

TRADUZINDO O VERSO LIVRE DE T. S. ELIOT

*TRANSLATING T. S. ELIOT'S FREE VERSE*Eduardo Friedman¹

RESUMO: A opinião de T. S. Eliot de que “nenhum verso é livre para quem quer fazer um bom trabalho” revela uma faceta essencial de sua poética. Apesar do cunho modernista, o trabalho do americano radicado na Inglaterra ainda se atém a certos convencionalismos. Eliot verseja com “limitações artificiais”, em suas próprias palavras, e traduzir sua obra significa entender tais limitações e reproduzi-las na língua meta.

Palavras-chave: Tradução de Poesia; Verso Livre; T. S. Eliot.

ABSTRACT: T. S. Eliot's opinion that “no verse is free for the man who wants to do a good job” reveals an essential facet of his work. Despite its modernist nature, the writings of the American-born British poet still cling to certain traditional aspects of poetry. Eliot writes with “artificial limitations”, in his own words, and translating his poetry means understanding such limitations and reproducing them in the target language.

Keywords: Poetry Translation; Free Verse; T. S. Eliot.

À primeira vista, traduzir verso livre — aquele que não obedece “a nenhuma regra pré-estabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 2005, pp. 36-37) — pode parecer menos dificultoso. Afinal, não é necessário se preocupar com as limitações impostas pelo metro ou pela rima do poema original, apenas com o conteúdo². No Brasil, associamos o surgimento do verso livre ao modernismo literário, desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922, que teve como expoentes, em suas diferentes fases, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e

¹ Mestrando, PUC, RJ.

² Ou tanto quanto for possível desassociar a forma do conteúdo.

tantos outros, cada um com propostas e estilos próprios. No entanto, quando falamos do modernismo de T. S. Eliot, é preciso tratar sua poética não como uma poesia sem amarras, e, sim, como versos lapidados em formas irregulares — não livres.

No ensaio *Reflections on Vers Libre*, de 1917, T. S. Eliot critica a nomenclatura de “livre” do *vers libre* — o verso livre francês — e afirma não conseguir defini-lo positivamente, apenas negativamente, como um verso sem padrão, sem rima e sem metro. Para o poeta, os melhores versos de língua inglesa ou são afastamentos constantes de uma forma simples, como o pentâmetro jâmbico — metro anglófono clássico — ou não partem de forma alguma, aproximando-se de uma forma simples. “É o contraste entre fixidez e fluxo, essa evasão despercebida da monotonia, a vida do verso” (ELIOT, 1917, s/p, tradução minha)³, afirma Eliot. E mais: “A liberdade só é verdadeiramente livre quando surge diante de alguma limitação artificial” (ibid. tradução minha)⁴.

Os exemplos que ele apresenta (*The Embankment*, de T.E. Hulme, e o trecho final de *Near Perigord*, de Ezra Pound) são notáveis, em suas palavras, pela “constante sugestão e evasão habilidosa do pentâmetro jâmbico” (ibid., s/p, tradução minha)⁵. Vamos ver o que a escansão⁶ das passagens mostra, a começar por “*The Embankment*”:

```

      /   -   -   /   -   /   -   /   \   /   (- -)
Once, || in | finesse | of fidd | les found | I ecstasy,      ||
      -   -   /   -   /   /   -   -   /   /   (-)
In the | flash of | gold heels | on the | hard pavement.      ||
      /   \   /
Now | see I

```

³ No original: “It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse.” (ELIOT, 1917, s/p)

⁴ No original: “(...) freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation.” (ELIOT, 1917, s/p)

⁵ No original: “(...) the constant suggestion and the skillful evasion of iambic pentameter.” (ELIOT, 1917, s/p)

⁶ Utilizo os símbolos usados por Britto em “Para uma avaliação mais objetiva de traduções de poesia” (2002): “-” representa uma sílaba átona; “/” uma sílaba com acento primário; “\”, uma sílaba com acento secundário; “|” é o separador de pés, e “||” indica uma pausa no meio ou no fim do verso.

- / - / - / - \
 That warmth's | the ve | ry stuff | of po | esy. ||
 - / / /
 5 Oh, God, || make small
 - / / \ - / - - - /
 The old | star-eat | en blank | et of | the sky, ||
 - / - / - / - - - / - /
 That I | may fold it | round me | and in com | fort lie. ||
 (ELIOT, 1917, s/p)

O único pentâmetro perfeitamente jâmbico é o quarto verso, exatamente o meio do poema, embora o primeiro emule o início clássico do soneto shakespeariano, com um pé trocaico seguido por quatro jâmbicos. O número de pés jâmbicos, inclusive, é pequeno: de 29 pés, apenas 14 são jâmbicos. Os únicos dois versos com menos de 5 pés são o terceiro e o quinto, momentos em que Hulme inicia novas frases após o dístico inicial. No artigo “A Lecture on Modern Poetry”, de 1908, Hulme explica o surgimento do *vers libre* e diz que a “(...) nova técnica foi primeiramente detalhada por Gustave Kahn. Consiste na negação de um número regular de sílabas como a base da versificação. O comprimento do verso é longo e curto, oscilando com as imagens usadas pelo poeta; segue o contorno de seu pensamento e é livre, não regular” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, pp. 262-263, tradução minha)⁷. Também defende que a tendência moderna vai contra a ideia dos antigos, como os gregos, que procuravam a imortalidade numa forma perfeita, “destinada a representar por toda a eternidade [um pensamento], o que explica a fixidez da forma do poema e as regras elaboradas do verso regular” (ibid., pp. 263-264, tradução minha)⁸. O fim da crença na perfeição e o reconhecimento do relativismo serviram para abrir caminho para uma

⁷ No original: “The new technique was first definitely stated by Kahn. It consisted in a denial of a regular number of syllables as the basis of versification. The length of the line is long and short, oscillating with the images used by the poet; it follows the contours of his thoughts and is free rather than regular.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, pp. 262-263)

⁸ No original: “(...) destined to embody that thought to all eternity, hence the fixity of the form of poem and the elaborate rules of regular metre.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, pp. 263-264)

“produção de um efeito geral” (ibid., p. 264, tradução minha)⁹, não de “pequenas perfeições de expressões e palavras” (ibid., tradução minha)¹⁰, o que acaba com “a predominância do verso e de um número regular de sílabas como o elemento de perfeição nas palavras” (ibid., tradução minha)¹¹. Hulme também argumenta que a poesia moderna tem um rumo introspectivo e serve para o poeta recontar “fases momentâneas” (ibid., p. 265, tradução minha)¹² de sua mente, em vez de épicos — que, por serem recitados, exigiam uma forma regular. A poesia moderna, por ser lida, pode ser livre.

Agora vejamos a escansão do trecho do poema de Pound:

	/	\	/	-	-	/	-	-	-	/	
	There		shut up		in his		castle,		Tairiran's,		
	/	-	/	-	/	-	/	/	-	-	/
	She		who had		nor ears		nor tongue		save		in her hands,
	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-	\
	Gone		—ah, gone—		untouched,		unreach		able!		
	/	-	-	/	-	/	/	-	/	/	-
	She		who could ne		ver live		save		through one		person,
5	/	-	-	/	-	/	/	-	/	/	-
	She		who could ne		ver speak		save		to one		person,
	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	
	And all		the rest		of her		a shift		ing change,		
	-	/	-	/	-	-	/	(-)			
	A bro		ken bun		dle of mir		rors...!				
	(ELIOT, 1917, s/p)										

Percebe-se claramente a tensão de que Eliot fala: o segundo verso, por exemplo, começa com um pé acéfalo e vai seguindo por um caminho jâmbico até a substituição trocaica do penúltimo pé — mas o terceiro verso, perfeitamente jâmbico (com exceção do primeiro pé, incompleto), retorna ao padrão. Pound faz um jogo entre pentâmetros

⁹ No original: “(...) production of a general effect.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, p. 264)

¹⁰ No original: “(...) minute perfections of phrase and words.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, p. 264)

¹¹ No original: “(...) the predominance of metre and a regular number of syllables as the element of perfection in verse.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, p. 264)

¹² No original: “(...) momentary phases.” (HULME, 1908 apud ROBERTS, 1982, p. 265)

e hexâmetros com pés jâmbicos, troqueus e anapestos, principalmente, e encerra a passagem com um trímetro. É importante ressaltar também a presença dos pés acéfalos (com apenas uma sílaba, no caso, tônica) no início dos cinco primeiros versos do trecho, porque há certo contorno melódico, por assim dizer, na acentuação de início de verso. O ritmo começa forte, com uma tônica, uma secundária e outra tônica no primeiro verso e vai esmaecendo, até que os dois últimos versos começam com pés jâmbicos, e o trecho se encerra com uma sílaba átona.

Em seu ensaio “T. S. Eliot”, Pound (1968) comenta, acerca do *vers libre*, que, se o autor não imbuir a poesia de alguma invenção temática, é melhor escrever em versos regulares, “que têm certas chances de musicalidade pela forma e outras chances pelo fracasso de se adequar à forma”, porque, no *vers libre*, “suas chances de musicalidade dependem da sensibilidade e da invenção” (POUND, 1968, p. 422, tradução minha?)¹³. Pound associa a musicalidade à invenção temática e diz, se referindo à música clássica: “Há, sem dúvida, uma sensação de musicalidade na ‘forma’ do ritmo em uma melodia [...] A criação de tais formas é parte da invenção temática. Alguns músicos conseguem fazer invenções rítmicas e melódicas. Alguns poetas também” (ibid., p. 421, grifo no original, tradução minha)¹⁴. Em outro trecho, ele afirma: “Não acho que haja nenhuma necessidade urgente de versos sem nenhuma base rítmica” (ibid., p. 421, tradução minha)¹⁵.

E, apesar dos inúmeros elogios que rasga a Eliot, discorda do amigo em relação à concepção dele de *vers libre*, que seria puramente uma evasão habilidosa de versos clássicos: “Seu artigo peca por não levar em conta versos que dependem de

¹³ No original: “(...) which have certain chances of being musical from their form, and certain other chances of being musical through his failure in fitting the form. In *vers libre* his musical chances are but in sensitivity and invention.” (POUND, 1968, p. 422)

¹⁴ No original: “There is undoubtedly a sense of music that takes count of the ‘shape’ of the rhythm in a melody (...). The creation of such shapes is part of thematic invention. Some musicians have the faculty of invention, rhythmic, melodic. Likewise some poets.” (POUND, 1968, p. 421)

¹⁵ No original: “(...) I do not think there is any crying need for verse with absolutely no rhythmical basis.” (POUND, 1968, p. 421)

quantidade, aliteração, etc.; inclusive, ele escreveu como se todos os versos fossem medidos por acentos” (ibid., p. 421, tradução minha)¹⁶.

A “poética do fragmento” de Eliot, como caracteriza Ivan Junqueira (2006, p. 19), foi muito influenciada por Jules Laforgue¹⁷, poeta simbolista francês cuja poesia, segundo Leonard Unger (UNGER, 1963 apud JUNQUEIRA, 2006, p. 20), foi o ponto de partida do americano, tanto quanto se pode mensurar. Outro elemento essencial de seu trabalho, afirma Junqueira, seria um tipo de antropofagismo: Eliot “desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que [...] vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado por empréstimo’ a este ou àquele autor” (JUNQUEIRA, 2006, p. 20), tornando-os “estranhamente eliotianos” (ibid., p. 20). Ainda, Salingar (1984, p. 443, grifo no original, tradução minha)¹⁸ aponta outra faceta dessa poética: é uma “poesia de ‘observações’ escrita do lado de fora”, ou seja, de fora para dentro. Além disso, o crítico concorda com Pound ao falar do domínio do monólogo poético da parte de Eliot e caracteriza sua maestria em versificação como sendo “mais sensível a sutilezas de sensação em formas irregulares que insinuem um padrão do que, via de regra, em estrofes regulares com rimas” (ibid., p. 454, tradução minha)¹⁹, confirmando o que o próprio poeta diz.

Vejamos, então, exemplos da obra de T. S. Eliot, a começar por um trecho de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*²⁰:

¹⁶ No original: “His article was defective in that he omitted all consideration of metres depending on quantity, alliteration, etc.; in fact, he wrote as if all metres were measured by accent.” (POUND, 1968, p. 421).

¹⁷ Pound tem essa mesma referência e afirma no ensaio supracitado: “É possível comparar o trabalho do Sr. Eliot com qualquer coisa escrita na França, na Inglaterra ou nos Estados Unidos desde a morte de Jules Laforgue. O leitor não irá encontrar nada melhor e terá muita sorte se encontrar algo que se aproxime dessa qualidade” (POUND, 1965, p. 418, tradução minha).

¹⁸ No original: “(...) poetry of ‘observations’, written in some sense from the outside (...)” (SALINGAR, 1984, p. 443).

¹⁹ No original: “(...) which is more sensitive to fine shades of feeling in irregular forms hinting at a pattern than it is, as a rule, in regular stanzas with rhyme.” (SALINGAR, 1984, p. 454).

²⁰ Escansão de BRITTO, 2011.

\ - / - / - /
 Let us go | then, || you | and I, ||
 - - / - - \ / - / - /
 When the eve | ning is | spread out | against | the sky ||
 - - / - / - \ - / - / (-)
 Like a pa | tient e | therized | upon | a ta | ble; ||
 \ - / - / - / - / - /
 Let us go, || through cer | tain half- | desert | ed streets, ||
 - / - - - /
 5 The mut | tering | retreats
 - / - / - / \ / - /
 Of rest | less nights | in one | -night cheap | hotels ||
 - / - / - \ - / - /
 And saw | dust res | taurants | with oys | ter-shells: ||
 \ - / - - - / - - / - \
 Streets that fol | low like | a te | dious | argument
 - - / - - - /
 Of insi | dious | intent ||
 - / - - - / - / - / -
 10 To lead | you to | an o | verwhelm | ing ques | tion.... ||
 - / - / - / (-)
 Oh, do | not ask, || “What is | it?” ||
 \ - / - / - / (-)
 Let us go | and make | our vi | sit. ||
 (ELIOT, 1963, p. 03)

Dos 12 versos, 5 são trímetros e 7 são pentâmetros, e apenas 13 dos 50 pés não são jâmbicos. Quanto à rima, são rimados os versos 1 e 2 (*I/sky*), 4 e 5 (*streets/retreats*), 6 e 7 (*hotels/shells*), 8 e 9 (*argument/intent*) e 11 e 12 (*is it/visit*). Os versos 3 e 10 não são rimados. Ou seja, no plano das rimas, Eliot se permite um trabalho menos convencional do que no do metro, que se atém a versos de 3 ou 5 pés. Idealmente, uma tradução precisaria reproduzir os efeitos acima descritos, apoiando-se, possivelmente, em hexassílabos e decassílabos (ou algum outro par que estabeleça essa relação de menor-maior). Faço uma escansão²¹ abaixo da tradução de Junqueira:

²¹ Por motivos de clareza e compreensão, simplifiquei as escansões das traduções.

	Sigamos então, tu e eu,	2-5-6-8
	Enquanto o poente no céu se estende	2-5-8-10
	Como um paciente anestesiado sobre a mesa;	1-5-6-10-12-14
	Sigamos por certas ruas quase ermas,	2-5-7-9-11
5	Através dos sussurrantes refúgios	3-7-10
	De noites indormidas em hotéis baratos,	2-6-10-12
	Ao lado de botequins onde a serragem	2-5-7-11
	Às conchas das ostras se entrelaça:	2-5-9
	Ruas que se alongam como um tedioso argumento	1-5-7-10-13
10	Cujo insidioso intento	1-4-6
	É atrair-te a uma angustiante questão...	4-6-9-12
	Oh, não perguntes: “Qual?”	1-4-6
	Sigamos a cumprir nossa visita.	2-6-7-10
	(JUNQUEIRA, 2006, p. 69) ²²	

Das rimas a serem reproduzidas (versos 1 e 2, 4 e 5, 6 e 7, 8 e 9, 11 e 12), as únicas encontradas na tradução foram dos versos 6, 7 e 8 (barato/serragem/entrelaça) e 9 e 10 (argumento/intento). É uma perda relativamente grande. O metro, ao contrário do que Eliot fez e pregou, não segue regra nenhuma. Os trímetros no original, os versos 1, 5, 9, 11 e 12, foram traduzidos, respectivamente, como um octossílabo, um decassílabo, um hexassílabo, um hexassílabo e um decassílabo. Os pentâmetros no original foram traduzidos como versos variando de 9 a 14 sílabas. Outra mudança importante na tradução foi o acréscimo de um verso. Na verdade, o verso 7 do original (*And sawdust restaurants with oyster-shells*) foi destrinchado em dois na tradução: “Ao lado de botequins onde a serragem” / “Às conchas das ostras se entrelaça”. Considerando que *The Love Song of J. Alfred Prufrock* não tem uma forma fixa, ao contrário de um soneto, dividir um verso dessa forma não acarreta muitos problemas. Haroldo de Campos, inclusive, desdobra versos na tradução que propõe a um determinado trecho do “II Fausto” — que

²² Há uma edição atualizada, de 2015, das traduções de Ivan Junqueira. Em relação ao trecho em questão, a única diferença é o v. 8. Na edição revisada: “Se mistura às conchas das ostras:”. (JUNQUEIRA, 2015, p. 61).

também não apresenta uma forma rígida — e justifica afirmando que foi “a fim de manter a delicadeza e a precisão do volteio goethiano.” (CAMPOS, 2008[1981], p. 200)

Vejamos agora os sete primeiros versos de *The Waste Land* e, imediatamente abaixo, a tradução de Junqueira:

	/ - - - / - - / -	
	April is the cruel lest month, breeding	
	/ - / - - \ / -	
	Lilacs out of the dead land, mixing	
	/ - - - - / -	
	Memo ry and desire, stirring	
	\ / - \ /	
	Dull roots with spring rain.	
	/ - \ - / / (- -)	
5	Winter kept us warm, cov ering	
	/ - - / - / -	
	Earth in forget ful snow, feeding	
	- / - / - / -	
	A lit tle life with dried tubers.	
	(ELIOT, 1963, p. 53)	
	Abril é o mais cruel dos meses, germina	2-4-6-8-11
	Lilases da terra morta, mistura	2-5-7-10
	Memória e desejo, aviva	2-5-8
	Agônias raízes com a chuva da primavera,	2-6-9-12-14
5	O inverno nos agasalhava, envolvendo	2-4-8-12
	A terra em neve deslembada, nutrindo	2-4-8-11
	Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.	2-5-8-10-13-16
	(JUNQUEIRA, 2006, p. 103) ²³	

Percebe-se em *A terra desolada* o mesmo que em *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*: uma abolição das rimas (total, no caso do trecho acima) e do metro (versos de 3 a 5 pés são traduzidos como versos de 8 a 16 sílabas, o que resulta, entre outras coisas, em uma diferença gritante entre a mancha gráfica dos dois). A evasão do metro

²³ Há uma edição atualizada, de 2015, das traduções de Ivan Junqueira. Em relação ao trecho em questão, a única diferença é a inclusão dos gerúndios nos versos 1 a 3, o que constitui rimas completas. Na edição revisada: “Abril é o mais cruel dos meses, germinando / Lilases da terra morta, misturando / Memória e desejo, avivando”. (JUNQUEIRA, 2015, p. 93).

clássico a que Eliot e Pound se referiam é inexistente. O português Gualter Cunha também propôs uma tradução:

	Abril é o mês mais cruel, gera	2-4-7-8
	Lilases da terra morta, mistura	2-5-7-10
	A memória e o desejo, agita	3-6-9
	Raízes dormentes com chuva da Primavera.	2-5-8-(11)-13
5	O Inverno aconchegou-nos, cobriu	2-6-9
	A terra com o esquecimento da neve, alimentou	2-(6)-8-11-(14)-16
	Uma pequena vida com bolbos ressequidos.	4-6-9-13
	(CUNHA, 1999, p. 19)	

A tradução de Cunha, *A terra devastada*, tem as mesmas características da de Junqueira, como a falta da maior parte das rimas (com exceção da rima gera / primavera) e de um metro clássico em que se ancorar, o que vai contra a liberdade artificial que Eliot defendia. Os versos têm até a mesma variação: de 8 a 16 sílabas (apesar de a tradução do português estar um pouco mais enxuta).

Uma tradução possível, que se alinha mais ao que o autor pretendia, segue abaixo:

	O mês de abril é o mais cruel, florindo	2-4-6-8-10
	Lilases da terra morta, confundindo	2-5-7-11
	Memória com desejo, acudindo	2-6-10
	Raízes fracas com chuvas primaveris.	2-4-7-(9)-12
5	O inverno nos mantinha aquecidos, cobrindo	2-6-9-12
	A terra de neve negligente, nutrindo	2-5-9-12
	Um pouco de vida com tubérculos secos.	2-5-9-12

Minha tradução não só reproduz todas as rimas, como tem um metro mais coerente: os versos têm entre 10 e 12 sílabas. É uma variação muito menor. Vale notar também que o primeiro verso é um decassílabo perfeitamente jâmbico e que o outro decassílabo é heroico — ou seja, reproduzi um metro clássico na tradução, como o próprio T. S. Eliot descreveu seu verso livre —, e passo a fazer aproximações nos versos seguintes. Além disso, retomo um efeito do original: após três versos terminados com *ing* (-indo na tradução), Eliot encerra o 4º verso com a sílaba tônica

de *rain*. Eu fiz o mesmo com “primaveris”, mantendo /i/ como tônica final. E, se Eliot toma o pentâmetro jâmbico como o centro da poesia anglófona, pode-se argumentar a favor de dar esse mesmo papel ao decassílabo ou ao dodecassílabo na poesia lusófona. No caso acima, pode-se considerar qualquer um dos dois.

Há de se acrescentar, também, a predileção de Eliot à fidelidade na tradução. No ensaio “What Dante Means to Me” (1965), baseado em uma conferência dada na Itália, o poeta fala da importância de Dante e de *A divina comédia* para sua própria produção. Por não falar o idioma, Eliot lia a versão original acompanhada de uma tradução em prosa em inglês, mas criticava tanto traduções em versos brancos como em *terza rima* do clássico, já que “nenhum outro poeta consegue convencer mais o leitor de que a palavra que ele usou é a palavra que queria e que nenhuma outra serve” (ELIOT, 1965, p. 129, tradução minha)²⁴. No entanto, acerca do trabalho de tradução em si, ele afirmou:

[...] um verso diferente é uma forma de pensamento diferente; é um tipo diferente de *pontuação*, já que as ênfases e pausas para respiração não vêm no mesmo lugar. Dante *pensava* em *terza rima*, e um poema deve ser traduzido na forma de pensamento mais próxima possível à original. (ELIOT, 1965, p. 129, grifo no original, tradução minha)²⁵

Como, então, traduzir o verso de T. S. Eliot? A estratégia de Junqueira é abrir mão de praticamente todo aspecto formal da poética eliotiana e traduzir a obra do americano seguindo, talvez, a 1ª fase do modernismo brasileiro (1922-1930), mais voltada para a ruptura com os paradigmas anteriores e para a experimentação, único “denominador comum” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 478) entre as diferentes vertentes ideológicas dos autores da época. Pode-se dizer que Cunha fez algo

²⁴ No original: “(...) because no poet convinces one more completely that the word he has used is the word he wanted, and that no other will do.” (ELIOT, 1965, p. 129)

²⁵ No original: “(...) a different metre is a different mode of thought; it is a different kind of *punctuation*, for the emphases and the breath pauses do not come in the same place. Dante *thought* in *terza rima*, and a poem should be translated as nearly as possible in the same thought-form as the original.” (ELIOT, 1965, p. 129)

equivalente, apoiando-se nas tradições portuguesas de tradução de poesia. Essa radicalização se revelaria em uma poética sem rimas e sem limitações de metro — como o Eliot à brasileira de Junqueira ou à portuguesa de Cunha. É possível, também, traduzir sua forma *ipsis litteris*, procurando equivalências para cada verso ou para cada relação entre versos. Por exemplo, se o poema original apresenta uma sequência de versos com 5, 4 e 3 pés, pode ser possível encontrar uma solução em português com, respectivamente, 10, 8 e 6 sílabas, ou então alguma outra sequência decrescente, o que, por si só, estabeleceria uma correspondência com a obra-fonte.

O método que apresentei acaba sendo um meio-termo: eu respeito que haja, subjacente, uma forma no poema, mas tento reproduzi-la não exatamente como proposto por Eliot — isto é, com metros ou referências similares —, e sim procurando transmitir, nas palavras de Hulme, um efeito geral (que se dá com um metro relativamente consistente em relação ao original, seguindo a teoria eliotiana acerca da liberdade do verso, com os gerúndios no fim dos versos, escolhendo verbos da 3ª conjugação a fim de reproduzir a rima *-ing*, e com o esquema rítmico de final de verso, empregando uma distribuição de acentos semelhante à do original). Afinal, como disse o próprio T. S. Eliot (POUND, 1968, p. 421, tradução minha?)²⁶: “Nenhum verso é livre para quem quer fazer um bom trabalho.”

REFERÊNCIAS

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução do “verso liberado” do modernismo anglo-americano*. In CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 12., 2011, Curitiba.

_____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

²⁶ No original: “No *vers* is *libre* for the man who wants to do a good job.” (POUND, 1968, p. 421).

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1981].

CUNHA, Gualter. *A terra devastada*. 1 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

ELIOT, Thomas Stearns. "Reflections on vers libre". In *New Statesman*, Londres, 1917. Disponível em: <<http://tseliot.com/essays/reflections-on-vers-libre>> Acesso em: 14 out. 2017.

_____. *Collected Poems, 1909-1962*. Nova York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1963.

_____. "What Dante Means to Me". In *To Criticize the Critic and Other Writings*. Londres: Faber & Faber, 1965.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

HULME, Thomas "A Lecture on Modern Poetry", [1908]. In ROBERTS, Michael. *T. E. Hulme*. Londres, Faber & Faber, 1982. Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1908_hulme.pdf>. Acesso em 06 jul. 2016.

JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia / T. S. Eliot*. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Poesia / T. S. Eliot*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

POUND, Ezra. "T. S. Eliot". In ELIOT, T. S. (ed.). *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions, 1968.

SALINGAR, L. G. "T. S. Eliot: poet and critic". In FORD, Boris (ed.). *The new Pelican guide to English literature Vol. 7: from James to Eliot*. Middlesex: Penguin Books, 1984.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

UNGER, Leonard. *T. S. Eliot*. Trad. Anna Maria Martins. Rio de Janeiro: Liv. Martins Editora, 1963.

Recebido em: 10/08/2017

Aceito em: 17/09/2017