

Traduzir o Absurdo: Sobre uma tradução portuguesa de *The Book of Nonsense*, de Edward Lear

Alexandre Dias Pinto¹

Introdução

The *Book of Nonsense* foi o primeiro de vários livros de poesia escritos por Edward Lear (1812-1888). A obra era constituída por uma coletânea de *limericks*, uma forma poética britânica aparentemente simples – mas de exigências métricas e rimáticas rígidas –, que glosa situações e personagens tão disparatadas quanto cómicas. Lear assumiu que as crianças eram o público-alvo do seu livro e inscreveu-o na galeria da literatura infantil. Mas os *limericks* do autor acabaram por cativar pequenos e graúdos.

Embora tenha sido publicado originalmente em 1846, *The Book of Nonsense* conheceu várias versões, que foram acrescentando novos poemas ao conjunto inicial. No entanto, em Portugal, a primeira tradução de uma seleção de *limericks* de Edward Lear só em 1990 é publicada em livro pela editora Terramar e recebe o título de *O Livro dos Disparates*². Esta entrada tardia da obra no nosso mercado literário poderá ter como justificação o facto de o meio literário nacional desconhecer ou não valorizar a obra do autor inglês ou a forma poética em questão. No entanto, a tradução de Vera Pinto e Luís Manuel Gaspar, que aqui se analisa (Pinto e Gaspar, 1990), conseguiu, a meu ver, recriar em português europeu o encanto e a frescura das composições inglesas com estratégias bem engendradas. No Reino Unido, *The Book of Nonsense* nunca deixou de ser publicado, reorganizado e

(re)ilustrado, razão pela qual pôde ser recuperado quase cento e cinquenta anos depois da sua publicação original por uma editora portuguesa.

Neste estudo, pretendo analisar criticamente a tradução de Vera Pinto e Luís Gaspar e identificar e avaliar os principais critérios e opções seguidos pelos tradutores e pela editora Terramar na preparação e na publicação da obra em Portugal. Como tentarei demonstrar, estas opções prendem-se com o lugar que se pretende que o livro ocupe no sistema de tradução literária portuguesa e com o público-alvo que se procura alcançar.

1. Edward Lear, o *limerick* e *The Book of Nonsense*

The Book of Nonsense é uma obra escrita durante a época vitoriana por um autor inglês que, como ele próprio afirma num dos seus versos, “Gostava de dar alegria às crianças”³ (Lear, 1990: contracapa). A primeira edição do livro continha setenta e dois *limericks*; mas a colectânea foi progressivamente aumentada nas edições seguintes com novas composições e, na versão definitiva, contava com cento e doze poemas.

Se é certo que a forma poética do *limerick* existia já na tradição literária britânica, na oral e na escrita, Edward Lear teve um papel central na sua divulgação e tornou-se um dos seus maiores cultores. De facto, podemos mesmo afirmar que é este autor que confere a esta forma poética dignidade literária. No entanto, quando começou

¹ Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

² Em 2005, a editora &etc publica um conjunto de poemas de Edward Lear a que dá o título *Learicks*. A tradução dos textos esteve a cargo de Célia Henriques.

³ No *limerick* original de Lear, lê-se: “There was an old Derry down Derry / who loved to see little folks merry” (Lear, 1994: [21]).

P

a escrever os primeiros *limericks* que viriam a fazer parte de *The Book of Nonsense*, o poeta não se movia por qualquer espécie de ambição literária, nem fazia ideia de que os publicaria um dia. Os primeiros poemas surgiram durante a sua longa estadia em casa de Lord Stanley, Earl of Derby, entre 1832 e 1836. Lear escreveu-os com o propósito de entreter as crianças que viviam na mansão e que constituíram os destinatários diretos destes versos⁴. Os poemas foram ilustrados com desenhos apelativos e divertidos da autoria do poeta, que enriqueciam e animavam o texto (ver imagem 1).



(Imagem 1: Lear, 1994: 44)

There was a Young Lady of Portugal,
Whose ideas were excessively nautical:
She climbed up a tree,
To examine the sea,
But declared she would never leave Portugal.

Apesar de o *limerick* ser uma composição em verso simples, leve e aparentemente fácil, trata-se, na verdade, de uma forma estrófica altamente codificada e pautada por regras rígidas. Os constrangimentos poéticos e as limitações

versificatórias não conferem grande liberdade àquele que o deseja experimentar e não permitem que nos seus versos se desenvolva um raciocínio ou um argumento longo e complexo. Ainda assim, as situações divertidas e caricatas que neles se desenrolam, e que são apresentadas em ritmo encantatório, associaram, desde o início, o *limerick* a um tipo de poesia ligeira e jocosa, muito a gosto do público infantil, que se inscrevia na tradição literária do *nonsense*⁵, sendo parente próximo das *nursery rhymes* (canções de embalar). Enquanto discurso caracteristicamente britânico (ou anglossaxónico), o *nonsense* é um tipo de registo ilógico ao nível literal, mas que encontra sentidos ocultos ou subterrâneos quando analisados mais de perto. Isso mesmo explica J. A. Cuddon quando definiu o conceito nos seguintes termos:

“*nonsense* [...] has become a minor genre in literature, especially during the last 150 years [...] true or positive nonsense writing is never intended to make formal sense; nevertheless it has a kind of internal lunatic logic of its own, and often comprises enigmatic variations on the absurd.” (Cuddon, 1991: 589-590)

Enquanto forma discursiva, o *nonsense* consiste num exercício de “libertação do pensamento e dos limites que a lógica lhe impõe. Resultado do desprezo sentido pela lógica concetual, é uma fuga à tirania da razão.” (Cunha, 1960: 25)

Na medida em que o *limerick* se movimenta no domínio do *nonsense*, os poemas de Lear fazem parte do tipo de expressão literária que T.S. Eliot designa como *verse*, por oposição a *poetry*. Na essência, a diferença entre os dois conceitos está em que, no primeiro caso, o sentido é subordinado ao primado do ritmo; por outros termos, o peso semântico das palavras tem um valor secundário.

⁴ Ver Nilsen, 1998: 197.

⁵ Palavra de tradução difícil em português que encerra a ideia de “sem sentido” ou de “absurdo”.

P

dução onerosos e, conseqüentemente, teria um preço de venda elevado, o que poderia comprometer o sucesso (ou mesmo a viabilidade) comercial da obra. A prova de que há razões editoriais e comerciais na decisão de apresentar uma versão reduzida, truncada, dos *limericks* de Lear surge quando, num texto prefacial do volume, é referido que “A edição completa d’*O Livro dos Disparates*, com os 112 *limericks* e os desenhos originais a tinta da china de Edward Lear, será publicada em breve pela Terramar, na colecção [sic] Abracadabra” (Pinto e Gaspar, 1990: 5). Daqui se infere que a presente edição funciona *também* como balão de ensaio editorial e comercial para uma outra mais completa. Por outras palavras, este *O Livro dos Disparates*, de quarenta e um poemas e com ilustrações a cores, serviria, também, para testar a viabilidade comercial de uma futura edição completa dos poemas de Lear, essa mais ambiciosa. Ainda assim, também esta – que nunca chegou a sair – teria vindo a lume com “cuidados económicos”, na medida em que se apostaria em reproduzir no original a tinta preta (e já não a cores) os desenhos do autor.

Uma segunda motivação, associada à anterior, pode ter levado à opção por uma tradução parcial do conjunto de *limericks* de Edward Lear. Como veremos adiante, alguns dos critérios de tradução e publicação deste livro foram definidos tendo em conta o público-alvo da obra – as crianças – bem como a função que este vai desempenhar na cultura e no sistema de tradução de chegada. A editora terá partido da ideia de que os índices de leitura do público infantil, no tocante à poesia, são baixos. Daí a decisão de levar à estampa um livro que apenas contivesse uma seleção de *limericks* de *The Book of Nonsense* – e uma seleção ilustrada a cores –, para não o tornar demasiado volumoso e, conseqüentemente, menos atrativo para as crianças.

Foi também certamente a pensar nos leitores mais jovens, e tendo em conta o critério da aceitabilidade do livro, que se deu à coletânea o título de *O Livro dos Disparates*. Ora, a palavra “disparates” não será a que mais fielmente traduz o complexo conceito inglês de *nonsense*. Em dicionários de inglês-português, como o *Novo Michaelis* (1983) e o *Dicionário Editora* (1987), deparamos com outras palavras que, a ser necessário encontrar um equivalente lexical, procuram dar o correspondente português de forma mais exata. Entre elas contam-se os termos: “ininteligível”, “contrassenso”, “despropósito” e “absurdo”. Este último vocábulo é aquele a que se costuma recorrer para traduzir a palavra inglesa *nonsense*. Por seu lado, a palavra *absurdo* e a noção que esta encerra revestem-se de conotações filosóficas mais complexas⁸ e estão longe de ser familiares para uma criança. Provavelmente por essa razão, e tendo em conta os destinatários principais da obra, a palavra não foi escolhida para figurar no título do livro.

Apesar desta pequena e compreensível liberdade na escolha do título, devemos adiantar que a tradução dos poemas se pauta pela procura de fidelidade ao sentido do original, sem contudo deixar de tentar recriar os efeitos rítmicos, estilísticos e jocosos dos versos em inglês de Lear na nossa língua. A grande proximidade semântica entre texto inglês e a tradução portuguesa – num tipo de poesia em que, como vimos, o significado formal não é o mais importante – fica a dever-se, em grande parte, à constrição imposta pelas gravuras que ilustram os *limericks*. É que, no texto de partida, como as imagens que acompanham o poema procuram retratar o comportamento do protagonista do poema ou a situação em que se vê envolvido, os tradutores não dispõem de grande espaço de manobra, nem podem dar largas à sua criatividade, quando

⁸ Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1941: vol 1: 160) consta a seguinte aceção da palavra *Absurdo*: “FILOS. É o resultado de duas idéias (sic) que se contradizem. A oposição da contradição é a que mais radicalmente nega”.

recriam estes versos para a língua de chegada, o português. Só desta forma se conseguem evitar algumas incongruências que se podiam gerar entre o texto traduzido e o desenho de Lear. E, de facto, apesar de uma ou outra dissonância entre texto e ilustração, que quase passa despercebida⁹, os tradutores conseguiram reconstruir os poemas em português de modo a que o que neles é dito não entre em conflito com o elemento icónico que o acompanha. Um exemplo de uma tradução bem conseguida, e que mantém a harmonia entre texto de chegada e imagem, encontra-se na versão portuguesa de “There was an Old Person of Anerley” (ver imagem 2):



(Imagem 2: Lear, 1994: 112)

There was an Old Person of Anerley,
Whose conduct was strange and unmannerly;
He rushed down the Strand
With a pig in each hand,
But returned in the evening to Anerley.

Na tradução portuguesa, lê-se:

Havia um velho habitante de Aveiro
De comportamento bizarro e grosseiro.
Correu como um doido, levando agarrados,
Um em cada mão, dois leitões anafados,
Mas ao fim do dia voltou para Aveiro.

(Lear, 1990: 6)

A tradução é especialmente feliz e associa-se coerentemente ao desenho de Lear na medida em que refere elementos e comportamentos nesta representados: “um velho” a correr “como um doido”: note-se a noção de movimento da gravura e a expressão tresloucada da figura masculina. O comportamento exibido pela personagem na ilustração é, de facto, “bizarro e grosseiro”, tendo em conta o modo como agarra os pequenos suínos e a sua expressão facial. Até a alusão a Aveiro – distrito da Mealhada, famosa pelos seus leitões – sublinha a procura de fidelidade à tradução e à imagem. Fica apenas um pequeno senão: os “dois leitões [são] anafados”, para rimar com “agarrados”; no entanto, os porquinhos da imagem estão longe de estar bem nutridos.

Onde os tradutores sentiram uma maior necessidade de não seguir à letra o texto original inglês foi na escolha de topónimos e gentílicos que marcam presença em quase todos os *limericks*¹⁰. Visto que estamos no domínio do *nonsense*, o elemento toponímico não tem a relevância semântica de que se reveste noutro tipo de discurso. Sabemos mesmo que a sua função no *limerick* é propor um desafio ao poeta, que terá de encontrar uma rima para um nome de uma cidade ou de um país no

⁹ Menciono apenas uma composição em que se gera alguma incongruência entre palavra e imagem. No poema “Havia um velho nascido em Angola” (Lear, 1990: 13), o texto português dá conta que o velho “ficava pasmado diante da Lua”. Contudo, o astro amarelo e raiado que é retratado na ilustração de Lear parece ser o Sol. O problema reside na coloração portuguesa da ilustração e não na tradução (o astro não devia ter sido pintado de amarelo), visto que, no texto original, a referência é mesmo à lua: “He gazed at the moon” (Lear, 1994: 92).

¹⁰ Sobre Edward Lear, os desenhos de lugares e a relação entre os lugares e o seu trabalho artístico, ver Maxwell, 2010.

P

verso seguinte¹¹. Com efeito, os nomes de terras e os adjetivos que lhes correspondem foram, em muitas das traduções portuguesas dos poemas, substituídos por outros topónimos e gentílicos sempre que se impunha a necessidade de respeitar o padrão rimático e métrico dos poemas. Assim, nos versos iniciais do *limerick* “There was an Old Person of Tring, / Who embellished his nose with a ring” (Lear, 1994: 92), “Tring” converte-se em “Angola” para poder rimar com “argola” (em inglês, “ring”): “Havia um velho nascido em Angola / Que quis enfeitar o nariz co’uma argola” (Lear, 1990: 13) – a ideia de haver um homem com uma argola no nariz era imposta pela imagem¹².

Noutra composição, o topónimo inglês “Tartary” passa, em português, a “Cátar” para que a sílaba final poder rimar, ainda que imperfeitamente, com “jugular”: “There was an Old Person of Tartary, / Who divided his jugular artery (Lear, 1994: 121) é traduzido como “Havia um velho que um dia em Cátar, / Abriu com uma faca a veia jugular” (Lear: 1990: 27). Nestes casos, os tradutores põe em prática a estratégia de tradução designada por *localização*, que consiste num tipo de adaptação linguística de uma palavra do texto de partida à realidade cultural e social do texto de chegada (ver Pym, 2004). Em *O Livro dos Disparates*, a estratégia de localização é frequentemente determinada por necessidades rimáticas e métricas e não tanto pela transformação ou aculturação de uma palavra que seria recebida como estranha na cultura de chegada. Não será, pois, surpresa para o leitor encontrar referências toponímicas nacionais ou de territórios da Luso-

fonía que não constavam nos poemas ingleses, por exemplo, “Aveiro” (Lear, 1990: 6), “Rio” (Lear, 1990: 9), Angola (Lear, 1990: 13), “Almada” (Lear, 1990: 16), “Costa” da Caparica (Lear, 1990: 20) e “Galapos,” Setúbal (Lear, 1990: 44).

No entanto, ocorrências há em que emerge uma outra razão para a substituição dos topónimos e gentílicos do texto inglês por termos da língua portuguesa que não correspondem aos termos originais. Muitos dos lugares geográficos aludidos em *The Book of Nonsense* são completamente desconhecidos do público infantil (e adulto) português. No entanto, não eram estranhos para o leitor oitocentista inglês, visto que muitos dos nomes de terras mencionados são topónimos da Grã-Bretanha ou do Império Britânico, que se espalhava pelos cinco continentes e chegava a paragens com as denominações mais exóticas¹³. Mais uma vez, os tradutores portugueses guiaram-se, em vários casos, pelo critério da aceitabilidade e pretenderam apresentar topónimos que fossem reconhecidos pelo leitor (infantil) português. Tal é o que acontece quando se substitui “Anerley” por “Aveiro” (Lear, 1990: 6), “Corfu” por “Amesterdão” (Lear, 1990: 19); “Coblentz” por “Alicante” (Lear, 1990: 14). Atente-se, a título de exemplo, ao que sucede nesta última ocorrência, para se ter uma noção mais clara do efeito desencadeado no texto de chegada – “Coblentz” (Coblença, em Português) é uma cidade alemã que nada dirá às crianças portuguesas.

¹¹ Um exemplo típico é o que aparece no seguinte *limerick*: “There was a young person of Smyrna / Whose grandmother threatened to *burn her*” (Lear, 1994: 40; itálico meu).

¹² Não sei se é abusivo da minha parte ver na escolha deste topónimo uma conceção antropológica marcada ainda pela mentalidade colonial portuguesa. A escolha do topónimo deve-se ao facto de “Angola” rimar com “argola”, é certo. Mas será que a escolha deste topónimo se prende também com o facto de, no imaginário português, serem os africanos o (único) povo do mundo a ornar o nariz com argolas?

¹³ Deixo aqui alguns exemplos: “Ryde”, “Chertsey”, “Madras”, “Leeds”, “Hurst”, “Dorking”, “Calcutta”, “Jamaica”, etc.

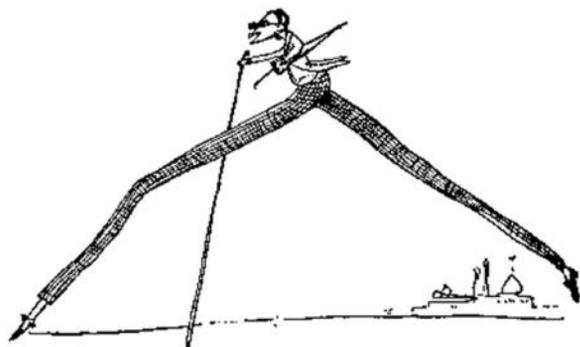


Imagem 3: Lear, 1994: 94

There was an Old Man of *Coblenz*,
The length of whose legs was immense;
He went with one prance
From Turkey to France,
That surprising Old Man of *Coblenz*.

(Itálico meu).

Eis a tradução portuguesa:

Havia um velho senhor d'Alicante
Que tinha umas pernas tamanho gigante.
Quando dava um passo, de certo podia
Ter um pé em França e um pé na Turquia.
Que surpreendente o senhor d'Alicante!
(Lear, 1990: 14).

Contudo, o mesmo propósito não terá estado presente quando se mantiveram na tradução portuguesa topónimos como Duíno (Lear, 1990: 30), Egina (Lear, 1990: 25), Bósforo (Lear, 1990: 22) e Bangor (Lear, 1990: 18). Ainda assim, retomo uma ideia já antes explanada: creio que nestes casos se pretendeu privilegiar a sonoridade destes vocábulos, manter-se o efeito de estranheza que também procuram despertar no original e conseguir o metro certo e a rima no poema.

A preocupação dominante dos tradutores em tornar o texto familiar ao jovem leitor português

levou-os a acomodarem à cultura de chegada elementos do universo cultural e discursivo inglês como “bitter ale” (Lear, 1994: 123), “muffin” (Lear, 1994: 95), “buns” (Lear, 1994: 69) e “jigs” (Lear, 1994: 67), palavras que não têm equivalente lexical pleno na língua portuguesa e que são convertidas, respetivamente, em “cerveja amarga” (Lear, 1990: 7), “tosta” (Lear, 1990: 12), “bolos de leite” (Lear, 1990: 15) e “modas” (Lear, 1990: 16). Estamos perante novos casos de localização. Veja-se o que sucede com o poema em que surge a última palavra:

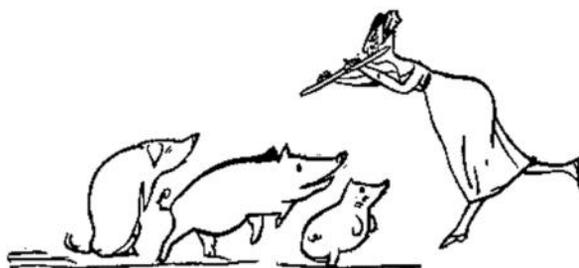


Imagem 4: Lear, 1994: 67

The was a Young Lady of Bute,
Who played on a silver-gilt flute;
She played several *jigs*,
To her uncle's white pigs,
That amusing Young Lady of Bute.
(Lear, 1994: 67; itálico meu).

Na tradução portuguesa lê-se:

Havia uma dama nascida em Almada
Que tinha uma flauta de prata dourada.
Tocou duas *modas* com todo o seu brio,
Prós porcos ouvirem na quinta do tio.
Que espirituosa era a dama de Almada.
(Lear, 1990: 16, itálico meu).

Apesar de todos os constrangimentos e de todas as diferenças culturais, a maior dificuldade

P

com que os tradutores se terão deparado foi a inexistência de um discurso literário correspondente ao *nonsense* britânico na cultura de portuguesa. Daí que tivessem de fazer um esforço para recriar um tipo registo cómico, cujo humor se funda, a um primeiro nível, no despropósito do comportamento e dos atributos de algumas personagens: refiro-me aos conceitos designados por cómico de carácter e cómico de situação¹⁴. Qualquer dos problemas apresentados comunga destes dois tipos de comicidade: tanto são cómicas, pelos seus traços, as personagens que neles encontramos, como cómicas são as situações em que elas se veem envolvidas.

A segunda grande fonte de onde brota o efeito jocoso é a linguagem. Neste domínio, a comicidade advém frequentemente do uso de palavras e expressões do nível de língua culta num poema onde dominam os registos familiar e coloquial. Veja-se a estranheza que criam as palavras “imbibed”¹⁵, “perpetually”¹⁶, “futile”¹⁷, “immense” e “prance”¹⁸, “bewildered”¹⁹, “ecstactic” e “embellished” nos contextos em que ocorrem. Saliente-se ainda que o epíteto final pretende, em termos humorísticos, fechar com chave de ouro o *limerick*. Atente-se no poema em que se inscreve o último exemplo para compreendermos o contraste de registos (corrente, informal, prosaico vs. culto, erudito):

There was an Old Person of Tring,
Who *embellished* his nose with a ring;
He gazed at the moon
Every evening of June,
That *ecstactic* Old Person of Tring.
(Lear, 1994: 92; itálico meu)

Através desta e de outras estratégias, os dois tradutores portugueses procuram recriar o efeito humorístico (ou uma aproximação do efeito) do *nonsense* na versão portuguesa dos poemas de Lear. Já que não era possível fazer um “*nonsense* português” – no sentido estreito que o conceito britânico tem –, decidiram importar para os textos em português certas características deste tipo de discurso. Assim, a “fidelidade” semântica ao original implicou que a tradução reproduzisse as situações bizarras e absurdas que se encontram nos poemas em inglês. Ao nível da linguagem, a tradução procura manter o carácter de estranheza e de surpresa divertida, suscitado pelo intromissão inesperada de palavras e expressões do nível culto no registo familiar e informal que domina o poema, ainda que tal suceda em menos situações do que acontece no texto de partida. Exemplos deste processo encontram-se em versos como: “Havia um velho senhor de Bangor, / Os dentes rangia *num esgar de rancor*” (Lear, 1990: 18; itá-

¹⁴ Henri Bergson define nos seguintes termos o cómico de carácter: “É cómica a personagem que segue automaticamente o seu caminho sem se preocupar em entrar em contacto com os outros. O riso surge para corrigir a sua distração ou para a arrancar ao seu sonho. [...] Geralmente, são deveras os defeitos de outrem que nos fazem rir – contanto, é verdade, que acrescentemos que esses defeitos nos fazem rir mais pela sua insociabilidade do que pela sua imoralidade.” (Bergson: 1991, 88-91) O mesmo autor define o cómico de situação nestes termos: “Uma situação é sempre cómica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, podendo interpretar-se alternadamente em dois sentidos completamente diferentes.” (Bergson: 1991, 65-66).

¹⁵ “There was an Old Man with an owl, / Who continued to bother and howl; / He sate on a rail, / And *imbibed* bitter ale, / Which refreshed that Old Man and his owl.” (Lear, 1994: 123; itálico meu) A própria palavra “sate”, como arcaísmo, produz um efeito cómico.

¹⁶ “There was an Old Man of Calcutta, / Who *perpetually* ate bread and butter;” (Lear, 1994: 95; itálico meu).

¹⁷ “There was an Old Man who supposed, / That the street door was partially closed; / But some very large rats, / Ate his coats and his hats, / While that *futile* old gentleman dozed.” (Lear, 1994: 54; itálico meu)

¹⁸ “There was an Old Man of Coblenz, / The length of whose legs was immense; / He went with one *prance* / From Turkey to France [...]” (Lear, 1994: 94; itálico meu). Ver imagem 3 deste ensaio.

¹⁹ Ver: Lear, 1994: 84.

lico meu); “Havia um velhote que era mongol, / Quis dar uma banquete para a sua *prole*” (Lear, 1990: 8; itálico meu); “Havia um velho senhor do Levante, / De comportamento muito *extravagante*” (Lear, 1990: 15; itálico meu); “Havia uma dama nascida em Almada / Que tinha uma flauta de prata dourada. / Tocou duas modas *com todo o seu brio*” (Lear, 1990: 16; itálico meu); “Havia um velho tocador de flauta, / entrou-lhe na bota uma serpente *incauta*” (Lear, 1990: 24; itálico meu); “[uma dama] Comprou um chapéu [...] *em excesso ofuscante*” (Lear, 1990: 30; itálico meu). Note-se que, em alguns casos, as expressões e a sintaxe podem ter uma aceitabilidade linguística questionável ou roçam a agramaticalidade: “Havia um velho habitante do Rio, / *Como era espantoso o seu sangue-frio!*” (Lear, 1990: 9; itálico meu); “Havia um velho sobre um parapeito [...] / *Velho incipiente* naquele parapeito.” (Lear, 1990: 11; itálico meu); “Havia uma dama lá em Portugal, / Tinha uma *excessivo mania naval*” (Lear, 1990: 42; itálico meu); “Mas logo disseram: – *Não é atraente / olhar para ti no momento presente*” (Lear, 1990: 35; itálico meu). No entanto, é próprio do discurso poético desafiar as regras gramaticais, testar a sua elasticidade, quando não mesmo quebrá-las. (Recordemos, a título de ilustração e entre inúmeros exemplo possíveis, os poemas de e.e. cummings e Dylan Thomas.)

Com o intuito de adensar a carga humorística do poema, os tradutores recorrem a palavras e expressões que possuem uma sonoridade ou uma carga semântica sugestivas e que despertam o efeito jocoso: “Havia um velhote bem *tragalha-*

danças” (Lear, 1990: contrapa; itálico meu); “Comprou caracóis, qu’eles comeram *a rodos*” (Lear, 1990: 25; itálico meu); “Ao décimo oitavo coelho *papado*” (Lear, 1990: 40; itálico meu); “Pagou para as primas, muito *macambúzias*,” (Lear, 1990: 44; itálico meu); “Sua velha megera nascida no Bósforo” (Lear, 1990: 22; itálico meu). Tais vocábulos e expressões não procuram constituir o equivalente para qualquer palavra do original. São, sim, uma estratégia para enfatizar, ao nível da linguagem, o carácter cómico das composições no texto de chegada. É com a mesma finalidade que os tradutores fabricam palavras, que não fazem parte do léxico da língua portuguesa, através do processo de composição por aglutinação a que Lewis Carroll chamou *palavras portmanteau*²⁰. (Em português, utiliza-se o termo linguístico *amálgama* para referir este processo irregular de formação de palavras.) Exemplos deste tipo de palavras são “*birrascível*” (Lear, 1990: 18) e “*mosquinhoso*” (Lear, 1990: 32). A primeira será fruto da fusão de “birra” e “irascível”²¹ enquanto a segunda poderá resultar da aglutinação entre “mosquito” (ou mesquinho?) e “tinhoso”²². Seja qual for a origem destes termos, é importante sublinhar que, para lá da sua semântica e da sua (suposta) etimologia, ganham importância nos *limericks* a sua sonoridade e as potencialidades que revelam na métrica do verso.

Falando em verso, no que diz respeito a aspetos de índole formal e prosódica, fica claro da comparação entre o texto de partida e o de chegada que os tradutores tiveram de recorrer a estratégias tradutológicas ao nível da estrofe, da

²⁰ “Well, ‘slithy’ means ‘lithe’ and ‘slimy’. ‘Lithe’ is the same as ‘active’. You see it’s like a portmanteau – there are two meanings packed into one word.” (Carroll: 1982: 198).

²¹ A palavra do *limerick* de Lear que corresponde a “birrascível” é “borascible”. Segundo creio, esta última pode ser a combinação de *bored* (entediado) e *irascible* (irascível).

²² No poema de Lear, “scroobious” é a palavra que será recriada no poema português como “mosquinhoso”. Inventado pelo próprio poeta inglês, o vocábulo “scroobious”, que é intraduzível, tornou-se um *ex-libris* da linguagem *nonsense*, até porque é impossível chegar com certeza às palavras amalgamadas que estão na sua génese.

P

métrica e da rima para trazer o *limerick* até ao leitor português. Como já foi referido, esta é uma forma poética muito peculiar, que não se identifica com nenhuma outra portuguesa. Saliente-se que, apesar de ter o mesmo número de versos da quintilha, o *limerick* difere desta na métrica, no esquema rimático²³, na sua limitação monostrófica²⁴ e no registo discursivo usado, o *nonsense*. Houve, por isso, necessidade de o converter numa forma poética reconhecível pelo leitor (infantil e adulto) português. A solução encontrada foi manter a estrofe de cinco versos e o esquema rimático do original (*aabba*). No entanto, para lidar com o problema levantado pela métrica, os tradutores decidiram tornar todos os versos isométricos, convertendo quer os trímetros anapésticos (dos primeiro, segundo e quinto versos), quer os dímetros anapésticos (dos versos três e quatro) em hendecassílabos, isto é, em versos de onze sílabas.

Na medida em que o poema traduzido já não é um *limerick* e que o texto de chegada, como antes se disse, não pertence ao domínio do *nonsense* (não existe, como já foi referido, uma tradição portuguesa de *nonsense*, tal como ela é cultivada pela literatura britânica), esta tradução das composições de *The Book of Nonsense* é uma operação que se insere no âmbito do conceito de transfor-

mação genológica (“generic shift”)²⁵: o *limerick* converte-se numa quintilha, ainda que com um esquema rimático que não é tradicional na quintilha portuguesa (cf. Amorim de Carvalho, 1981: 89)²⁶.

Esta opção tradutológica, que se faz sentir sobretudo ao nível métrico, levantou a dificuldade de preencher os terceiro e quarto versos hendecassílabos a partir da escassa informação apresentada nos dois dímetros anapésticos do poema inglês. Não esqueçamos que o tradutor se encontra muito condicionado no seu trabalho pela ilustração que acompanha o poema e que esta lhe dá muito pouca margem de liberdade para introduzir elementos que não se encontrem no original. A estratégia dominante nesta operação foi recorrer a palavras e locuções adverbiais ou a referências circunstanciais cuja carga semântica de natureza acessória não entrasse em contradição com o elemento icónico. Assim, os tradutores acrescentaram expressões de tempo²⁷, de lugar²⁸ e de modo²⁹ que não figuravam no original para suprir o vazio métrico gerado pela conversão do dímetro anapéstico em hendecassílabo. Atente-se no exemplo ainda não referido:

²³ Segundo Amorim de Carvalho (1981: 89), o esquema rimático da quintilha apresenta as seguintes variações: *abbab*, *abaab* ou *ababa*. O padrão rimático do *limerick* é *aabba*.

²⁴ O termo “monostrófico” é proposto por Amorim de Carvalho (1981: 98). Falo de “limitação monostrófica” porque uma quintilha nacional se pode juntar a outras na composição de um poema, enquanto um *limerick* se caracteriza por ser uma forma de uma estância só.

²⁵ Van Broeck (1989: 66) cita a definição de “generic shift” que Popovic (o autor que avançou o conceito) dá: “(It’s that(type of topical shift which implies a change in constitutive features of the text as a literary genre”.

²⁶ Ver nota 22.

²⁷ “Quando *horas mais tarde* ele foi encontrado” (Lear, 1990: 10; itálico meu); “Mas *eis senão quando* uma abelha enorme” (Lear, 1990: 20; itálico meu); “Mas *um belo dia*, passeando sozinho” (Lear, 1990: 21; itálico meu); “Tocou noite e dia e mais uma hora” (Lear, 1990: 24; itálico meu).

²⁸ “Nas tardes de junho *saía para a rua*” (Lear, 1990: 10; itálico meu); “Pròs porcos ouvirem *na quinta* do tio” (Lear, 1990: 16; itálico meu); “Foi comprar *à loja*” (Lear, 1990: 17; itálico meu).

²⁹ “Cerveja amarga *que dava energia*” (Lear, 1990: 7; itálico meu); “Respondeu *de pronto*: – o quê? Nem pensar” (Lear, 1990: 11; itálico meu); “Até que uma tosta, *ainda bem quente*” (Lear, 1990: 12; itálico meu); “Tocou duas modas *com todo o seu brio*” (Lear, 1990: 16; itálico meu).

Havia uma dama nascida no Bósforo,
 A doida da avó quis queimá-la co'um fósforo.
 A neta enfrentou-a de modo *pacato*
 E disse: – Ó avó! Vai pegar fogo ao gato!
 Sua velha megera nascida no Bósforo!
 (Lear, 1990: 22; itálico meu)

Um outro problema tradutológico, que nem sempre foi resolvido com a mesma eficácia, prende-se com o ritmo, mais concretamente, com a reprodução da cadência viva e galopante que pauta o poema em inglês. Para além da rima, há factores do domínio da métrica que contribuem para a marcação do ritmo fluído das composições como o facto de o verso ser composto por pés anapésticos e as terceira e quarta linhas serem mais curtas, o que faz acelerar a cadência. Existem também condicionantes de ordem estilística como o recurso frequente à aliteração, a assonância e o respeito pela ordem sintáctica “natural” da língua britânica. Finalmente, há um aspeto intrínseco à estrutura do inglês que possibilita esta fluidez rítmica do *limerick*. Refiro-me ao facto de a língua inglesa ser dominada por palavras mono e dissilábicas.

Ainda assim, em vários momentos dos textos traduzidos, foi possível imprimir o ritmo vivo recorrendo a aliterações³⁰, a assonâncias³¹, ao paralelismo sintáctico³² e à contração de palavras³³.

No entanto, os processos usados para conferir ritmo aos *limericks* de Lear nem sempre são recuperados nos poemas em português. Daí que algumas das composições traduzidas se ressintam da ausência da cadência ondulante do original. Para começar, o isometrismo dos versos não permite a já referida aceleração do ritmo no antepenúltimo e no penúltimo versos. Do mesmo modo, também há poemas em que a presença de polissílabos constitui um obstáculo à fluidez discursiva³⁴.

No entanto, o caso mais comum de resistência à ondulação do ritmo surge quando os tradutores se veem forçados a recorrer ao hipérbato, à elisão ou ao assíndeto para respeitar os compromissos rimáticos e métricos que tomaram. Em relação ao hipérbato, a alteração da ordem normal das palavras na frase põe, por vezes, em causa a musicalidade do verso. Veja-se o seguinte exemplo:

Havia um velho senhor do Levante
 De comportamento muito extravagante.
 Quando aos vinte filhos a fome apertava
Só bolos de leite e mais nada lhes dava.
Tal deu na veneta ao senhor do Levante.
 (Lear, 1990: 15; itálico meu)

O mesmo acontece quando algumas palavras são omitidas, em especial o pronome relativo “que” ou a conjunção coordenada copulativa

³⁰ Exemplos de aliteração nos poemas traduzidos estão em “Havia um velho habitante de Aveiro” (Lear, 1990: 6; sublinhado meu) – aliteração em [v] – e “Havia um velho senhor de Bangor, / Os dentes rangia num esgar de rancor” (Lear, 1990: 18; sublinhado meu) – aliteração em [r] / [R].

³¹ Dois casos de assonância são: “Havia uma dama nascida em Almada / Que tinha uma flauta de prata dourada” (Lear, 1990: 16; sublinhado meu) e “Havia um homem de hábitos velhos / Que se alimentava somente a coelho” (Lear, 1990: 41; sublinhado meu).

³² Por exemplo, “Quando lhe disseram: – Senhor! Vai tombar! – / Respondeu de pronto: – O quê? Nem pensar!” (Lear, 1990: 11) e os paralelismos estruturais do início e do fim de muitos poemas: “Havia um velho senhor d’Alicante / Que tinha umas pernas tamanho gigante” (Lear, 1990: 14).

³³ “Tombou num caldeio com água *prà* [sic] sopa” (Lear, 1990: 41; itálico meu) e “Subia aos pinheiros *p’ra* ver cada dia.” (Lear, 1990: 42; itálico meu)

³⁴ Apresento aqui alguns casos: “Aquele *birrasível* senhor de Bangor” (Lear, 1990: 18); “Era *mosquinholoso* e muito expedito” (Lear, 1990: 32); “Pagou para as primas, muito *macambúzias*” (Lear, 1990: 44; itálico meu).

P

“e” (assíndeto). Casos há em que os tradutores suprimiram o pronome relativo ou a conjunção copulativa, o que origina uma quebra rítmica (assinalada nos exemplos seguintes pela barra) em versos onde a sua presença não traria um acréscimo ao número de sílabas métricas, tendo em conta que se produziria a elisão com a vogal anterior ou seguinte:

Havia um velho nascido em Bangor, |
[Que] Os dentes rangia num esgar de rancor.
(Lear, 1990: 18)

Havia um velho co'um mocho galego
Que muito piava, | [e] não tinha sossego.
(Lear, 1990: 7)

Conclusões

Como foi referido anteriormente, a tradução portuguesa de *The Book of Nonsense* foi orientada pela preocupação de tornar estas composições aceitáveis (e apetecíveis) para os leitores infantis portugueses do final do século XX, grupo que é implicitamente definido com o público-alvo da obra. Ainda que com poucos ou nenhuns dados empíricos ou estudos científicos sustentáveis, a opinião pública portuguesa classificou estes leitores como pouco despertos para a leitura de textos poéticos. Não sugiro aqui que os tradutores do *Livro dos Disparates* aceitem esta ideia. Contudo, o seu ofício e a sua consciência cultural e literária determinaram que neste trabalho de tradução se procurassem estratégias que tornassem a poesia de Edward Lear cativante para o público infantil português dos nossos tempos.

A preocupação de apresentar uma tradução que vá ao encontro do público leitor está patente

em aspetos anteriormente analisados, entre os quais se destacam a tentativa de domesticação de elementos do universo do discurso inglês e dos topónimos e gentílicos que aí apareciam e a inclusão de expressões e palavras sugestivas do nível coloquial.

Também tendo em conta este público-alvo, o livro foi publicado segundo uma política editorial orientada para o leitor infantil. Assim, para tornar a obra mais apelativa, a editora Terramar publicou-a num formato próximo do A4, apresentou uma versão colorida dos desenhos de Lear – as quais eram no original simples ilustrações a tinta da china preta – e incluiu um número reduzido de poemas para não tornar o livro demasiado extenso.

A orientação seguida pela editora e pelos tradutores deixa entrever a função e o papel que estes agentes literários pretendem conferir à obra no sistema de chegada. Procura-se que este livro de poesia infantil – um subgénero literário que não era então (em 1990) acolhido com muito entusiasmo pelo público nacional... e provavelmente continua a não o ser – desperte o interesse dos leitores mais jovens. Daí que a editora Terramar tenha apostado em traduzir, quase cento e cinquenta anos depois da sua publicação inicial, uma seleção de poemas curtos, divertidos, ligeiros e acompanhados por ilustrações, com o propósito de conseguir algum sucesso editorial num setor do mercado que não tinha (e continua a não ter) um público vasto ou que revelava dificuldade em oferecer obras que seduzissem o leitor infantil. Para tal, a editora foi buscar um tipo de poesia que sempre atraiu as crianças britânicas, esperando que ela pudesse também aliciar e fascinar as portuguesas. Prova deste propósito é o prefácio à edição portuguesa não pretender explicar as opções tradutológicas tomadas, mas sim dar conta do es-

tatuto canónico do autor e da sua produção literária na cultura inglesa.

Para utilizar a metalinguagem usada pela teoria dos polissistemas, direi que se pretende que esta obra ocupe um lugar no centro do sistema da literatura infantil³⁵. A publicação deste título pa-

rece ter uma vertente de ensaio experimental para aferir a aceitação deste género e deste autor junto do público português; mas também parece querer contribuir para cultivar o gosto dos mais novos para este tipo de literatura.

³⁵ Even-Zohar (1990: 14) explica o conceito de centro de um sistema nas seguintes palavras: “[...] in practice, the (uni-)system has been identified with the central stratum exclusively (that is, official culture as manifested inter alia in standard language, canonized literature, patterns of behavior of the dominating classes) [...]”.

P

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri (1991). *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Broeck, Raymond van den (1989). "Literary Conventions and Translated Literature". In Th. D'haen, G. Rainer and H. Lethen (eds.), *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdão-Filadélfia: John Benjamins, pp. 57-75.
- Carvalho, Amorim de (1981). *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: CIB.
- Campos, Haroldo (1985). "Traducción: fantasía y fingimiento ('Papyrus' de Ezra Pound)". In *Syntaxis*, n.º 8/9, pp. 33-40.
- Carroll, Lewis, (1993 [1862]). *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Cuddon, J.A. (1991). "Limerick" e "Nonsense", in *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Cunha, Maria de Lourdes (1960). *O 'Nonsense' e a Criança na Época Vitoriana*. Lisboa, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa.
- Eliot, T.S. (1979). "Rudyard Kipling". In *On Poetry and Poets*. Londres: Faber & Faber, pp. 228-251.
- Even-Zohar, Itamar (1990). "The Polysystem Theory". In *Poetics Today*, vol. 1, n.º1, Primavera, pp. 9-26.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1944). Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada.
- Lambert, José e Hendrick van Gorp (1985). "On Describing Translations". In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*. Londres e Sydney: Croom Helm, pp. 42-53.
- Lear, Edward (1994 [1846]). *The Book of Nonsense*. Londres: Wordsworth Classics.
- _____ (1990). *O Livro dos Disparates*, trad. Vera Pinto e Luís Manuel Gaspar. Mem Martins: Terramar.
- Lord, John Vernon (1984). "Introduction". In *The Nonsense Verse of Edward Lear*, Londres, Methuen.
- Maxwell, Richard (2010). "Palms and Temples: Edward Lear's Topographies", in *Victorian Poetry*, vol. 48, Primavera, pp. 73-94.
- Novo Michaelis: Dicionário Ilustrado: Inglês-Português* (1961). São Paulo: Melhoramentos, vol. I
- Morais, Armando (1987). *Dicionário de Inglês-Português*. Porto: Porto Editora.
- Nilsen, Don L. F. (1998). *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Pym, Anthony (2004). *The Moving Text: Localization, Translation and Distribution*. Amsterdão e Filadélfia: Benjamins.
- Rodari, Gianni (1973), "Construção de um 'limerick'". In *Gramática da Fantasia*, Lisboa, Caminho.
- Strachery, Edward (1994). "Introduction". In Edward Lear, *The Book of Nonsense*. Londres: Wordsworth Classics.
- Touri, Gideon (1982). "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in *Dispositio*, Vol. VII, n.º 19-20-21, pp. 22-39.