

Tradução sonora: perspectivas fonéticas na tradução e o caso Humpty Dumpty

Sound translation: phonetic perspectives in translation and the Humpty Dumpty case

Monique Pfau^{*}

Fernanda da Silva Góis Costa^{**}

Marília Portela Pereira^{***}

Marília Santana Silva^{****}

Nathalia Amaya Borges^{*****}

Simone Evangelista Salles^{*****}

^{*} Professora de Letras da Universidade Federal da Bahia, orientadora de tradutores/as em formação pelo NUPEL/ILUFBA e líder do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução. moniquepfau@hotmail.com

^{**} Licenciada e Bacharela em Letras Inglês, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução. nandacosta1995@gmail.com

^{***} Bacharela em Letras Inglês pela Universidade Federal da Bahia, foi tradutora em formação pelo NUPEL/ILUFBA, pesquisadora do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução, mariliaportela@yahoo.com.br

^{****} Licenciada em Letras Inglês pela Universidade Federal da Bahia, pesquisadora do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução Universidade Federal da Bahia, marystnadj333@hotmail.com

^{*****} Graduanda em Letras Inglês pela Universidade Federal da Bahia, foi tradutora em formação pelo NUPEL/ILUFBA e pesquisadora do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução Universidade Federal da Bahia, nathaliaborgesazevedo@hotmail.com

^{*****} Graduanda em Letras Inglês pela Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do grupo de pesquisa Textos Fundamentais em Tradução Universidade Federal da Bahia, simonemsalles@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um breve estudo bibliográfico e um experimento comentado sobre tradução sonora, tema ainda pouco discutido nos Estudos da Tradução no Brasil. A tradução sonora, observada em alguns poemas e músicas, está fortemente embasada na busca pela repetição ou pela adaptação da acústica do texto-fonte, levando ou não em consideração outros sistemas linguísticos, como o semântico e o léxico. O referencial teórico sobre conceitos, críticas e exemplos que circundam o tema (CATFORD, 1965; VENUTI, 1995; PILSHCHIKOV, 2016; DEMBECK, 2015; HILSON, 2013; etc.) evidencia o valor literário da tradução sonora que, apesar de não haver um reconhecimento unânime da tradução sonora ser de fato uma tradução, os estudos reunidos aqui consideram discussões baseadas em aspectos políticos e culturais que a reconhecem como legítima. O experimento de tradução foi inspirado na tradução sonora da canção inglesa *Humpty Dumpty* (1797), de Mother Goose, para o francês, por van Rooten. Essa tradução é bastante polêmica entre os/as pesquisadores/as por ser um caso extremo de tradução sonora, gerando um texto desprovido de significado. A tradução puramente sonora da canção inglesa para a língua portuguesa na variedade brasileira forneceu meios para observar os diversos sistemas acústicos levantados na seção teórica e as limitações das possibilidades da língua-alvo em repetir alguns sons da língua-fonte. A partir deste estudo, defende-se que a tradução sonora coloca em evidência a fonética como um elemento identitário da cultura-fonte.

Palavras-chave: Tradução Sonora; Texto Poético; Humpty Dumpty.

Abstract: This article presents a brief bibliographical study and a commented experiment on sound translation, a topic that is still overlooked in translation studies in Brazil. Sound translation may be observed in some poems and songs and is strongly based on repetition or adaptation of the source-text acoustics, which may or may not take into account other linguistic systems, such as semantics and lexicon. The theoretical framework on concepts, criticisms, and examples that surround the theme (CATFORD, 1965; VENUTI, 1995; PILSHCHIKOV, 2016; DEMBECK, 2015; HILSON, 2013; etc.) highlights the literary value of sound translation that, although there is no unanimous recognition that sound translation is in fact a translation, the studies here presented show discussions based on a political and cultural perspective that recognize it as legitimate. The translation experiment was inspired by the sound translation of the English nursery rhyme *Humpty Dumpty* (1797), by Mother Goose, into French, by van Rooten. This translation is quite controversial among researchers as it is an extreme case of sound translation, generating a text devoid of meaning. The purely sound translation of the English song into Brazilian Portuguese provided means to observe the various acoustic systems raised in the theoretical section and the limitations of the target language to repeat some sounds of the source language. This study argues that sound translation highlights phonetics as an identity element of the source culture.

Keywords: Sound Translation; Poetry; Humpty Dumpty.

Introdução

Os textos poéticos são habitualmente conhecidos pelos sons que produzem sejam rimas, aliterações, consonâncias, jogos de palavras ou quaisquer outros elementos que gerem ritmos e melodias. Na tradução, esses

sons podem ser reproduzidos, adaptados, compensados, alterados ou até mesmo ignorados, dependendo da abordagem tradutória. Neste estudo, propomos alguns olhares para a tradução sonora, aquela que procura repetir ou adaptar os sons conforme sua acústica no texto-fonte.

De modo geral, percebemos que dentro dos Estudos da Tradução, as reflexões fonéticas e fonológicas ganham menos ou igual atenção se comparadas a outros sistemas linguísticos, como o semântico ou o léxico. Além disso, muitas contribuições legítimas e importantes que levam em consideração a acústica costumam trabalhar com compensações, mas não necessariamente com produções iguais ou semelhantes de sons da língua-fonte (ver, por exemplo, Bly, 1982 e Britto, 2002, que apresentam reflexões metodológicas de tradução a partir da análise de vários sistemas linguístico-culturais diferentes, incluindo os sistemas acústicos).

Catford (1965) já havia apontado a escassez de tentativas de aproximação sonora nas traduções de poesia, presumindo que essa lacuna talvez ocorra por falta de correspondências acústicas e fonéticas precisas entre línguas e variedades linguísticas diferentes. Entretanto, como observa o próprio autor, o fenômeno de traduzir a partir de níveis sonoros, rítmicos e sintáticos pode ser autônomo e independente, i.e., não precisa estar alinhado com outros níveis não sonoros, como o semântico, por exemplo.

Assim sendo, este artigo traz uma breve revisão da literatura de autores/as que discutem as semelhanças acústicas na tradução de poemas e músicas. Ao final, sugerimos uma tradução sonora comentada para o português brasileiro. Nossa proposta é contribuir com essa discussão principalmente no Brasil, já que, de acordo com nossas buscas bibliográficas, ela ainda aparece de forma tímida no país. Para isso, buscamos conceitos gerais e introdutórios sobre práticas, análises e críticas a respeito de traduções sonoras, além de algumas questões técnicas encontradas na literatura especializada. Por fim, propomos um experimento de uma tradução (puramente) sonora para o português da canção inglesa *Humpty Dumpty*, de Mother Goose, publicada em 1797. Esse experimento foi previamente realizado para o francês por Luis d'Antin van Rooten em 1967, publicado com outras canções traduzidas sonoramente em um compilado intitulado *Mot d'Heures: Gousses, Rames: the*

Dantin Manuscript, e é frequentemente polemizado na literatura como um caso extremo de tradução a partir de uma perspectiva fonética —alguns/mas teóricos/as até questionam se ele é, de fato, uma tradução, como mostraremos a seguir). Nossa proposta para traduzir sonoramente esse poema inclui a aplicação das teorias e técnicas aqui elencadas e defender a ideia de que uma tradução puramente baseada no som, ainda que não ortodoxa, não só é um tipo de tradução, mas um texto com elevado valor poético, identitário e político (DEMBECK, 2015; EHRENHAUS, 2019).

1. Conceitos gerais

Apesar de estar presente nas práticas tradutórias ao longo da história e em diferentes partes do mundo, a tradução sonora só ganhou mais atenção nos Estudos da Tradução nas últimas décadas. Nesta seção, nosso objetivo é perpassar por algumas das pesquisas que trouxeram reflexões acerca da tradução de sons. Trazemos uma visão introdutória do conceito de tradução sonora, os olhares críticos sobre a prática e, finalmente, uma perspectiva técnica de diferentes elementos da fonética e fonologia no texto poético que são relevantes para o nosso estudo.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que a prática da tradução a partir dos sons apresenta uma nomenclatura variada entre diferentes pesquisadores/as, além de sutis diferenças em sua conceitualização. Em nossa pesquisa bibliográfica encontramos os termos *tradução fonética* [*phonetic translation*, ver Pilshchikov (2016), Chesterman (2016) e Levick (2019)], *tradução homofônica* [*homophonic translation*, ver Venuti (1995), que também menciona o termo *traduscon*, como uma prática francesa cultural e moderna], Dembeck (2015), Bernstein (2019), Ehrenhaus (2019)], *tradução fonológica* [*phonologic translation*, ver Catford, 1965 [1978], *facsimile fonético*, [*phonetic facsimile*, ver Steiner (1998)], *transfonação* [*transphonation*, ver Genette (1997 [1992], *tradufonia* [*translatophony*], ver Eoyang (2003)], ou ainda, para situações mais específicas, *tradução musicocêntrica*, [ver Meinberg (2015)]. Para os/as autores/as previamente citados/as, utilizamos a terminologia que eles/as elegeram. Em nosso discurso, adotamos o termo *tradução sonora* propondo um

termo abrangente que inclui as variações aqui listadas cujo enfoque principal é o som.

Para uma introdução e compreensão panorâmica da tradução sonora, iniciamos com Venuti, que menciona brevemente a prática em seu livro *The Translator's (In)Visibility* (1995) através de um exemplo de *tradução homofônica*. Ele observa as escolhas do tradutor/poeta Zukofsky dos poemas romanos de Catulo, também mencionado em várias referências encontradas em nossa análise bibliográfica. Venuti ilustra alguns exemplos de tradução sonora elencando algumas partes, como, por exemplo, a palavra “*dicit*” (dizer) ao ser traduzida para o inglês como “*dickered*”, que de algum modo apresenta a ideia de dizer (no sentido de pechinchar), mas também dentro de um contexto sexual. Outro exemplo ilustrador mencionado por Venuti é a tradução para “*my love air*” em inglês, da palavra “*mulier*” (mulher). Venuti observa que “*air*” também serve como um trocadilho para “*ere*”, introduzindo um arcaísmo no inglês moderno: “*my love, ere my own, would marry me*”, consentindo, assim, a ideia de um impulso estrangeirizador a partir do som.

Igor Pilshchikov (2016) dedica um longo artigo à *tradução fonética*, analisando esse fenômeno em traduções de poesia para o russo em que tradutores/as procuraram reproduzir o som, o ritmo e a sintaxe dos poemas nas línguas-fonte. Segundo o teórico, esse tipo de tradução exige um sacrifício da fidelidade a outros sistemas linguísticos, em maior ou menor nível, em prol da melodia do poema. Ao apresentar as críticas russas das traduções dos poemas citados no seu artigo, Pilshchikov aborda críticas não unânimes: desde aquelas que defendem o som do poema como o sistema mais importante da tradução até aquelas que nivelam a prioridade da tradução do som de modo semelhante a outros sistemas linguísticos. Ele também defende que o som de um poema está diretamente relacionado à camada profunda de significação e pode vir a ser mais importante para o poema do que seu significado literal de palavras.

Da mesma forma, Dembeck (2015) observa que a *tradução homofônica* é uma forma de permanecer fiel à estrutura fonética original, não necessariamente levando em consideração seu conteúdo semântico. Dembeck percebe que alguns/mas teóricos/as afirmam que a tradução homofônica

“sacrifica” o significado da poesia sonora por completo e o autor entende que essa noção, na realidade, impossibilita a compreensão da política poética e cultural da poesia sonora em geral e da tradução homofônica em particular. O autor destaca que a tradução homofônica é mais do que um simples jogo de linguagem sem nenhuma relevância social ou cultural, pois considera o desafio de mudar a maneira como atribuímos significado ao mundo – linguística e culturalmente – como um ato político que desafia paradigmas linguísticos e monolíngues através do conceito de que uma língua materna é natural para qualquer falante adequado.

Dembeck (2015) faz uma onerosa revisão mencionando diversos/as tradutores/as que fizeram uso desse recurso, tais como as traduções já exemplificadas de Catulo realizadas por Zukofsky, alguns experimentos nos Estados Unidos e na França, além de Ralf Rainer Rygulla e Rolf Dieter Brinkmann que, em 1969, publicaram a tradução homofônica de “*La jolie rousse*” de Apollinaire com o título “*Der joviale Russe*” em alemão. Mais recentemente, o autor menciona a escritora japonesa Yoko Tawada, que escreve tanto em japonês quanto em alemão e, segundo Dembeck, adotou a tradução homofônica como um dos principais pilares de sua filologia literária.

Dos vários exemplos referidos por Dembeck e talvez tão popular nos registros de tradução fonética quanto *Humpty Dumpty* e as traduções de Zukofsky, é a tradução de Jandl (1997) para o poema *Oberflächenübersetzung* (*My Heart Leaps Up*) de Michael Hammerschmid. No início, assim como no original, Jandl salienta a harmonia natural que muda de tom no final, tornando-se algo mais vulgar e até mesmo violento. De acordo com o autor, essa questão ficou evidente no último verso como sendo essencialmente alemão. O autor ressalta que o movimento político-cultural apresentado no poema de Jandl não pode ser separado do “original” nem de seu valor cultural na língua-fonte e alvo. Dembeck (2015) também enfatiza a importância de a *tradução homofônica* se concentrar especificamente não só nos valores presentes do texto original, mas também nas estratégias poéticas e/ou político-culturais. Abaixo apresentamos o poema-fonte seguido da sua tradução para o alemão:

My heart leaps up when I behold
 A rainbow in the sky.
 So was it when my life began;
 So is it now I am a man;
 So be it when I grow old,
 Or let me die!
 The Child is father of the Man;
 And I could wish my days to be
 Bound each to each by natural piety.

Mai hart lieb Zapfen Eibe hold
 Er renn bohr in Sees Kai
 So was sieht wenn Mai läuft begehen
 So iss sieht neu Ei Emma mähen
 So biet wenn Ärschel grollt
 Ohr leck mit Ei
 Seht steil dies fader Rosse Mähen
 So Ei Kurt wisch Mai desto Bier
 Baum Deutscher deutsch Bajonett Schur Alp Eiertier

Já Charles Bernstein (2019) apresenta uma nova visão da *tradução homofônica* como sendo um gênero de *som/escrita*, uma vez que abrange um contexto mais amplo para o imaginário homofônico. Tal ideia inclui, por exemplo, a poesia zaum¹ e, dentro do contexto mais amplo da tradução radical, o que Haroldo de Campos chama de *transcrição*. Para Bernstein, a tradução homofônica é uma forma de rastreamento de som.

Em sua essência, esse tipo de tradução rejeita uma divisão cartesiana entre som e sentido, considerando o sentido apenas como uma extensão do som. A cada momento, a tradução sonora refuta a ideia de que o significado pode ser deslocado do som ou que a referência tem uma relação arbitrária, e não motivada, com o ritmo acústico, o padrão de som e a iconicidade auditiva. Bernstein (2019) utiliza da metáfora para exemplificar o que ele chama de *tradução fonética* como sendo uma relação “parasitária”, pois um parasita pode querer viver simbioticamente com sua fonte ou pode querer substituí-la, pelo menos ao tornar-se um novo poema por seu próprio mérito, autônomo, não mais dependente do original, alcançando, então, a sua própria originalidade.

¹ Zaum (do russo: зăумь) diz respeito aos experimentos linguísticos em simbolismo sonoro e criação de linguagem de poetas futuristas russos, tais como Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh.

No artigo *Does Homophonic Translation Belong in the Publishing Industry?*, Andrés Ehrenhaus (2019) aborda a *tradução homofônica* explicando que a homofonia está na raiz da comunicação. Entretanto, isso não significa que a compreensão e a homofonia andem juntas na própria raiz do transporte, da perda e remodelação do significado. Ele considera que a musicalidade (ou o som) é a matéria prima, o discurso corporal ou carnal, a literatura e, portanto, a fonte das traduções que trazem o Outro através de sua natureza imitativa. Assim como Dembeck (2015), Ehrenhaus (2019) também percebe esse tipo de tradução como um ato político. O autor afirma que as variedades linguísticas estão fortemente baseadas em variações melódicas e prosódicas mais profundas do que em marcas lexicográficas rasas, frutos de migração, creolização, tensões sociais e de classe, diversificação fônica e cultural. Os exemplos que ele traz em seu artigo sugerem que esse tipo de tradução está em toda parte e pode ser de muitos tipos. Um deles é a sua própria tradução para o espanhol do título da canção inglesa *Humpty Dumpty* (já previamente traduzida para o espanhol como *Humpty Dumpty*, *Pepín Cascarón*, *Zanco Panco* etc.), desta vez intitulada como *Humpe Dante*, assemelhando-se a *Un Pedante*.

Tiffane Levick (2019) afirma que o objetivo da *tradução fonética* é criar novas redes semânticas no texto a ser traduzido. Segundo a autora, a tarefa de traduzir homofonicamente concentra-se na criação de novas redes sonoras no texto traduzido, adotando uma abordagem mais ortodoxa para manter o significado. Ao ler um texto para ser traduzido foneticamente, o/a tradutor/a prioriza certos sons ou combinações de sons da obra original. Para isso, é necessário identificar as soluções que julgar mais adequadas dentro da gama de possibilidades disponíveis para traduzir cada unidade de som ou combinação de unidades de som na língua-alvo. Assim, a autora sugere categorias para traduções homofônicas, a saber: correspondência exata, compensação (homófonos adicionados), mudança em parte do discurso, deslocamento do homófono, homófonos parciais, e rima e ritmo.

A partir da perspectiva de tradução e música, Adriana Meinberg (2015) utiliza a classificação de Gorlée (2005: 8 apud MEINBERG, 2015: 32) para tradução musical homofônica, denominada tradução *musicocêntrica*. Nesse tipo de

tradução, a carga semântica não é prioritária na tradução, e sim o teor sonoro das palavras. A autora menciona que esse tipo de tradução não é comum no Brasil, pois não é habitual criar versões homofônicas para a língua portuguesa. Além disso, Meinberg (2015) aponta que traduções desse tipo frequentemente não são consideradas como um gênero de tradução, tendo pouco ou até mesmo nenhuma receptividade dos/as pesquisadores/as da tradução e cita o teórico Peter Low que tem a seguinte perspectiva sobre tradução homofônica: “é somente um *conjunto de palavras* muito bem *combinadas com a música*, mas que *ignoram completamente* o sentido semântico da canção original” (MEINBERG, 2015: 33, grifos da autora).

Ainda no Brasil, Natanael Rocha (2018) propôs um modelo de análise de tradução de canções em sua tese de doutorado. A proposta integra categorias que contemplam aspectos tradutórios fundamentais a uma análise de natureza multimodal em que se encaixa a categoria das relações fonéticas:

[...] referem-se ao efeito imitativo do som das palavras da canção original, ou de apenas algumas delas, através de palavras sonoramente parecidas na versão traduzida, mesmo que para isso se sacrifiquem as relações semânticas entre canção de partida e de chegada. (ROCHA 2018: 173)

Esse conceito vai de acordo com a visão de Jeff Hilson (2013) em relação ao tema, porém com enfoque em tradução de poesias. Os fatores relacionados se referem especialmente à metaforização, no plano dos sentidos e significados, e à musicalidade, no plano sonoro, onde estão a métrica, a rima e o ritmo. A partir dessa perspectiva, a tradução de uma poesia precisaria contemplar tais elementos, caso contrário seria insuficiente ou limitada a um conteúdo não essencial. Hilson (2013) usa o conceito de *inaccurate transmission* (transmissão inexata), cunhado por Walter Benjamin em 1973, para enquadrar também a tradução sonora. Contudo, Hilson não recorre a esse conceito de forma negativa, mas sim para ilustrar que ela está limitada a apenas um elemento do texto poético (nesse caso, o som) e o sentido deixa de ser o objetivo do/a tradutor/a. Dentro desse conceito, esse tipo de tradução viola o caráter informativo da língua e, por essa razão, não goza ou não gozava de prestígio histórico, pois não se concentra no trabalho com a língua — esconde

sentidos, por exemplo –, exigindo do/a leitor/a o esforço para descobrir significados refratários. Esse pensamento reforça o discurso de Meinberg (2015) anteriormente, pois tal característica faz com que a tradução sonora seja “marginalizada” nos Estudos da Tradução.

2. Criticismo

As diversas definições e abordagens de uma prática tradutória voltada para o som também geraram diversidade nas críticas semelhantes àquelas apontadas nos parágrafos anteriores. É possível observar um posicionamento a favor da tradução sonora, por exemplo, em Pilshchikov (2016), que ao concordar com outros críticos russos de tradução de poesia, entende que a *tradução fonética* exige um sacrifício da fidelidade a outros sistemas linguísticos, em maior ou menor nível, em nome da melodia do poema. Entretanto, o autor argumenta que *toda* tradução exige sacrifícios, e o sistema sonoro costuma ser o mais sacrificado em traduções cujo sentido é o aspecto primordialmente mantido. Deste modo, Pilshchikov questiona por que não seria possível fazer o contrário e, assim, tornar o som o elemento principal a ser preservado. Essa questão parte de tradições estéticas que vêm desde os movimentos românticos do século XIX, passando pelos movimentos simbolista, modernista e avant-gardiste do século XX que insistiam na questão de sonoridade, observando a imagem interior ou a musicalidade do poema² conforme as interpretações causais e teleológicas do fenômeno e de acordo com a gênese psicológica do poema em que os sons podem ser mais importantes que os significados das palavras.

Por outro lado, existe ainda a resistência em relação à tradução sonora principalmente para aquelas que aparecem com ausência parcial ou total de significado. Se um texto ou seu fragmento for traduzido foneticamente, a correlação entre som e significado será transferida de uma língua para a outra. Pode ser uma busca por um significado complementar ou alternativo ou pode até mesmo chegar ao caso extremo de falta de significado como no caso da

² No sentido de *trans-sense*, de Velimir Khlebnikov, em que uma língua pode ser “transracional”, ou seja, o som se liberta do significado.

tradução francesa de *Humpty Dumpty*, apresentada mais adiante. A tradução de Luis van Rooten dessa canção é conhecida por ser desprovida de significado, levando críticas mais severas que questionam se é, de fato, uma tradução. Gérard Genette (1997 [1982]), por exemplo, prefere chamar esse tipo de prática de *transfonação* (*transphonation*, em inglês) como “transformação interlinguística homofônica” argumentando que o texto em francês *Humpty Dumpty* resultou em um texto sem significado e, por conta disso, defende que o termo *tradução* seria utilizado incorretamente. No entanto, Pilshchikov (2016) entende que essa prática também é uma tradução, argumentando que um poema não precisa significar, mas precisa ser. Segundo o autor, a rima, a entonação, a articulação e quaisquer elementos que constroem os sons do poema normalmente são os que mais mexem com os sentimentos do/a escritor/a durante os primeiros estágios da criação e, por essa razão, são anteriores à escolha lexical: a partir do ouvir dos sons de um verso, já é possível identificar que é um poema, mesmo que as palavras ainda estejam ausentes.

Hilson (2013) apresenta um posicionamento semelhante a Pilshchikov, como já mencionamos ao final da seção anterior. Ele percebe a poesia como uma expressão linguística com características que a tornam peculiar. A primeira delas é que sempre se espera da poesia algo além do primário ato de informar. Essa particularidade faz com que a tradução de poesia exija do/a tradutor/a uma sensibilidade específica e própria do texto poético para alcançar tantos outros fatores nela presente. Hilson (2013: 95) entende que esses fatores são aqueles que tradicionalmente constroem e mantêm o capital cultural da poesia, deixando-a tão notoriamente difícil de traduzir de modo interlingual. Assim sendo, a poesia é historicamente um produto linguístico cujo valor se estende para além das palavras organizadas. Tais fatores se referem especialmente à metaforização, no plano dos sentidos e significados, e à musicalidade, no plano sonoro, onde estão a métrica, a rima e o ritmo.

Hilson (2013) entende que a homofonia celebra de várias formas a possibilidade da não precisão da transmissão do conteúdo do texto-fonte. Em outras palavras, o autor entende que a preocupação primordial de um poema não está necessariamente relacionada ao conteúdo do texto-fonte. Em uma

tradução homofônica, como chama Hilson, o conteúdo não está naquilo que o texto-fonte diz (no sentido), mas no meio que ele usa para dizê-lo (o som) a partir das partículas fonêmicas da linguagem. Nesse sentido, há mais interesse no material de base na medida em que a superestrutura comunicativa, "a palavra", essencialmente desaparece.

Portanto, nessa visão de tradução, a musicalidade assume o papel central, não apenas para modular sensações ou complementar o clima do discurso poético. Na homofonia, a musicalidade é o próprio e único objetivo, pois "a língua é usada não como algo dêitico, para mostrar uma resolução atrasada ou prometida, mas antes aponta para si mesma como um evento significativo" (HILSON, 2013:98, tradução nossa)³. O trabalho do/a tradutor/a, nesse sentido, volta-se para os menores elementos sonoros de modo que o olhar se concentra na relação entre tais sons. Essa relação é uma associação horizontal, em oposição à associação dos sentidos, que seria vertical.

Hilson faz uso de uma tradução homofônica de Zukofskys para demonstrar a ruptura da percepção da tradução como aproximação a partir da revelação de um sentido, mesmo que considerada menos ou mais livre para atingir os elementos metafóricos ou musicais, já que o poema traduzido não se ocupa com a compreensão como valor. Ao contrário, o não compromisso com a gramática e a sintaxe da língua-alvo tornam o poema algo "sem sentido". Por isso, para o autor, a tradução homofônica pode ser vista a partir do conceito de *remainder*, proposto por Jean-Jacques Lecercle: uma arte do excesso.

A tradução homofônica é outro evento textual que revela o "resto" (*remainder*) por conta de sua liberação de múltiplos significados, em vez da relativa fixidez da tradução convencional e unívoca. Na verdade, pode-se ir mais longe e ver a tradução homofônica como uma expulsão violenta de significado irrecuperável. (HILSON, 2013: 101, TRADUÇÃO NOSSA)⁴

³ Todas as citações de obras estrangeiras foram traduzidas para este artigo com o texto-fonte apresentado em nota: *Language is used not as a deictic, to point to a delayed or promised resolution, but rather points to itself as significant event.*

⁴ *Homophonic translation is another textual event disclosing the 'remainder' because of its release of multiple meanings rather than the relative fixity of conventional, univocal translation. Indeed, one might go further and see homophonic translation as a violent expulsion of unrecoverable meaning.*

O sentido, portanto, parece ser o elemento determinante quando falamos de tradução homofônica e acrítica correlata. A priorização exclusiva dos sons ocorreria com prejuízo de relação de sentido externo em algum grau de correspondência com o texto-fonte, ou de sentido interno, na forma de concatenamento semântico no interior da tradução. Por exemplo, Meinberg (2015: 33) faz uma breve análise de tradução homofônica da canção *So you Say*, de Amanda Brown para a música *Só eu sei*, de Djavan. Como já comentado, Meinberg percebe esse fenômeno como uma *tradução musicocêntrica*, atendendo às características próprias da criação homofônica, mas entende que há um encadeamento semântico que remete àquele proposto na música-fonte. Nesse sentido, os elementos que compõem o corpo metafórico da canção original também aparecem na canção traduzida: angústia, desilusão amorosa e desencanto. Mesmo se tratando de outras palavras, há uma conexão entre as duas obras para além do aspecto fônico isoladamente, além do próprio sentido interno a partir da história contada.

Percebe-se, portanto, que traduções de natureza sonora podem tanto ter o seu significado alterado como ignorado. Nesse sentido, trilhamos o mesmo caminho de Pilshchikov, isto é, defendemos que a tradução sonora agrega um dos elementos mais significativos da poesia: o som. Na próxima seção deste artigo, é possível observar os diferentes sistemas que compõem os sons de um poema, bem como os aspectos sonoros que determinaram as nossas escolhas na tradução sonora para o português brasileiro de *Humpty Dumpty*.

3. Algumas questões técnicas

A tradução sonora possui uma série de elementos combinatórios da fonética e fonologia a serem considerados. Além dos aspectos linguísticos, percebe-se questões não linguísticas que se apresentam nas escolhas tradutórias, como estilo, grau de instrução, classe social, gênero, região geográfica e faixa etária. Essas questões naturalmente apresentam ligações

diretas com sistemas sonoros, tanto do texto-alvo como do texto-fonte e permitem incrementar e viabilizar o processo tradutório.

O uso da variante pode ser observado, por exemplo, na tradução do poema “Me Transformo” de Régis Bonvicino (2010, grifo nosso) realizada por Charles Bernstein (2010), “*Me Transform-O*”, ao utilizar “*outta*”, uma preposição coloquial utilizada nos Estados Unidos:

ME TRANSFORMO

Régis Bonvicino

Me transformo,
outra janela —
outro
que se afasta e não se reaproxima

nas desobjetivações e reativações,
nas linhas e realinhamentos
outros
me atravessam

ME TRANSFORM— O!

tradução homofônica de Charles Bernstein

Me transform — O!
outta vanilla
outro
hey see a fast a, eh, neo so re: a proxy ma

not day's objective cues, eh, reactivate cues
not — line has to realign mementos
outro
me a traveling man

A tradução sonora pode se apresentar em vários níveis, desde que o som seja sempre o sistema prioritário (ou, pelo menos, um dos sistemas prioritários). Em casos extremos de uma tradução sonora, a tradução se limita unicamente a sistemas sonoros em diferentes níveis relacionados à musicalidade e aspectos fonéticos, nomeadamente, o metro, a rima e o ritmo. Em casos menos extremos, como no exemplo citado acima, tais sistemas são evidenciados junto a outros, como o semântico, léxico ou sintático.

Uma análise detalhada de Pilshchikov (2016) sobre traduções poéticas de Vasily Zhukovsky, Fedro Tiutchev e Osip Mandelshtam mostra como esses tradutores deram ênfase a elementos musicais e fonéticos encontrados nos poemas originais em inglês, francês e alemão e suas traduções para o russo. Segundo o autor, a soma de todos os meios de uma organização acústica no verso pode ser chamada de instrumentação. No caso da tradução fonética, a instrumentação no texto-alvo pode ter duas funções diferentes: criar um efeito acústico igual ou semelhante à estrutura fonética do texto-fonte (equivalência dinâmica ou funcional) ou reproduzir a estrutura fonética do texto-fonte (equivalência formal). O autor apresenta, por exemplo, algumas traduções de Zhukovsky utilizando a arbitrariedade subjetiva na escolha dos termos correspondentes. Ele contrasta a fonética com a semântica e chama a atenção para a análise de alguns fonemas do alemão para o russo (os sons simbolizados pelos fonemas representados pela letra “r” no alemão, por exemplo, com bastante repetição em posições semelhantes ao texto-fonte). Pilshchikov também chama atenção para seus ecos fonéticos, principalmente os das rimas, que muitas vezes acontecem por razões puramente estilísticas e onomatopaicas. Em Tiutchev, poeta e tradutor de poemas alemães, Pilshchikov verifica tentativas de tradução métrica e fonética com correlação semântica. O poeta frequentemente preserva os lexemas e, quando possível, o faz na mesma posição métrica que o original. No caso de Mandelshtam, mencionado pelas suas traduções do italiano Petrarca, Pilshchikov identificou uma rejeição de fidelidade léxica e fraseológica compensada pela imitação das estruturas fonéticas do texto-fonte, principalmente nas rimas, que são precisa ou semelhantemente reproduzidas em termos de estrutura fonética (exemplo: *vita* e *gita* foram traduzidos por *graníta* e *mýta*, preservando a sequência fonética e a tonicidade).

A partir de outra perspectiva, Ken Lodge (2003) analisa traduções de três poemas. O autor relata as dificuldades e limitações da tradução de sons a partir de um ponto de vista linguístico. Com base na estrutura fonética e no repertório fonológico das línguas fonte e alvo, ele compara o quanto das características sonoras do texto-fonte foram preservadas no texto-alvo, levando em conta o quanto é difícil – mesmo em idiomas considerados “parentes” – para o/a

tradutor/a transferir os efeitos sonoros da língua-fonte para a língua-alvo. Essa dificuldade ocorre, principalmente, devido a ocorrência de diferenças nos padrões sonoros entre as línguas. Como exemplo, Lodge reflete em uma *tradução fonética* para o inglês do poema alemão *Mühlen aus Wind*, de Rose Aüsländer e, para fundamentar seus comentários, utiliza a análise de Boase-Beier e Vivis (1995: 10-11). Observemos somente a primeira estrofe no quadro a seguir:

Quadro 1 - traduções de *Mühlen aus Wind*

Texto-fonte	Texto-alvo	Proposta 1	Proposta 2
<i>Mühlen aus Wind mahlen Sandmehl</i>	<i>Mills made of wind grind grains of sand</i>	<i>Mills made of wind mill the sandy meal</i>	<i>Mills made of wind mill meal of sand</i>

Fonte: adaptado de Lodge (2003)

Lodge destaca a fala de Boase-Beier e Vivis sobre a tradução do alemão para o inglês, pois eles argumentam que é difícil recriar uma repetição como *Mühlen, mahlen, -mehl* em um idioma em que a tradução dessas palavras não são aliterações: *mills, grind, flour*. Eles ainda comentam que o léxico deve ser mantido simples devido à natureza “rotineira” do poema, segundo Lodge. Assim, Lodge propõe duas traduções alternativas utilizando duas palavras etimologicamente equivalentes – *mill* (verbo) e *meal*. Na versão de Boase-Beier e Vivis, a aliteração de apenas um fonema [m], do alemão, foi para [m], [gr] e o final [nd] na versão em inglês. Lodge ainda comenta sobre a adição do “padrão stop + [r] em *bread, great, grind, grains* e *crust, [...]* que pode representar o barulho dos grãos sendo amassados”

Outra questão relevante nessa discussão diz respeito às disparidades sonoras entre as línguas e suas variedades. Nesse sentido, Hora também observa que:

Embora as línguas compartilhem certas propriedades básicas, é improvável encontrarmos duas línguas que tenham o mesmo padrão sonoro, ou seja, nunca encontraremos duas línguas que tenham o mesmo inventário de sons, a mesma ordem e que sofram os mesmos processos (HORA, 2008: 11).

Ao mencionar essas diferenças de padrões sonoros, Hora compara as línguas portuguesa e inglesa. O autor salienta que existem consoantes que ocupam posições diferentes nas duas línguas e que no português não há consoantes interdentais como [θ] e [ð], que são encontradas em palavras como “*three*” e “*that*” no inglês. Nesse sentido, uma tradução sonora para o português de palavras com esses fonemas seria aproximada, isto é, através de sons existentes na língua-alvo junto às combinações com outros fonemas para formar as sílabas poéticas e o ritmo.

Neste momento, cabe também abordarmos as palavras homófonas, que segundo Silva (2003: 106) são “duas palavras pronunciadas da mesma maneira que apresentam significados diferentes”, como *cela* e *sela*. Porém, a autora destaca que existem palavras homófonas com o mesmo registro ortográfico e cita o exemplo “manga”, que pode ser a fruta, uma parte da camisa ou o pasto da fazenda. Na tradução do poema “*Me Transform-O*”, citada anteriormente, o autor utiliza a palavra *outro* em inglês para a tradução homofônica da palavra *outro* em português. Nesse caso, observamos que em duas línguas diferentes é possível encontrar palavras que são escritas exatamente da mesma maneira e possuem significados diferentes, mas que apresentam grande aplicabilidade na tradução sonora.

Dessa forma, é possível perceber algumas particularidades de uma tradução sonora. Apesar do enfoque acústico, muitos elementos que compõem os sons do texto-fonte não são foneticamente possíveis de serem reproduzidos no texto-alvo, como os fonemas e as sílabas que integram o poema. Por essa razão, os/as tradutores/as acabam optando por aproximações em vários níveis diferentes da fonologia e da fonética em segmentos rítmicos, através da distribuição da tonicidade, pausas e da estrutura métrica das palavras, na medida do possível, considerando as discrepâncias entre as línguas.

4. *Humpty Dumpty e uma proposta de tradução sonora*

Nesta seção, trazemos uma proposta de experimento em tradução sonora para o português brasileiro. Trata-se de uma (re)aplicação da proposta de van Rooten quando traduziu sonoramente a canção inglesa *Humpty Dumpty* para o francês. Nosso experimento, no entanto, tem como objetivo colocar em prática teorias e elementos que compõem o sistema acústico do poema levantados nas seções anteriores deste artigo. Para isso, após a apresentação da nossa tradução, comentamos algumas de nossas escolhas a partir de sistemas sonoros, como ritmo, métrica, fonemas e suas combinações. Nossa proposta é uma tentativa de contemplar exclusivamente esses sistemas dentro das limitações fonéticas e lexicais reconhecíveis no português brasileiro em relação ao inglês britânico.

Primeiramente, apresentamos a canção em inglês e o experimento da tradução sonora de van Rooten da canção *Humpty Dumpty* para o francês:

*Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again.*

*Un petit d'un petit
S'etonne aux Halles
Un petit d'un petit
Ah! degrés te fallent
Indolent qui ne sort cesse
Indolent qui ne se mene
Qu'importe un petit d'un petit
Tout Gai de Reguennes.*

Na tradução para o francês, podemos observar um poema cujo significado foi deliberadamente sacrificado em nome da preservação do som através de palavras existentes na língua francesa, que se lidas juntas compõem o som do poema-fonte de maneira semelhante. Pilshchikov (2016: 91, tradução nossa), ao comentar sobre casos extremos de tradução fonética, trouxe a tradução de van Rooten e comentou: “se falado em voz alta, soa como o poema original em inglês com sotaque francês”⁵.

Partindo desse princípio, propusemos uma tradução sonora da mesma canção, mas para o português brasileiro. Nossa proposta foi tal como van

⁵ *If spoken aloud, it sounds like the original English poem recited with a French accent.*

Rooten, puramente sonora, através de (tentativas de) preservação de rimas, ritmo, métrica e combinações fonéticas iguais ou semelhantes:

*Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again.*

*Anteontem seta no uau,
Anteontem reda Gregol.
Ou dê quinze rosas ou dê quinze amém
Codebutante tu quer dar alguém.*

Em termos de métrica, conseguimos uma grande aproximação com o poema original. Apesar da métrica de algumas palavras ser diferente (como no caso *Humpty Dumpty* = *Anteontem*, ou *had a* = *reda*; *Couldn't put Humpty* = *Codebutante*; *together again* = *tu quer dar alguém*), procuramos manter o mesmo número de sílabas tônicas: no primeiro e segundo versos há quatro sílabas fortes e no terceiro e quarto versos há seis sílabas fortes tanto no texto-fonte quanto no texto-alvo.

Deste modo, percebe-se que a canção inglesa apresenta um ritmo trocaico, ou seja, é composta por uma sequência de sílabas longas imediatamente alternadas por sílabas breves. Pelo ritmo da canção ser tão acentuado, ele se tornou a prioridade em relação a outras possibilidades de combinações fonéticas. Em outras palavras, às vezes foi preciso sacrificar alguns fonemas individuais para dar prioridade ao ritmo. Por exemplo, sacrificamos os sons consonantais /h/ em *Humpty* e /d/ em *Dumpty* para que a tradução do segmento *Humpty Dumpty* fosse recitado com o mesmo padrão de tonicidade das sílabas poéticas do texto-fonte (*Anteontem*).

Em relação às combinações fonéticas, foi preciso levar em consideração tanto o ritmo quanto a métrica como as discrepâncias acústicas próprias do universo fonético e fonológico entre o inglês britânico e o português brasileiro. Dentro dessas limitações, priorizamos a preservação dos sons de todas as rimas da canção com sons semelhantes dentro das possibilidades da língua portuguesa: do inglês *wall* e *fall* /ɔ:l/ e *men* e *again* /ɛn/ para *uau* /aw/ e *Gregol* /ɔw/ (uma rima aproximada) e *amém* e *alguém* /ēj/, respectivamente.

Finalmente, para outras combinações não rimadas, alguns fonemas tiveram que ser sacrificados por conta dos outros elementos, como já mencionado. Um exemplo é a expressão *great fall* no final segundo verso, traduzida como *Gregol*. A expressão perdeu um fonema consonantal /f/ em detrimento do ritmo, da combinação fonética da primeira sílaba /gre/, e da rima no final do verso dentro de um léxico possível da língua portuguesa. Nesse sentido, o último verso, em particular, foi o mais desafiador justamente pelo excesso de sons consonantais do texto-fonte na expressão *Couldn't put Humpty* (/ˈkʊdnt pʊt ˈhʌmpti/) e pelo português tipicamente não oferecer palavras ou combinações com tantos fonemas consonantais em sequência. Nesse sentido, com a palavra nada usual “*codebutante*”, conseguimos manter os fonemas consonantais /k/, /d/ e um /t/ (já que na segunda vez que o grafema “t” aparece em *codebutante*, costuma-se pronunciar com o som /ʃ/, pelo menos em grande parte do Brasil). Com essa escolha, também conseguimos manter uma oclusiva, substituindo /p/ por /b/.

Em vogais, também fizemos muitas compensações por conta da inexistência de vários fonemas na língua portuguesa típicos da língua inglesa. Por exemplo, os dois fonemas /ʊ/ da expressão acima citada (*Couldn't put Humpty*) foram substituídos pelos fonemas /o/ e /u/, respectivamente. Essas compensações são, talvez, aquelas que mais fortemente trazem o “sotaque” que Pilshchikov (2016) comentou da tradução para o francês, já que os sons de vogais são destacadamente diferentes entre as duas línguas, além do português brasileiro ser, por natureza, mais vocálico que o inglês.

Considerações finais

Catford (1956: 12-13) observou que as marcas evidentes de autonomia e destacabilidade na tradução costumam aparecer principalmente a partir da gramática e do léxico (ainda que ocorram algumas perdas de distinção), mas não tão habitualmente a partir do som. O autor compartilha do sentimento familiar de falantes nativos/as de língua inglesa que falam francês fluentemente e “corretamente”, mas que o falam inteiramente por meio da fonologia inglesa. Ainda que a gramática e o léxico sejam puramente franceses,

a fonologia é inglesa. Assim, ele argumenta que normalmente atribuímos uma certa primazia à gramática e ao léxico e faz uma provocação ao questionar se em vez de afirmarmos que 'ele está falando francês com sotaque inglês', poderíamos dizer 'ele está falando inglês, com gramática e léxico franceses'.

A provocação de Catford vai de encontro às reflexões trazidas para este artigo, que procurou mostrar a relevância da tradução sonora levando ou não em consideração outros sistemas linguísticos. A tradução de sons expressa certos valores culturais intrínsecos ao som que o texto-fonte produz. Isso pode ocorrer quando ouvimos uma língua que não compreendemos e ainda assim conseguimos atribuir alguns valores a ela somente através dos sons que ouvimos ao pesar, por exemplo, a agressividade, sutileza, leveza, angústia, pressa ou preguiça que o som de uma língua, de uma variedade linguística, ou mesmo de um verso ao ser recitado, pode provocar em nossos ouvidos.

A respeito de traduções puramente sonoras, como o caso de *Humpty Dumpty* para o francês (e agora para o português), Eoyang (2003) observa que, mesmo parecendo ser extremamente desviantes à primeira vista, o espírito desta versão (em francês) não se afasta marcadamente da falsa inocência e da verborragia irônica das canções infantis em geral. Nesse caso, a correspondência acústica pode atingir, de certa forma, uma correspondência no tom. Para o autor, ouvir as *tradufonias* de van Rooten, que ele chama de “periquito francês” (*French parakeet*), com ouvidos acostumados ao inglês é quase como ouvir duas canções de ninar, a original recitada com um sotaque francês muito forte e uma tradução com um significado diferente em francês. Desse modo, é possível perceber que a tradução sonora apresenta grande força para colocar em evidência a fonética como elemento identitário da cultura-fonte.

Referências bibliográficas

- BERNSTEIN, Charles. Doubletalking the Homophonic Sublime. Comedy, Appropriation, and the Sounds of One Hand Clapping. *Editions des archives contemporaines*, França, 2019, pp.15-52.
- BLY, Robert. The eight stages of translation. *The Kenyon Review*, 1982.
- Britto, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. Krause, Gustavo B. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Faperj/Caetés/UERJ, 2002.
- BONVICINO, Régis R. *Ossos de borboleta: butterfly bones*. Editora 34, São Paulo, 1996.
- BONVICINO, R. Me Transformo. *Sibila*, 2010. Disponível em <<http://sibila.com.br/poemas/me-transformo/3978>> Acesso em 24 jan. 2021.
- CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics (Languages and Language Learning 8)*. Oxford, Oxford University Press, 1965.
- CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation - the spread of ideas in translation theory*. John Benjamins, Amsterdam, 2016.
- EHRENHAUS, Andrés. Does Homophonic Translation Belong in the Publishing Industry?. *Editions des archives contemporaines*, França, 2019, pp.303-310.
- DEMBECK, Till. Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. *Critical Multilingualism Studies*, 2015, pp.7-25.
- EOYANG, Eugene Chen. *"Borrowed Plumage": Polemical Essays on Translation*. Amsterdam e Nova York: Rodopi, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997 [1982].
- HILSON, Jeff. Homophonic Translation: Sense and Sound. In: MINORS, Helen Julia. *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Advances in Translation. London: Bloomsbury Academic, 2013, pp.95-106.
- HORA, Dermeval da. Fonética e Fonologia. In: ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa; FARIA, Evangelina Maria Brito de. *Linguagens: usos e reflexões*. vol. 2. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008.

- LEVICK, Tiffane. Translating homophonic wordplay in Patrick Goujon's *Moi non*. A case study. *Editions des archives contemporaines*, França, 2019, pp.319-326.
- LODGE, Ken. Phonological translation and phonetic repertoire. *International Journal of Applied Linguistics*, 2003, pp.263-276.
- MEINBERG, Adriana Fiuza. *Tradução e música: versões cantáveis de canções populares*. 2015, 98 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2015.
- PILSHCHIKOV, Igor. The semiotics of phonetic translation. *Studia Metrica et Poetica*, 2016, pp.53-104.
- ROCHA, Natanael Ferreira França. *Relações e inter-relações de aspectos multimodais em tradução de canção: proposta de um modelo de análise*. 2018. 300 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- SILVA, T.C. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1975].
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.