure-Benveniste*, no qual ela resgata trechos de uma entrevista concedida por Benveniste. Em um desses trechos, Benveniste ressalta que Saussure não foi pai ou fundador e, sim, um outro tipo de começo para os estudos linguísticos. Esse trecho inspirou o título desta seção, bem como a discussão que se trava a seguir, na qual discorreremos acerca de um Saussure que aborda com prioridade a temática da relação entre a forma e o sentido na língua¹², em seu *Curso de Linguística Geral* (doravante designado apenas pela sigla *CLG*).

Antes da ciência linguística, é possível afirmar-se, com Saussure ([1916] 2012), que os estudos da língua passaram por três fases: gramática, filologia e gramática comparada. Neste trabalho, não nos deteremos em discutir sobre essas fases, pois focaremos na linguística saussuriana para desenvolver outras discussões. No entanto, é possível afirmar que Saussure mudou o olhar que vinha sendo lançado aos estudos da língua, ele propôs questionamentos ao que faziam os comparatistas, que comparavam línguas e buscavam uma *língua-mãe*, e passou a observar a língua por ela mesma.

A linguística proposta por Saussure ([1916] 2012) tem como objeto central de estudo a própria língua. A dificuldade encontrada pelo linguista passou pelo fato de que as demais ciências desenvolviam seus trabalhos com objetos dados previamente, e isso não acontecia com o estudo da língua, pois nesse caso “[...] é o ponto de vista que cria o objeto [...]” ([p. 39]). O dado, dentro da língua, nunca é dado, sendo sempre construído a partir de uma ideia sobre aquilo diante de que nos colocamos. Tudo o que conjecturamos sobre língua é, portanto, construído. A língua não existe a priori; quando a observamos, criamos um ponto de vista, e conseqüentemente construímos uma noção de língua.

No *CLG*, Saussure ([1916] 2012) abordou a linguagem definindo-a como constituída por *um lado individual e um lado social*, inconcebíveis separadamente. Dessa forma, o linguista explicou que o lado individual é a fala, e o social, a língua.

¹² Nesta seção usarei os termos língua e linguagem a partir da concepção saussuriana.

Apesar de em seus trabalhos Saussure ter operado com uma separação metodológica entre língua e fala para poder construir o objeto de estudo da linguística (a saber, a língua), ambos os conceitos estão relacionados ao longo do *CLG*. A título de exemplificação, temos a seguinte passagem: “[...] a fala faz evoluir a língua [...]. Existe, pois, interdependência da língua e da fala [...]. Tudo isso, porém, não impede que sejam duas coisas absolutamente distintas” (p. 51). O que Saussure faz é investigar a língua, uma vez que, diferentemente da fala, aquela é passível de ser estudada separadamente.

Como mencionado anteriormente, Saussure entendeu a língua enquanto objeto de estudo da linguística, definindo-a como “[...] um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (p. 41). Dessa forma, concebe-se a ciência que estuda os signos na sociedade, denominada por Saussure ([1916] 2012) como *Semiologia*¹³.

A linguística figura como um ramo dessa ciência, sendo dever dos e das linguistas estudar a língua como sistema de signos. Desse modo, a língua é uma convenção social, dentro de uma comunidade linguística, constituída no sistema de signos. Cada língua possui seu sistema de signos, que estabelece relações entre os elementos do sistema e constroem seus valores a partir dessas relações.

Abordamos anteriormente os conceitos de língua e fala em Saussure, Normand ([2000] 2009) salienta que há, também, sujeito¹⁴ no *CLG*. A autora questiona se Saussure realmente haveria deixado o sujeito/indivíduo de fora de seus estudos. Para ela “[...] o indivíduo está sempre presente: ao mesmo tempo passivo (a língua lhe é imposta, ‘depositada’ em seu cérebro) e ativo (ele interpreta as formas, recriando-as a cada emprego)” (p. 133). Algumas passagens do *CLG* corroboram as ideias de Normand, por exemplo, quando Saussure destaca a questão do “liame social” que seria

[...] um tesouro depositado pela prática da fala por todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro ou, mais exatamente, nos cérebros dum

¹³ Proposta que Benveniste leva em consideração ao propor a semântica conforme poderá se observar na seção 2.2 deste trabalho.

¹⁴ Mantivemos a terminologia empregada pela autora, embora seja possível entrever, aqui, que “o sujeito”, ou seja, a pessoa indeterminada, seja, de fato, uma coletividade composta por homens e mulheres.

conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo ([1916] 2012, p. 45).

Normand ([2000] 2009) aborda o sujeito da fala/sujeito falante e o define como sendo aquele em “[...] cuja atividade se é obrigado a supor na escolha das unidades (*in absentia*) e sua combinação (*in presentia*), atividade incessante de aplicação de regras[...]” (p. 131). A pesquisadora ressalta então que são esses sujeitos falantes os agentes que por meio da língua e das heranças carregadas nela produzem a fala. Saussure ([1916] 2012) destaca que “A língua existe na coletividade sob a forma de uma soma de sinais depositados em cada cérebro [...]” (p. 51), cada indivíduo possui a habilidade de

[...] encontrar ou fabricar as palavras, quer de construir frases; pois “a língua emprega seu tempo a interpretar e a decompor o que se encontra nela dessa herança de gerações precedentes, eis sua missão”. E quais poderiam ser os agentes dessa atividade senão os sujeitos falantes? (NORMAND, [2000] 2009, p. 132).

A reflexão acerca da forma e do sentido, em Saussure [1916] 2012), inicia quando o linguista afirma que a língua não serve para dar nome às coisas, na medida em que não existem ideias pré-dispostas. Dessa forma, “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (p. 106); “O signo linguístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces [...]” (p. 106). Para o linguista, o signo é formado por um significado (conceito) e um significante (imagem acústica). Na relação entre os dois termos, encontra-se o que ele chamou de noção de valor¹⁵.

O valor do signo é, então, definido dentro do sistema da língua por oposição, ou seja, “[...] na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos” ([1916] 2012, p. 130). Cada signo, dentro das línguas, tem seu valor definido na relação com os outros signos do sistema. Saussure exemplifica a noção de valor com o jogo de xadrez no qual cada peça tem seu valor estabelecido dentro do jogo e com relação às demais peças. Isso ocorre com a língua, em que cada signo tem seu valor estabelecido na relação com os demais signos da língua.

¹⁵ A noção de valor, assim como a discussão sobre arbitrariedade e sistema são relevantes para a proposta de Meschonnic conforme poderá se observar na seção 2.4 deste trabalho. Para Meschonnic o valor e o sistema do texto criam relações de forma e sentido, som e sentido, arbitrárias em relação a realidade.

Saussure ([1916] 2012) destaca que o valor de determinado signo é estabelecido pela presença dos outros signos da língua. Os valores podem ser dessemelhantes ou semelhantes, “[...] uma palavra pode ser trocada por algo dessemelhante: uma ideia; além disso, pode ser comparada com algo da mesma natureza: uma palavra” (p. 162). Dessa forma, “Se as palavras estivessem encarregadas de representar os conceitos dados de antemão, cada uma delas teria, de uma língua para outra, correspondentes exatos para o sentido; mas não ocorre assim” (p. 163). Essa questão é fundamental para pensar a tradução, um exemplo abordado na obra em análise é entre as palavras *carneiro*¹⁶, *mouton* e *sheep*, que têm a mesma significação, porém não o mesmo valor, uma vez que cada língua tem seu uso particular para as palavras em determinadas situações.

O valor do signo linguístico é determinado na relação dentro do sistema, de modo que cada signo ganha valor na relação com os demais signos da língua. A exemplo disso, observamos os sinônimos cujos valores se estabelecem pela oposição entre eles, “[...] *recear*, *temer*, *ter medo* só têm valor próprio pela oposição; se *recear* não existisse, todo seu conteúdo iria para os seus concorrentes” ([1916] 2012, p. 163). Com isso, Saussure explica que as palavras não possuem conceitos preestabelecidos, pois cada língua cria seus signos.

Dessa forma, ao pensar a tradução de uma palavra de uma língua para outra, a palavra na língua de origem não terá um correspondente exato em outra língua. No sistema, também só temos possibilidade de sentido a serem exploradas, pois o uso é que garante o sentido que foi explorado, para que se possa traduzir. Essa questão é relevante para compreender a tradução proposta por Meschonnic em sua *poética*; não podemos pensar a tradução como um ato de apenas traduzir palavras de uma língua para outra e, sim, traduzir a forma e o sentido do discurso, ou melhor, as relações que são construídas discursivamente. Podemos pensar, então, na tradução de “saudade” (no português) para “te echo de menos” ou “te extraño” (no espanhol). No exemplo, a escolha estaria ligada ao fato que não se deve traduzir a palavra, mas o discurso, traduzindo valores, sem dissociar a forma e o sentido. Os correspondentes não são exatos, mas permitem compreender os valores acionados no discurso.

¹⁶ “O português *carneiro* ou o francês *mouton* poder ter a mesma significação que o inglês *sheep*, mas não o mesmo valor, [...] ao falar de uma porção de carne preparada e servida à mesa, o inglês diz *mutton*, e não *sheep*. A diferença de valor entre *sheep* e *mouton* ou *carneiro* se deve a que o primeiro tem a seu lado um segundo termo, o que não ocorre com a palavra francesa ou portuguesa” (SAUSSURE, [1916] 2012, p. 162-163)

A passagem “Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, [1916] 2012, p. 164) resume a noção de valor, pois é nessa relação entre os signos de uma mesma língua ou de línguas diferentes que o valor de cada signo linguístico é construído. As relações então são estabelecidas dentro dos eixos sintagmático e associativo¹⁷. Do eixo sintagmático, fazem parte as “[...] relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo” (p. 171). Tais relações criam combinações que Saussure denominou *sintagmas*, compostos por duas ou mais unidades consecutivas. Desse modo, cada termo ganha valor pela oposição com os termos anteriores ou posteriores a ele. No eixo associativo, temos a formação de grupos de palavras que ficam em nossa memória. Dentro desse eixo, as relações se estabelecem *in absentia*, ao contrário das relações sintagmáticas, que são *in praesentia*.

Dessa forma, Saussure ([1916] 2012) afirma que devemos observar a “[...] relação que une entre si as diversas partes de um sintagma [...]; também levar em conta o que liga o todo com as diversas partes [...]” (p. 173). As relações sintagmáticas cabem às palavras, aos grupos de palavras, às frases. As relações associativas cabem às palavras semelhantes e não semelhantes. Os grupos de palavras formados em nossa mente criam relações diversas, pois “Uma palavra qualquer pode sempre evocar tudo quanto seja suscetível de ser-lhe associado de uma maneira ou de outra” (SAUSSURE, [1916] 2012, p. 175). A exemplo disso, Saussure traz as relações entre as palavras “ensinamento; ensinar; ensinemos; aprendizagem; educação; desfiguramento; armamento; elemento; lento”. Uma palavra vai associando outras que têm um traço em comum, e assim vão as palavras criando relações em nosso eixo associativo.

Como já mencionamos anteriormente, o signo linguístico é formado pela união do significado e do significante. Dessa ligação, diz-se que é arbitrária. Saussure afirma que o signo linguístico tem dois princípios, o de arbitrariedade e o de linearidade. O de linearidade é explicado por Saussure contrapondo o signo auditivo ao visual. Para ele, como os signos auditivos se desenvolvem no tempo, eles são apresentados em sintagmas, um signo vem após o outro, à diferença dos visuais, que podem estar dispostos simultaneamente em diversas dimensões.

¹⁷ Equivale ao que os estruturalistas denominaram eixo paradigmático.

A arbitrariedade é explicada pelo linguista como um “[...] laço natural que une o significante ao significado [...]” (p. 108), isto é, a união do significante com o significado, que juntos formam o signo linguístico, ocorre de forma arbitrária. Dentro dessa questão algumas observações são feitas no *CLG*. O símbolo (significante) não é totalmente arbitrário, Saussure exemplifica utilizando um símbolo da justiça, a balança, que implica uma relação natural entre o significante e o significado, o que não permitiria que outro símbolo aleatório fosse utilizado no seu lugar. Também não há ligação entre a ideia expressa e a imagem acústica; nas palavras dele “[...] o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” ([1916] 2012, p. 109).

Ao passo que podemos compreender que o significante é escolhido de forma livre, a massa de falantes que faz uso dele não tem escolha, o significante é imposto. Os falantes não escolhem os significantes, “Diz-se à língua: ‘Escolhe!’, mas acrescenta-se: ‘O signo será este, não outro’” (SAUSSURE, [1916] 2012, p. 111). Dessa forma, a sociedade apenas conhece a língua da forma que ela é imposta “[...] como um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal” ([1916] 2012, p. 112). Saussure coloca em questão as onomatopeias e as exclamações que podem ser utilizadas como contrárias à relação arbitrária, mas ele explica que tais fenômenos não têm tanta importância e que sua origem tem, sim, um laço arbitrário.

A arbitrariedade é um fator determinante na existência de línguas e línguas diferentes, uma vez que não há correspondentes idênticos de uma língua para outra. Não basta apenas ter conhecimento lexical das línguas, é necessário compreender as possibilidades discursivas de uso da língua para poder traduzir. Saussure ([1916] 2012, p. 108) exemplifica demonstrando a diferença do uso da palavra *boeuf* e *ochs* (carneiro) em diferentes lados da fronteira francesa, um mesmo significado com dois significantes. Com isso, não basta apenas conhecer a língua francesa, mas também conhecer o uso cultural dessas duas palavras para traduzir, o que passa necessariamente pelos valores discursivos.

Na próxima seção explanaremos sobre a teoria benvenistiana, na qual a discussão sobre a forma e o sentido ultrapassa a consideração da língua e é levada para o discurso, articulando a subjetividade na linguagem.

2.2 Émile Benveniste e a “invenção do discurso”

Saussure, retomado por Benveniste no *Problemas de Linguística Geral I (PLG)*, propõe um novo ponto de vista para o estudo da língua, estudar ela mesma por ela mesma, sendo a língua parte de um sistema. Dessa forma, cria-se uma teoria de que a língua deve ser estudada a partir dos signos que compõem o sistema, a partir da *Semiologia*. Assim, cada língua possui um sistema de signos com valores e relações próprias. A partir dessa proposta de Saussure, Benveniste apresenta um ponto de vista para a linguagem¹⁸ em que leva em consideração, a grosso modo, o estudo da fala em conjunto com o da língua. O linguista observou a linguagem e passou a estudá-la levando em conta a subjetividade. Para Benveniste, a língua e a “fala”¹⁹ são de igual importância no estudo linguístico, propondo o estudo da *Semântica*.

Saussure propõe o estudo do que Benveniste denominou semiótico, que é o modo de significação do signo linguístico, e Benveniste propõe o estudo do semântico, que é o modo de significação no discurso. Dessa forma, temos duas maneiras de olhar para a língua: pelo semiótico e pelo semântico. Com a proposta benvenistiana, passamos a estudar a língua a partir do discurso, observando questões de subjetividade na enunciação. Benveniste ressalta que “o semiótico (o signo) deve ser RECONHECIDO; o semântico (o discurso) deve ser COMPREENDIDO” ([1974] 2006, p. 66).

Quando partimos da definição de língua saussuriana, língua como sistema de signos, temos os fundamentos semiológicos. No momento em que partimos da frase como unidade do discurso, temos os fundamentos da semântica. Com isso, é preciso estabelecer novos conceitos e definições para esse estudo. Benveniste vai além dos estudos de Saussure e abre o campo da semântica, partindo de dois princípios: intralinguístico e translinguístico. O primeiro faz referência à inserção do discurso, e o segundo à metassemântica²⁰.

¹⁸ Nesta seção usarei os termos língua e linguagem na concepção de Benveniste. Em alguns momentos Benveniste os utiliza como sinônimos por entender que a língua tem o semiótico e o semântico, incluindo a língua-fala de Saussure.

¹⁹ Colocamos fala entre aspas porque o que Benveniste faz é estudar o discurso, e não a fala. O discurso de Benveniste é diferente da fala de Saussure.

²⁰ Neumann (2016, p. 10) destaca que essa noção de metassemântica é observada por Meschonnic como o lugar da poética ausente em Benveniste e abre caminho para que se pense a *poética do traduzir*.

A linguagem²¹ constrói a cultura, o pensamento e o homem²² (sic). Benveniste destaca que a linguagem é natural ao homem e este não a construiu, ambas nasceram juntas. Nesses termos, diz o teórico: “Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a” ([1966] 2005, p. 285). Quando Benveniste ([1966] 2005) discute acerca da subjetividade, está abordando a “[...] capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito²³’” (p. 286), isso quer dizer que é fazendo uso da linguagem que a pessoa se define em sociedade. Dentro da subjetividade é que o linguista propõe as marcas enunciativas. É na relação entre o *eu-tu-língua* que se constitui um sujeito. Dessa forma, não podemos pensar individualidades e sociedades de forma dissociada, pois elas nascem juntas, e isso torna possível o estudo da subjetividade na linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (p. 286), é necessário que haja linguagem para que o sujeito se institua na realidade e faça parte da sociedade.

Para Benveniste, a língua significa e possui forma e sentido. O discurso cria o sentido dos signos no sistema da língua e, assim, as palavras ganham sentido no discurso. Para ele, “É no uso da língua que um signo tem existência; o que não é usado não é signo; e fora do uso o signo não existe” ([1974] 2006, p. 227). Essa maneira de observar a forma e o sentido da língua nasce de Saussure com a proposta do sistema semiológico. Quando Saussure coloca o estudo da língua como sistema de signos, estabelece as relações dos elementos do sistema e os valores que essas relações ganham no uso e na sociedade.

Partindo do proposto por seu antecessor, Benveniste apresenta o que denominou semântica, explicando-a como sendo aquela que: “[...] introduz o domínio da língua em emprego e em ação; vemos desta vez na língua sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo [...] organizando a vida dos homens” ([1974] 2006, p. 229). A semântica leva em consideração a relação entre a língua, cultura e sociedade, considerando a frase, não mais apenas o signo. “A

²¹ Nessa percepção de linguagem que Meschonnic desenvolve sua poética e propõe a tradução de sistemas discurso.

²² Mantivemos a terminologia do material consultado (composto por textos anteriores às abordagens feministas e que, portanto, carregam as marcas sexistas da linguagem, como era comum à época), embora seja necessário alertar à pessoa que lê este trabalho que todas as vezes que aparecer a palavra “homem”, ela deve ser entendida como “humanidade”.

²³ Na seção anterior foi discutida a concepção de sujeito para Saussure (sujeito falante). Importante notar que com Benveniste a noção de sujeito muda. Para Benveniste há dois sujeitos: o locutor e o sujeito da linguagem.

semiótica se caracteriza como uma propriedade da língua; a semântica resulta de uma atividade do locutor que coloca a língua em ação” ([1974] 2006, p. 230).

Benveniste, então, propõe o domínio semântico como estudo da língua em ação. O estudo agora deixa de considerar apenas a língua como sistema de signos e passa a considerar a frase como produtora de discurso, levando em consideração o que a/o locutora/r diz no ato de enunciação. É nessa relação entre o sentido e a forma, entre a sociedade, cultura e homem (ou mulher), que Benveniste explica sua noção de significação. É pela linguagem que se torna possível o viver, a cultura, o homem (palavra que deve ser entendida como humanidade, ou seja, coletividade formada por homens e mulheres) e a sociedade. Dito de outro modo, “Ela [a linguagem] não diz nem oculta, mas ela significa” ([1974] 2006, p. 234).

Benveniste destaca que a língua possui forma e sentido, sendo esses dois elementos interligados em toda a extensão da língua. Outros termos abordados por ele são o de constituinte e integrante, que se relacionam com a forma e o sentido dentro dos níveis linguísticos e as funções linguísticas. Benveniste explica que “a forma de uma unidade linguística define-se como a sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior” ([1966] 2005, p.135). Além disso, “O sentido de uma unidade linguística define-se como a sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior” ([1966] 2005, p. 136). Dessa maneira, a forma e o sentido não podem ser dissociados, devem ser analisados em conjunto no funcionamento da língua.

Para Benveniste a noção de sentido está relacionada ao referendium, que considera o uso da língua na construção do sentido. Benveniste inclui a frase como último nível de estudo, sendo esta a linguagem em ação. Dessa forma, ao considerar a frase como produtora de sentido, passa-se de observar a “[...] a língua como sistema de signos e se entra num outro universo, o da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso” ([1966] 2005, p. 139).

Nos estudos de Benveniste, a frase²⁴ passa a ser o foco, uma vez que dela não podemos ultrapassar. Do nível inferior, passamos ao nível superior, no qual tem-se o morfema, o fonema, a palavra, chegando-se, enfim, à frase. Benveniste define a frase como “[...] criação indefinida, variedade sem limite, [ela] é a própria vida da linguagem em ação” ([1966] 2005, p. 139). Compreendemos, então, a frase como “[...] uma unidade completa, que traz ao mesmo tempo sentido e referência: sentido

²⁴ Benveniste considera a frase como sujeito e predicado e também como discurso. Aqui percebemos que a frase é considerada o limite porque ela é o discurso.

porque é enformada de significação, e referência porque se refere a uma determinada situação” ([1966] 2005, p. 140). Devemos, portanto, partir do todo do discurso (as frases), para buscar as unidades da língua, pois é a frase que constrói a semântica proposta por Benveniste.

A linguagem para Benveniste é carregada de significação, sendo a língua uma propriedade de significado. É na linguagem que encontramos as unidades de nível inferior até o nível superior. Ao decompor a língua

[...] suas unidades se agrupam para formar novas unidades, e estas por sua vez poderão formar outras ainda, de um nível cada vez superior. Ora, a unidade particular que é o signo tem por critério um limite inferior: este limite é o da *significação*; não podemos descer abaixo do signo sem perder a significação ([1974] 2006, p. 225)

Saussure propôs o que mais tarde Benveniste ([1974] 2006) vai chamar de domínio semiótico para estudar os signos linguísticos. Benveniste relaciona a forma e o sentido ao significante e significado do signo. “O significante [...] é a forma sonora que condiciona e determina o significado [...]” (p. 225). Cada língua possui suas características próprias, seu sistema. “Cada língua, em sua organização, está sujeita a análises semelhantes e se obterá assim esquemas que ilustrarão a própria estrutura de cada idioma” (p. 226). O significado está relacionado ao uso do signo na comunidade linguística. “No plano do significado, o critério é: isto significa ou não? Significar é ter um sentido, nada mais” (p. 227). O signo linguístico ganha valor ao ser utilizado na língua. Podemos pensar no exemplo trazido à tradução da obra de Benveniste ([1974] 2006) e que estabelece a diferenciação entre chapéu e chaméu. Chapéu é palavra utilizada e compreendida, pois cria relações com os outros signos da língua, porém chaméu não existe, não é utilizado, portanto, não cria relações com outros signos da língua.

Dessa forma, é de relevância para os estudos do domínio semiótico que o signo tenha sentido dentro do uso da língua. Os signos vão adquirindo valor em relação com os demais signos da língua. “Cada signo tem de próprio o que o distingue dos outros signos. Ser distintivo e ser significativo é a mesma coisa” ([1974] 2006, p. 228). Benveniste questiona então o papel da frase na linguagem, é por meio dela que nos comunicamos. Ele explica que a forma e o sentido na língua podem ser entendidas do ponto de vista semiótico, proposto por Saussure, ou do ponto de vista semântico, proposto por ele mesmo. A partir do ponto de vista semântico, “[...] o ‘sentido’ da frase

está na totalidade da ideia percebida por uma compreensão global; a ‘forma’ se obtém pela dissociação analítica do enunciado processada até nas unidades semânticas, as palavras” ([1974] 2006, p. 232). Podemos então compreender que dentro do semiótico a forma está ligada ao significante, e o sentido, ao significado. Na semântica, a forma e o sentido estão interligados dentro da frase.

Os estudos de Benveniste partem de olhar a língua como forma de comunicação, situada e subjetiva. O teórico acrescenta à linguística o discurso, e foi partindo da noção de discurso de Benveniste que Meschonnic desenvolveu seu trabalho sobre tradução. Na próxima seção, teceremos relações teóricas entre o que já foi discutido no trabalho para depois apresentar a *poética do traduzir* proposta por Meschonnic.

2.3 A indissociabilidade da forma e do sentido e a tradução

Antes de entrarmos na discussão da *poética* de Meschonnic, discutiremos e relacionaremos os conceitos expostos anteriormente acerca do traduzir, já que esse é o ponto de chegada da nossa reflexão teórica. Partindo de um texto de Jakobson ([1959] 2012), teceremos relações com as reflexões de Saussure e Benveniste para, em seguida, adentrar na proposta da *poética*.

Jakobson ([1959] 2012), em seu texto *Aspectos linguísticos da tradução*, explica que para compreender a palavra “queijo” é necessário ter conhecimento do que significa queijo, não é necessário ter provado o queijo, mas saber, sim, o que ele significa. A isso ele denomina fato semiótico²⁵ e argumenta que “Não há *signatum* sem *signum*” (p. 64, grifo do autor). As palavras devem ser compreendidas dentro do conhecimento linguístico, pois é preciso fazer ligações entre signos para entender o signo “queijo” por exemplo. Jakobson ([1959] 2012) aborda que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo [...]” (p. 64). Ele explica dizendo que a palavra “solteiro” poderia ser trocada por “homem não-casado” possibilitando maior explicitude.

Saber falar uma língua implica falar sobre a língua. Seguindo esse viés, Jakobson ([1959] 2012) explica que a tradução pode enfrentar problemas diversos, como por exemplo: “Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada,

²⁵ Conceito apresentado por Saussure e desenvolvido por Benveniste.

seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais” (p. 67). Por isso, na tradução de discurso em vez de palavra, devemos ter um amplo conhecimento da língua²⁶ de origem e da língua a ser traduzida para conseguirmos jogar com as diferenças idiomáticas.

Benveniste ([1974] 2006) salienta que cada língua tem seu sistema, ou seja, “Cada língua, em sua organização, está sujeita a análises semelhantes e se obterá assim esquemas que ilustrarão a própria estrutura de cada idioma” (p. 226). Para ele, a tradução só é possível se forem traduzidos o semiótico e o semântico da língua ao mesmo tempo, pois, “[...] há o sistema semiótico, organização de signos [...] tendo cada um destes signos uma denotação conceptual [...]” (p. 234) e “[...] a língua-discurso constrói uma semântica própria, uma significação intencionada [...]” (p. 234). Devemos levar os dois pontos em consideração no ato de traduzir um discurso. O signo deverá ser traduzido levando em conta o semântico em ambas as línguas. Aqui podemos pensar no exemplo citado anteriormente do uso das palavras *carneiro*, *mouton* e *sheep* que têm significações aproximadas, porém não o mesmo valor, uma vez que cada língua tem seu uso particular para as palavras em determinadas situações. Com isso, não basta apenas traduzir a palavra, mas é necessário observar o significado das partes, a relação com o todo do discurso.

A seguir, apresentaremos a *poética do traduzir* proposta por Meschonnic que sustenta este trabalho e o processo tradutório realizado.

²⁶ Traduzir é transpor um texto concebido numa cultura para outra. As marcas históricas, sociais e culturais fazem parte da linguagem, sendo assim, impossível traduzir um texto sem traduzir a cultura, a sociedade e a história junto.

2.4 Henri Meschonnic: uma poética para uma poética

Para Meschonnic ([1999] 2010), uma boa tradução é aquela que “[...] é uma poética para uma poética” (p. LXIV), ou seja, as traduções devem ser produzidas a partir do que faz de um ato de linguagem²⁷ um ato de literatura.

Inspirado por Humboldt²⁸, Saussure e Benveniste, Meschonnic propõe estudar o ritmo, a historicidade e a alteridade dos textos. O ritmo proposto por Meschonnic vem da noção de ritmo apresentada por Benveniste ([1966] 2005), no texto *A noção de ritmo na sua expressão linguística*, e evidencia o que aquele denomina oralidade no escrito (não apenas no falado). Essa oralidade traz para o texto um novo olhar, o efeito de escuta que produz o modo de significar da tradução. O modo de significar está além do sentido das palavras, está na escrita, no que Meschonnic chama de *corpo na linguagem*, esse corpo²⁹ produz uma oralidade, uma subjetivação.

Meschonnic inicia seu livro *Poética do traduzir* explicando que, apesar de terem sido desenvolvidos diversos trabalhos sobre tradução nos vinte anos anteriores à data de seu original, que é de 1999, nada teria mudado no que concerne à *poética*. O estudioso afirma que seu livro busca “[...] fazer aparecer a necessidade de um pensamento da poética, de um pensamento da linguagem para os tradutores como para todos aqueles que leem traduções” ([1999] 2010, p. XVIII). Sendo o poema³⁰ o

²⁷ Nesta seção, usarei os termos língua e linguagem a partir da concepção de Meschonnic. Ele compreende a língua na concepção saussuriana e a linguagem como o discurso que cria o sistema da língua, conceito que vem de Benveniste. Cabe observar que Meschonnic também utiliza língua para se referir ao idioma em alguns momentos.

²⁸ Estudioso da linguagem que da base, assim como Saussure e Benveniste, para o pensamento de Meschonnic em sua poética. Não trouxemos Humboldt ao trabalho porque os estudos sobre sua influência no pensamento de Meschonnic estão apenas começando no Brasil e, além disso, em textos como a *Crítica do ritmo* (1982), Meschonnic afirma que de Saussure e Benveniste parte uma antropologia histórica da linguagem, que entendemos aqui como a base de sua poética.

²⁹ Meschonnic (2007) cita Freud e explica que o estudo deste sobre a histeria possibilitou um olhar para o discurso importante, que “[...] pone en evidencia un efecto del lenguaje sobre el cuerpo, un aspecto de la relación entre el lenguaje y el cuerpo donde ya no ha metáforas: las metáforas se realizan” (p. 162). Dessa forma, a histeria colocou em debate a importância do corpo na linguagem. Assim, não separamos o corpo da linguagem, a linguagem produz um efeito no corpo. O que Meschonnic chama de oralidade é percebido no texto falado quando usamos os gestos, expressões, entonação, no texto escrito aparece através do ritmo. Estudar o ritmo no texto escrito, a meu ver, é estudar a presença do corpo no texto, ou seja, as repetições, os acentos, os ecos prosódicos, essas organizações produzem a oralidade.

³⁰ Na década de 1916, Meschonnic chamava de poesia o que agora chama de poema. Dentro do que Meschonnic denominou poema estão os textos literários, teóricos, filosóficos. Cabe ressaltar aqui que o Meschonnic chamou de poema vai além da definição tradicional, para ele todos os gêneros literários estão incluídos na sua definição. Outro autor que também amplia a noção de poema é Octavio Paz ([1956] 1982), quem diferencia poema e poesia, dizendo que é pelo poema que a poesia se revela plenamente. Paz se opõe à classificação de gêneros literários, assim como Meschonnic. Porém, eles

foco da poética da tradução, é definido por Meschonnic como toda a literatura, não apenas a poesia. O teórico denomina poema como “[...] a transformação de uma forma de vida, por uma forma de linguagem e a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida [...]”³¹ ([2007] 2009, p. 27, tradução minha)

Meschonnic ([1999] 2010) destaca que são as traduções que permitem o maior acesso a informações e conhecimento, por isso a importância de serem feitas, mas não podemos apenas traduzir por traduzir, sem pensar sobre a forma como se faz esse processo. Ele o exemplifica com o texto bíblico, que é conhecido por suas traduções, e não pela leitura na língua primeira. Isso mostra a importância das traduções para as diversas culturas. O homem tem acesso a mais fontes de conhecimento graças às traduções. O autor usa a metáfora do barqueiro, pois, para este, “[...] O que importa não é fazer passar. Mas em que estado chega o que se transportou para o outro lado. Na outra língua” ([1999] 2010, p. XXV). Quem traduz precisa olhar para o discurso e traduzi-lo levando em consideração a forma e o sentido, o som e sentido.

O teórico propõe uma nova forma de conceber a tradução, *a poética do traduzir*. Traduzir³², para ele, é partir do princípio de que a linguagem não é apenas língua, mas sim discurso. Nessa perspectiva, é levada em conta a indissociabilidade entre a história e o funcionamento, entre a linguagem e a literatura. *A poética do traduzir* surge a partir das transformações iniciadas no século XX, quando começou-se a observar o discurso, considerando a relação de texto a texto, levando em conta a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade.

A poética traduzir não é, portanto, uma ciência, mas sim uma atividade que relaciona a literatura e a linguagem, desempenhando um papel revelador entre elas; a poética coloca a tradução dentro de uma teoria da sociedade; a poética não possui um cientificismo estruturalista-semiótico. *A poética do traduzir*

distanciam-se quando Paz vê poema na arte, na escultura, na pintura, na música. Meschonnic diz que o poema é uma produção verbal, estando ligado à criação através da língua, podendo haver poema na teoria, na filosofia, mas ele não leva essa noção para a pintura, por exemplo.

³¹ Texto original: “[...] a la transformación de una forma de vida, por una forma de lenguaje y a la transformación de una forma de lenguaje por una forma de vida [...]” (MESCHONNIC, [2007] 2009, p. 27)

³² Traduzir pela poética meschonniciana é compreender que as palavras possuem um sentido além, um sentido que é produzido pelo ritmo. Deve-se traduzir o que as palavras constroem na língua, a significância produzida no sistema de discurso.

[...] é uma teoria crítica, crítica da ciência cada vez que aquela se identifica com o saber [...]. A poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito³³ e da sociedade, e recusa as regionalizações tradicionais, mas também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem. A tradução desempenha um papel maior (MESCHONNIC, [1999] 2010, p. 4).

Ao propor uma *poética do traduzir* e não uma *poética da tradução*, Meschonnic destaca que se trata de uma atividade de tradução. Para ele, a linguagem é uma relação entre cultura, literatura, sociedade, sendo necessário traduzir o todo, não apenas as palavras. A compressão do que é linguagem muda, ela passa da língua ao discurso, onde há um sujeito do poema inscrito no ritmo da linguagem. Dessa forma, as traduções são atos de linguagem com sua própria historicidade.

Assim, ele opõe-se à separação entre forma e sentido, som e sentido³⁴, destacando que uma boa tradução deve fazer algo e não somente dizer. Dessa maneira, devemos considerar indissociáveis o sentido e o estilo³⁵, o sentido e a forma. O teórico destaca que houve uma oposição entre as/os descobridoras/es de fontes (que buscavam a língua de partida com o objetivo de decalcar, visando à forma) e as/os alvejadoras/es (que visavam a preservar o sentido, mirando a língua de chegada). Meschonnic ([1999] 2010) destaca que, ao visar à língua de partida, o que se faz é decalque e, ao visar à língua de chegada, o que se faz é adaptação, pois apenas se olha para língua, e não para o discurso.

Segundo Meschonnic ([1999] 2010), as traduções que eram pautadas nos estudos da linguagem consideravam a divisão do signo (em significante e significado) e induziam ao que ele denominou *esquizofrenia do traduzir*. Tais traduções buscavam traduzir apenas o sentido, deixando a forma de lado. Com a poética, passamos a considerar a forma e o sentido, o som e o sentido indissociáveis, sendo a unidade o

³³ Nesta seção, abordamos o sujeito na concepção de Meschonnic. Para ele, há um sujeito do poema, aquele que está no que ele chamou de poema, ou seja, no uso da linguagem que inventa uma forma de dizer ao mesmo tempo que inventa ideias novas (literário, teórico, teatro). Este sujeito é diferente daquele abordado por Saussure, o sujeito falante, e também é diferente do sujeito de Benveniste, o sujeito da linguagem.

³⁴ Ao opor-se a essa separação entre forma e sentido, Meschonnic diferencia-se dos outros teóricos da tradução. Para ele, as questões formais não estão apenas no número de sílabas e rimas externas, estão também nos ecos prosódicos e rimas internas, ou seja, no ritmo do poema. O que Meschonnic propõe, então, é que seja feita a recriação do texto original na tradução, sempre levando em conta a forma e o sentido conjuntamente.

³⁵ Para Meschonnic, o estilo está ligado a recursos formais do uso da língua. Ele diz que “[...] el estilo, lo que se llama así, no es más que lo que el signo permite pensar acerca de eso que hace lo que se llama un poema, o la literatura” (MESCHONNIC, [2007] 2009, p. 16).

discurso, o sistema de discurso. Com essa proposta teórica, deixamos de olhar o descontínuo do signo e passamos a observar o contínuo, ou seja, o ritmo e a prosódia do discurso. Meschonnic ([1999] 2010) afirma que não importa a língua a ser traduzida, a fonte é o texto e o alvo é produzir na outra língua o efeito que o texto de partida produz.

Para o teórico, quem traduz deve considerar a enunciação, e não o enunciado, cabendo à pessoa tradutora colocar-se em uma situação de escuta³⁶ do texto a traduzir, devendo traduzir a forma e o sentido, o som e sentido conjuntamente. Meschonnic ([1999] 2010) explica que traduzir gera conflitos com as noções de linguagem, uma vez que se criam confusões entre língua e discurso. Ao compreender a língua como “[...] o sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela” (p. XX), e o discurso como atividade “[...] de um homem em vias de ‘falar’ [...]” (p. XX), encontramos uma nova forma de pensar a tradução. É partindo da subjetivação na escrita, no discurso que deixamos de olhar a língua e passamos a olhar o discurso.

O teórico argumenta sobre boas e más traduções³⁷, dizendo que as más seriam aquelas que não traduzem a poética, traduzindo o descontínuo do signo, “[...] que substitui a organização de um sistema de discurso onde tudo se realiza e faz sentido pela destruição deste sistema” (p. 74). As boas traduções seriam aquelas em que se traduz a poética do texto, “[...] uma tradução que, tendo o texto por unidade, guarda a alteridade como alteridade. [...] historicidade por historicidade” (p. 75). Dessa forma, Meschonnic ([1999] 2010, p. 75) afirma que o traduzir é transformado pela poética, pelo ritmo que considera a organização do discurso por um sujeito, que observa o movimento da palavra na escritura, que atenta para a semântica do contínuo.

Meschonnic ([1999] 2010) considera a língua a partir da concepção saussuriana, e o discurso, a partir da concepção benvenistiana. Benveniste traz para os estudos da linguística a noção de discurso, a enunciação como atividade do sujeito que “[...] pode tornar-se uma subjetivação do contínuo no contínuo do discurso, rítmico e prosódico” (p. XX). A poética vai olhar o discurso como sistema, vai levar em conta

³⁶ A escuta está ligada às noções de oralidade e ritmo desenvolvidas por Meschonnic.

³⁷ Aqui cabe ressaltar que Meschonnic considera boas ou más as traduções pelo olhar da poética. Destacando que uma boa tradução é aquela que traduz o ritmo (a significância do poema), e a má tradução é aquela que não leva essas questões em consideração, ou seja, não traduz a poética.

o valor, o funcionamento, o radicalmente arbitrário e histórico, na concepção saussuriana. É pela noção de valor de Saussure que é observado o ritmo no discurso.

Segundo Meschonnic ([1999] 2010), ao traduzir é preciso se considerar o contínuo do discurso, a *poética do traduzir* muda o olhar da tradução, agora é preciso levar em consideração o ritmo, transformando o traduzir. Com essa nova proposta, o texto traduzido terá uma ligação com o texto original, terá sua própria literalidade. O sujeito está, agora, inscrito na linguagem. Partindo da literatura, a tradução ganha mais força, pois é ela que transforma o traduzir. Na literatura, se constrói uma situação e um referente, em que os enunciados são recriados de uma língua para a outra, unindo-os com o sujeito no discurso. Assim, a literatura modifica o semiótico³⁸ sobre cada obra e guia em direção ao semântico³⁹.

Meschonnic ([1999] 2010) destaca que a literatura é o que há de mais relevante para a tradução. Ele afirma que não significa que traduzir *uma receita, um artigo científico, um poema, um romance* seja diferente, “É a receita, o artigo, o poema, o romance que não se encontram na linguagem da mesma maneira” (p. 25). Não há definições diferentes de tradução para esses exemplos, mas cada texto possui suas especificidades. Um texto científico requer conhecimentos específicos, para a literatura não é diferente. Não basta apenas ter conhecimento de língua, é necessário ter conhecimento de discurso, de acentuação, de prosódia, de ritmo para que a tradução seja poética.

Ainda na esteira de Meschonnic ([1999] 2010), é possível dizer que não traduzimos palavras, frases, e, sim, obras, discursos, onde há interação entre a linguagem e a literatura. Assim, a tradução tem dois pontos: a autoria do original e a sua tradução, a língua de partida e a língua de chegada, e estas não podem se sobrepor. Segundo Meschonnic, há um ritmo na obra original e este deve ser recriado na tradução, pois é pelo ritmo que se constitui a historicidade e o valor das traduções. O ritmo se instaura como crítica às traduções que não o levam em conta, que não olham o texto com um todo, que traduzem a língua apenas.

Quando consideramos o ritmo como organização do discurso, observamos o contínuo na linguagem, deixando de olhar o binário do signo. O ritmo passa a levar em consideração apenas o significante, “E o termo significante muda de sentido, pois ele não se opõe mais a um significado. O discurso se realiza numa semântica rítmica

³⁸ Conceito apresentado e discutido nas seções 2.1 e 2.2 deste trabalho.

³⁹ Conceito apresentado e discutido na seção 2.2 deste trabalho.

e prosódica” (p. 62). Não pensamos mais o signo no modelo binário que pressupunha apenas o oral e o escrito, o ritmo olha para a historicidade do discurso e pressupõe “[...] um modelo triplo, o falado, o escrito e oral” (p. 62). Nesse novo modelo, analisamos o ritmo do discurso, olhando para a historicidade. A tradução deve observar a historicidade, pois é ela que permite “[...] o exercício da crítica. Senão, traduzir é puramente documental” (p. 65). A oralidade abordada por Meschonnic traz para o texto escrito o ritmo. O teórico explica que assim como quando falamos usamos o corpo, gestos, entonações, no texto escrito isso aparece de outra forma, através do ritmo. Dessa forma, quando estudamos o ritmo no texto escrito, estamos estudando a presença do corpo⁴⁰ no texto escrito.

Meschonnic ([1999] 2010, 2007) cita Benveniste, que considerou o ritmo como a organização do sentido no discurso. Foi a partir da crítica feita por Benveniste à noção de ritmo⁴¹ que se tornou possível o estudo do ritmo pela poética, foi assim que “[...] o ritmo abandonou uma definição estereotipada que o mantinha no signo e na primazia da língua. Pode entrar no discurso”⁴² (2007, p. 69, tradução minha). Com a proposta de Benveniste sobre a noção de ritmo, deixou-se de considerar o ritmo como uma subcategoria da forma e passou-se a considerar o ritmo como “[...] organização do sentido no discurso” (2007, p. 69). Sendo esse sentido composto por todos os elementos do discurso, “O ‘suprasegmental’ da entonação, antigamente excluído do sentido pelos linguistas, pode ter todo o sentido, mais que as palavras”⁴³ (2007, p. 69, tradução minha). Assim, “O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar” ([1999] 2010, p. 43).

Com a abertura da teoria do ritmo no discurso, feita por Benveniste, é que se torna possível a teoria do sujeito na linguagem. Meschonnic (2007) explica que “Como não há sentido senão por e para sujeitos, não há ritmo senão por e para sujeitos. A relação do ritmo com o sentido e com o sujeito, em um discurso, libera o ritmo do

⁴⁰ O corpo aparece no texto escrito por meio de recursos de organização de escrita, repetições, acentos, ecos prosódicos, rimas, tudo isso significa entonar, apontar coisas, isso é a oralidade no escrito segundo a proposta de Meschonnic.

⁴¹ Crítica feita por Benveniste no texto *A noção de “ritmo” na sua expressão linguística*, publicado em 1951.

⁴² Texto original: “[...] el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua. Puede entrar en el discurso” (MESCHONNIC, 2007, p. 69)

⁴³ Texto original: “Lo ‘suprasegmental’ de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras” (MESCHONNIC, 2007, p. 69)

domínio da métrica”⁴⁴ (p. 72, tradução minha). Por essa ótica, não seria preciso partir do verso para estudar o ritmo, podemos partir do discurso corrente, de qualquer discurso. Traduzir levando o ritmo em consideração modifica o modo como as traduções são feitas. A relação com a linguagem vai além da língua, passa pelo discurso. Meschonnic ([1999] 2010) enfatiza que continuar pensando as traduções no dualismo⁴⁵ do signo as empobrece.

A poética⁴⁶ de Meschonnic leva em consideração simultaneamente o sistema, o valor, o funcionamento e o radicalmente arbitrário, a sincronia junto com a diacronia, as diversas relações associativas e sintagmáticas, de Saussure, fugindo do olhar estruturalista lançado sobre a teoria saussuriana, e olhando a língua “[...] *nela mesma e por ela mesma* (p. 59). A poética propõe que seja observada a historicidade tanto do sujeito quanto dos valores, passando a compreender o discurso como sistema, e não somente a língua como sistema, deixando de pensar o descontínuo do signo e considerando o contínuo da linguagem.

Meschonnic (2007) destaca que a crítica feita pela poética à noção de signo tradicional é pautada pela transformação da noção de ritmo. O teórico enfatiza que o ritmo geralmente é estudado pela fonética e psicologia, raramente pela filosofia e quase nunca pela linguística. E mais: “Enquanto os especialistas da literatura não veem ali mais que a métrica, ou metáforas musicais. A utopia da poética é a utopia do ritmo na teoria comum da linguagem”⁴⁷ (p. 176, tradução minha). Dessa forma, Meschonnic (2007, p. 188) busca mostrar que o ritmo é a organização do movimento das palavras, do discurso por um sujeito e do sujeito por um discurso. Assim, a unidade da poética é o texto como sistema de discurso. O teórico explica que as formas fixas dos textos são relevantes, mas podem ser transponíveis. Ele destaca o verso, afirmando que o metro e a rima são importantes, porém a historicidade e o ritmo

⁴⁴ Texto original: “Como no hay sentido sino por y para sujetos, no hay ritmo sino por y para sujetos. La relación del ritmo con el sentido y con el sujeto, en un discurso, libera el ritmo del dominio de la métrica” (MESCHONNIC, 2007, p. 72)

⁴⁵ Noção difundida pelos estruturalistas.

⁴⁶ Para Meschonnic a poética seria a única a levar em consideração todas essas questões simultaneamente.

⁴⁷ Texto original: “En cuanto a los especialistas de literatura, no ven allí más que la métrica, o metáforas musicales. La utopía de la poética es la utopía del ritmo en la teoría común del lenguaje” (MESCHONNIC, 2007, p. 176)

são fundamentais para a poética do texto, ressaltando, ainda, que é preciso recriar⁴⁸ na outra língua os efeitos de discurso do texto.

Daiane Neumann (2016) explica, em sua tese, que Meschonnic pensa o ritmo desde suas raízes na música. Dessa forma, o ritmo era pensado na canção, na métrica, assim, foi concebido de forma universal na música e na linguagem. Porém, o ritmo proposto por Meschonnic é diferente do ritmo da música, “[...] o ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, de forma radical, tanto porque ele é aí linguagem, quanto porque está na linguagem” (NEUMANN, 2016, p. 99). Com isso, pensar o ritmo como um só para a música, o poema e a linguagem, cria obstáculos, pois as especificidades da linguagem e da música não são compatíveis.

O ritmo na música é analisado pelas notas musicais e, no poema, pelas sílabas fortes e fracas. Dessa forma, ao pensar o ritmo no poema pelo olhar do ritmo na música, passamos a observar os fonemas apenas, e não mais a linguagem como um todo carregada de sentido. Assim, o ritmo na linguagem deve ser pensando na relação entre a forma e o sentido⁴⁹, “[...] a comparação da poesia com a música, do ritmo na poesia com o ritmo na música seria uma contralinguagem, uma contrapoesia” (NEUMANN, 2016, p. 100).

O ritmo proposto por Meschonnic é pautado no conceito de discurso de Benveniste. Dessa forma, o ritmo está ligado ao todo do discurso, e não apenas ao verso. Busca-se, assim, compreender a relação entre o ritmo e o discurso. Desse modo, “O ritmo da linguagem só encontra, pois, lugar no discurso; quando se trata do

⁴⁸ Haroldo de Campos também propõe a tradução como recriação, porém são formas de recriar diferentes. A teoria de Campos e de Meschonnic olham para questões diferentes no texto traduzido, Campos vai pensar sua teoria de transcrição com foco na forma do poema, havendo uma relevância nos aspectos formais; Meschonnic propõe que sua poética olhe para a forma e o sentido sem dissociar um do outro, atentando sempre ao sistema de discurso e o ritmo produzido pelo texto. Outro autor que propõe a tradução como recriação é Vizioli, citado por Faleiros (2012), para ele o tradutor deve “[...] ao mesmo tempo, transportar ‘o sentido global’ do texto e ‘recriar as características sonoras do texto original’. Segundo Vizioli, o texto deve, pois, ser traduzido em nível semântico, sociocultural e sonoro, estabelecendo um diálogo entre essas diferentes dimensões” (FALEIROS, 2012, p. 32)

⁴⁹ Laranjeiras, citado por Faleiros (2015), também deixa de olhar apenas para a forma do texto e passa a levar em consideração a totalidade do poema. Para ele: “O poema, como objeto linguístico, deve ser examinado levando-se em conta os materiais que permitem a descodificação sintática, a descodificação semântica e a descodificação sonora e prosódica, níveis em que situa a manifestação textual do poético” (FALEIROS, 2015, p. 269). A diferença entre Meschonnic e Laranjeiras pode ser percebida pelo fato de que Laranjeiras ainda se prende a questões como número de sílabas e rima finais, questões que para Meschonnic não são tão relevantes quando o ritmo do poema. Esse olhar para a forma e o sentido, similar ao de Laranjeiras, é proposto por Faleiros (2012, 2015), mas à diferença de Meschonnic, ele ainda se prende a uma análise clássica de sílabas e rimas externas do poema. Para Meschonnic, essas questões formais não estão apenas no número de sílabas ou rimas finais, também estão nos ecos prosódicos e rimas internas, no ritmo.

ritmo na linguagem, trata-se conseqüentemente do discurso” (NEUMANN, 2016, p. 100). Meschonnic, partindo dos estudos de Benveniste, propõe, então, um ritmo que pensa a particularidade da linguagem, poética do ritmo. Neumann (2016, p. 101) explica que o teórico faz uso do poema para pensar o ritmo no discurso, passando a observar o discurso não mais como signos, mas sim como lugar de atividade dos sujeitos. São os sujeitos que criam o sentido partindo das relações sintagmáticas e associativas criadas no discurso.

Com a proposta de Meschonnic, deixa-se de pensar o ritmo⁵⁰ como medida, e passa-se a pensar o sentido do discurso que não pode ser medido. Neumann (2016) afirma que ao observar o poema e pensá-lo a partir do sentido, passamos a analisar os múltiplos ritmos do discurso, tornando-se possível múltiplos sentidos. Passamos a estudar as relações que vão além da métrica que era proposta antes, agora a prosódia e a entonação passam a fazer parte da análise do ritmo.

Neumann (2016) explica que na poética do ritmo observamos o sujeito no discurso carregado de sentido, que possibilita olhar o ritmo e sua organização no discurso, sendo o ritmo, então, a organização do sentido e do sujeito no discurso. Para Neumann:

Não se pode ler o ritmo, mas é possível escutá-lo naquilo que se lê e no que não se pode ler sem ele. O ritmo é a matéria privilegiada da aventura, ao representar o incompreensível. É nele que se produzem os sentidos novos, assim a pesquisa do ritmo toma por objeto a aventura da linguagem, ao considerar que a linguagem é a aventura dos sujeitos (2016, p. 108).

Assim, percebendo o ritmo no discurso, é possível observar a relação entre a língua e o discurso, o sujeito no discurso. Neumann explica que:

Meschonnic (2009) define então o ritmo como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos, produzem uma semântica específica, que se distancia do que se concebe como sentido lexical. Tal semântica específica é denominada, pelo teórico da linguagem, significância, isto é, os valores próprios a um discurso e a um só. [...]. Contrariamente à noção de que o sentido figuraria como uma atividade do sujeito da enunciação, Meschonnic apresenta a noção de ritmo como a organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso (2016, p. 109)

⁵⁰ Meschonnic não é o primeiro a pensar o ritmo como não sendo medida, Paz ([1956] 1982) também aborda o ritmo como não sendo metro. Nisso os autores se aproximam, porém Paz diz que o ritmo está em tudo, no homem, no mundo, no calendário, na música. Meschonnic diz que o ritmo está na linguagem verbal, na prosa, no poema, na fala, na escrita. Paz afirma que o ritmo é anterior à fala, colocando-o fora da linguagem. Para Meschonnic, o ritmo nasce da linguagem

Na noção de ritmo⁵¹ de Meschonnic observamos o sentido e as relações prosódicas que ocorrem dentro do verso que ultrapassam a escansão. Para Meschonnic, a métrica⁵² é importante, a questão é que não é a métrica que define o ritmo, mas o ritmo define a métrica. Em hierarquia, é o ritmo que produz a métrica, e não o contrário, “[...] a convenção que propõe a existência de sílabas breves e longas não é mais pertinente, pois tal proporção é de ordem fonética, o ritmo, contudo, é mais sintático, sintagmático, semântico do que sonoro” (NEUMANN, 2016, p. 112).

Podemos observar que cada língua tem um ritmo próprio nas palavras, frases e discursos, porém isso não quer dizer que a língua possua um ritmo. De fato: “O ritmo somente tem lugar no discurso e se transforma com ele, na medida em que depende de sua sintagmatização e de sua prosódia” (NEUMANN, 2016, p. 115). O ritmo é, portanto, subjetividade, a marcação do sujeito pelo discurso, o ritmo é enunciação. Meschonnic ([1999] 2010) destaca a relação entre o sentido, o ritmo e o sujeito, dizendo que essa relação produz o discurso e, portanto, não partimos mais da métrica, do verso, para encontrar e analisar o ritmo; agora partimos do discurso.

Como forma de enriquecer a discussão a seguir e de demonstrar que o ritmo proposto por Meschonnic não está apenas na poesia, abordaremos uma discussão de Meschonnic ([1999] 2010, p. 110) sobre uma obra de William Shakespeare, *Hamlet*. A análise se dá sobre o nome de Ofélia e as relações que se estabelecem dentro da obra com outros termos. Meschonnic ([1999] 2010) destaca que essa discussão teve início com Jakobson⁵³ (1960), e a definição de paranomásia proposta por ele. E da observação de que a paranomásia produz sentido no discurso que Meschonnic se vale, pois a paranomásia esconde um sentido além do sentido corrente.

⁵¹ Paz ([1956] 1982) também propõe o estudo do ritmo. Meschonnic afirma que ritmo está na linguagem toda, nos poemas, na prosa. Paz ([1956] 1982) destaca que o ritmo é condição do poema, mas é inessencial para prosa, havendo aqui um distanciamento entre eles. Outro distanciamento que podemos observar é que para Paz o metro nasce do ritmo, enquanto para Meschonnic o ritmo dá sentido ao metro.

⁵² Meschonnic considera o metro importante na organização do texto. O metro e o ritmo são diferentes, porém, trabalham juntos ao tempo que a métrica entra no ritmo como uma marca mais.

⁵³ Meschonnic ([1999] 2010, p. 111) cita o *slogan* muito conhecido de Jakobson “*I like Ike*”

Pensando nisso, Meschonnic ([1999] 2010) observa que, durante toda a peça de Shakespeare, o nome de Ofélia é ligado a termos que a descrevem como bela e doce, como por exemplo *fair*⁵⁴ *Ophelia*. Assim, em vinte ocasiões na peça *Hamlet*, o nome Ofélia aparece ligado a outros termos por elementos consonânticos (na maior parte da peça) ou vocálicos. Meschonnic ([1999] 2010) chama de *efeito de vasos comunicantes* onde as consoantes e vogais difundem-se pelo nome, “[...] e estas palavras colocadas nas extremidades, do começo ao fim da peça, não constituem uma lista aleatória, mas um acompanhamento cheio de sentido: o sentido deste nome nesta peça” (p. 111). Essa ligação entre as palavras e o nome Ofélia caracterizam a personagem. Nas traduções que serão apresentadas neste trabalho, buscamos realizar essas relações feitas por Meschonnic na obra de Shakespeare, atentando para os ecos prosódicos produzidos ao longo dos poemas escolhidos.

Meschonnic ([1999] 2010) destaca que não é questão de relações de sentido, pois o nome próprio não tem sentido, e a etimologia não é considerada pelo teórico em sua análise. Também ressalta que a relação percebida na obra é própria desse texto, desse sistema de discurso, em que “[...] as unidades concernentes não são mais inteiramente unidades de língua. São unidades de um discurso único. Uma semântica sem semiótica. Uma poética” (p. 111). Assim, Meschonnic expande a paranomásia de Jakobson de uma semiótica para uma semântica, levando-a para analisar um texto todo. Dessa forma, o nome de Ofélia ganha significância nas relações que se estabelecem com os outros termos, “**Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister/ And keep you in the rear of your affection / Out of the shot and danger of desire**” (p. 114, grifos nossos). Nesses exemplos, podemos perceber que o nome de Ofélia começa a criar relações com as palavras próximas. O nome de Ofélia “[...] começa cercado pelo medo, e *fear* partilha a consoante de ataque de *Ophelia*, que por sua vez faz par com *dear* e *rear*” (MESCHONNIC, [1999] 2010, p. 114, grifos nossos)⁵⁵.

Esse olhar para o texto por meio da poética permite perceber relações novas, leituras novas, cria também “[...] um problema de tradução. Insuperável à medida em que *Bela Ofélia* não realize mais tudo o que realiza *Fair Ophelia*” (MESCHONNIC, [1999] 2010, p. 121, grifos nossos). Dessa forma, devemos buscar alternativas para

⁵⁴ Termo utilizado, no século XVI-XVII quando Shakespeare escreveu *Hamlet*, para designar beleza ou doçura, caindo em desuso e passando a ser utilizado para designar alguém leal, justo.

⁵⁵ Essas relações vão sendo observadas por Meschonnic ([1999] 2010) em toda a peça, aqui trazemos apenas alguns exemplos como forma de elucidar a discussão que desenvolveremos nas traduções dos poemas.

realizar o mesmo efeito do ritmo original, buscando formas de produzir um efeito equivalente na tradução. Meschonnic ([1999] 2010) destaca que a poética traz problemas novos para a tradução, pois “É mais fecundo para traduzir colocar em ação a significância, a pluralidade semântica da prosódia” (p. 121).

Meschonnic (2007) explica que “Não é o sentido das palavras em si mesmas que faz o vínculo, senão o contínuo de um significante com o outro significante”⁵⁶ (p. 202, tradução minha), isso é o efeito do discurso⁵⁷, que só tem sentido e produz esse efeito nesse texto, *Hamlet*, no exemplo que abordamos acima. Essa discussão nasce do fenômeno da paranomásia de Jakobson, mas torna-se o que Meschonnic chama de eco prosódico.

Para finalizar esta seção, faremos uso das palavras de Meschonnic ([1999] 2010): “A poética não seria crítica se ela não fosse o teste permanente da teoria, um processo de descoberta, e a transformação empírica dos conceitos e das práticas. Uma transformação do traduzir” (p. 64). Assim, a poética de Meschonnic tem como unidade o texto, carregado de historicidade e ritmo. Pensar a forma e o sentido, o som e o sentido enquanto indissociáveis permite que o ritmo transforme o escrever e o traduzir. Para traduzir um texto pela *poética*, é preciso compreender como funciona o texto, o seu discurso.

No próximo capítulo, buscaremos um enriquecimento teórico realizando um movimento teórico-prático e prático-teórico.

⁵⁶ Texto original: “No es el sentido de las palabras en sí mismo el que hace el vínculo, sino el continuo de un significante a otro significante [...]” (MESCHONNIC, 2007, p. 202)

⁵⁷ Britto, citado por Faleiros (2012), afirma que nas traduções de poemas “[...] deve-se ‘preservar os elementos que apresentam uma maior regularidade no original’, pois serão os mais visíveis” (FALEIROS, 2012, p. 35). Podemos perceber que o efeito de discurso proposto por Meschonnic vai contra essa proposta, uma vez que a significância do poema pode ser encontrada nos pequenos detalhes do poema, nos ecos produzidos dentro do texto, não só nas rimas finais. Esses ecos, esse efeito, muitas vezes só é percebido quando realizamos uma análise mais detalhada do texto, como por exemplo na análise feita por Meschonnic dos ecos produzidos pelo nome Ofélia e as palavras que o cercam.

3 Reflexão teórico-prática sobre o ato de tradução

Neste capítulo, realizamos um movimento teórico-prático e prático-teórico, buscando um enriquecimento teórico. Partimos dos conceitos expostos anteriormente e desenvolvemos seis traduções de poemas buscando observar o ritmo proposto por Meschonnic. Os poemas originais foram escritos em língua espanhola em sua variante argentina do início do século XX, e nossas traduções, em língua portuguesa brasileira contemporânea.

Meschonnic destaca que o poema, diferentemente da ficção, não conta histórias ou inventa outro mundo. O poema transforma a relação que temos com este mundo: os poemas são um jogo de linguagem e, ao mesmo tempo, uma forma de vida, havendo uma subjetivação em toda a linguagem. Em outras palavras: “Isso é o que muda as relações com os outros, com a gente mesmo e com o mundo. A rima e a vida se transformam uma pela outra”⁵⁸ (MESCHONNIC, 2007, p. 144, tradução minha).

Ao se considerar tradução dos poemas, é preciso observar a acentuação, que, conforme Dessons⁵⁹, citado por Neumann (2016), é essencial para a significação do poema. É, pois, “[...] o que faz com que lhe atribuir uma função secundária signifique fechar os olhos ao essencial daquilo que faz com que um poema signifique e que signifique diferentemente de outro” (p. 118).

Neumann (2016, p. 118) aborda os dois tipos de acentuação observados por Dessons: o acento principal, essencial para o ritmo da linguagem, e o acento secundário, específico ao discurso. Dentro da acentuação principal, temos dois tipos de acento: o sintático (ou de grupo) e o prosódico. Neumann (2016) explica que o acento sintático em francês recai na última sílaba dos grupos sintáticos, porém, no português, pode recair sobre a penúltima sílaba (mais recorrente), como também na última e antepenúltima. A constatação feita acerca da acentuação do português também se aplica ao espanhol. Para exemplificar essa afirmação, trazemos um verso do poema *Veinte siglos*, de Alfonsina Storni. Note-se a última sílaba tônica do verso por meio do grifo: Son **veinte siglos** / que movi**ó** / mi **mano** (Storni, *Veinte Siglos*,

⁵⁸ Texto original: “Esto es lo que cambia las relaciones con los otros, con uno mismo y con el mundo. La rima y la vida se transforman una por la otra” (MESCHONNIC, 2007, p. 144)

⁵⁹ DESSONS, Gérard. *Le poème*. Paris: Armand Colin, 2011.

Irremediabilmente, 1919). Numa possível tradução para o português, esses acentos ficariam: São **vin**te séculos / que moveu / minha **mão** (Tradução nossa).

Já o acento prosódico é observado na “[...] repetição de fonemas consonânticos em ataque, ou seja, em abertura de sílabas” (NEUMANN, 2016, p. 119). Esse acento está ligado à paranomásia⁶⁰, que é a união na mesma frase de palavras com sons similares, porém com sentidos diferentes. Podemos observar esse fenômeno no exemplo: **Pudiera ser** que todo lo que en versos he **sentido** / no **fuera más** que aquello que nunca **pudo ser** / no **fuera más** que algo vedado y reprimido / de **familia** en **familia**, de **mujer** en **mujer** (Storni, Bien pudiera ser, *Irremediabilmente*, 1919). Observamos os ecos prosódicos na repetição dos fonemas consonânticos em ataque, ou seja, em abertura de sílaba: **pu**diera-**pu**do, **ser**-versos-**sen**tido, **más**-**fam**ilia-**mujer**, **vedado**-**reprimido**, **fuera**-**fam**ilia.

Para Dessons, segundo Neumann (2016),

[...] este princípio seria um funcionamento contínuo do discurso, pelo qual toda sequência de palavras é suscetível de entrar em composição semântica com outras, sem que o critério da proximidade seja necessariamente determinante; a pertinência da aproximação de palavras repousa sobre a análise do discurso plena (p. 121)

Assim, o acento está ligado ao discurso e pode ser encontrado em palavras que não estão no final de um grupo, isto é, sem acento sintático. Meschonnic denominou esse acento de eco prosódico.

Nas traduções deste trabalho, foram levados em consideração os acentos sintáticos e prosódicos, a fim de buscar relações outras no discurso do poema. Buscamos pautar nossas traduções dentro do evidenciado por Meschonnic na teoria do ritmo para que não fosse feita apenas a passagem do signo de uma língua para outra, e, isto sim, o transporte do ritmo, da significância que os poemas carregam. Meschonnic (2007) destaca que “No ruído do mundo, o silêncio do sujeito. Este silêncio é isso que o poema dá a escutar”⁶¹ (p. 144, tradução minha). Essa escuta é o que buscamos em nossas traduções.

Na próxima seção, apresentamos a poeta Alfonsina Storni e realizamos as análises dos poemas originais visando a encontrar os ecos prosódicos, as relações

⁶⁰ Conceito trazido à luz por Jakobson e ampliado por Meschonnic para pensar o ritmo no discurso.

⁶¹ Texto original: “En el ruido del mundo, el silencio del sujeto. Este silencio es eso que el poema da a escuchar” (MESCHONNIC, 2007, p. 144).

sintáticas e a significância dos poemas para recriar no português brasileiro efeitos que evoquem os do texto original.

3.1 Alfonsina Storni: uma voz feminina

Alfonsina Storni (1892-1938) nasceu na Suíça. Porém, quando ela tinha quatro anos, sua família imigrou para Argentina. Desde muito nova, iniciou sua caminhada no mundo da literatura. Segundo Vassallo (2014), sua escrita possui relevância sobre as reflexões da vida da mulher. Suas obras são atravessadas por um discurso crítico sobre as mulheres. Storni, conforme Vassallo (2014), é colocada como pertencente a uma corrente de vozes femininas e feministas que buscam dar visibilidade para as mulheres e também as incluir no espaço de trabalho e vida que era reservada apenas aos homens. Sarlo ([2003] 2010) conta como foi a chegada de Alfonsina à cidade de Buenos Aires, com 20 anos, grávida e solteira. Storni dá à luz a seu filho de um relacionamento proibido que a levou a mudar de cidade e ir para a capital onde desenvolveu sua caminhada no mundo da literatura.

Sua realidade e vivências perpassam a sua escrita. Storni foi uma mulher batalhadora, que desenvolveu seu trabalho de escrita em um universo majoritariamente masculino. Foi mãe solteira e criou seu filho sozinha com os frutos de sua escrita e de seu trabalho; essas questões são temas centrais em suas obras. Além de poemas, Storni também escreveu peças de teatro e trabalhou em jornais como colunista. Ela possui oito livros⁶² de poemas publicados.

Segundo Vassallo (2014), a escrita de Storni é pós-modernista, pautada no amor e na voz feminina. Storni ganha destaque como uma poeta feminista do século XX. Sua escrita contém fortes mensagens de liberdade às mulheres, principalmente às mulheres não aristocratas e mães solteiras como ela. Storni traz à tona, por meio da escrita, a situação de submissão e imposições sociais a que as mulheres eram subjugadas. Sarlo descreve a poesia de Storni como fácil de ser lida, na qual “[...] as recitadoras encontraram em Alfonsina as *pièces de résistance* de seus repertórios; fácil de memorizar, clara e compreensível se comparada a outras formas da poesia contemporânea” ([2003] 2010, p. 144). As escolhas lexicais, as repetições, os finais com grande efeito levaram Storni a conquistar um grande público, principalmente o

⁶² *La inquietud del rosal* (1916); *El dulce daño* (1918); *Irremediablemente* (1919); *Languidez* (1920); *Ocre* (1925); *Poemas de amor* (1926); *Mundo de siete pozos* (1935); *Mascarilla y trébol* (1938).

público feminino. Sarlo ([2003] 2010) destaca que a escrita de Storni quebra com os padrões tradicionais acerca das mulheres; escreve em busca de reivindicações às mulheres, lutando contra as imposições sociais dos homens.

Alfonsina Storni fugia de todos os padrões de sua época: mulher, imigrante, mãe solteira, não era de família aristocrática, mas, apesar disso (ou talvez por isso), foi escritora de grande sucesso popular. Sarlo ([2003] 2010) argumenta que essas combinações de vida de Alfonsina eram difíceis em sua época. Ao ler os poemas de Storni percebemos “[...] uma vontade de contradizer os destinos sociais, exercida em decisões básicas de sua própria vida: ser uma mulher livre [...]” (SARLO, [2003] 2010, p. 147). Alfonsina quebrou as imposições, conquistou seu campo de trabalho, batalhou e criou seu filho sozinha, escreveu poesias autobiográficas e tornou pública sua vida, seus desafios e suas conquistas.

Alfonsina Storni atingiu grande aceitação junto ao público. Ao colocar-se e retratar-se em sua escrita, ela demonstrou novas possibilidades sociais para as mulheres. Sarlo destaca que, ao escrever de uma forma mais fácil, Storni “[...] torna possível que essa moral diferente seja lida por um público muito mais amplo do que o das inovações da vanguarda, por um público que, na verdade, transborda os limites do campo intelectual” ([2003] 2010, p. 148). Alfonsina toca seu público por meio de sua escrita, quebra os padrões sociais impostos às mulheres e alcança seu lugar de reconhecimento no mundo literário.

Miceli (2013) aborda em seu artigo, *Voz, Sexo e Abismo: Alfonsina Storni e Horacio Quiroga*, a relação muito próxima desses dois escritores. Ambos eram relegados pela elite literária da Argentina dos anos 1920, pois eram considerados *outsiders* pelos grandes nomes da época. Quiroga (1878-1937) cometeu suicídio, o que deixou Alfonsina desolada. Ambos foram diagnosticados com câncer terminal, acredita-se que o ato de Quiroga de tirar a própria vida tenha provocado em Storni um impacto que a levou a também cometer suicídio, em 1938. Miceli (2013) conta que Storni escreveu uma carta de despedida para o filho e um poema chamado *Voy a dormir*, logo, jogou-se ao mar, falecendo aos 46 anos.

Os poemas de Alfonsina escolhidos para este trabalho são encontrados em quatro livros: *La inquietud del rosal* (1916), *El Dulce Daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) e *Languidez* (1920). Dentre os diversos poemas que poderiam ter sido escolhidos, optamos por traduzir seis que carregam a força das mulheres e a luta que Storni enfrentou para quebrar os padrões impostos a elas na época. A autora não

possui numerosas traduções no Brasil, isso também foi considerado no momento da escolha da poeta e dos poemas. Apesar de Storni ter sido uma escritora muito lida em sua época, ao consultar o site *Poesia traduzida no Brasil*⁶³ encontramos apenas duas antologias que contêm traduções de sua obra, *Antologia poética ibero-americana*⁶⁴ e *Grandes vozes líricas hispano-americanas*⁶⁵, não havendo tradução de autoria única para o Brasil⁶⁶.

3.2 Uma proposta teórico-prática a partir da poética do traduzir de Meschonnic em tradução de poemas selecionados de Storni

Antes de iniciar esta discussão, relembremos que Meschonnic ([1999] 2010) propõe que sua poética observe o texto levando em consideração a forma e o sentido, o som e o sentido conjuntamente. Dessa forma, precisamos olhar para o todo. O que é esse todo? É a métrica, a rima, a escansão, os acentos sintáticos, as repetições sintáticas, os ecos prosódicos. Todas essas questões, em maior ou menor grau, são importantes para a poética. Por que digo em maior ou menor grau? Porque, para Meschonnic, o que direciona o olhar do analista é o todo do texto, o ritmo. Em algum texto, pode ser que recriar a métrica seja mais importante. Em outro, talvez haja um eco que seja essencial. Assim, cabe observar o texto e hierarquizar, conforme o ritmo impõe, a análise para recriar na outra língua o efeito do texto original.

As análises deste trabalho, então, foram feitas marcando as sílabas acentuadas e procurando ouvir os acentos, atentando para a voz que perpassa o poema, observando as relações discursivas que atravessam os níveis acentuais, prosódicos, sintáticos e morfológicos, atentando sempre ao ritmo do discurso do poema. Essa análise é importante que se faça antes de traduzir, para conseguir perceber o discurso que será traduzido de uma língua para outra.

⁶³ Plataforma organizada por Marlova Aseff, disponível em: <http://poesiatraduzida.com.br/>

⁶⁴ HORTA, A. B; VIANNA, F. M; RIVERA, J. J. *Antologia poética ibero-americana*. Cuiabá: Asociación de Agregados Culturales Iberoamericanos, 2006.

⁶⁵ FERREIRA, A. B. de H. *Grandes vozes líricas hispano-americanas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁶⁶ Não foi possível consultar as antologias para saber o que foi traduzido, mas sabemos que Wilson Alves-Bezerra desenvolveu um trabalho sobre a vida e obra de Storni, no qual traduziu cinquenta poemas da escritora. O livro ainda não foi publicado, portanto, não tivemos acesso às traduções. O trabalho de Alves-Bezerra foi desenvolvido em fevereiro de 2020 durante o período em que ficou residindo na casa de *Looren*, na Suíça. Consulta disponível em: <<https://www.looren.net/de/blog/em-busca-das-raizes-de-alfonsina-storni>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

Para implementar esse exercício teórico-prático a partir de Meschonnic, escolhemos seis poemas de Alfonsina Storni: *La loba*, *¿Qué diría?*, *Veinte siglos*, *Bien pudiera ser*, *Peso ancestral*, *Van pasando mujeres*.

A fim de organizar essa proposta, vamos primeiramente apresentar os poemas em idioma espanhol (que, para todos os efeitos, chamaremos de texto original ou texto de partida). Em seguida, fazemos uma análise da métrica, escandindo o poema e destacando as sílabas tônicas. Após, realizaremos uma breve análise do poema, pensando um projeto para a tradução. Nessa análise, observaremos as relações entre rimas, acentos sintáticos, repetições sintáticas e ecos prosódicos, buscando compreender os discursos dos poemas selecionados antes de apresentar uma proposta para traduzi-los.

No capítulo seguinte, *Diário de bordo: experiências de tradução*, apresentamos as traduções junto com as análises e o registro das dificuldades e escolhas feitas ao longo do processo tradutório.

3.2.1 La Loba

Aos vinte quatro anos, Alfonsina publica o poema *La Loba* no livro *La inquietud del rosal*, em 1916, pela Librería La Facultad. Por não ter acesso ao livro, para este trabalho, o poema foi retirado do site do Centro Virtual Cervantes, no qual consta como dedicado a uma amiga: “*A la memoria de mi desdichada amiga J. C. P. porque este fue su verbo*”⁶⁷. Uma tradução anterior desse poema para o português foi publicada por Wilson Alves-Bezerra na revista *Cult*⁶⁸. Também temos conhecimento de uma tradução anterior apresentada por Nathaly Nalerio, tradutora em formação pela UFPel, na V Semana de Estudos da Tradução da UFRGS (2019).

⁶⁷ Disponível em: <<https://cvc.cervantes.es/actcult/storni/antologia/antologia01.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

⁶⁸ Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/alfonsina-storni-poesia-contra-a-bocalidade/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

1 Yo soy como la loba,
2 quebré con el rebaño
3 y me fui a la montaña
4 fatigada del llano.

5 Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
6 que no pude ser como las otras, casta de buey
7 con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!
8 Yo quiero con mis manos apartar la maleza.

9 Mirad cómo se ríen y cómo me señalan
10 porque lo digo así: (Las ovejitas balan
11 porque ven que una loba ha entrado en el corral
12 y saben que las lobas vienen del matorral).

13 ¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!
14 No temáis a la loba, ella no os hará daño.
15 Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos
16 ¡y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!

17 No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;
18 Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis
19 pero sin fundamento, que no sabe robar
20 esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

21 Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta
22 de ver cómo al llegar el rebaño se asusta,
23 y cómo disimula con risas su temor
24 bosquejando en el gesto un extraño escozor...

25 ¡Id si acaso podéis frente a frente a la loba
26 y robadle el cachorro; no vayáis en la boba
27 conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...
28 ¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza opond el valor!

29 Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!
 30 No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños
 31 por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha
 32 no sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

33 Yo soy como la loba. Ando sola y me río
 34 del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
 35 donde quiera que sea, que yo tengo una mano
 36 que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

37 La que pueda seguirme que se venga conmigo.
 38 Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
 39 la vida, y no temo su arrebató fatal
 40 porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

41 El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
 42 Aquello que me llame más pronto a la pelea.
 43 A veces la ilusión de un capullo de amor
 44 que yo sé malograr antes que se haga flor.

45 Yo soy como la loba,
 46 quebré con el rebaño
 47 y me fui a la montaña
 48 fatigada del llano.

A seguir, faremos a escansão do poema *La loba*, usando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Faleiros (2012) explica que “Deve-se levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmicas, pois influencia a contagem silábica e a definição de seus metros característicos” (p. 68). Assim, como os poemas selecionados foram escritos em espanhol, usaremos a escansão espanhola. Faleiros (2012) explica que a contagem silábica do português antigamente era a mesma do espanhol, na qual se considerava a última sílaba acentuada do verso para fazer a contagem, oxítonos

(acrescentava-se uma sílaba), paroxítonos (contavam-se todas as sílabas) e proparoxítonos (contava-se uma sílaba a menos). Essa contagem, como aborda Faleiros (2012, p. 70), ainda prevalece no espanhol. No português, por sua vez, a contagem é realizada até a última sílaba aguda ou uma pausa.

Vale ressaltar que a sílaba acentuada no eco prosódico não tem necessariamente relação com o acento entonacional. Cabe salientar que o poema original, em contraste com o poema traduzido, pode ser encontrado no anexo A deste trabalho.

La-**Lo**-ba

Yo-**soy**-co-mo-la-**lo**-ba = 7

Que-**bré**-con-el-re-**ba**-ño = 7

Y-me-**fui**-a-la-mon-**ta**-ña = 8

Fa-ti-**ga**-da-del-**lla**-no = 7

Yo-**ten**-goun-**hi**-jo-fru-to-del-a-**mor**-dea-mor-sin-**ley** = 15

Que-no-**pu**-de-**ser**-co-mo-las-**o**-tras-**cas**-ta-de-**buey** = 15

Con-**yu**-goal-**cue**-llo-**li**-bre-see-**le**-ve-mi-ca-**be**-za = 14

Yo-**quie**-ro-con-mis-**ma**-nos-a-par-**tar**-la-ma-**le**-za = 14

Mir-**ad**-**có**-mo-se-rí-en-y-**có**-mo-me-se-**ña**-lan = 14

Por-que-lo-**di**-goa-**sí**- (...) Las-o-ve-**ji**-tas-**ba**-lan = 13

Por-que-**ven**-queu-na-**lo**-baha-en-**tra**-doen-el-co-**rral** = 14

Y-**sa**-ben-que-las-**lo**-bas-**vie**-nen-del-ma-to-**rral** = 14

Po-bre-**ci**-tas-y-**man**-sas-o-**ve**-jas-del-re-**ba**-ño = 14

No-te-**máis**-a-la-**lo**-bae-lla-no-os⁶⁹-ha-**rá**-**da**-ño = 14

Pe-ro-tam-**po**-co-ri-**áis**-que-sus-**dien**-tes-son-**fi**-nos = 14

Yen-el-**bos**-quea-pren-**die**-ron-sus-ma-**ne**-jos-fe-**li**-nos = 14

⁶⁹ Pensando que essas poesias foram compostas para a fala, para a declamação em público sobretudo, depreendemos que as negações, marcadas pelo “no” seriam bem pronunciadas, razão pela qual não marcamos a elisão com a sílaba posterior iniciada em vogal.

No-os-ro-ba-**rá**-la-**lo**-baal-pas-**tor**-no-os-in-que-**téis** = 16

Yo-**sé**-queal-guien-lo-**di**-joy-vo-so-tras-lo-cre-**éis** = 14

Pe-ro-sin-fun-da-**men**-to-que-no-**sa**-be-ro-**bar** = 14

E-sa-**lo**-ba-sus-**dien**-tes-son-**ar**-mas-de-ma-**tar** = 14

Haen-**tra**-doen-el-co-**rral**-por-que-**sí**-por-que-**gus**-ta = 13

De-**ver**-có-moal-lle-**gar**-el-re-**ba**-ño-sea-**sus**-ta = 13

Y-có-mo-di-si-**mu**-la-con-**ri**-sas-su-te-**mor** = 14

Bos-que-**jan**-doen-el-**ges**-toun-ex-**tra**-ñoes-co-**zor** = 13

Id-**sia**-**ca**-so-po-**déis**-fren-tea-**fren**-tea-la-**lo**-ba = 13

Y-ro-**bad**-leel-ca-**cho**-rro-no-va-**yáis**-en-la-**bo**-ba = 14

Con-jun-**ción**-deun-re-**ba**-ño-ni-lle-**véis**-un-pas-**tor** = 14

Id-so-las-(...) Fuer-**zaa**-**fuer**-zao-po-**ned**-el-va-**lor** = 13

O-ve-**ji**-tas-mos-**trad**-me-los-**dien**-tes-Qué-pe-**que**-ños = 14

No-po-**dréis**-po-bre-**ci**-tas-ca-mi-**nar**-sin-los-**due**-ños = 14

Por-la-mon-**ta**-ña-**brup**-ta-que-siel-**ti**-greos-a-**ce**-cha = 14

No-sa-**bréis**-de-fen-**de**-ros-mo-ri-**réis**-en-la-**bre**-cha = 14

Yo-**soy**-co-mo-la-**lo**-**baan**-do-**so**-lay-me-**rí**-o = 13

Del-re-**ba**-ño-*El*-sus-**ten**-to-me-lo-**ga**-no-yes-**mí**-o = 14

Don-de-**que**-ra-que-**sea**-que-yo-**ten**-*gou*-na-**ma**-no = 13

Que-**sa**-be-tra-ba-**jar**-yun-ce-**re**-bro-quees-**sa**-no = 13

La-que-**pue**-da-se-**guir**-me-que-se-**ven**-ga-con-**mi**-go = 14

Pe-ro-yoes-**toy**-de-**pie**-de-**fren**-teal-e-ne-**mi**-go = 13

La-**vi**-day-no-**te**-mo-*sua*-rre-**ba**-to-fa-**tal** = 13

Por-que-**ten**-goen-la-**ma**-no-**siem**-pre-**pron**-toun-pu-**ñal** = 14

El-**hi**-joy-des-pués-yo-y-des-**pués**-lo-que-**se**-a = 13

A-que-llo-que-me-**lla**-me-más-**pron**-toa-la-pe-**le**-a = 14

A-**ve**-ces-*lai*-lu-**sión**-deun-ca-**pu**-llo-dea-**mor** = 13

Que-yo-**sé**-ma-lo-**grar-an**-tes-que-se**ha**-ga-**flor** = 13

Yo-**soy**-co-mo-la-**lo**-ba = 7

Que-**bré**-con-el-re-**ba**-ño = 7

Y-me-**fui**-a-la-mon-**ta**-ña = 8

Fa-ti-**ga**-da-del-**lla**-no = 7

Este poema de Storni foi escrito em doze estrofes, cada estrofe é um quarteto, seus versos são irregulares, não obedecendo a uma metrificação constante, segundo as normas metrorrítmicas formais da poesia escrita, mas seguem a uma lógica da oralidade, como era comum na obra poética de Alfonsina Storni, composta para ser lida em voz alta e que com frequência foi declamada para multidões. A primeira estrofe se repete ao final, e seus versos não constituem rimas perfeitas, mas formam rimas toantes, ou seja, aquelas que repetem apenas a vogal (no caso, o “a” aberto, nos versos 2, 3 e 4 da quadrinha), uma estratégia muito frequente na poesia e canção popular. Nos demais versos, as rimas são paralelas (EEFF/GGHH/BBII/JJKK/LLMM/AANN/OOPP/QQRR/SSTT/UUVV).

Realizamos a escansão do poema, observamos a metrificação e a versificação. Em uma primeira leitura, percebemos as rimas finais, *ley-buey*, *cabeza-maleza*, *señalan-balan*, *corral-matorral*, *rebaño-daño*, *finos-felinos*, *inquietéis-creéis*, *robar-matar*, *gusta-asusta*, *temor-escozor*, *loba-boba*, *pastor-valor*, *pequeños-dueños*, *acecha-brecha*, *río-mío*, *mano-sano*, *conmigo-enemigo*, *fatal-puñal*, *sea-pelea*, *amor-flor*. Essas rimas vão sugerindo sentidos ao poema⁷⁰.

Podemos observar que a rima entre *ley-buey* produz um sentido de leis que obrigam as mulheres a trabalharem igual aos bois são usados para o trabalho. Também podemos perceber que as rimas entre *cabeza-maleza*, *rebaño-daño*, *robar-matar*, *temor-escozor*, *acecha-breche*, *conmigo-enemigo*, *fatal-puñal* produz um sentido vão produzindo um valor de medo e luta das mulheres. A rima entre *amor-flor* carrega um sentido de busca pelo amor e pela libertação das mulheres que floresce igual a uma flor na voz poética.

⁷⁰ A análise da escansão se trata de um primeiro plano da leitura, que será sucedido de uma análise que busca considerar as relações dos aspectos formais aos aspectos de sentido, os quais apontarão para a significância do poema, que será determinante para as escolhas tradutórias.

Neste poema, temos a mulher caracterizada como *loba*, animal conhecido por sua habilidade de sobrevivência, sua inteligência, força e coragem. Os ecos prosódicos⁷¹ vão estabelecendo valor para a palavra *loba* dentro deste poema, ***ley-libre-eleve-maleza-valor-pelea-ilusión***, nos versos 1, 5, 7, 8, 28, 42 e 43. A loba liberta-se das imposições sociais, levanta-se, enfrenta as batalhas em busca de seus valores e de uma vida livre das ilusões sociais. Outro eco prosódico de *loba* com ***quebré-rebaño-buey-cabeza-ovejas-bosque-robar-boba-trabajar-cerebro-vida***, nas linhas 2, 6, 7, 13, 16, 19, 26, 36 e 39, constrói valores⁷² para o termo loba no poema, percebemos a loba quebrando com as leis que regem a sociedade, com o rebanho, sugerindo que o rebanho, as ovelhas, seriam as mulheres que seguem as imposições sociais, diferentemente da voz poética que rompe com isso. *Buey* [boi] representa o animal castrado, utilizado para realizar trabalhos de tração no campo, e sugere a quebra com essa corrente que aprisiona as mulheres a tarefas impostas, sendo elas limitadas pelos seus maridos. As ovelhas se assustam ao ver a loba tão diferente, elas têm medo de serem roubadas daquela vida no bosque a que estão acostumadas, mas a loba mostra-lhes que não devem ser bobas, que podem libertar-se do pastor. A loba trabalha para se sustentar, ela utiliza seu cérebro para ganhar a vida.

O eco prosódico entre ***pobrecitas-asusta-escozor-solas-fuerza-acecha-sustento-sano-ilusión***, nas linhas 13, 22, 24, 28, 31, 34, 36 e 43, cria relações no poema caracterizando as ovelhas como coitadinhas, assustadas. Também sugere que as ovelhas conseguiriam forças para sair da ilusão/imposição de vida feminina criada pela sociedade, batalhando por seu sustento. No eco prosódico entre ***montaña-apartar-entrado-matar-extraño-pastor-tigre-temo-fatal***, nas linhas 3, 8, 11, 20, 24, 27, 31 e 39, há um movimento da voz poética que sai do lugar em que se encontra e vai para a montanha, sugerindo que essa montanha seja os altos e baixos da vida da

⁷¹ É importante observar que embora os ecos prosódicos sejam um resultado da reflexão de Meschonnic, a partir da paranomáise e da aliteração, em nossas análises, esses elementos formais são considerados elementos que produzem sentido, que concorrem para construir o efeito dos poemas.

⁷² Entendemos o conceito de valor como proposto por Saussure, onde os valores são estabelecidos dentro de um sistema. Neste trabalho consideramos o texto, o poema, como um sistema de discurso. Dessa forma, os valores desse sistema são concebidos como próprios desse discurso. Assim, buscamos realizar uma análise que considere o discurso por ele mesmo, o contínuo do discurso. Conforme abordado por Neumann em sua tese, neste trabalho consideramos “[...] aquilo que Meschonnic chamou de ‘semântico sem semiótico’, na medida em que a obra produz uma relação única, singular, irrepetível entre o semântico e o semiótico. Não se nega, pois, a existência de unidades, mas essas são consideradas na perspectiva de uma imbricação mútua com o discurso. Assim, um sistema de discurso produz sua própria sintagmática e sua própria paradigmática” (NEUMANN, 2016, p. 124).

mulher que se impõe perante a sociedade. Ela afasta-se do homem, do pastor, e não teme o tigre, que seria o homem e a força que ele rege sobre as mulheres. A loba não teme, luta por sua liberdade.

A voz poética fala com as outras mulheres, destaca estar fatigada das imposições e o domínio dos homens, chama as outras mulheres, as ovelhas, para a seguirem, saírem das garras do inimigo, as incentiva a serem livres, isso pode ser percebido nos ecos *fatigada-yugo-gusta-gesto-gano-seguirme-conmigo-enemigo*, nos versos 4, 7, 21, 24, 34, 37 e 38. A loba cansada do domínio dos homens, incentiva as ovelhas a lutarem pelos seus filhos, *fruto-felinos-frente-fuerza*, nas linhas 5, 16, 25 e 28, ou seja, criando forças para libertar-se, lutando de frente como animais felinos. No eco prosódico entre *amor-mansas-temáis-arms-moriréis-enemigo*, nos versos 5, 13, 14, 20, 32 e 38, a voz poética chama as outras mulheres para enfrentarem o inimigo, libertarem seu amor, sem temerem as armas e a morte. O eco entre *daño-dientes-dueños-defenderos*, nas linhas 14, 15, 30 e 32, também produz essa sugestão de luta e libertação dos donos.

Nosso objetivo foi analisar o ritmo do poema, buscando os ecos prosódicos e as relações sintáticas que vão sendo tecidas ao longo do texto. Nosso olhar foi focado nas rimas, nas repetições, nos ecos, buscando a oralidade, o ritmo, a significância, a construção de valores que vão sendo criados ao longo do poema. Temos a repetição da primeira estrofe ao final do poema demonstrando um ciclo de lutas das mulheres contra a sociedade e as imposições que nunca terminam. Ao voltarmos para o título, *La loba*, podemos compreender o recurso a um animal forte para caracterizar a voz poética, pois ela luta pela liberdade das mulheres. Os ecos produzidos no poema carregam um valor único para a palavra loba, pois esse valor só é observado pelos ecos prosódicos e pelas relações criadas no eixo associativo desse poema, a mulher, a loba, que luta, que busca liberdade, que não teme os homens, que se importa com as demais mulheres, as ovelhas. Essas relações de valores são únicas desse sistema de discurso.

3.2.2 ¿Qué diría?

Aos vinte e seis anos, Alfonsina publica o poema *¿Qué diría?* no livro *El dulce daño*, pela editora “Buenos Aires” Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, em 1918.

O poema abaixo foi publicado em uma versão digital, do livro original⁷³. Não temos conhecimento de traduções anteriores deste poema para português. A escolha tradutória deu-se em razão da mensagem feminina que o texto carrega e a crítica à sociedade da época, que ainda precisa ser lida nos dias atuais.

1 ¿Qué diría la gente, recortada y vacía,
 2 si un día fortuito, por extra fantasía,
 3 me tiñera el cabello de plateado y violeta,
 4 usara peplo griego, cambiara la peineta
 5 por cintillo de flores: miosotis o jazmines,
 6 cantara por las calles al compás de violines,
 7 o dijera mi verso recorriendo las plazas
 8 libertado mi gusto de vulgares mordazas?

9 ¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?
 10 ¿Me quemarían como quemaron hechiceras?
 11 ¿Campanas tocarían para llamar a misa?

12 En verdad que pensarlo me da un poco de risa.

A seguir, faremos a escansão do poema *¿Qué diría?*, usando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe salientar que o poema original, em contraste com o poema traduzido, pode ser encontrado no anexo B deste trabalho.

Qué-di-rí-a

Qué-di-rí-a-la-**gen**-te-re-cor-ta-day-va-cí-a = 14

si-un-**dí**-a-for-tui-to-por-ex-tra-fan-ta-sí-a = 14

me-ti-**ñe**-rael-ca-**be**-llo-de-pla-**tea**-doy-vio-**le**-ta = 14

u-**sa**-ra-pe-plo-**grie**-go-cam-**bia**-ra-la-pei-**ne**-ta = 14

⁷³ O livro pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/EI_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

por-cin-ti-llo-de-flo-res-mio-so-tis-o-jaz-mi-nes = 14
 can-ta-ra-por-las-ca-lles-al-com-pás-de-vio-li-nes = 14
 o-di-je-ra-mi-ver-so-re-co-rrien-do-las-pla-zas = 14
 li-ber-ta-do-mi-gus-to-de-vul-ga-res-mor-da-zas = 14

i-rí-an-a-mi-rar-me-cu-brien-do-las-a-ce-ras = 14
 me-que-ma-rí-an-co-mo-que-ma-ron-he-chi-ce-ras = 14
 cam-pa-nas-to-ca-rí-an-pa-ra-lla-mar-a-mi-sa = 14

en-ver-dad-que-pen-sar-lo-me-daun-po-co-de-ri-sa = 14

Este poema de Storni é formado por uma estrofe de oito versos, ou seja, uma oitava, a segunda estrofe é um terceto e a última é um monóstico. Seus versos possuem rimas paralelas (AABB/CCDD/EEFF). As rimas finais *vacía-fantasia*, *violeta-peineta*, *jazmines-violines*, *plazas-mordazas*, *aceras-hechiceras*, *misa-risa* produzem um sentido na primeira leitura. Rapidamente, podemos observar que a voz poética está descrevendo as mulheres e a sociedade. Um olhar mais atento permite perceber que a voz poética está imaginando uma realidade diferente daquela em que vive, sempre buscando a liberdade feminina e ressaltando, nas rimas, ecos prosódicos, no ritmo do poema, as amarras sociais das quais as mulheres precisam soltar-se.

Na rima entre *vacía-fantasía*, nos versos 1 e 2, é sugerida a imagem de que as fantasias das mulheres eram vazias porque a sociedade não permitia que elas sonhassem. Também observamos na rima entre *plazas-mordazas*, nos versos 7 e 8, a praça como um ambiente público onde as mulheres deviam reprimir suas vontades e comportar-se conforme as normas sociais. A voz poética coloca-se como uma mulher diferente à época, que busca quebrar padrões e compara-se às feiticeiras na rima entre *aceras-hechiceras*, nos versos 9 e 10. As feiticeiras causavam medo, e não podiam andar pelas calçadas, assim como o faria a mulher que provocaria medo nas pessoas apenas por sair do padrão estipulado. Outra rima importante é entre *misa-risa*, nos versos 11 e 12, o qual podemos compreender como uma crítica à igreja e às imposições da época.

Observando a rima internas entre: *usara-cambiara-cantara-dijera*, nos versos 4, 6 e 7, percebemos que a voz poética busca mudanças na sociedade, busca direitos

para as mulheres e com seus poemas, que podem ser cantados ou ditos, ela ecoa sua mensagem.

Os ecos prosódicos, nas linhas 1, 6, 8, 9, 10, 11 e 12, do poema revelam outras significâncias. Podemos perceber as relações estabelecidas entre *diría-recorriendo-vulgares-irían-mirarme-quemarían-tocarían-risa* compreendemos que a voz poética não se interessa pelo que a sociedade pensa dela, pelo que a sociedade falaria, como a olharia por ela ser diferente, por isso, simplesmente ri dessas pessoas. A voz poética quebra com as imposições sociais às que as mulheres eram submetidas, e não se importa com os julgamentos. Nas linhas 1, 2, 6 e 8, percebemos o eco prosódico entre *recortada-fortuito-fantasia-cantara-libertado*, a voz poética não se encaixa nas imposições sociais, foge aos padrões impostos às mulheres, canta e liberta-se dessas amarras. Nas linhas 6 e 11, o eco prosódico entre *calles-compás-campanas* mostra a voz poética andando pelas ruas e escutando as pessoas que a criticam por ser diferente, por fugir ao compasso estabelecido para a vida das mulheres, mas isso não a impede de seguir mudando e libertando-se.

Observando as rimas, tanto finais quando internas, os ecos prosódicos, os acentos, podemos perceber significância que perpassa todo poema e não fica restrito, apenas, às rimas finais. Ao voltarmos ao título, *¿Qué diría?*, conseguimos compreender que o poema busca entender o que a sociedade diria sobre o sujeito do poema, sobre as pessoas, as mulheres, aqueles que pensam diferente, que não seguem os padrões sociais impostos, da mesma forma que ela não segue. Percebemos a luta para quebrar com essas amarras sociais às quais as mulheres eram submetidas. As relações que se estabelecem ao longo do poema são únicas desse sistema de discurso. Conforme a *poética do traduzir*, cada sistema de discurso é próprio e os valores construídos nele também. A luta da voz poética vai ganhando valor e significância pelas relações estabelecidas nas rimas, nos ecos prosódicos desse poema. É essa significância do poema que buscamos traduzir.

3.2.3 Veinte siglos

Aos vinte e sete anos, Storni publica o livro *Irremediablemente* pela editora “Buenos Aires” Sociedad Cooperativa Editorial Limitada em 1919. Por não ter acesso ao livro, para este trabalho se utilizou do poema do livro *Poesías de Alfonsina Storni*

disponibilizado no site *El Libro Total*⁷⁴. Não temos conhecimento de traduções anteriores deste poema. A escolha tradutória deu-se pela mensagem de libertação feminina que o texto carrega, através de um manejo particular da linguagem, conforme pretendemos discutir na análise.

1 Para decirte, amor, que te deseo,

2 Sin los rubores falsos del instinto,

3 Estuve atada como Prometeo,

4 Pero una tarde me salí del cinto.

5 Son veinte siglos que movió mi mano

6 Para poder decirte sin rubores:

7 «Que la luz edifique mis amores».

8 ¡Son veinte siglos los que alzo mi mano!

9 Pasan las flechas sobre mis cabellos,

10 Pasan las flechas, aguzados dardos...

11 ¡Son veinte siglos de terribles fardos!

12 Sentí su peso al liberarme de ellos.

A seguir, faremos a escansão usando a métrica espanhola e grafando as sílabas fortes, a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe salientar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo C deste trabalho.

Vein-te si-glos

Pa-ra-de-**cir-tea-mor**-que-te-de-**se-o** = 11

Sin-los-ru-**bo-res-fal**-sos-del-ins-**tin**-to = 11

Es-**tu-vea-ta**-da-co-mo-Pro-me-**te-o** = 11

Pe-**rou-na-tar**-de-me-sa-**lí**-del-**cin**-to = 11

⁷⁴ O livro pode ser acessado pelo endereço eletrônico <<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=8040>>. Acesso em: 10 ago. 2020

Son-vein-te-**si**-glos-que-mo-**vió**-mi-**ma**-no = 11

Pa-ra-po-**der**-de-**cir**-te-sin-ru-**bo**-res = 11

Que-la-**luz**-e-di-**fi**-que-mis-a-**mo**-res = 11

Son-vein-te-**si**-glos-los-queal-**zo**-mi-**ma**-no = 11

Pa-san-las-**fle**-chas-so-bre-mis-ca-**be**-llos = 11

Pa-san-las-**fle**-chas-a-gu-**za**-dos-**dar**-dos = 11

Son-vein-te-**si**-glos-de-te-**rri**-bles-**far**-dos = 11

Sen-**ti**-su-**pe**-soal-li-be-**rar**-me-dee-llos = 11

O poema *Veinte Siglos* de Storni possui três estrofes com quatro versos cada uma (quartetos) e todos os versos são hendecassílabos, segundo a métrica espanhola, e as rimas são alternadas na primeira estrofe (ABAB) e entrelaçadas na segunda e terceira estrofe (CDDC/EFFE). As rimas finais são relevantes para o poema e, portanto, ficam evidentes numa primeira leitura. Porém, buscamos o efeito do poema, o ritmo, além das rimas finas, ou seja, procuramos o efeito do poema nos ecos prosódicos, nas repetições sintáticas, nos acentos e rimas internas. Dessa forma, podemos ir percebendo relações latentes numa primeira leitura.

As rimas finais de sílaba são: *deseo-Prometeo*, *instinto-cinto*, *mano-mano*, *rubores-amores*, *cabellos-ellos*, *dardos-fardos*, essas rimas produzem uma significância no poema. Na primeira estrofe, temos uma rima final bem significativa entre *deseo-Prometeo*, nos versos 1 e 3. Podemos perceber nessa relação o desejo pela liberdade que a voz poética tem. Prometeu é um personagem mítico que foi condenado e acorrentado, destinado a viver para sempre preso. Conseguimos entender, na rima *instinto-cinto*, nos versos 2 e 4, que a voz poética tinha o desejo de ser livre, porém estava aprisionada e lutava para sair das correntes impostas pela sociedade ao amor e às mulheres. Também percebemos um instinto que foi naturalizado pela sociedade. O cinto demonstra que ela estava presa a algo que era natural para a sociedade, mas conseguiu escapar dessas imposições sociais. Essas primeiras rimas sugerem sentidos para o poema que perpassam por todo o texto. Na estrofe seguinte, temos a rima entre *rubores-amores*, nos versos 6 e 7, a qual funciona como uma denúncia, já que é assim que a sociedade propunha que fosse concebido o amor da mulher.

Podemos observar também um movimento de mudança na rima interna entre *movió-alzó*, na linha 5 e 8, primeiro houve o ato de mover a mão para depois poder alçar as mãos e atingir a liberdade. Nas linhas 5 e 8, há a repetição de *Son veinte siglos* e a mudança no acompanhamento *que movió mi mano, los que alzó mi mano* percebemos um movimento poético para alcançar a liberdade buscada. Com o movimento de luta, com suas mãos em movimento, ela conseguiu mudar e se libertar das imposições. Foi graças ao movimento de mudança que a voz poética pôde demonstrar seus sentimentos sem sentir vergonha. Na última estrofe, nos versos 9 e 10, o poema faz uso de outra repetição sintática *Pasan las flechas* com diferentes acompanhamentos *sobre mis cabelos, aguzados dardos*, mais uma vez demonstrando um movimento doloroso e pesado de mudanças e de luta. Também há uma nova repetição sintática, no verso 11, de *Son veinte siglos* com um novo acompanhamento *de terribles fardos*, repetição que mostra o longo tempo que foi preciso necessário para acontecerem mudanças culturais. Houve movimento, houve sofrimento, longo período de tempo até alcançar a liberdade. O poema termina com a frase *Sentí su peso al liberarme de ellos*, no verso 12, ou seja, a voz poética lutou contra as imposições sociais durante muito tempo até conseguir sentir-se livre.

Podemos observar outras associações no poema, os ecos prosódicos, nas linhas 1, 4, 5 e 12, entre as palavras *decirte-deseo-cinto-siglos-peso* demonstram o desejo por falar, por sair das amarras impostas por séculos às mulheres e o peso dessas imposições; nas linhas 2, 3, 4 e 12, percebemos os acentos prosódicos entre *instinto-Prometeo-atada-tarde, sentí*, ecos que relacionam as palavras levando-nos a compreender como a voz poética estava presa até conseguir soltar-se. Nas linhas 11 e 12, há um eco entre *terrible-liberarme*, e esta relação evidencia como o sujeito do poema se sentia até conseguir liberar-se.

Ao voltarmos ao título do poema, “Veinte Siglos”, com todas essas leituras e relações feitas, conseguimos perceber que o título carrega o peso das imposições sociais estabelecidas às mulheres e aos seus sentimentos, alcançando a liberdade após muitos séculos de lutas. As três repetições sintáticas, nas linhas 5, 8 e 11, *Son veinte siglos que movió mi mano, ¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!, ¡Son veinte siglos de terribles fardos!*, evidenciam as lutas e tempo que foi necessário para atingir a liberdade desejada pelas mulheres.

Essa luta pode ser percebida no poema, nas relações, nos ecos prosódicos que evidenciam um valor único, estabelecido no sistema de discurso do poema, a esses vinte séculos de lutas das mulheres.

3.2.4 Bien pudiera ser

Alfonsina Storni publica o livro *Irremediabilmente*, do qual este poema faz parte, pela editora “Buenos Aires” Sociedad Cooperativa Editorial Limitada em 1919. Por não ter acesso ao livro, para este trabalho utilizamos a publicação disponibilizada no site do Centro Virtual Cervantes⁷⁵. Uma tradução anterior a esta mesma poesia foi realizada por Laura Paola Ramos Alves, tradutora em formação na UFPel, e publicada na revista *Cadernos de Tradução* da UFRGS sob o título *Pode até ser*⁷⁶. A escolha desta poesia para nova tradução deu-se em função da mensagem crítica a como as mulheres deveriam ser para encaixar-se na sociedade da época. Essa leitura ainda merece ser feita atualmente. Por meio do uso particular da linguagem pretendemos discutir e analisar o conteúdo da mensagem do poema.

1 Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido

2 no fuera más que aquello que nunca pudo ser,

3 no fuera más que algo vedado y reprimido

4 de familia en familia, de mujer en mujer.

5 Dicen que en los solares de mi gente, medido

6 estaba todo aquello que se debía hacer...

7 Dicen que silenciosas las mujeres han sido

8 de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...

9 A veces a mi madre apuntaron antojos

10 de liberarse, pero, se le subió a los ojos

11 una honda amargura, y en la sombra lloró.

⁷⁵ O poema pode ser acessado pelo endereço eletrônico: <<https://cvc.cervantes.es/actcult/storni/antologia/antologia07.htm>>. Acesso em 10 ago. 2020

⁷⁶ A edição pode ser consultada em: <<https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/issue/view/3493>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

12 Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,
 13 todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
 14 pienso que sin quererlo lo he libertado yo.

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe salientar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo D deste trabalho.

Bien-pu-die-ra-ser

pu-die-ra-**ser**-que-to-do-lo-queen-**ver**-sohe-sen-**ti**-do = 14

no-**fue**-ra-**más**-queea-**que**-llo-que-**nun**-ca-pu-do-**ser** = 14

no-**fue**-ra-**más**-queal-go-ve-**da**-doy-re-pri-**mi**-do = 13

de-fa-**mi**-liaen-fa-**mi**-lia-de-mu-**jer**-en-mu-**jer** = 14

di-cen-queen-los-so-**la**-res-de-mi-**gen**-te-me-**di**-do = 14

es-ta-ba-to-doa-**que**-llo-que-se-de-bí-**aha**-**cer** = 14

di-cen-que-si-len-**cio**-sas-las-mu-**je**-res-han-**si**-do = 14

de-mi-**ca**-sa-ma-**ter**-na (...) ah-**bien**-pu-die-ra-**ser** = 14

a-**ve**-ces-en-mi-**ma**-drea-pun-**ta**-ron-an-**to**-jos = 13

de-li-be-**rar**-se-pe-ro-se-le-su-**bió**-a-los-**o**-jos = 15

u-na**hon**-daa-mar-**gu**-ra-yen-la-**som**-bra-llo-**ró** = 13

y-to-doe-so-mor-**dien**-te-ven-**ci**-do-mu-ti-**la**-do = 14

to-doe-so-que-se**ha**-**lla**-baen-su-**al**-maen-ce-**rra**-do = 13

pien-so-que-sin-que-**rer**-lo-lo**he**-li-ber-**ta**-do-yo = 13

O poema *Bien pudiera ser* de Storni foi escrito em dois quartetos e dois tercetos, ou seja, é um soneto. Seus versos são irregulares, não obedecendo a uma metrficação constante. Os poemas de Storni eram escritos para serem lidos em voz alta e declamados, essas irregularidades métricas seguem a uma lógica da oralidade, como era comum na obra poética de Alfonsina.

As rimas finais da primeira e segunda estrofe são alternadas (ABAB/ABAB), as rimas finais da terceira e quarta estrofe são entrelaçadas (CCD/EED). Em uma primeira leitura, essas rimas finais ficam evidentes e vão produzindo sentido. As rimas finais são *sentido-reprimido*, *ser-mujer*, *medido-sido*, *hacer-ser*, *antojos-ojo*, *mutilado-encerrado*, *lloró-yo*. Essas relações iniciais são importantes, portanto, começamos analisando essas questões. Na rima entre *sentido-reprimido-medido-sido*, nos versos 1, 3, 5 e 7, fica evidente a repressão que as mulheres sofriam pela sociedade. Essas rimas também se relacionam com *mutilado-encerrado*, nos versos 12 e 13, dando ênfase na discussão anterior do aprisionamento social das mulheres. A voz poética que perpassa todos os poemas escolhidos neste trabalho carrega a força e a vontade de libertação das amarras sociais às quais as mulheres eram submetidas. No poema *La loba*, analisado em primeiro lugar, percebíamos a força da mulher caracterizada como loba, um animal forte, lutando para sair do lugar em que se encontra. No poema *¿Qué diría?*, sobre o qual nos detivemos em seguida, também havia uma mulher que fugia aos padrões da época, em uma luta por liberdade. No poema *Veinte siglos*, a voz poética anseia por ser livre, tal como no poema *Bien pudiera ser*, que vemos agora, e *Peso ancestral e Van pasando mujeres*, que analisaremos posteriormente. Essa luta permeia todos os poemas de Alfonsina Storni selecionados para este trabalho.

Destacarei a rima entre *ser-mujer-hacer-ser-querer*, nas linhas 2, 4, 6, 8 e 14: a mulher, ressaltada nos poemas escolhidos para este trabalho, é salientada, e podemos perceber a vontade da mulher, da voz poética, de fazer e de ser alguém fora dos padrões impostos pela sociedade. Essas rimas sugerem essa luta da mulher em ser e fazer o que quiser.

As rimas internas e externas mostram uma ordem de lutas e derrotas até conseguir a liberdade, nas linhas 1, 3, 5, 7, 12, 13 e 14, *sentido-vedado-reprimido-medido-sido-vencido-mutilado-encerrado-libertado*. As mulheres foram sentindo e reprimindo seus desejos até que conseguiram vencer e libertar-se. O desejo por mudanças sociais era maior, e assim a voz poética conseguiu liberar-se das imposições da sociedade. A rima entre *lloró-yo*, nos versos 11 e 14, também destaca essa relação de sofrimento da voz poética.

Os ecos prosódicos do poema permitem relações de sentido que evidenciam a significância do texto. Os ecos prosódicos relacionam no poema as palavras *familia-mujer-materna-madre-amargura-alma*, nas linhas 4, 8, 9 e 13, sugerindo que as

famílias ensinavam as mulheres a seguirem os padrões sociais, e que isso as deixava com a alma amargurada. As mulheres eram ensinadas pela família, de mulher para mulher, a reprimir os sentimentos, a calar suas vontades. De gerações em gerações, foram passados os ensinamentos do *que se debia hacer* (verso 6), porém a voz poética destaca *Ah, bien pudiera ser*, no verso 8, ou seja, ela foi ensinada a ser a mulher ideal para a sociedade da época, mas ela não conseguiu sê-lo.

Ao observarmos os ecos prosódicos, podemos relacionar outras palavras e trazer novas significâncias ao poema, valores de como as mulheres deviam ser: *pudiera-sentido-vedado-rempimido-medido-vencido-mutilado-encerrado-libertado*, nas linhas 1, 3, 5, 12, 13 e 14. Esses ecos sugerem o que as mulheres deveriam esconder, como deviam medir suas palavras, como deviam se comportar, também permite compreender como essas imposições geravam sofrimento, esse desejo por liberdade estava encerrado nas mulheres, esse feminino, construído pelo poema, consegue libertá-lo. Nos ecos prosódicos entre *ser-verso-solares-silenciosas-libertarse-sombra*, nas linhas 1, 2, 5, 6, 7, 10 e 11, também se remete a como as mulheres deviam ser silenciosas e ficar com seus sentimentos escondidos nas sombras. Essas repetições reforçam a ideia de que esses ensinamentos eram passados de geração para geração, porém a voz feminina que se constrói neste poema consegue vencer essas imposições, por meio dos seus versos, consegue libertar-se e libertar as outras mulheres.

Observando esses ecos prosódicos destacados na análise acima, podemos compreender melhor o título do poema *Bien pudiera ser*. Com todas as relações produzidas pelo ritmo do texto, conseguimos perceber o valor estabelecido no poema, a mulher e como ela devia ser naquela época, como a voz poética não conseguiu encaixar-se e saiu das amarras sociais. O poema constrói um eco prosódico entre as palavras com a letra “s”⁷⁷ *ser-sentido-solares-silenciosas-sido-sombra*, ambas fazendo referência às mulheres e ao movimento de ser, sentir e sair das sombras para serem livres. Esse valor que é construído da luta da mulher neste poema é único deste sistema de discurso, esse valor é produzido pelas rimas, pelos ecos prosódicos que perpassam o texto e produzem o ritmo desse sistema de discurso.

⁷⁷ Mas isso não seria aliteração? Não. A discussão do ritmo em Meschonnic se dá a partir da sílaba, não de fonemas soltos. O acento prosódico ocorre em sílabas que iniciam com o mesmo fonema consonantal. A aliteração trata da repetição de consoantes sem importar em que lugar da sílaba se encontra. Para haver eco prosódico a consoante precisa estar, necessariamente, em ataque, ou seja, em início de sílaba.

3.2.5 Peso ancestral

Este poema também faz parte da *Irremediavelmente* publicado pela editora “Buenos Aires” Sociedad Cooperativa Editorial Limitada em 1919. Por não ter acesso ao livro, para este trabalho o poema foi copiado do site do Centro Virtual Cervantes⁷⁸. Não temos conhecimento de traduções anteriores do poema. A escolha de traduzir este poema deu-se pelo fato de a mensagem criticar a postura dos homens e o sofrimento das mulheres. Nossa análise será pautada no uso particular da linguagem do poema e pretendemos discutir o conteúdo da mensagem do texto.

1 Tú me dijiste: no lloró mi padre;
 2 Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;
 3 No han llorado los hombres de mi raza,
 4 eran de acero.

5 Así diciendo te brotó una lágrima
 6 y me cayó en la boca... más veneno
 7 yo no he bebido nunca en otro vaso
 8 así pequeño.

9 Débil mujer, pobre mujer que entiende,
 10 dolor de siglos conocí al beberlo.
 11 ¡Oh, el alma mía soportar no puede
 12 todo su peso!

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica espanhola e grafando as sílabas fortes para destacar os acentos sintáticos do poema. Cabe salientar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo E deste trabalho.

⁷⁸ O poema pode ser acessado pelo endereço eletrônico: <<https://cvc.cervantes.es/actcult/storni/antologia/antologia05.htm>>. Acesso em 10 ago. 2020

Pe-soan-ces-tral

Tú-me-di-**jis**-te-no-llo-**ró**-mi-**pa**-dre = 11

Tú-me-di-**jis**-te-no-llo-**ró**-*mía*-**bue**-lo = 11

Nohan-llo-**ra**-do-los-**hom**-bres-de-mi-**ra**-za = 11

e-ran-dea-**ce**-ro = 5

A-**sí**-di-**cien**-do-te-bro-**tóu**-na-**lá**-gri-ma = 11

y-me-ca-**yó**-en-la-**bo**-ca (...) más-ve-**ne**-no = 11

yo-*nohe*-be-**bi**-do-**nun**-caen-o-tro-**va**-so = 11

a-**sí**-pe-**que**-ño = 5

Dé-bil-mu-**jer**-**po**-bre-mu-**jer**-queen-**tien**-de = 11

do-**lor**-de-**si**-glos-co-no-**cíal**-be-**ber**-lo = 11

Oh (...) el-al-ma-**mía**-so-por-**tar**-no-**pue**-de = 11

To-do-su-**pe**-so = 5

Este poema de Storni foi escrito em três estrofes de quatro versos cada uma, formando três endecassílabos e um último verso com cinco sílabas poéticas, conforme a regra espanhola, formando a chamada estrofe sáfica, em alusão a Safo, poeta grega. Os versos não são rimados.

Observando os ecos prosódicos dentro do poema percebemos relações entre palavras **tú-dijiste-brotó-entiende-soportar**, nos versos 1, 2, 5, 9 e 11, sugerindo que o ‘tu’ compreende e suporta algo que brota dentro dele. Também relacionamos os ecos, nas linhas 1, 2, 3 e 4, entre **lloró-llorado-raza-acero**, novamente o ‘tu’ chorou e chora por sua raça, sua família, seus ancestrais que eram feitos de aço. Na relação entre **padre-pequeño-pobre-peso**, nos versos 1, 8, 9 e 12, percebemos a sugestão de que esse sentimento, esse choro está no pai, que carrega desde pequeno o peso dos ancestrais. Nas linhas 2, 3, 5, 6, 7, 9 e 10, percebemos o eco prosódico entre **abuelo-hombres-boca-veneno-bebido-vaso-beberlo** o avô também carrega em sua boca esse peso, bebendo esse veneno, engolindo o choro, uma vez que a sociedade não aceitava que os homens chorassem, demonstrassem “fraqueza”. No avô, no pai, brota o choro, mas a sociedade não permite que os homens chorem, então eles entendem esse choro como veneno, como debilidade, e precisam escondê-lo, engoli-lo.

O eco entre *dijiste-mujer*, nos versos 1 e 9, sugere que o ‘tu’ que está falando com a voz poética é uma mulher. A relação entre *raza-acero-siglos-conocí-peso*, nas linhas 3, 4, 10 e 12, sugere anos de dureza, de resistência enfrentados e suportados pelos homens, e a voz poética conheceu por meio do ‘tu’ que está falando todo esse sentimento e esse peso. Nos versos 5 e 10, encontramos o eco prosódico entre *lágrima-dolor*, novamente remetendo ao choro e à dor que carregam os ancestrais, a família da voz poética.

O poema discursiviza a opressão que a sociedade impõe aos homens sobre o ato de chorar, e isso faz com que eles precisem portar-se como se fossem de aço. Porém, podemos observar a crítica ao peso que a mulher carrega dos ancestrais, todo esse peso transformado em lágrimas venenosas, as mulheres precisavam suportar toda essa repressão social. No eco entre *lágrima-mujer-alma*, nas linhas 5, 9 e 11, percebemos a sugestão de que a alma das mulheres sofria em silêncio, elas choram pelo fato de os homens não chorarem.

Ao olharmos para o título do poema *Peso ancestral*, podemos compreender o valor estabelecido pelo termo ancestral no texto. Ancestral cria eco com *tú-dijiste-brotó-entiende-soportar-todo* e também com *raza-acero-vaso-siglos-conocí-peso* evidenciando o peso suportado pela da família da voz poética durante séculos. A voz poética conhece a luta e o peso que o ‘tu’ carregou por séculos. Esse ‘tu’ precisou carregar a dor dos ancestrais, o peso das imposições sociais. O título do poema evidencia, novamente, a opressão social dos homens e o sofrimento que isso gerava nas mulheres.

3.2.6 Van pasando mujeres

Aos vinte e oito anos, Storni publica o poema *Van pasando mujeres* que compõe o livro *Languidez*, publicado pela editora “Buenos Aires” Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, em 1920. Para este trabalho, utilizamos o poema disponibilizado pela versão digital do livro original⁷⁹. Não temos conhecimento de traduções anteriores do poema. A escolha de traduzi-lo deu-se pelo fato da mensagem importante às mulheres que ainda merece ser lida no século XXI. Através

⁷⁹ O livro pode ser encontrado no endereço eletrônico: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Languidez_-_Alfonsina_Storni.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020

do uso particular da linguagem temos como objetivo discutir e analisar o conteúdo da mensagem do poema de Storni.

1 Cada día que pasa, más dueña de mí misma,
2 sobre mí misma cierro mi morada interior;
3 En medio de los seres la soledad me abisma.
4 Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.

5 Ahora van pasando mujeres a mi lado
6 cuyos ojos trascienden la divina ilusión.
7 El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:
8 se ve que poco o nada les pesa el corazón.

9 Algunas tienen ojos azules e inocentes;
10 Van soñando embriagadas, los pasos al azar;
11 La claridad del cielo se aposenta en sus frentes
12 y como son muy finas se les oye soñar.

13 Sonríó a su belleza, tiemblo por sus ensueños;
14 El fino tul de su alma, ¿quién lo recogerá?
15 Son pequeñas criaturas, mañana tendrán dueños,
16 y ella pedirá flores..., y él no comprenderá.

17 Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:
18 los sueños que ellas tejen no los supe tejer,
19 y en manos ignorantes no perdí mi inocencia.
20 Como nunca la tuve, no la pude perder.

21 Nací yo sin blancura; pequeña todavía
22 el pequeño cerebro se puso a combinar;
23 Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
24 yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

25 Y el llanto fue la llama que secó mi blancura

26 en las raíces mismas del árbol sin brotar,
 27 y el alma está candente de aquella quemadura.
 28 ¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?

29 Alma mía, la sola; tu limpieza, escondida
 30 con orgullo sombrío, nadie la arrullará;
 31 Si en música divina fuera el alma dormida,
 32 el alma, comprendiendo, no despertara ya.

33 Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.
 34 Oh humanos, en puntillas el paso deslizado;
 35 mi corazón susurra: me haga silencio el mundo,
 36 y mi alma musita fatigada: ¡callad!...

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe salientar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo F deste trabalho.

Van-pa-**san**-do-mu-**je**-res

Ca-da-**dí**-a-que-**pa**-sa-más-**due**-ña-de-mí-**mis**-ma = 14

So-bre-mí-**mis**-ma-**cie**-rro-mi-mo-**ra**-da*in*-te-**rior** = 14

En-me-dio-de-los-**se**-res-la-so-le-**dad**-mea-**bis**-ma = 14

Ya-ni-do-**mi**-noes-**cla**-vos-ni-to-**le**-ro-se-**ñor** = 14

Aho-ra-van-pa-**san**-do-mu-**je**-res-a-mi-**la**-do = 13

Cu-yos-**o**-jos-tras-**cien**-den-la-di-**vi**-nai-lu-**sión** = 14

El-fá-cil-**pa**-so-**lle**-van-deun-**cuer**-poa-li-ge-**ra**-do = 14

Se-**ve**-que-po-coo-**na**-da-les-**pe**-sael-co-ra-**zón** = 14

Al-**gu**-nas-**tie**-nen-**o**-jos-a-**zu**-les-*ei*-no-**cen**-tes = 14

Van-so-**ñan**-doem-bria-**ga**-das-los-**pa**-sos-al-a-**zar** = 14

La-cla-ri-**dad**-del-**cie**-lo-sea-po-**sen**-taen-sus-**fren**-tes = 14

y-co-mo-**son**-muy-**fi**-nas-se-les-**o**-ye-so-**ñar** = 14

Son-**rí**-oa-su-be-**lle**-za-**tiem**-blo-por-sus-en-**sue**-ños = 14

El-**fi**-no-**tul**-de-**sual**-ma-**quién**-lo-re-co-ge-**rá** = 14

Son-pe-**que**-ñas-cria-**tu**-ras-ma-**ña**-na-ten-**drán**-**due**-ños = 14

Ye-lla-pe-di-**rá**-**flo**-res-**yél**-no-com-pren-de-**rá** = 14

Les-**lle**-*vou*-na-ven-**ta**-ja-que-**pla**-cea-mi-**con**-cien-cia = 14

Los-**sue**-ños-que-ellas-**te**-jen-no-los-**su**-pe-te-**jer** = 14

Yen-**ma**-nos-ig-no-**ran**-tes-no-per-**dí**-*mi*-no-**cen**-cia = 14

Co-mo-**nun**-ca-la-**tu**-ve-no-la-pu-de-per-**der** = 14

Na-**cí**-yo-sin-blancu-**ra**-pe-**que**-ña-to-da-**ví**-a = 14

El-pe-**que**-ño-ce-re-**bro**-se-**pu**-soa-com-bi-**nar** = 14

Cuen-ta-mi-**po**-bre-**ma**-dre-que-co-mo-com-pren-**dí**-a = 14

Yoa-pren-**dí**-muy-tem-**pra**-no-la-**cien**-cia-de-llo-**rar** = 14

Yel-**llan**-to-fue-la-**lla**-ma-que-se-**có**-mi-blancu-**ra** = 14

En-las-ra-í-ces-**mis**-mas-del-**ár**-bol-sin-bro-**tar** = 14

Yel-**al**-maes-tá-can-**den**-te-dea-que-lla-que-ma-**du**-ra = 14

Hie-rroal-**ro**-jo-mi-**vi**-da-có-mo-**pu**-de-du-**rar** = 14

Al-ma-**mí**-a-la-**so**-la-tu-lim-**pie**-zaes-con-**di**-da = 14

Con-or-**gu**-llo-som-**brí**-o-**na**-die-laa-rru-lla-**rá** = 14

Si-en-**mú**-si-ca-di-**vi**-na-fue-rael-**al**-ma-dor-**mi**-da = 14

El-**al**-ma-com-pren-**dien**-do-no-des-per-**ta**-ra-ya = 14

Ten-go-**sue**-ño-mu-**je**-res-**ten**-goun-**sue**-ño-pro-**fun**-do = 14

Ohhu-**ma**-nos-en-pun-**ti**-llas-el-**pa**-so-des-li-**zad** = 14

mi-co-ra-**zón**-su-su-rra-me-**ha**-ga-si-**len**-cio-el-**mun**-do = 15

y-*mial*-ma-mu-**si**-ta-fa-ti-**ga**-da-ca-**llad** = 13

O poema *Van pasando mujeres* de Storni foi escrito em nove estrofes de quatro versos cada uma. Os versos, sua maioria, têm metrificação constante ou

podem ser declamados com elisões e pausas que a transpareçam. As rimas são alternadas (ABAB/CDCD/EFEF/GHGH/IJJI/KLKL/MNMN/OPOP/QRQR). As rimas finais são *misma-abisma*, *interior-señor*, *lado-aligerado*, *ilusión-corazón*, *inocentes-frentes*, *azar-soñar*, *ensueños-dueños*, *recogerá-comprenderá*, *conciencia-inocencia*, *tejer-perder*, *todavía-comprendía*, *combinar-llorar*, *blancura-quemadura*, *brotar-durar*, *escondida-dormida*, *arrullará-ya*, *profundo-mundo*, *deslizad-callad*.

Podemos perceber que a voz poética está em luta, *dueña de mi misma*, no verso 1, para sentir-se dona de si, para libertar-se das imposições sociais, *la soledad me abisma*, no verso 3, porém sente-se sozinha, e isso a deixa abismada. Esse sentimento de solidão sugere que ela não se identifica com as demais mulheres e as demais mulheres não se identificam com ela. A rima entre *interior-señor*, nos versos 2 e 4, também sugere a imposição masculina dentro do lar. A voz poética evidencia a diferença entre ela e as outras mulheres dizendo que as mulheres que passam por ela têm a *ilusión-corazón*. Nos versos 6 e 8, essas mulheres aceitam as imposições sociais com tranquilidade. A voz poética percebe as diferenças entre ela e as outras mulheres e as descreve, dizendo que as outras mulheres são *inocentes*, verso 9, que possuem *ensueños-dueños*, nos versos 13 e 15. Isso provoca incômodo na voz poética, pois ela percebe que essa inocência e fantasia não serão compreendidos pelos donos, pelos maridos.

Os sonhos das mulheres, a inocência de ser submissa às imposições sociais e aos homens, a voz poética não tem. Ela diz que não soube *tejer-perder*, nos versos 18 e 20, ou seja, ela não criou esses sonhos inocentes então não irá perdê-los ou se decepcionar. A voz poética não possui a inocência das outras mulheres. Assim, *blancura-quemadura*, nos versos 25 e 27, destaca a relação de brancura com a inocência e a queimadura, como a inocência sendo destruída em sua alma. Essa sugestão da perda da inocência e da luta pela liberdade também é destacada na rima entre *brotar-durar*, nos versos 26 e 28. Mesmo antes de nascer, essa inocência, que há nas outras mulheres, não havia nela. As últimas duas estrofes sugerem em suas rimas essa relação entre a luta da voz poética e as imposições a que as mulheres são submetidas. A voz poética tem um *sueño profundo- silencio el mundo*, nos versos 33 e 35, sugerindo que o sonho é que as mulheres se libertem assim como ela, que as mulheres parem, percebam, e que o mundo fique em silêncio para aqueles sonhos submissos.

Essas são as primeiras relações que fazemos ao ler o texto, as rimas finais ficam evidentes na primeira leitura. Contudo, como nosso objetivo é ir além, buscamos as relações que se estabelecem por meio de ecos, acentos, repetições, mas não desconsideramos as rimas, pois elas também sugerem sentido ao poema. As sugestões do poema perpassam todo o texto, podemos perceber ecos prosódicos que carregam significância e relacionam palavras, o que em uma primeira leitura não fica evidente.

A voz poética caracteriza a ela mesma, suas lutas e as outras mulheres, como a sua mãe, nos ecos entre *día-dueña-soledad-domino-pasando-trascienden-calridad-madre-candente-vida-despertara*, nas linhas 1, 3, 4, 5, 6, 11, 23, 27, 28, 29 e 32, ela lutou dia a dia para ser sua própria dona sair do domínio dos homens. Essa luta trouxe solidão, deixou marcas que transcendem a vida da voz poética e de sua mãe. Os ecos prosódicos significam no poema, observando esses ecos podemos perceber o ritmo do texto, a significância do discurso. O eco prosódico entre *pasando-cuerpo-pesa-aposenta-pequeña-comprendera-place-pobre-profundo-puntillas*, nas linhas 5, 7, 8, 11, 15, 16, 17, 33 e 34, vai sugerindo um movimento da voz poética em sua luta pela liberdade, desde pequena compreendendo e lutando. Ela percebe que as outras mulheres caminham levemente com sonhos profundos que ela não compreende. Outro eco prosódico relevante é entre *mí-domino-mujeres-alma-madre-música-dormida-humanos-mundo-musita*, nas linhas 4, 5, 14, 23, 31, 34, 35 e 36: a luta começa pela voz poética, ela consegue ter domínio sobre ela mesma e essa luta torna-se música que é levada para sua mãe, para os humanos, para o mundo em que estava adormecido esse desejo de mudar as imposições sociais, de dar novos sonhos às mulheres.

As mulheres que estão dentro do padrão social da época são caracterizadas pelos ecos prosódicos do poema, *seres-pasando-trascienden-ilusión-corazón-inocentes-azar-cielo-ensueños*, nas linhas 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11 e 13, sugere que as mulheres passam pelas imposições sociais sem perceber, pois, são criadas nessa ilusão. Esses ecos também se relacionam com *cierro-conciencia-inocencia-nací-susurra-musita*, nas linhas 2, 17, 19, 21, 35 e 36, que vão sugerindo caracterizações da voz poética. Ela destaca sua consciência sobre as imposições sociais, que não possui a mesma inocência das outras mulheres por ter nascido com uma mente livre, por aprender desde muito nova a impor-se de forma suave e sussurrante, porém imponente.

No poema, percebemos a relação entre *morada-aligerado-ignorantes-llorar-arrullará*, nos versos 2, 7, 24, 28 e 30, sugerindo que a voz poética olha para o olhar onde habita e compreende que as mulheres que passam por ela apressadas estão submetidas às imposições sociais de forma ignorante. As mulheres adormecem chorando pela violência, pela incompreensão, pela submissão perante as quais são colocadas pela sociedade. As mulheres deveriam obedecer a seus maridos, sem poder sonhar, essa sugestão pode ser percebida na relação entre *señor-soñando-soñar*, nos versos 4, 10 e 12.

Essas imposições ficam evidentes em vários textos de Storni, ela sempre procura demonstrar em sua escrita essa busca pela libertação, pelos direitos das mulheres. No poema em questão, há uma relação entre *esclavos-cuerpo*, nas linhas 4 e 7, a voz poética coloca-se como contrária às proibições de liberdade a que as mulheres eram submetidas, seus corpos eram escravos dos maridos, da sociedade.

Observando todos esses ecos dentro do poema, podemos voltar ao título *Van pasando mujeres* e compreender o passar das mulheres, o movimento de luta, a busca pela liberdade, pelos direitos das mulheres. Esses sonhos da voz poética vão passando para as outras mulheres que percebem essa necessidade de luta. A voz poética *tiemblo-criaturas-ventaja-tejen-brotar*, nas linhas 13, 15, 17, 18 e 26, mesmo com medo consegue atingir as outras mulheres que foram ensinadas a ‘tricotar’ e aceitar o que a sociedade impõe e faz com que a voz poética faça brotar nas outras mulheres que vão passando, esse desejo de luta. Esses ecos prosódicos sugerem um valor único desse texto à luta das mulheres, à força da voz poética.

Depois de tantas análises, leituras, buscas por poemas, críticas sobre a autora, podemos dizer que Alfonsina Storni foi uma escritora à frente de seu tempo, que buscou, por meio das palavras expressar seus sentimentos, acordar as outras mulheres para a luta por liberdade. Ela escreveu sobre amor, vida, maternidade, família, liberdade, aprisionamento, imposições sociais, escreveu sobre tantos outros assuntos.

Em diversos autores podemos perceber essa força que a escrita de Storni carrega. Alves-Bezerra retrata Alfonsina como uma figura fundamental a ser traduzida para o português. Ele argumenta que o Brasil de hoje precisa lê-la, fundamentalmente, “[...] tanto em relação ao nosso começo de século quando em relação aos nossos dias atuais, quando a boçalidade generalizada e os preconceitos os mais diversos

recrudescem. Alfonsina Storni é para nós, mais que nunca, uma poeta necessária” (2020, on-line).

Miceli (2013) também enfatiza essa força dos textos de Storni. Ele destaca que a escrita de Alfonsina faz aparecer um olhar inusitado sobre o feminino, sobre os deveres das mulheres da época. Miceli descreve Alfonsina como “A poetisa, a professora, a jornalista, a dramaturga, a declamadora, a dona de casa, a mãe solteira, a *self-made* celebridade [...]” (2013, p. 112). Storni foi uma mulher à frente de sua época, não era possível para ela viver sobre as normas impostas por homens às mulheres. Sua escrita evidencia isso.

Mendéz, Queirolo e Salomone (1998) também retratam a escrita de Storni como “Suas reflexões aparecem atravessadas por uma lucidez crítica frente a um discurso moderno que relega as mulheres o lugar de um ‘outro’, ancorado no corpo, na natureza e no mundo doméstico/privado”⁸⁰ (p. 9, tradução minha). Poderíamos citar muitos outros textos, obras que trazem à luz a poética de Storni. Mas vamos nos ater apenas a dizer que sua escrita é fundamental no século XXI, pois as mulheres precisam, ainda, dessa força, desse grito por liberdade. Diversos outros poemas poderíamos ter traduzido, mas escolhemos apenas a seis pela extensão do trabalho. Deixamos em aberto as inúmeras outras possibilidades de leituras dessa poeta argentina.

⁸⁰ Texto original: “Sus reflexiones aparecen atravesadas por una lucidez crítica frente a un discurso moderno que relega a las mujeres al lugar de un ‘otro’, anclado en el cuerpo, la naturaleza y el mundo domestico/privado” (MENDEZ, QUEIROLO, SALOMONE, 1998, p. 9)

4 Diário de bordo: experiências de tradução

Durante o processo de tradução, realizamos um diário de bordo para compartilhar a experiência da tradução com demais pesquisadoras/es. Neste material, compilamos as dificuldades, escolhas feitas ao longo da tradução, materiais e fontes utilizados no processo, possibilitando, assim, um trabalho de reflexão sobre o processo teórico-prático e prático-teórico.

Para tanto, apresentaremos a poesia traduzida e, em seguida, a escansão e marcação de sílabas fortes. Ao final, faremos uma análise da tradução com comentários, explicações das escolhas realizadas e a busca por recriar o efeito produzido pelo poema original. Em nossas análises, não foram discutidas todas as escolhas tradutórias; trouxemos para o diário de bordo aquelas que produziram dificuldades, dúvidas, incômodos.

4.1 A loba

A seguir apresentaremos nossa proposta de tradução da poesia *La loba*, de Alfonsina Storni.

1 Eu sou como a loba,
2 quebrei com o rebanho
3 e fui para montanha
4 fatigada do campo.

5 Tenho um filho fruto de amor sem lei, de amor que foi,
6 que como as outras não pude ser, casta de boi
7 com jugo no pescoço; levanto livre a cabeça!
8 Eu quero com as minhas mãos afastar a tristeza.

9 Olha como riem e como me apontam
10 porque eu digo assim: (as ovelhinhas balam
11 porque veem que uma loba entrou no curral
12 e sabem que as lobas vêm lá do matagal).

13 Pobrezinhas e mansas as ovelhas do rebanho!

14 Não temam a loba, ela não lhes fará dano.

15 Tampouco riam, porque seus dentes são finos

16 e no bosque aprenderam seus ataques felinos!

17 A loba não lhes roubará o pastor, não se inquietem;

18 Eu sei que alguém falou isso e vocês repetem

19 mas sem fundamento, que não sabe roubar

20 essa loba; seus dentes armas são de matar!

21 Ela entrou no curral porque sim, porque desfruta

22 de ver como ao chegar o rebanho se assusta,

23 e como disfarçam com risos o seu temor

24 desenhando com gestos um estranho ardor...

25 Vão, caso possam, frente a frente com a loba

26 e roubem o filhote; não andem na boba

27 conjunção de um rebanho nem levem um pastor...

28 Vão sozinhas! Força a força, oponham valor!

29 Ovelhinhas, me mostrem os seus dentes. Que pequenos!

30 Não poderão, pobrezinhas, caminhar sem seus donos

31 pela montanha abrupta, que se o tigre as perseguir

32 não saberão se defender e morrerão ali.

33 Eu sou como a loba. Ando só e dou risada

34 do rebanho. A minha provisão é conquistada

35 onde quer que seja, porque eu tenho uma mão

36 que sabe trabalhar e um cérebro que é são.

37 Aquela que puder me seguir, que venha comigo.

38 Mas eu estou de pé; de frente ao inimigo,

39 a vida, e não temo o seu arrebatado fatal

40 porque tenho em minhas mãos sempre pronto um punhal.

41 O filho e depois eu e depois... o que seja!
 42 Aquilo que me chame mais pronto para peleja.
 43 Às vezes a ilusão de um casulo de amor
 44 que eu sei malograr antes que se faça flor.

45 Eu sou como a loba,
 46 quebrei com o rebanho
 47 e fui para montanha
 48 fatigada do campo.

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira e grafando as sílabas fortes, a fim de marcar os acentos sintáticos do poema. Afinal, conforme Faleiros (2012), cada língua tem sua acentuação característica ligada a questões metrorrítmicas. Como citado no capítulo anterior, Faleiros (2012) explica que a contagem silábica do português é realizada até a última sílaba tônica ou uma pausa.

Cabe salientar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo A deste trabalho.

A-**lo**-ba

Eu-**sou**-co-moa-**lo**-ba = 5
 que-**brei**-com-o-re-**ba**-nho = 6
 e-**fui**-pa-ra-mon-**ta**-nha = 6
 fa-ti-**ga**-da-do-**cam**-po = 6

Te-nhoum-**fi**-lho-fru-to-dea-**mor**-sem-**lei**-de-a-**mor**-que-**foi** = 14
 que-co-moas-**ou**-tras-não-pu-de-**ser**-**cas**-ta-de-**boi** = 13
 com-**ju**-go-no-pes-**co**-ço-le-**van**-to-**li**-vrea-ca-**be**-ça = 14
 Eu-**que**-ro-com-as-mi-nhas-**mãos**-a-fas-tar-a-tris-**te**-za = 14

O-**lhem**-co-mo-**ri**-em-e-co-mo-mea-pon-**tam** = 12
 por-que-**eu**-**di**-goas-**sim**-as-o-ve-**lhi**-nhas-ba-**lam** = 13
 por-que-**veem**-que-**eu**-ma-**lo**-baen-**trou**-no-cur-**ral** = 11

e-**sa**-bem-queas-**lo**-bas-**vêm**-lá-do-ma-ta-**gal** = 12

Po-bre-**zi**-nhas-e-**man**-sas-o-**ve**-lhas-do-re-**ba**-nho = 13

Não-**te**-mam-a-**lo**-bae-la-não-lhes-fa-**rá**-da-no = 12

tam-**pou**-co-ri-am-por-que-seus-**den**-tes-**são**-fi-nos = 12

e-no-**bos**-quea-pren-**de**-ram-seus-a-**ta**-ques-fe-**li**-nos = 13

A-**lo**-ba-não-lhes-rou-**ba**-rao-pas-**tor**-nã-o-se-in-**quie**-tem = 14

Eu-**sei**-que-al-**guém**-fa-**lou**-i-**sso**e-vo-**cês**-re-**pe**-tem = 13

Mas-sem-fun-da-**men**-to-que-não-sa-be-rou-**bar** = 12

es-sa-**lo**-ba-seus-**den**-tes-**ar**-mas-**são**-de-**ma**-tar = 12

En-**trou**-no-cur-**ral**-por-que-**sim**-por-que-des-**fru**-ta = 12

de-**ver**-co-mo-**a**-o-che-**gar**-o-re-**ba**-nho-seas-**sus**-ta = 14

e-co-mo-dis-**far**-çam-com-**ri**-sos-seu-te-**mor** = 12

de-se-**nhan**-do-com-**ges**-tos-um-es-**tra**-nho-**ar**-**dor** = 13

vão--ca-so-**po**-ssam-fren-tea-**fren**-te-com-a-**lo**-ba = 12

e-**rou**-bem-o-fi-**lho**-te-não-**vai**-na-**bo**-ba = 11

con-jun-**ção**-deum-re-**ba**-nho-nem-**le**-vem-um-pas-**tor** = 13

vão-so-**zi**-nhas-For-çaa-**for**-çao-**po**-nham-o-va-**lor** = 13

O-ve-**lhi**-nhas-me-**mos**-trem-os-seus-**den**-tes-Que-pe-**que**-nos = 14

Não-po-de-**rão**-po-bre-**zi**-nhas-ca-mi-**nhar**-sem-seus-**do**-nos = 14

pe-la-mon-**ta**-nhaa-**brup**-ta-que-seo-**ti**-greas-per-se-**guir** = 13

não-sa-be-**rão**-se-de-fen-**der**-e-mo-rre-**rão**-**ali** = 13

Eu-**sou**-co-moa-**lo**-baan-do-**só**-e-dou-ri-**sa**-da = 12

do-re-**ba**-nhoa-mi-nha-pro-vi-**são**-é-con-quis-**ta**-da = 13

on-de-quer-que-**se**-ja-por-que-eu-**te**-nhou-**ma**-**mão** = 13

que-sa-be-tra-ba-**lhar**-eum-**cé**-re-bro-que-é-**são** = 13

A-**que**-la-que-pu-**der**-me-se-**guir**-que-**ve**-nha-co-**mi**-go = 14

Mas-eu-es-**tou**-de-**pé**-de-fren-te-a-oi-ni-**mi**-go = 13

a-**vi**-dae-não-**te**-moo-seu-a-rre-**ba**-to-fa-**tal** = 13

por-que-**te**-nhoem-mi-nhas-**mãos-sem**-pre-**pron**-toum-pu-**nhal** = 13

O-**fi**-lhoe-de-pois-**eu**-e-de-pois-o-que-**se**-ja = 13

A-**qui**-lo-que-me-**cha**-me-mais-**pron**-to-pa-raa-pe-**le**-ja = 15

As-**ve**-zes-ai-lu-**são**-deum-ca-**su**-lo-dea-**mor** = 12

Que-eu-**sei**-ma-lo-**grar**-an-tes-que-se-**fa**-ça-**flor** = 13

Eu-**sou**-co-moa-**lo**-ba = 5

que-**brei**-com-o-re-**ba**-nho = 6

e-**fui**-pa-ra-mon-**ta**-nha = 6

fa-ti-**ga**-da-do-**cam**-po = 6

Este poema foi escrito por Storni em doze estrofes de quatro versos cada uma. Os versos do original eram irregulares, não obedecendo a uma metrificação constante, segundo as normas metrorrítmicas formais da poesia escrita, mas que seguem a lógica da oralidade característica da poética de Alfonsina Storni.

Em nossa tradução, buscamos recriar o efeito do poema original. Enfrentamos dificuldades em alguns momentos para recriar algumas rimas finais do poema: *ley-buey*, *rebaño-daño*, *inquietéis-creéis*, *pequeños-dueños*, *acecha-brecha*, nossa tradução ficou: foi-boi, nos versos 5 e 6, rebanho-dano, nos versos 13 e 14, pequenos-donos, nos versos 29 e 30, perseguir-ali, nos versos 31 e 32. Acreditamos que apesar de não conseguirmos recriar as rimas nesses versos, recriamos uma rima toante entre perseguir e ali. Também conseguimos recriar o efeito do poema original nas relações estabelecidas em nossa tradução.

Deslocamos a palavra *lei*, por exemplo, no verso 5 e acrescentamos a palavra *foi* para recriar a rima com boi, sugerindo ainda um amor passado que não aconteceu dentro das normas sociais da época. Também buscamos recriar os ecos prosódicos do poema original, por exemplo entre **loba-lei-peleja**, nas linhas 1, 5 e 43; **loba-rebanho-boi**, nas linhas 1, 6 e 7. Entendemos o uso de *Casta de buey*, na medida em que a voz poética constrói um feminino que não se sente pertencente ao mesmo lugar em que estão outras mulheres, que, assim como os bois, são obrigadas por seus donos a trabalharem pesado cuidando da casa e da família. Ao considerar o todo do poema, as opções e possibilidades que encontramos em português, optamos por

“casta de boi”, verso 6. O efeito sugerido pelo eco prosódico do original entre *loba* e *buey* ainda pode ser percebido na tradução *loba* e *boi*, por isso não trocamos casta de boi por gado, por exemplo, uma vez que perderíamos esse eco.

A tradução de *llano* nos colocou diante de um impasse, uma tradução que se pauta somente na semântica, levaria a escolhas como: planura, plaino ou campo. Levando em conta a forma e o sentido, o som e sentido, optamos pela última alternativa, acreditando que campo, verso 4, recria a imagem que o original sugere do lugar de onde a voz poética deseja sair, esse lugar plano, com uma certa monotonia, diferentemente das montanhas para onde a voz busca ir.

Foi necessário dedicar um pouco mais de tempo a pensar sobre a escolha tradutória de *maleza*, pois buscamos recriar a relação estabelecida no original. O eco entre *loba* e *maleza* sugere a busca por sair do lugar onde a voz poética encontra-se presa. A alternativa, considerando somente o sentido da palavra, seria vegetação ou mato, mas também pensamos em sarça. Porém, optamos por tristeza, verso 8, por acreditarmos que, apesar de não recriar o eco prosódico com *loba*, recria a sugestão da angústia da voz poética por libertar-se ao recriar a rima com *cabeça*.

Outros ecos prosódicos relevantes para o poema foram recriados em nossa tradução. Os ecos entre *loba-lei-livre-levanto-valor-peleja-ilusão*, nas linhas 1, 5, 7, 28, 42 e 43, recriam a sugestão de que a voz poética anseia por liberdade, por sair das leis impostas pelos homens: a loba luta para sair da ilusão social a que as mulheres eram submetidas. Nos ecos entre *loba-quebrei-rebanho-boi-cabeça-ovelhas-bosque-roubar-boba-trabalhar-cérebro-vida*, nas linhas 1, 2, 6, 7, 13, 16, 19, 26, 36 e 39, percebemos a loba quebrando com as imposições sociais. Diferentemente das ovelhas, que seguem as regras impostas pelos homens, a loba não tem medo de ser diferente, de seguir suas próprias regras. Também recriamos os ecos entre *montanha-afastar-entrou-inquietem-estranho-pastor-tigre-temo-fatal*, nas linhas 3, 8, 11, 20, 24, 27, 31 e 39, percebemos a sugestão de que a loba busca afastar-se, sair do lugar em que encontra e ir para montanha, distanciando-se do homem, do pastor, do tigre, das imposições sociais; *fruto-felinos-frente-força*, nas linhas 5, 25 e 28, a loba luta por seus frutos, não teme, a sua força é maior do que as imposições; *amor-mãos-mansas-temam-temor-morrerão-inimigo*, nas linhas 5, 8, 13, 14, 23, 32 e 38, a voz poética chama as outras mulheres, as ovelhas, para a luta, as incentiva a não temer o inimigo, os homens; *dano-dentes-donos-defender*, nas

linhas 14, 15, 30 e 32, nesses ecos também percebemos a luta da loba e das ovelhas que aprenderam a enfrentar os homens.

Em alguns momentos, não foi possível recriar o eco prosódico do original, uma vez que cada língua cria seus valores e seu ritmo próprio. O nosso objetivo foi de recriar a significância do poema original, atentando para as relações estabelecidas dentro do sistema de discurso único desse poema. Em nossas escolhas tradutórias prevaleceram os ecos, as rimas, as repetições sintáticas que carregam essa significância do original, possibilitando recriar em português os valores do discurso.

Dessa forma, ao olharmos o título do poema, *A loba*, assim como no original, conseguimos ouvir o ritmo do poema, depreendendo essa força da voz poética caracterizada como loba, essa luta das mulheres por liberdade. Essas sugestões perpassam todo o poema, os ecos prosódicos, as relações estabelecidas no original carregam significância para o poema, produzem valores ao termo loba que são únicos desse sistema de discurso. Em nossas escolhas tradutórias procuramos sempre recriar o ritmo do poema original, pautando-nos nos ecos prosódicos, nas rimas, nas relações sintáticas estabelecidas no sistema de discurso.

4.2 Que diria?

A seguir apresentamos nossa proposta tradutória do poema *¿Qué diría?*, de Alfonsina Storni.

- 1 Que diria a sociedade, careta e vazia,
- 2 se um dia fortuito, para além da fantasia,
- 3 tingisse meu cabelo de prateado e violeta,
- 4 usasse túnica à grega e trocasse a fita,
- 5 por faixa de flores com miosótis ou jasmims,
- 6 e cantasse pelas ruas ao som dos clarins,
- 7 Ou declamasse os meus versos percorrendo as praças
- 8 Libertado meu gosto de vulgares mordanças?

- 9 Iriam me julgar disfarçando nas porteiras?
- 10 Me queimariam como queimaram feiticeiras?
- 11 Os sinos tocariam clamando pela missa?

12 Sinceramente, pensar nisso meu riso atíça.

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe ressaltar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo B deste trabalho.

Que-di-ri-a

Que-di-ri-aa-so-cie-**da**-de-ca-**re**-tae-va-**zi**-a = 13

seum-**di**-a-for-**tui**-to-pa-raa-lém-da-fan-ta-**si**-a = 13

tin-**gi**-sse-meu-ca-**be**-lo-de-pa-**tea**-doe-vio-**le**-ta = 13

u-**sa**-sse-tú-ni-caà-**gre**-ga-e-tro-**ca**-ssea-**fi**-ta = 13

por-fai-xa-de-**flo**-res-com-mio-**só**-tis-ou-jas-**mins** = 13

e-can-**ta**-sse-pe-las-**ru**-as-ao-som-dos-cla-**rins** = 13

ou-de-cla-**ma**-sse-meus-**ver**-sos-per-cor-**ren**-doas-**pra**-ças = 13

li-ber-**ta**-do-meu-**gos**-to-de-vul-**ga**-res-mor-**da**-ças = 13

I-ri-am-me-jul-**gar**-dis-far-**çan**-do-nas-por-**tei**-ras = 13

Me-quei-ma-**ri**-am-co-mo-quei-**ma**-ram-fei-ti-**cei**-ras = 13

Os-**si**-nos-to-ca-**ri**-am-cla-**man**-do-pe-la-**mi**-ssa = 13

Sin-ce-ra-**men**-te-pen-**sar**-ni-sso-meu-ri-soa-**ti**-ça = 13

Na métrica espanhola, o poema original possui quatorze sílabas poéticas; em nossa tradução, pela métrica brasileira, o poema ficou com treze sílabas poéticas. No percurso tradutório, algumas dificuldades foram encontradas. Foi preciso buscar alternativas para recriar algumas rimas. Iniciamos com a dificuldade em recriar as rimas finais dos versos: *violeta-peineta*, *jazmines-violines*, *plazas-mordazas*, *aceras-hechiceras*, *misa-risa*. Em uma primeira tradução que considerasse apenas o sentido ficaria: *violeta-presilha*, *jasmims-violinos*, *praças-mordaças*, *calçadas-feiticeiras*, *missa-riso*. Porém, perdemos as rimas em vários momentos e, portanto, o efeito que elas produzem no poema.

A fim de recriar a significância, ou seja, considerando a forma e o sentido, o som e o sentido do poema, foram escolhidas as seguintes alternativas: *violeta-fita*, nos versos 3 e 4, *jasmins-clarins*, nos versos 5 e 6, *porteiras-feiticeiras*, nos versos 9 e 10, *missa-atíça*, nos versos 11 e 12. A escolha por fita ocorreu porque *peineta* é uma presilha decorativa utilizada pelas mulheres no cabelo, e a fita cumpre essa mesma função, decorando o cabelo das mulheres. A troca de *violinos* por clarins deu-se pela musicalidade, ambos são instrumentos musicais, portanto recriam o sentido musical que o poema traz e, também, possibilita a recriação da rima. A rima entre *aceras-hechiceras* que em uma tradução em que considerasse apenas o sentido ficaria calçadas e feiticeiras causou dúvidas na escolha. No poema, *aceras* traz o sentido de rua, das pessoas a olharem escondidas desde suas casas, assustadas pelas mudanças da voz poética. A escolha de “porteiras” recria esse sentido de estarem em suas casas, em suas portas e possibilita uma rima com feiticeiras, assim recriamos a significância do poema, a relação entre a sociedade julgando e as pessoas que são diferentes. Recriar a rima entre *misa-risa* foi difícil, pois no português, considerando apenas o sentido, *missa-riso-risada-gargalhada* não recria essa rima. A alternativa encontrada, buscando recriar a forma e o sentido, o som e o sentido, foi deslocar a palavra riso e colocar um acompanhamento ficando missa-atíça. A rima se recria, porém, a relação direta entre missa e riso não, mas foi a escolha que nos pareceu mais adequada, pois recria a crítica à igreja e as imposições sociais do poema original.

As rimas do poema produzem sentido e valor para o texto. Portanto, buscamos recriar esse sentido, esse valor em nossas traduções, sempre atentando para a rede de relações que as palavras estabelecem no texto. Também observamos e recriamos as rimas internas do poema: *usara, trocara, cantara e declamara*, nas linhas 4, 6 e 7, essas rimas sugerem a voz poética trazendo à luz a luta das mulheres por meio de sua escrita, de sua declamação, seu canto, sua voz. Outra rima interna que foi recriada foi entre as palavras *percorrendo, disfarçando e chamando*, nas linhas 7, 9 e 11, nas quais percebemos a sugestão da voz poética andando pela cidade, vendo como as pessoas julgam mulheres às escondidas, por não seguir as imposições sociais as que deviam se submeter.

Os ecos prosódicos também foram recriados em nossa tradução. Podemos observá-los em *diria-percorrendo-iriam-queimariam-tocariam-riso*, nas linhas 1, 7, 9, 10, 11 e 12. A voz poética não se importa com o que a sociedade pensa sobre ela, não teme o olhar de julgamento por ser diferente. Os ecos entre *careta-fortuito-*

fantasia-cantara-libertado, nas linhas 1, 2, 6 e 8, sugerem que a voz poética não se encaixa nos padrões caretas e fantasiosos, e ela busca essa liberdade, procura levar essa luta para outras mulheres.

Nosso processo tradutório foi pautado em recriar o sistema de discurso do poema original. Atentamos para o discurso, analisamos os ecos prosódicos, o ritmo e o efeito do texto, visando à significância do mesmo. Voltando para o título do poema, *Que diria?*, percebemos esse questionamento da voz poética sobre o que a sociedade diria das mulheres que não seguem os padrões impostos. Podemos compreender a luta por sair dos moldes sociais, essa luta vai ganhando valor nas relações que se estabelecem dentro do sistema de discurso do poema, essas relações que buscamos recriar em nossa tradução.

4.3 Vinte séculos

A seguir, apresentamos nossa proposta tradutória do poema *Veinte siglo* de Alfonsina Storni.

1 Para dizer, amor, que floresceu,
2 sem os pudores dos falsos instintos,
3 estive atada como Prometeu,
4 mas, uma tarde, me soltei do cinto.

5 Vinte séculos moveu minha mão
6 para conseguir te dizer sem pudores:
7 «Que a luz edifique meus amores».
8 Vinte séculos alçou minha mão!

9 Passam as flechas rente aos cabelos,
10 passam as flechas, pontiagudos dardos...
11 Vinte séculos de terríveis fardos!
12 Senti o peso ao me libertar deles.

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe ressaltar que o

poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo C deste trabalho.

Vin-te-**sé**-cu-los

Pa-ra-di-**zer**-a-**mor**-que-flo-res-**ceu** = 10

Sem-os-pu-**do**-res-dos-**fal**-sos-ins-**tin**-tos = 10

Es-ti-vea-**ta**-da-co-mo-Pro-me-**teu** = 10

Mas-u-ma-**tar**-de-me-sol-**tei**-do-**cin**-to = 10

Vin-te-**sé**-cu-los-mo-**veu**-mi-nha-**mão** = 10

Pa-ra-con-se-**guir**-te-di-**zer**-sem-pu-**do**-res = 10

Que-a-**luz**-e-di-**fi**-que-meus-a-**mo**-res = 10

Vin-te-**sé**-cu-los-al-**çou**-mi-nha-**mão** = 10

Pa-ssam-as-**fle**-chas-ren-tea-os-ca-**be**-los = 10

Pa-ssam-as-**fle**-chas-a-fi-a-dos-**dar**-dos = 10

Vin-te-**sé**-cu-los-de-te-**rrí**-veis-**far**-dos = 10

Sen-**tio**-**pe**-so-ao-me-li-ber-**tar**-de-les = 10

Buscamos em nosso processo tradutório recriar a metrificação regular do poema original. Os versos em espanhol são todo hendecassílabos, ficando em nossa tradução decassílabos.

Ao iniciarmos a tradução, encontramos uma dificuldade, recriar a rima entre *deseo*-*Prometeo*. A tradução que considerasse apenas o sentido seria desejo e Prometeu, porém, perderíamos uma rima importante do poema. Essa rima perpassa todo o texto, demonstrando o desejo e a luta da voz poética por libertar-se. A relação entre desejo e Prometeu aponta para a vontade de ser livre. Para tentar recriar essa rima e traduzir a forma e o sentido, o som e o sentido, ou seja, traduzir a significância, foi preciso buscar outra palavra que preservasse a relação estabelecida entre *deseo* e o discurso do poema. A alternativa encontrada para recriar a relação dessa rima foi fazer uma alteração sintática e rimar Prometeu com floresceu, nos versos 1 e 3. Dessa forma, conseguimos recriar a rima e não perdemos o efeito do poema. Floresceu, ao relacionar-se com Prometeu, contempla o sentido de busca e desejo pela liberdade

que o poema aborda. Floresceu remete a esse desejo de liberdade que aflora dentro desse feminino da voz poética.

A rima entre *cabelo-ellos*, nos versos 9 e 12, não foi recriada, optamos por *cabelos-deles*. Entendemos que outras relações importantes foram recriadas, apenas da rima não, como poderá ser observado nos ecos prosódicos. Nas outras rimas não encontramos muitas dificuldades em recriá-las: instinto e cinto, nos versos 2 e 4, rubores e amores, nos versos 6 e 7, dardos e fardos, nos versos 10 e 11. Rimas internas como *movió-alzó* também conseguimos recriar com *moveu e alçou*, nos versos 5 e 8.

Também atentamos para os ecos prosódicos do poema original, recriando-os em nossa tradução. O eco entre *dizer-floresceu-cinto-séculos-peso*, nas linhas 1, 4, 5 e 12, sugerem o anseio, o peso de séculos, a vontade de liberdade que floresce na voz poética. No eco entre *instinto-Prometeu-atada-tarde-senti*, nas linhas 2, 3, 4 e 12, percebemos como a voz poética sentia-se presa, igual a Prometeu, até conseguir libertar-se. No eco prosódico entre *terríveis-libertar*, nas linhas 11 e 12, evidencia o sentimento do sujeito do poema antes de liberar-se.

Com isso, ao voltarmos para o título do poema, *Vinte séculos*, compreendemos essa luta de séculos pela qual as mulheres passaram. Ao considerarmos as relações de valor estabelecidas no poema original, buscamos recriar em nossa tradução essa significância do sistema de discurso.

4.4 Pode ser

A seguir apresentamos nossa proposta de tradução para o poema *Bien pudiera ser* de Alfonsina Storni.

1 Pode ser que tudo o que em versos tenho sentido
 2 não seja mais que aquilo que nunca poderia ser,
 3 não seja mais que algo vedado e reprimido
 4 de família em família, de mulher para mulher.

5 Dizem que nos ancestrais da minha gente, medido
 6 estava tudo aquilo que se devia fazer...
 7 Dizem que silenciosas as mulheres têm sido

8 da minha casa materna... É, pode ser...

9 Às vezes em minha mãe brotaram sonhos
10 de libertar-se, mas, surgiu em seus olhos
11 uma profunda amargura, e na sombra gemeu.

12 E tudo isso mordente, destruído, mutilado,
13 tudo isso que em sua alma se encontrava encerrado,
14 penso que sem querer o tenha libertado eu.

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe ressaltar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo D deste trabalho.

Po-de-**ser**

Po-de-**ser**-que-tu-doo-que-em-**ver**-sos-te-nho-sen-ti-do = 15
 não-se-ja-**mais**-que-a-**qui**-lo-que-**nun**-ca-po-de-ri-a-**ser** = 16
 não-se-ja-**mais**-que-**al**-go-ve-**da**-doe-re-pri-**mi**-do = 13
 de-fa-mí-lia-em-fa-**mí**-lia-de-mu-lher-pa-ra-**mu**-lher = 15

di-zem-que-nos-an-ces-**trais**-da-mi-nha-**gen**-te-me-**di**-do = 14
 es-ta-va-tu-doa-**qui**-lo-que-se-de-**vi**-a-fa-**zer** = 14
di-zem-que-si-len-ci-**o**-sas-as-mu-**lhe**-res-têm-**si**-do = 14
 da-mi-nha-**ca**-sa-ma-**ter**-na (...) é-po-de-**ser** = 12

às-ve-zes-em-mi-nha-**mãe**-bro-**ta**-ram-**so**-nhos = 13
 de-li-ber-**tar**-se-mas-sur-**gi**-uem-seus-**o**-lhos = 11
 u-ma-pro-**fun**-daa-mar-**gu**-rae-na-**som**-bra-ge-**meu** = 12

e-tu-*doi*-sso-mor-**den**-te-des-tru-í-do-mu-ti-**la**-do = 14

tu-*doi*-sso-que-em-su-**aal**-ma-seen-con-**tra**-va-en-ce-**rra**-do = 15

pen-so-que-sem-que-**rer**-a-**te**-nha-li-ber-**ta**-doeu = 15

Esse poema foi escrito por Storni em versos sem uma metrificação regular, marca de sua escrita poética que era normalmente feita para ser declamada. Nossa proposta tradutória também não seguiu uma metrificação regular.

Nesse poema, há diversas rimas, tanto internas como finais, em sua maioria não enfrentamos dificuldades em recriá-las. As rimas finais *sentido-reprimido*, *ser-mujer*, *hacer-ser*, *mutilado-encerrado* tiveram seus efeitos recriados. Nossa tradução propôs *sentido-reprimido*, nos versos 1 e 3, *ser-mulher*, nos versos 2 e 4, *fazer-ser*, nos versos 6 e 8, *mutilado-encerrado*, nos versos 12 e 13. Também conseguimos recriar algumas rimas finais e internas entre *sentido*, *vedado*, *reprimido*, *medido*, *sido*, *vencido*, *mutilado*, *trancado*, *libertado* que, nossa tradução propôs *sentido*, *vedado*, *reprimido*, *medido*, *sido*, *destruído*, *mutilado*, *encerrado*, *libertado*, nas linhas 1, 3, 5, 7, 12, 13 e 14.

No eco prosódico entre *ser*, *sentido*, *solares*, *silenciosas*, *sido* e *sombras* houve a necessidade de buscar uma palavra que recriasse essa relação de sentido do discurso e também o eco no texto, então traduzimos *solares* por *ancestrais*, na linha 5. Essa escolha ocorreu pensando a relação da palavra no discurso do poema, onde percebemos que *solares* faz referência à descendência desse feminino construído pela voz poética.

Buscamos também recriar os ecos prosódicos entre *família-mulher-materna-mãe-amargura-mordente-alma*, nas linhas 4, 8, 9 11, 12 e 13, essas relações sugerem que as mulheres eram ensinadas por suas famílias a reprimirem os sentimentos, e a voz poética consegue romper com esses ensinamentos e libertar-se das imposições que eram colocadas as mulheres. No eco entre *pudesse-sentido-vedado-reprimido-medido-destruído-mutilado-encerrado-libertado*, nas linhas 1, 3, 5, 12, 13 e 14, percebemos como as mulheres deveriam reprimir e medir suas palavras, deveriam encerrar seus sentimentos, e a voz do poema consegue libertar-se desse sofrimento que era passado de geração para geração. O eco entre *ser-verso-ancestrais-silenciosas-sombra-encerrado-penso*, nas linhas 1, 5, 7, 11, 13 e 14, também remete a esse silenciamento das mulheres.

Ao observarmos o título do poema, *Pode ser*, percebemos o valor estabelecido as mulheres nesse sistema de discurso. A voz poética não é como as outras, ela foge aos padrões sociais, entendemos o uso de *quem me dera ser* como uma crítica, ela não é e não quer ser como as outras mulheres. Os ecos prosódicos, as rimas internas, as rimas finais, constroem valores únicos à crítica da voz poética e à luta das mulheres por liberdade, esses valores perpassam todo o poema.

4.5 Peso ancestral

A seguir apresentamos nossa proposta tradutória do poema *Peso ancestral* de Storni.

1 Tu me disseste: meu pai não chorou;
 2 Tu disseste: meu avô não chorou;
 3 Não choram os homens de minha raça,
 4 eram feitos de aço.

5 Dizendo isso, brotou em ti uma lágrima
 6 e em minha boca caiu... mais veneno
 7 eu nunca tinha bebido em um copo
 8 assim tão pequeno.

9 Frágil e pobre mulher a que entende,
 10 e dor de séculos, soube ao bebê-lo:
 11 Oh, a minha alma suportar não pode
 12 tudo isso de peso!

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe ressaltar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo E deste trabalho.

Pe-soan-ces-tral

Tu-me-dis-**ses**-te-meu-**pai**-não-cho-**rou** = 10

Tu-dis-**ses**-te-meu-**a-vô**-não-cho-**rou** = 10

Não-cho-**ram**-os-**ho**-mens-de-mi-nha-**ra-ça** = 10

e-ram-**fei**-tos-**dea-ço** = 5

di-**zen**-**doi**-sso-bro-**tou**-em-**tíu**-ma-**lá**-gri-ma = 10

eem-mi-nha-**bo**-ca-cai-**u**-mais-ve-**ne**-no = 10

eu-**nun**-ca-ti-nha-be-**bi**-doem-um-**co**-po = 10

A-**ssim**-tão-pe-**que**-no = 5

Frá-gil-e-**po**-bre-mu-**lher**-a-que-en-**ten**-de = 10

dor-de-**sé**-cu-los-**sou**-bea-o-be-**bê**-lo = 10

Oh (...) a-mi-nha**al**-ma-su-por-**tar**-não-**po**-de = 10

Tu-**doi**-sso-de-**pe**-so = 5

O poema original foi escrito em versos sem metrificação fixa, sem rimas finais, portanto não enfrentamos dificuldades com essas questões específicas. Alguns ecos prosódicos não foram possíveis ser recriados, por exemplo entre *lloró-llorado-razan-eran-acero*. Nossa tradução propôs, nas linhas 1, 3 e 4, **chorou**, **choram**, **raça** e **aço**, perdendo então o eco prosódico em **aço**. Porém, **aço** ainda recria o eco com **raça**, **século**, **suportar**, **peso** e **ancestral**, relações importantes para a significância da luta que a voz poética evidencia no poema.

Buscamos recriar os ecos prosódicos entre **tu-disseste-brotou-entende-suportar**, nas linhas 1, 5, 9 e 11, esses ecos sugerem um tu que suporta algo que brota nele; no eco entre **chorou-choram-raça**, nas linhas 1, 3 e 4, percebemos o choro de uma raça. No eco entre **pai-pequeno-pobre-peso**, nas linhas 1, 8, 9 e 12, compreendemos o sofrimento do pai e o peso que ele suporta, também no eco entre **avô-boca-veneno-bebê-lo**, nas linhas 2, 6 e 10, percebemos o sofrimento do avô, a relação com algo venenoso. Ao atentarmos para o eco entre **lágrima-mulher-alma**, nas linhas 5, 9 e 11, percebemos o sofrimento que perpassa o poema, também compreendemos que o 'tu' é uma mulher, uma ancestral da voz poética que conta a ela como é carregar o peso dos antepassados. No eco prosódico entre **raça-aço-**

séculos-peso, nas linhas 3, 4, 10 e 12, percebemos a sugestão de séculos de sofrimento suportados pelo ‘tu’ da família da voz poética.

Ao voltarmos para o título, *Peso ancestral*, compreendemos as relações de valores estabelecidas dentro do sistema de discurso do poema. O peso que carregam os ancestrais, o sofrimento em silêncio que deviam guardar. Recriamos em nossa proposta tradutória essas relações de valores que o poema estabelece ao sofrimento dos ancestrais da voz poética.

4.6 Vão passando mulheres

A seguir apresentamos nossa proposta tradutória do poema *Van pasando mujeres* de Alfonsina Storni.

1 Cada dia que passa, mais dona de mim mesma,
 2 sobre mim fecho minha morada interior;
 3 no meio dos seres a solidão me abisma.
 4 Já não domino escravos nem tolero senhor.

5 Agora vão passando mulheres ao meu lado
 6 os seus olhos transcendem a divina ilusão.
 7 O fácil caminhar levam de um corpo apressado:
 8 vê-se que pouco ou nada pesa o coração.

9 Algumas delas têm olhos azuis e inocentes;
 10 vão sonhando embriagadas, andando ao azar;
 11 a claridade do céu repousa em suas mentes
 12 e como são delicadas as ouço sonhar.

13 Sorrio pela beleza, tremo por seus sonhos;
 14 o fino véu de sua alma, quem o guardará?
 15 São pequenas criaturas, logo terão donos,
 16 e ela pedirá flores... e ele não entenderá.

17 Tenho uma vantagem que alegra minha consciência:

18 os sonhos que elas tecem eu não soube tecer,
19 e em ignorantes não perdi minha inocência.
20 Como jamais a tive, não a pude perder.

21 Eu nasci sem a brancura; pequena ainda
22 o pequeno cérebro começara a pensar;
23 conta minha pobre mãe que, como entendia,
24 aprendi muito cedo a ciência de chorar.

25 Foi o choro a chama que secou minha brancura
26 e nas raízes mesmas da árvore sem brotar,
27 e a alma está ardente daquela queimadura.
28 Ferro em brasas minha vida! Como pude durar?

29 Minha alma, única; tua limpeza, escondida
30 com orgulho sombrio, ninguém a sossegara;
31 Se em música divina fora alma adormecida,
32 a alma, compreendendo, não despertara já.

33 Tenho sonhos mulheres, tenho um sonho profundo.
34 Oh humanos, delicadamente o passo deslizei;
35 Meu coração sussurra: faça silêncio, mundo,
36 e minha alma murmura fatigada: calai!...

A seguir, faremos a escansão do poema usando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Cabe ressaltar que o poema original em contraste com o poema traduzido pode ser encontrado no anexo F deste trabalho.

Vão-pas-**san**-do-mu-**lhe**-res

Ca-da-**dia**-que-**pa**-ssa-mais-**do**-na-de-mim-**mes**-ma = 12

so-bre-**mim**-**fe**-cho-mi-nha-mo-**ra**-*da*n-te-**rior** = 12

no-mei-o-dos-**se**-res-a-so-li-**dão**-mea-**bis**-ma = 12

Já-não-do-**mi**-noes-**cra**-vos-nem-to-**le**-ro-se-**nhor** = 13

A-**go**-ra-vão-pa-**ssan**-do-mu-**lhe**-res-ao-meu-**la**-do = 13

os-seus-**o**-lhos-trans-**cen**-dem-a-di-**vi**-*na*í-lu-**são** = 13

O-fá-cil-ca-mi-**nhar**-le-**vam**-*deum*-**cor**-*poa*-pre-**ssa**-do = 13

vê-se-que-**pou**-co-ou-**na**-da-**pe**-sao-co-ra-**ção** = 13

Al-**gu**-mas-**de**-las-**têm**-o-lhos-a-**zuis**-*ei*-no-**cen**-tes = 13

vão-so-**nhan**-doem-bri-a-**ga**-das-na-**dan**-*doa*-**oa**-**zar** = 13

a-cla-ri-**da**-de-do-**céu**-re-**pou**-saem-su-as-**men**-tes = 13

e-co-mo-são-de-li-**ca**-das-as-**ou**-ço-so-**nhar** = 13

So-**rri**-o-pe-la-be-**le**-za-**tre**-mo-por-seus-**so**-nhos = 13

o-fi-no-**véu**-de-su-**aal**-ma-**quem**-o-guar-da-**rá** = 13

São-pe-**que**-nas-cri-a-**tu**-ras-lo-go-te-**rão**-do-nos = 13

ee-la-pe-di-**rá**-**flo**-res-ee-le-não-en-ten-de-**rá** = 14

Te-*nhou*-ma-van-**ta**-gem-quea-**le**-gra-mi-nha-cons-ci-**ên**-cia = 14

os-**so**-nhos-quee-las-**te**-cem-eu-não-**sou**-be-te-**cer** = 13

eem-**mãos**-ig-no-**ran**-tes-não-per-**di**-mi-*na*í-no-**cên**-cia = 13

Co-mo-ja-**mais**-a-**ti**-ve-não-a-pu-de-per-**der** = 13

Eu-nas-**ci**-sem-a-bran-**cu**-ra-pe-**que**-na-**ain**-da = 12

o-pe-**que**-no-**cé**-re-bro-co-me-**ça**-raa-pen-**sar** = 13

con-ta-mi-nha-**po**-bre-**mãe**-que-co-moen-ten-**di**-a = 12

a-pren-**di**-mui-to-**ce**-*doa*-ci-**ên**-cia-de-cho-**rar** = 13

Foi-o-**cho**-roa-**cha**-ma-que-se-**cou**-mi-nha-bran-**cu**-ra = 13

e-nas-ra-í-zes-**mes**-mas-**daar**-vo-re-sem-bro-**tar** = 13

ea-**al**-maes-tá-ar-**den**-te-da-**que**-la-quei-ma-**du**-ra = 13

Fe-**rroem**-**bra**-sas-mi-nha-**vi**-da-co-mo-**pu**-de-du-**rar** = 14

mi-nhaal-ma-**ú**-ni-ca-tu-a-lim-**pe**-zaes-con-**di**-da = 13

com-or-**gu**-lho-som-**bri**-o-nin-**guém**-a-so-sse-**ga**-ra = 13

Seem-**mú**-si-ca-di-**vi**-na-fo-**raal**-maa-dor-me-**ci**-da = 13

Aal-ma-com-pre-en-**den**-do-não-des-per-**ta**-ra-**já** = 13

Te-nho-**so**-nhos-mu-**lhe**-res-**te**-nhoum-**so**-nho-pro-**fun**-do = 13

Oh(...)hu-**ma**-nos-le-ve-**men**-teo-**pa**-sso-des-li-**zai** = 13

Meu-co-ra-**ção**-su-**ssu**-rra-**fa**-ça-si-**lên**-cio-**mun**-do = 13

e-mi-nhaal-ma-mur-**mu**-ra-fa-ti-**ga**-da-ca-**lai** = 13

Esse poema foi escrito em versos sem uma metrficação regular, como já mencionamos em outros momentos, uma marca da escrita poética de Storni. O poema possui rimas finais e, em algumas, encontramos problemas na recriação. São elas *misma-abisma*, *todavía-comprendía*, *arrullará-ya*, em nossa tradução ficaram *mesma-abisma*, nos versos 1 e 3, *ainda-entendia*, nos versos 21 e 23, *sossegara-já*, nos versos 30 e 32. Apesar da rima não ter sido recriada, essas escolhas ainda produzem a significância do movimento de luta da voz poética.

Outra dificuldade encontrada no processo tradutório foi: *Hierro al rojo mi vida*, na medida em que essa frase sugere um grito de luta da voz poética, uma tradução calcada apenas no sentido seria: *Ferro ao vermelho minha vida*, mas não recriaria o efeito do original. Outras opções levando em conta apenas o sentido seriam: *Ferro ardente minha vida*, *Ferro ao rubro minha vida*, *Ferro em brasas minha vida*. Nossa escolha levando em consideração a forma e o sentido, o som e sentido foi: *Ferro em brasas minha vida*, na linha 28, entendemos que dessa forma se recria o efeito do original, o grito de luta da voz poética.

Também foi necessário fazer uma escolha levando em conta o sistema de discurso do poema quando a voz poética diz: *Oh humanos, en puntillas el paso deslizado*, nessa frase compreendemos que a voz poética faz um apelo para que as pessoas caminhem levemente, algumas opções tradutórias levando com consideração apenas o sentido eram: *Oh humanos, em pontinhas o passo deslizai*, *Oh humanos, levemente o passo deslizai*, *Oh, humanos delicadamente o passo*

deslizai. Nossa escolha, levando em consideração a forma e o sentido, o som e o sentido foi: *Oh humanos, levemente o passo deslizai*, na linha 34. Compreendermos que dessa forma se recria o valor do poema, esse apelo da voz poética para que a sociedade ande mais tranquilamente.

Buscamos recriar os ecos prosódicos entre **dia-dona-solidão-claridade-domino-passando-transcendem-ardente-vida-despertara**, nas linhas 1, 3, 4, 5, 6, 27, 28 e 32, esses ecos sugerem a luta da voz poética para tornar-se dona de si, para sair das imposições dos homens. Outro eco que recriamos foi entre **mim-morada-domínio-mulheres-alma-mãe-música-adormecida-humanos-mundo-murmura**, nas linhas 1, 2, 4, 5, 14, 23, 31, 34, 35 e 35, essas relações evidenciam a luta da voz poética para sair do domínio dos homens, essa luta torna-se música e chega à mãe, aos humanos, ao mundo, incentivando as mulheres a lutarem por liberdade.

O eco entre **seres-passando-transcendem-ilusão-coração-inocentes-azar-céu-sonhos**, nas linhas 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11 e 13, sugere a passagem das mulheres pelas imposições sociais, muitas não percebem, pois são criadas na ilusão de que devem obedecer aos homens. Esses ecos criam relações com os ecos entre **consciência-inocência-nasci-sussurra**, nas linhas 17, 19, 21 e 35, sugerem uma consciência das imposições sociais pela voz poética que não é inocente como as outras mulheres. Recriamos o eco entre **passando-corpo-pesa-repousa-pequena-pobre-profundo**, nas linhas 5, 7, 8, 11, 15, 23 e 33, esses ecos sugerem um movimento da voz poética em sua luta pela liberdade, ela carrega o peso desde muito nova por ser diferente e não se encaixar nos padrões sociais da época. No eco entre **senhor-sonhando-sonhos**, nas linhas 4, 10 e 13, percebemos a sugestão dos sonhos que eram impostos pelos homens às mulheres.

As imposições e a luta pela liberdade feminina são evidentes diversos poemas de Storni. No poema em questão, há uma relação entre **escravos-corpo**, nas linhas 4 e 7, percebemos que a voz poética não aceita as proibições de liberdade a que as mulheres eram submetidas, em que os seus corpos eram escravos dos maridos, o uso do termo *brancura* fazendo relação com a inocência sugere a quebra com os padrões. A voz poética **treme-criaturas-vantagem-tecem-brotar**, nas linhas 13, 15, 17, 18 e 26, ou seja, mesmo trêmula, ela atinge outras mulheres e as incentiva a lutar, as outras mulheres que vão passando por ela.

Ao voltarmos para o título, *Vão passando mulheres*, percebemos o movimento de luta, a busca pela liberdade da voz poética. Esses ecos prosódicos sugerem um

valor único desse texto à luta das mulheres, à força da voz poética. Buscamos em nosso processo tradutório recriar a significância do poema original, atentando para os acentos, as rimas finais e internas, os ecos prosódicos, procurando traduzir o ritmo do poema.

5 Considerações finais

Como ressaltamos ao longo da dissertação, nosso objetivo era discutir e refletir sobre a tradução a partir da relação entre a forma e o sentido, o som e o sentido, ou seja, do ritmo na tradução. Para isso, a poética meschonniquiana mostrou-se pertinente.

Álvaro Faleiros (2012, 2015) discorre sobre diferentes tradutores/as brasileiros e destaca as características do trabalho desenvolvido por eles/as. Nos textos consultados de Faleiros, percebemos distanciamentos teóricos entre outras correntes e a *poética do traduzir* de Meschonnic. Vizioli, Laranjeiras, Britto, Campos (*apud* FALEIROS, 2012, 2015) desenvolvem seus trabalhos tradutórios visando ao texto, à forma e ao sentido, à forma e à imagem. Meschonnic não faz isso também? Sim e não. Onde podemos perceber o distanciamento teórico e a relevância da poética meschonniquiana?

Quando Faleiros (2012, 2015) explana acerca dos olhares teóricos daqueles que se dedicam à tradução de poesia, deixa evidente a preocupação mais com a forma do que com o sentido do texto traduzido. Como podemos perceber isso? Por exemplo, quando Haroldo de Campos propõe sua *transcrição poética*, ele abre a tradução para um mundo que pensa a recriação da forma entre o poema original e a tradução. Campos vale-se da proposta de Jakobson sobre a função poética, sendo esta central para tradução de poemas dentro da teoria haroldiana. Britto, também citado por Faleiros, propõe que a tradução observe as correspondências textuais dos textos, prevalecendo questões lexicais, silábico-acentuais ou as rimas. Britto argumenta que devemos preservar os elementos que aparecem com mais frequência no texto original, buscando uma “[...] correspondência ‘rítmica’, ‘sonora’ ou ‘semântica’. É, em todo caso, a materialidade do texto que está em jogo” (FALEIROS, 2012, p. 36). Assim, Britto atenta para questões formais do texto para realizar a tradução de poesia, primando a forma sobre o sentido.

Laranjeiras, trazido à discussão por Faleiros (2015), tende a se aproximar da proposta meschonniquiana. Diferentemente de Campos, Laranjeiras leva em consideração no ato de tradução a totalidade do texto, ou seja, a forma e o sentido do poema. Conforme conseguimos perceber na obra de Faleiros (2015), Laranjeiras considera a forma e o sentido em conjunto na tradução poética, porém ao considerar a forma, associa-a somente aos padrões da métrica tradicional; Meschonnic vai propor

que essas questões, que perpassam o que foi denominado ecos prosódicos, vão levar a discussão para outros fatores do poema, que não necessariamente estarão localizados nas rimas ou nos números de sílabas. Outras características, como as repetições sintáticas, o ritmo, também serão importantes no poema.

Faleiros (2015, p. 274) finaliza seu texto destacando que o percurso teórico-tradutório no Brasil (onde encontramos Haroldo de Campos e Mario Laranjeiras, por exemplo), a poética tradutória brasileira, seguiu um caminho que considera as questões formais do texto (métrica, rima) mais relevantes do que as questões de sentido. Faleiros (2015) destaca que a história da tradução de poesia brasileira pautase no que ele chama de uma “*poética conformativa*” que leva em consideração “[...] as equações fonológicas, mas quem sabe, com o tempo, uma leitura mais aberta de Jakobson leve a outra interpretação de como se configura a ‘função poética’ no poema” (p. 274). Dessa forma, outros projetos tradutórios são possíveis, mas, neste, priorizamos o discurso, com base na teoria do Meschonnic.

A teoria de tradução citada neste trabalho leva em consideração a forma e o sentido conjuntamente. Outras teorias fazem a divisão entre os elementos formais e de sentido, dividindo o texto em camadas para ser traduzido. Meschonnic não faz essa separação, para ele, a forma não se relaciona somente aos aspectos ligados à métrica do poema. Meschonnic observa os ecos prosódicos, as rimas, o ritmo apoiando-se nas relações do todo do texto, e não apenas nas rimas finais, por exemplo. Ao dissociar a forma e o sentido, para Meschonnic, perde-se o efeito do texto, a significância do texto, que é o mais importante no ato de recriar.

Dessa forma, nosso trabalho iniciou em Ferdinand de Saussure, passando por Émile Benveniste e Roman Jakobson para chegarmos a Henri Meschonnic. Esse percurso teórico foi necessário para demonstrar de onde parte a proposta poética de Meschonnic, pois ele traz para a tradução uma reflexão que não dissocia o linguístico do literário.

Meschonnic ([1999] 2010) propõe a tradução de discursos, que produzem efeito, que possuem ritmo. Pensar a forma e o sentido, o som e o sentido enquanto indissociáveis, permite compreender a proposta da *poética*. Saussure abriu novos caminhos para os linguistas, propondo estudar a língua por ela mesma. Passamos a estudar a língua, os signos linguísticos. Cada língua possui seu sistema de signos, com relações e valores próprios dentro do sistema. Tais reflexões servem ao propósito

de Meschonnic, na medida em que são deslocadas para pensar o discurso, o sistema de discurso.

Saussure ([1970] 2012) destaca o valor do signo linguístico e como esse valor é estabelecido nas relações entre os signos da língua. Esse conceito é fundamental para tradução, pois não há correspondentes idênticos de uma língua para outra, por isso devemos observar o efeito no discurso para traduzir. Benveniste vai além de Saussure e propõe o estudo do discurso. Na teoria benvenistiana, temos a língua em ação, um sujeito enunciativo, carregado de sentido. A semântica de Benveniste fornece as bases para a poética de Meschonnic sobre tradução, partindo dessa proposta, a tradução se calca no discurso, que produz um sujeito, ao mesmo tempo em que produz a língua, a cultura.

Meschonnic propõe a *poética do traduzir* que se diferencia das outras teorias de tradução. Diferencia-se principalmente por observar o discurso como um contínuo, o ritmo do texto é que será traduzido. Para o teórico, “[...] a tradução não é somente uma passagem de uma língua a uma outra. É uma passagem através de hábitos culturais” (p. 241). Assim, não traduzimos mais palavras, traduzimos discursos carregados de significância.

O ritmo de Meschonnic constrói-se a partir de discursos, buscando relações entre os textos. Este ritmo é que buscamos observar em nossas traduções. Consideramos o discurso como um sistema que produz a sua própria sintagmática e paradigmáticas. Foram observadas, portanto, as rimas, os acentos sintáticos e prosódicos, o efeito que o texto buscou construir.

Nos poemas, analisamos as sílabas, os acentos sintáticos, as repetições, os ecos prosódicos, buscando sempre o ritmo e a significância, tentando recriar esse ritmo do poema do espanhol nos poemas em português. Entendemos que todas essas questões compõem o poema e sua significância, por isso em alguns momentos tivemos que buscar meios para recriar os ecos, as repetições sintáticas, preservando ao máximo o ritmo na tradução.

Buscamos um olhar diferente, relacionando as vozes dos textos, os ecos prosódicos, as relações entre palavras, procurando novas correspondências. Os poemas escolhidos e analisados buscam questionar e libertar as mulheres do século XX das amarras sociais. Muitas relações internas no poema mostram essa busca por liberdade. Por meio dos ecos prosódicos, o poema constrói valores, uma palavra vai construindo o sentido das outras naquele texto. Dessa forma, cada sistema de

discurso produz seus valores, suas relações, pois o valor, noção que Meschonnic resgata de Saussure, é produzido pela presença dos outros elementos no sistema de discurso.

Um poema produz muito no mundo, não só pelo dizer, mas também pelo efeito que vai fazendo com todas as articulações que vai produzindo. Nessas relações, podemos observar o movimento de luta das mulheres, o lugar que a mulher tinha sociedade. Essas concepções só são entendidas quando compreendemos as relações no texto, quando observamos o efeito do texto, a relação entre a língua, a cultura e o pensamento no discurso. Essas relações só são possíveis no sistema de discurso.

Ao longo do trabalho, buscamos relacionar a teoria e a prática, visando sempre um enriquecimento teórico. Propusemo-nos a apresentar um trabalho diferente, refletindo acerca da teoria e da prática, buscando o ritmo conforme concebido por Meschonnic nos poemas traduzidos. Por ser o discurso um sistema de infinitas possibilidades, sabemos que as análises feitas neste trabalho não esgotaram os olhares e análises que ainda podem ser feitas sobre os poemas.

Buscamos realizar um movimento entre a teoria-prática e da prática-teoria. Como a poética do traduzir de Meschonnic é aberta, no sentido de que não é possível que se estabeleçam todas as possibilidades de organização rítmica de uma língua, nem mesmo de traduções, cada análise, cada tradução “acrescenta”, enriquece a teoria.

Referências

ALBIR, A. H. Traducción y traductología: introducción a la traductología. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

ALVES-BEZERRA, W. Alfonsina Storni, poesia contra a boçalidade. *Cult* [online]. São Paulo: Bergantini, 2020. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/alfonsina-storni-poesia-contra-a-bocalidade/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Gloria Novak, Maria Luisa Neri. 5ª ed. Campinas: Pontes Editora, [1966] 2005.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimaraes, et al. 2ª ed. Campinas: Pontes Editora, [1974] 2006.

FALEIROS, A. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. Tradução e poesia. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, E. N. A. (org.). *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Unesp digital, 2015. p. 263-275.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1959] 2012. p. 63-72.

LAMONATTO, R. *(Re)conhecendo a poética do traduzir: temas da tradução revisitados*. 2017. 182 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173816>>. Acesso em: 06 nov. 2019

MÉNDEZ, M; QUEIROLO, G; SALOMONE, A. *Nosotras y la piel: selección de ensayos de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

MESCHONNIC, H. *Crisis del signo: política del ritmo y teoría del lenguaje*. Tradução de Guillermo Piña-Contreras. Santo Domingo: Comisión permanente de la feria del libro, 2000.

_____. *La poesía como crítica del sentido*. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo editores, 2007.

_____. *Ética y política del traducir*. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán, 2009.

_____. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenercih. São Paulo: Perspectiva, [1999] 2010.

NEUMANN, D. *Em busca de uma Poética da Voz*. 2016. 175 f. Tese (doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto

Alegre. 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/140254>>. Acesso em: 24 jan. 2020

MICELI, S. Voz, sexo e abismo: Alfonsina Storni e Horacio Quiroga. *Novos estud. - CEBRAP* [online], n.97, p. 83-113, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/nec/n97/07.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2020

NORMAND, C. Língua/Fala: uma distinção “que permanece confusa”. In: _____. *Saussure*. Tradução de Ana de Alencar, Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, [2000] 2009. p. 127-136.

_____. Saussure-Benveniste. *Revista Letras*, Santa Maria, n. 33, p. 13-21, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11920>>. Acesso em: 01 mar. 2020.

NUNES, P. A. *A prática tradutória em contexto de ensino (re)vista pela ótica enunciativa*. 2012. 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/55982>>. Acesso em 10 dez. 2019

PYM, A. teorías contemporáneas de la traducción. Tradução de Noelia Jimenez et al. 2ª ed. Tarragona: Intercultural Studies Group, [2009] 2016. Disponível em: <<http://www.intercultural.urv.cat>>. Acesso em 20 abr. 2020.

SARLO, B. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SAUSSURE, F. de; *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, [1916] 2012.

STORNI, A. *El Dulce Daño*. Buenos Aires: Sociedad cooperativa editorial limitada, 1918. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. *Languidez*: versos. Buenos Aires: Sociedad cooperativa editorial limitada, 1920. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Languidez_-_Alfonsina_Storni.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

VASSALLO, J. R. *Alfonsina Storni: literatura y feminismo en la Argentina de los años 20*. Villa María: Eduvim, 2014. Disponível em: <https://books.google.com/books/about/Alfonsina_Storni_Literatura_y_feminismo.html?id=SoRSDwAAQBAJ>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Anexos

Anexo A – Poema *La Loba / A Loba*

Yo soy como la loba,
quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de
amor sin ley,
que no pude ser como las otras, casta
de buey
con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi
cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la
maleza.

Mirad cómo se ríen y cómo me
señalan
porque lo digo así: (Las ovejitas balan
porque ven que una loba ha entrado
en el corral
y saben que las lobas vienen del
matorral).

¡Pobrecitas y mansas ovejas del
rebaño!
No temáis a la loba, ella no os hará
daño.
Pero tampoco riáis, que sus dientes
son finos
¡y en el bosque aprendieron sus
manejos felinos!

Eu sou como a loba,
quebrei com o rebanho
e fui para montanha
fatigada do campo.

Tenho um filho fruto de um amor sem
lei, de amor que foi,
que como as outras não pude ser,
casta de boi
com jugo no pescoço; levanto livre a
cabeça!
Eu quero com as minhas mãos afastar
a tristeza.

Olha como riem e como me apontam
porque eu digo assim: (as ovelhinhas
balam
porque veem que uma loba entrou no
curral
e sabem que as lobas vêm lá do
matagal).

Pobrezinhas e mansas as ovelhas do
rebanho!
Não temam a loba, ela não lhes fará
dano.
Tampouco riem, porque seus dentes
são finos
e no bosque aprenderam seus ataques
felinos!

No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;
 Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis
 pero sin fundamento, que no sabe robar
 esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sí,
 porque gusta
 de ver cómo al llegar el rebaño se asusta,
 y cómo disimula con risas su temor
 bosquejando en el gesto un extraño escozor...

¡D si acaso podéis frente a frente a la loba
 y robadle el cachorro; no vayáis en la boba
 conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...
 ¡D solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!
 No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños
 por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha

A loba não lhes roubara do pastor, não se inquietem;
 Eu sei que alguém falou isso e vocês acreditaram
 mas sem fundamento, que não sabe roubar
 essa loba; seus dentes armas são de matar!

Ela entrou no curral porque sim,
 porque desfruta
 de ver como ao chegar o rebanho se assusta,
 e como disfarçam com risos o seu temor
 desenhando com gestos um estranho ardor...

Vão, caso possam, frente a frente com a loba
 e roubem o filhote; não vão na boba
 conjunção de um rebanho nem levem um pastor...
 Vão sozinhas! Força a força oponham o valor!

Ovelhinhas, me mostrem os seus dentes. Que pequenos!
 Não poderão, pobrezinhas, caminhar sem seus donos
 pela montanha abrupta, que se o tigre as perseguir

no sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

Yo soy como la loba. Ando sola y me río del rebaño. El sustento me lo gano y es mío donde quiera que sea, que yo tengo una mano que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo.

Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo, la vida, y no temo su arrebató fatal porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!

Aquello que me llame más pronto a la pelea.

A veces la ilusión de un capullo de amor que yo sé malograr antes que se haga flor.

Yo soy como la loba, quebré con el rebaño y me fui a la montaña fatigada del llano.

não saberão se defender e morrerão ali.

Eu sou como a loba. Ando só e dou risada do rebanho. A minha provisão é conquistada onde quer que seja, porque eu tenho uma mão que sabe trabalhar e um cérebro que é são.

Aquela que puder me seguir que venha comigo.

Mas eu estou de pé; de frente ao inimigo, a vida, e não temo o seu arrebató fatal porque tenho em minhas mãos sempre pronto um punhal.

O filho e depois eu e depois... o que seja!

Aquilo que me chame mais pronto para peleja.

As vezes a ilusão de um casulo de amor que eu sei malograr antes que se faça flor.

Eu sou como a loba, quebrei com o rebanho e fui para montanha fatigada do campo.

Anexo B - ¿Qué diría? / Que diria?

¿Qué diría la gente, recortada y vacía,
 si un día fortuito, por extra fantasía,
 me tiñera el cabello de plateado y
 violeta,
 usara peplo griego, cambiara la
 peineta
 por cintillo de flores: miosotis o
 jazmines,
 cantara por las calles al compás de
 violines,
 o dijera mi verso recorriendo las plazas
 libertado mi gusto de vulgares
 mordazas?

¿Irían a mirarme cubriendo las
 aceras?
 ¿Me quemarían como quemaron
 hechiceras?
 ¿Campanas tocarían para llamar a
 misa?

En verdad que pensarlo me da un
 poco de risa.

Que diria a sociedade, careta e vazia,
 se um dia fortuito, para além da
 fantasia,
 tingisse meu cabelo de prateado e
 violeta,
 usasse túnica à grega e trocasse a fita,
 por faixa de flores com miosótis ou
 jasmims,
 e cantasse pelas ruas ao som dos
 clarins,
 Ou declamasse os meus versos
 percorrendo as praças
 Libertado meu gosto de vulgares
 mordanças?

Iriam me julgar disfarçando nas
 porteiras?
 Me queimariam como queimaram
 feiticeiras?
 Os sinos tocariam clamando pela
 missa?

Sinceramente pensar nisso meu riso
 atixa

Anexo C – *Viente siglos / Vinte séculos*

Para decirte, amor, que te deseo,
Sin los rubores falsos del instinto,
Estuve atada como Prometeo,
Pero una tarde me salí del cinto.

Para dizer, amor, que floresceu,
sem os pudores falsos do instinto,
estive atada como Prometeu,
mas uma tarde me soltei do cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano
Para poder decirte sin rubores:
«Que la luz edifique mis amores».
¡Son veinte siglos los que alzo mi
mano!

Vinte séculos moveu minha mão
para conseguir te dizer sem pudores:
«Que a luz edifique meus amores».
Vinte séculos alçou minha mão!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,
Pasan las flechas, aguzados dardos...
¡Son veinte siglos de terribles fardos!
Sentí su peso al liberarme de ellos.

Passam as flechas rente aos cabelos,
passam as flechas, pontiagudos
dardos...
Vinte séculos de terríveis fardos!
Senti o peso ao me libertar deles.

Anexo D - *Bien pudiera ser / Pode ser*

Pudiera ser que todo lo que en verso he
sentido
no fuera más que aquello que nunca
pudo ser,
no fuera más que algo vedado y
reprimido
de familia en familia, de mujer en mujer.

Dicen que en los solares de mi gente,
medido
estaba todo aquello que se debía
hacer...
Dicen que silenciosas las mujeres han
sido
de mi casa materna... Ah, bien pudiera
ser...

A veces a mi madre apuntaron antojos
de liberarse, pero, se le subió a los ojos
una honda amargura, y en la sombra
lloró.

Y todo eso mordiente, vencido,
mutilado,
todo eso que se hallaba en su alma
encerrado,
pienso que sin quererlo lo he libertado
yo.

Pode ser que tudo o que em versos
tenho sentido
não seja mais que aquilo que nunca
poderia ser,
não seja mais que algo vedado e
reprimido
de família em família, de mulher para
mulher.

Dizem que nos ancestrais da minha
gente, medido
estava tudo aquilo que se devia fazer...
Dizem que silenciosas as mulheres
têm sido
da minha casa materna... É, pode
ser...

Às vezes em minha mãe brotaram
sonhos
de libertar-se, mas, surgiu em seus
olhos
uma profunda amargura, e na sombra
gemeu.

E tudo isso mordente, destruído,
mutilado,
tudo isso que em sua alma se
encontrava encerrado,
penso que sem querer o tenha libertado
eu.

Anexo E – *Peso ancestral / Peso ancestral*

Tú me dijiste: no lloró mi padre;
Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;
No han llorado los hombres de mi
raza,
eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima
y me cayó en la boca... más veneno
yo no he bebido nunca en otro vaso
así pequeño.

Débil mujer, pobre mujer que entiende,
dolor de siglos conocí al beberlo.
¡Oh, el alma mía soportar no puede
todo su peso!

Tu me disseste: meu pai não chorou;
Tu disseste: meu avô não chorou;
Não choram os homens de minha
raça,
eram feitos de aço.

Dizendo isso brotou em ti uma lagrima
e em minha boca caiu... mais veneno
eu nunca tinha bebido em um copo
assim tão pequeno.

Frágil e pobre mulher a que entende,
dor de séculos soube ao bebê-lo:
Oh, a minha alma suportar não pode
tudo isso de peso!

Anexo F – *Van pasando mujeres / Vão passando mulheres*

Cada día que pasa, más dueña de mí
misma,
sobre mí misma cierro mi morada
interior;
En medio de los seres la soledad me
abisma.
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.

Ahora van pasando mujeres a mi lado
cuyos ojos trascienden la divina
ilusión.
El fácil paso llevan de un cuerpo
aligerado:
se ve que poco o nada les pesa el
corazón.

Algunas tienen ojos azules e
inocentes;
Van soñando embriagadas, los pasos
al azar;
La claridad del cielo se aposenta en
sus frentes
y como son muy finas se les oye
soñar.

Sonríó a su belleza, tiemblo por sus
ensueños;
El fino tul de su alma, ¿quién lo
recogerá?

Cada dia que passa, mais dona de
mim mesma,
sobre mim fecho minha morada
interior;
no meio dos seres a solidão me
abisma.
Já não domino escravos nem tolero
senhor.

Agora vão passando mulheres ao meu
lado
os seus olhos transcendem a divina
ilusão.
O fácil caminhar levam de um corpo
apressado:
vê-se que pouco ou nada pesa o
coração.

Algunas delas têm olhos azuis e
inocentes;
vão sonhando embriagadas, andando
ao azar;
a claridade do céu repousa em suas
mentes
e como são delicadas as ouço sonhar.

Sorrio pela beleza, tremo por seus
sonhos;
o fino véu de sua alma, quem o
guardará?

Son pequeñas criaturas, mañana
tendrán dueños,
y ella pedirá flores..., y él no
comprenderá.

Les llevo una ventaja que place a mi
conciencia:
los sueños que ellas tejen no los supe
tejer,
y en manos ignorantes no perdí mi
inocencia.
Como nunca la tuve, no la pude
perder.

Nací yo sin blancura; pequeña todavía
el pequeño cerebro se puso a
combinar;
Cuenta mi pobre madre que, como
comprendía,
yo aprendí muy temprano la ciencia de
llorar.

Y el llanto fue la llama que secó mi
blancura
en las raíces mismas del árbol sin
brotar,
y el alma está candente de aquella
quemadura.
¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude
durar?

Alma mía, la sola; tu limpieza,
escondida

São pequenas criaturas, logo terão
donos,
e ela pedirá flores... e ele não
entenderá.

Tenho uma vantagem que alegra
minha consciência:
os sonhos que elas tecem eu não
soube tecer,
e em ignorantes não perdi minha
inocência.
Como jamais a tive, não a pude
perder.

Eu nasci sem a blancura; pequena
ainda
o pequeno cérebro começou a
pensar;
conta minha pobre mãe que, como
entendia,
aprendi muito cedo a ciência de
chorar.

Foi o choro a chama que secou minha
blancura
e nas raízes mesmas da árvore sem
brotar,
e a alma está ardente daquela
queimadura.
Ferro em brasas minha vida! Como
pude durar?

Minha alma, única; tua limpeza,
escondida

con orgullo sombrío, nadie la arrullará;
Si en música divina fuera el alma
dormida,
el alma, comprendiendo, no despertara
ya.

Tengo sueño mujeres, tengo un sueño
profundo.
Oh humanos, en puntillas el paso
deslizad;
mi corazón susurra: me haga silencio
el mundo,
y mi alma musita fatigada: ¡callad!...

com orgulho sombrio, ninguém a
sossegara;
Se em música divina fora alma
adormecida,
a alma, compreendendo, não
despertara já.

Tenho sonos mulheres, tenho um
sonho profundo.
Oh humanos, delicadamente o passo
deslizai;
Meu coração sussurra: faça silêncio
mundo,
e minha alma murmura fatigada:
calai!...