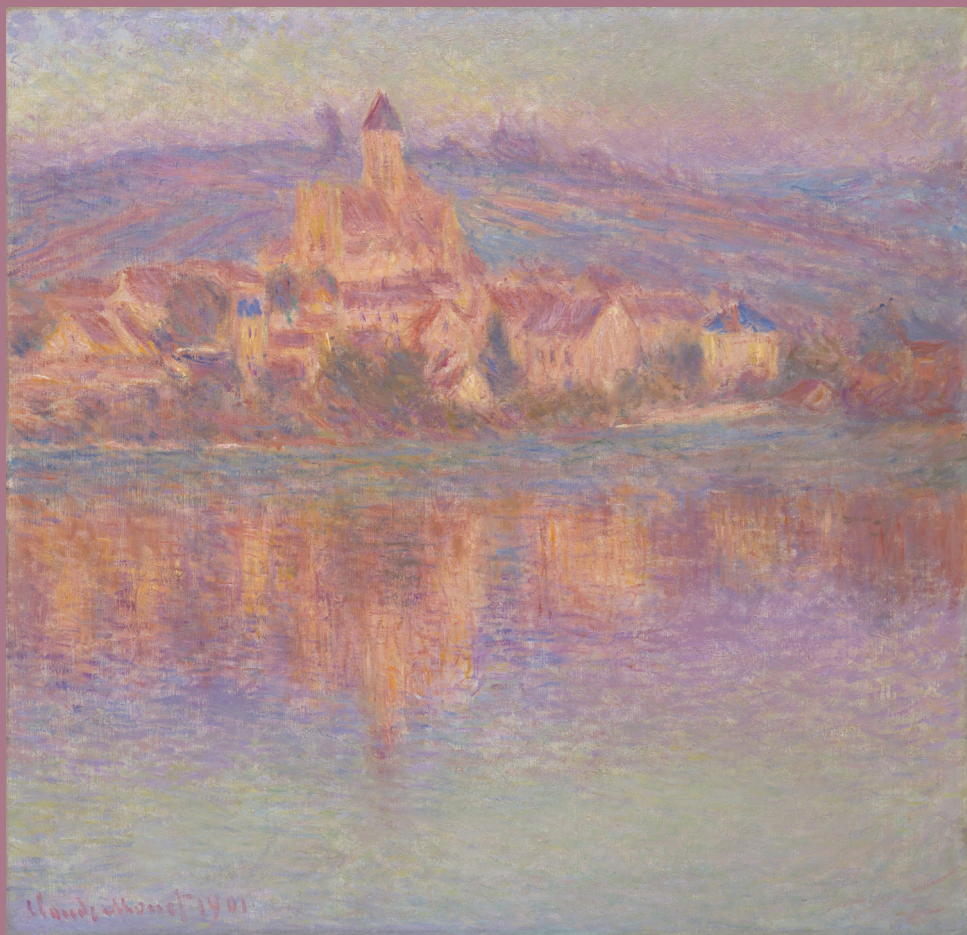


CADERNOS 28

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Caminhos e fronteiras da tradução literária

Traduzindo *One Art*

Otávio Leonidio

Resumo: Tomando como ponto de partida a tradução que Paulo Henriques Britto fez do célebre poema de Elizabeth Bishop (*One Art*), o presente texto descreve um processo tradutório baseado numa concepção alternativa de “significado”. Em lugar das noções de “efeito estético total” e “experiência poética”, a tradução proposta explora não o que o poema – alegórica, retórica ou meta-poeticamente – representa, mas sua *performatividade*, vale dizer, a capacidade de, efetivamente, fazer mundos. Esse significado performativo é buscado na própria construção da *villanelle* de Bishop, em especial no uso que faz dos vocativos “pratique” e “Escreva!”.

Palavras-chave: *One Art*; Experiência poética; Efeito estético; Significado; Performatividade.

Abstract: The present commentary problematizes the translation that Paulo Henriques Britto made of the famous poem by Elizabeth Bishop (*One Art*), and describes a translation process based on an alternative conception of “meaning” – one that is not primarily focused on the notions of “total aesthetic effect” and “poetic experience”. The proposed translation explores not what the poem – allegorically, rhetorically or meta-textually – represents, but instead its *performativity*, that is, the ability to effectively make worlds. This performative meaning is sought in the very construction of Bishop’s *villanelle*, especially in the use of the vocatives “practice” and “Write it!”.

Keywords: *One Art*; Poetic experience; Aesthetic effect; Meaning; Performativity.

Como leitor cativo de *One Art*, sempre considerei a ausência da palavra “desastre” a grande perda da tradução que Paulo Henriques Britto fez do célebre poema de Elizabeth Bishop (BRITTO, 2012, p. 363). O vocábulo, empregado quatro vezes na versão original, desaparece já no primeiro terceto da tradução, substituído pela expressão “nada sério”.

*The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost, that their loss is no disaster.*

A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Não que, pessoalmente, isso me causasse qualquer problema. A versão que, faz muito, me acompanha é a original (BISHOP, 1976), e foi sempre a ela que, ao longo dos anos, eu regularmente recorri, em especial quando alguma perda teimava em contradizer o poema de Bishop e se transformar em um verdadeiro desastre.

De resto, fora meu apego ao desastre,¹ sempre admirei muito a tradução de Britto – a meu juízo, a mais feliz versão que o poema de Bishop recebeu para o português.² A exemplo do que faz Bishop, Britto explora com maestria a produtividade contemporânea de uma forma poética que, em que pese o convencionalismo e a rigidez estrutural (constituída, a partir de sua fixação no final do século XIX, por 19 versos organizados segundo o esquema A'ba" abA' abA" abA' abA" abA'A") (McFARLAND, 1987, ADAMS, 1997), tem sido marcada pela versatilidade – em especial, de tema e de tonalidade.³

Como argumenta Ronald E. McFarland, é esta, com efeito, uma das principais características que a forma poética *villanelle* (ou vilaneta, em língua portuguesa) adquire a partir da década de 1950: além de abranger “temas mais profundos” – como é o caso, por exemplo, da famosa *villanelle* de Dylan Thomas *Não entres nessa noite acolhedora com doçura* (THOMAS, 1991, p. 134-135. Tradução de Ivan Junqueira) –, passa a abarcar “tons que vão do cômico ao apocalíptico, do meditativo ao enfurecido” (McFARLAND, 1987, p. 96. Minha tradução). Dentre as inúmeras qualidades da tradução de Britto está justamente a capacidade de sustentar um dos traços mais marcantes do poema de Bishop, qual seja, o rebaixamento tonal de uma temática verdadeiramente calamitosa: as grandes perdas da vida de uma pessoa, equiparadas na *villanelle* de Bishop às perdas mais corriqueiras.

Vistas sob esta ótica, as construções do tradutor se revelam, de fato, particularmente inspiradas e eficazes, atestando, na prática, a produtividade do que Britto denominou “correspondência funcional” – um partido tradutório que, em

1 Tenho trabalhado a ideia de desastre numa chave particular. V. LEONIDIO, 2024.

2 Destaco, entre outras, a tradução de Nelson Archer, “Uma certa arte” (ASCHER, 1998).

3 Kane (2003), em especial, argumenta que, até sua fixação no último quartel do século XIX, sobretudo a partir da publicação do *Petit traité de poésie française* de Théodore de Banville (1872), não se pode a rigor dizer que a *villanelle* constitui uma forma poética fixa.

vez de “tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português”, procura “encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (BRITTO, 2006, p. 4). Além da distinção entre “forma” e “recursos formais”, cabe destacar desde logo que “significado” não coincide, aqui, com “significação semântica”; o que a correspondência funcional ambiciona é reproduzir o “efeito estético total do poema”, vale dizer, “uma experiência poética bastante próxima da experiência de ler o texto” original (BRITTO, 2006, p. 1).

Foi só quando comecei a traduzir *One Art* (por razões que detalharei adiante) que me dei conta de que a tradução de Britto levanta uma questão adicional, originada da opção por traduzir, já no primeiro verso, “não é difícil de dominar” (minha tradução)⁴ por “não é nenhum mistério”. Porque o que se perde aqui, parece-me, é, em parte pelo menos, o significado do poema – um significado que, como argumentarei a seguir, não é redutível nem à significação semântica, nem ao “efeito estético” produzido pela leitura do poema.⁵ Vejamos.

O que diz o primeiro verso de *One Art*? Uma vez mais, que a arte de perder não é “difícil de dominar”. À primeira vista, a tradução de Britto não parece problemática; dizer de alguma coisa que “não é nenhum mistério” é, afinal, o mesmo que dizer que ela *não é complicada, não é complexa, não é um bicho de sete cabeças*. Há, contudo, uma diferença essencial aqui: ao passo que “não é nenhum mistério” denota a qualidade ou predicado que alguma coisa tem *em si mesma*, “não é difícil de dominar” pressupõe uma ação. A diferença é de fato essencial: se a fórmula original pertence à ordem (mundana) do fazer, a versão traduzida se situa no domínio (metafísico) do Ser. Aqui, justamente, a questão. Porque, até onde percebo, o significado deste poema não está apenas em dizer *poeticamente* o que as coisas são ou não são (sendo a *forma* desse dizer o núcleo da “experiência poética” e do “efeito estético total” produzidos pela leitura do poema), mas no que ele efetivamente *faz*: não apenas transformar algo sério em “nada sério”, mas, antes, fazer de quem escreve mestre em “uma arte”.

Tudo que vem depois do primeiro verso de *One Art* parece confirmar isso, com destaque para o emprego dos vocativos “pratique” e “*Escreva!*” (minha

4 [“isn’t hard to master”]

5 Esclareço que, de modo algum, estou propondo uma tradução *melhor* do que a Britto, senão tão-somente uma tradução que, no melhor dos casos, possa se somar ao rico conjunto de traduções para o português do célebre poema de Bishop.

tradução).⁶ Conjugados, eles apontam para o que, a meu juízo, constitui de fato uma dimensão essencial do significado do poema: a arte de perder é algo que se pratica, e se pratica de um modo muito específico: escrevendo. A ação de escrever não se restringe aqui, portanto, a uma dimensão alegórica, retórica ou metapoética (ambicionando, assim – no melhor dos casos – a produção de *efeitos estéticos* naquele que lê o poema), senão uma força performativa, vale dizer, de enunciado que não representa poeticamente o mundo, mas que faz mundo (Cf. AUSTIN, 1990).⁷

O emprego, por Bishop, do verbo “to master” é, aqui, decisivo. De acordo com o dicionário Webster, “to master” significa, dentre outras coisas, “fazer de si mestre de algo; tornar-se um adepto em; dominar uma língua” (RANDOM HOUSE, 1999, p. 1183. Minha tradução).⁸ *Fazer de si* ou *tornar-se* mestre na arte de perder é algo que se realiza ou adquire não propriamente perdendo (“perdendo mais, perdendo mais rapidamente”) (minha tradução)⁹, mas praticando a arte de escrever – arte por meio da qual quem escreve se torna um “adepto”.

“Adepto”: eis outra palavra eloquente. Um adepto não é apenas “uma pessoa habilidosa ou proficiente”, mas também, como diz o Webster, “alguém que alcançou (o segredo de transmutar metais)” (RANDOM HOUSE, 1999, p. 1183. Minha tradução)¹⁰. Um adepto é, portanto, alguém que, por força da prática, alcançou uma aptidão – no caso de *One Art*, a aptidão de, escrevendo, transformar-se e transformar o mundo. Ora, de acordo com J. L. Austin, é este precisamente o *significado* de um performativo bem-sucedido (ou, nos termos de Austin, de um performativo “feliz”): realiza *na prática* aquilo que enuncia. (Cf. AUSTIN, op. cit.)

O que levanta a questão: quão efetiva é a performatividade de *One Art*? Que efeito – para além do “efeito estético” – ela produz no *mundo real*? Foi o poema *realmente* capaz de transformar as perdas em questão, pequenas e grandes, em “nenhum desastre”?

6 [“practice”; “Write it!”]

7 De acordo com Austin, um “enunciado performativo”, ou simplesmente “performativo”, ocorre toda vez que dizer algo coincide com *fazer* algo. Para Austin, a noção de performativo supõe, portanto, o uso da linguagem como instrumento para a (eventual) consumação da intenção do agente que profere atos de fala – um tipo de uso que, segundo Austin, contrasta com a função “constatativa” da linguagem.

8 [“to make oneself master of; to become an adept in: to master a language”] Encontramos a mesma ênfase no fazer e no fazer-se nas definições que o *Dicionário Houaiss inglês-português* dá a “to master”, com destaque para: “adquirir perfeito conhecimento ou prática de”; “tornar-se perito em”; “tornar-se mestre em”; “aprender a manejar (*to master a science; to master a tool*)”. DICIONÁRIO, 1998, p. 480.

9 [“losing farther, losing faster”]

10 [“a skilled or proficient person”; “one who has attained (the secret of transmuting metals)”]

Mas essas são perguntas metafísicas – ou pelo menos, são perguntas metafísicas se endereçadas à “autora”¹¹ do poema, quer dizer à Elizabeth Bishop que, como é notório (TRAVISANO, 2019), *realmente* perdeu tudo ou quase tudo que diz ter perdido em *One Art*, em especial as perdas verdadeiramente desastrosas: “três casas”, “dois rios”, “um continente”, “você” (minha tradução).¹²

Se, no entanto, as perguntas se dirigem à voz que existe e só existe no poema – a voz que *se faz* no poema – elas mudam de sentido. Um poema não é a expressão da vida de sua autora – de sua realidade psíquica, de sua biografia, de suas perdas e desastres *reais*. Um poema é um mundo em si mesmo – o mundo que o poema faz, o mundopoema.¹³

O mundo de *One Art* não é apenas ambíguo, irônico, ambivalente: é textual. A performatividade do poema não é redutível à régua do real – do real que existe fora do poema. É sobretudo a régua da arte que lhe dá as medidas e lhe confere significado.

Mas de que arte, exatamente, estamos falando aqui? Em parte, pelo menos, de uma arte que, para além do compromisso com a busca de efeitos estéticos (de ordem transcendental, portanto) aposta no poder transformador de uma escrita performativa.¹⁴

Vistas sob esse prisma, algumas características de *One Art* ganham relevo, em especial o vocativo “Escreva!”. Porque, até onde percebo, ele se dirige também àquela que, tomando a palavra, faz do poema um mundo de ação.¹⁵ Um mundo no

11 Sobre a morte do autor, v. BARTHES, 2004.

12 [“three houses”, “two rivers”, “a continent”, “you”]

13 Há aqui uma discussão teórica que não é possível desenvolver em extensão nesta ocasião – qual seja: se um poema pode constituir, a rigor, um enunciado performativo. John L. Austin, sobre cuja obra seminal inescapavelmente se assenta o debate contemporâneo sobre os enunciados performativos e os atos de fala, exclui da esfera dos performativos os enunciados ficcionais (sobretudo aqueles proferidos na cena teatral), o que, pode-se alegar, abarcaria também a literatura de ficção (em contraste, por exemplo, com a epistolografia e os chamados textos de intervenção) (V. AUSTIN, op. cit.). A forma poética, contudo, parece desafiar a classificação austiniana – e o caso em tela é exemplar nesse sentido: até onde é possível afirmar que o poema de Bishop é ficcional – ou, ao contrário, não-ficcional? Roland Barthes, por sua vez, tem uma posição inequívoca a esse respeito: escrever, argumenta ele, “já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal rara [...], na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere”. (BARTHES, op. cit., p. 61). Para uma problematização da teoria austiniana dos performativos, ver DERRIDA, 1998.

14 V. FISCHER-LICHTE, 2008.

15 V. LEONIDIO, op. cit., esp. “Mundos de ação. Arte e arquitetura depois da política”, p. 51-85.

qual quem toma a palavra *faz de si mesmo mestre de uma arte* e, assim, se transforma *naquele que alcançou o segredo de transmutar as coisas*. (Não foi por outra razão que traduzi “Write it!” por “Escreva!” – e não “Escreve!”, como faz Britto.¹⁶ Porque, ao conjugar todos os vocativos empregados no poema – “perca”, “aceite”, “pratique”, “veja” e “Escreva!” (minha tradução)¹⁷ – na mesma pessoa verbal, mantém-se a indeterminação quanto a quem se endereçam esses vocativos: se a quem lê, se a quem escreve, se a “você”, se a todas essas pessoas – uma indeterminação que, a meu juízo, se soma às múltiplas ambivalências de *One Art*.)¹⁸

É também por esse motivo, creio, que Bishop deu ao poema o multivalente título *Uma arte* (e não *A arte de perder*) Porque a arte em questão não é apenas nem sobretudo a arte de perder, senão a arte de escrever não propriamente Poesia (com “P” maiúsculo) mas poemas. Esta, a grande/pequena arte de *One Art*: faz de quem escreve não mais um fingidor¹⁹, mas um fazedor: aquele que, praticando a arte constituinte de escrever poemas, faz mundos.

*

Afirmar acima que a ausência da palavra “desastre” na tradução de Paulo Henriques Britto nunca me causou qualquer problema. Até o dia em que causou. Eu acabara de concluir um ensaio que não apenas tratava de perda, luto e melancolia, mas continha uma seção intitulada “Da arte do desastre” (LEONIDIO, inédito). Mal terminei de escrever o texto e ocorreu-me usar como epígrafe o primeiro terceto de *One Art*.

A opção pela versão original, em inglês, de cara me pareceu impertinente; sigo achando que epígrafes em língua estrangeira são antipáticas e alienantes,

16 Britto optou por conjugar “perca”, “aceite”, “pratique” e “veja” na terceira pessoa do singular, e apenas “Escreve!” na segunda pessoa do singular.

17 [“lose”, “accept”, “practice”, “look” e “Write it!”]

18 Aqui, repare-se, o poema opera, nos termos da leitura que proponho, uma subversão de um pressuposto transcendental das gramáticas modernas, qual seja: o “eu” que fala ou escreve não dá ordens a si mesmo (donde a inexistência de imperativo na primeira pessoa do singular). Esse pressuposto se baseia, de toda evidência, na suposição de que a deliberação de fazer ou não fazer algo se dá na forma de um evento mental prévio à ação, e não como resultado do proferimento de um ato de fala dirigido ao próprio enunciatador. Esse pressuposto, contudo, é confrontado pela chamada arte da performance, na qual, não raro, o performer enuncia verbalmente instruções que impõe a si mesmo, e que deverá rigorosamente obedecer ao longo de sua ação. Sobre a existência ou não de eventos mentais que precedem uma ação, v. DAVIDSON, 2011.

19 Estou aludindo ao famoso verso de Pessoa: “O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.

afastam de saída o leitor que não domina o idioma em questão. E foi exclusivamente por conta disso que, meio que irrefletidamente, me peguei traduzindo *One Art*.

Dado o propósito da tradução, meu desafio inicial era, quase que exclusivamente, recuperar o lugar que “desastre” ocupa na versão original do poema (e que se perdera na tradução de Britto). As dificuldades surgiram de cara – a começar pela inexistência em língua portuguesa de um cognato em português do verbo “to master”. “Subjugar”, “dominar”, “dirigir” e “governar” (DICIONÁRIO, 1998, p. 480) são, todos, verbos cujo significado não coincide literalmente com “to master” (*mestrear*). E o que é pior, nenhum desses verbos rima com “desastre”.

Aqui, como de costume, fui socorrido pelo dicionário. De acordo com o Webster, “to master” significa, entre outras coisas, “ser/tornar-se mestre de algo” (RANDOM HOUSE, 1999, *ibidem*. Minha tradução)²⁰. Foi com base nessa definição redundante, segundo a qual “to master” significa “ser/tornar-se mestre de algo”, que traduzi o primeiro verso do poema:

Na arte de perder, não é difícil ser mestre.

O caminho que se abria à minha frente parecia, de cara, promissor: como “mestre” rima com “desastre”, e como, aparentemente, não havia qualquer problema em traduzir “intent” por “intenção”, a tradução tinha início com um primeiro terceto cujas palavras-chave (*master, intention, disaster*) podiam não apenas ser traduzidas de forma literal, mas também conservar o lugar prosódico estratégico que ocupam na *villanelle* de Bishop – respectivamente, as últimas palavras do primeiro, segundo e terceiro versos do primeiro terceto.

*The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost, that their loss is no disaster.*

Na arte de perder, não é difícil se mestre;
tantas coisas contêm em si a intenção
de ser perdidas, que perdê-las não é nenhum
[desastre.

Uma dificuldade inesperada surgiu de pronto, tão logo constatei quão restrito é o conjunto de palavras em língua portuguesa que rimam com “desastre”. Para piorar, muitas dessas palavras são demasiadamente *raras*. “Pilastre”, “alastre”,

20 [“being master of something”]. Encontramos a mesma tradução no *Dicionário Houaiss inglês-português*: “torna-se mestre em”. DICIONÁRIO, op. cit., *ibidem*.

“fulastre”, “cadastre”, “lacustre”, “rupestre”, “lastre”, “arrastre”, “balastro” – eis o tipo de palavra com que me deparei quando saí a procura de rimas para “mestre” e “desastre”. O problema não era propriamente o fato de essas palavras serem pomposas ou *difficeis*, mas sua inadequação a um poema cuja força reside – entre tantas outras ambivalências – no jogo estabelecido entre, de um lado, uma forma poética rigorosa e ancestral e, de outro, o emprego de um vocabulário e de uma sintaxe acintosamente coloquiais. Quanto a isso, contudo, nada a fazer senão aquilo que escritores e tradutores fazemos: lutar com palavras. Lutei, procurando ser fiel ao significado do poema.

Concluída a primeira versão da tradução, fiz bem poucas alterações. De importante mesmo, apenas o primeiro verso – cuja versão inicial (“*Da arte de perder, não é difícil ser mestre*”) claramente escapava à coloquialidade de *One Art*. Mais do que uma revisão, o que fiz, a rigor, foi uma correção. Coloquialmente, afinal, ninguém diz que fulano é “mestre *da* arte de...”, senão que é “mestre *na* arte de...”.

No mais, hesitei um pouco quanto à tradução, no terceiro verso do primeiro terceto, de “to be lost”. Inicialmente, julguei que “se perder” era a melhor opção (por conta de sua simplicidade e concisão), mas acabei mudando de ideia – e por uma razão bem simples: uma das marcas do primeiro terceto é a variação vocabular em torno da ideia de perda, consubstanciada no emprego das variantes “perder”, “perdido”, “perda” (minha tradução).²¹ Foi o que procurei reproduzir – parcialmente, pelo menos – empregando as variantes “perder”, “perdidas”, “perdê-las”.

*The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost, that their loss is no disaster.*

Na arte de *perder*, não é difícil se mestre;
tantas coisas contêm em si a intenção
de ser *perdidas*, que *perdê-las* não é nenhum
[desastre.

Tomei liberdades demais, fui longe demais nas minhas traições? Quanto a isso, digo apenas que, à falta de palavras que tivessem um significado idêntico ou ao menos muito próximo da palavra ou da expressão originais, procurei me manter na mesma região (imagética, conceitual, afetiva) da terminologia original. Assim, traduzi “a hora mal aproveitada” (minha tradução)²² por “a hora passada

21 [“loosing”, “lost” e “loss”]

22 [“the hour badly spent”]

em vão”, “três casas amadas” (minha tradução)²³ por “três casas do coração”, “é evidente” (minha tradução)²⁴ por “é uma constatação”, “perder mais” (minha tradução)²⁵ por “perder sem lastro” e “um continente” (minha tradução)²⁶ por “uma vastidão” – esta última, de par com “sem contraste”, possivelmente a maior traição da tradução.²⁷

Referências bibliográficas

- ADAMS, Stephen. *Poetic designs: An Introduction to Meters, Verse Forms, and Figures of Speech*. Peterborough: Broadview Press, 1997.
- ASCHER, Nelson. *Poesia alheia. 124 poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BISHOP, Elizabeth. *Geography III*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- _____. *Poemas escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência Formal e Funcional em Tradução Poética”. In: SOUZA, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL; MEL; Flor & Cultura, 2006.
- DAVIDSON, Donald. *Essays on actions and events*. Oxford: Clarendon Press, 2011.
- DERRIDA, Jacques. “Signature event context”. In: _____. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1998, p. 1-23.
- DICIONÁRIO inglês-português. Antônio Houaiss, editor; Ismael Cardin, co-editor. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.

23 [“three loved houses”]

24 [“it’s evident”]

25 [“losing farther”]

26 [“a continent”]

27 Agradeço a leitura e os comentários de Clara Linhart e Franklin Dassie.

KANE, Julie Ellen. "The Myth of the Fixed-Form Villanelle". In: *Modern Language Quarterly*, 64.4 (2003), p. 427-443.

LEONIDIO, Otavio. *Contexto e melancolia*. Inédito.

_____. *Objeto improprio. Arte, política e o contemporâneo*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Numa, 2024.

McFARLAND, Ronald E. *The Villanelle: The Evolution of a Poetic Form*. Moscow, ID: University of Idaho Press, 1987.

RANDOM HOUSE Webster's Unabridged Dictionary. New York: Random House, 1999.

THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos (1934-1953)*. Editado por Walford Davis e Ralph Mauad. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

TRAVISANO, Thomas. *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*. New York: Viking Press, 2019.

One Art

Elizabeth Bishop

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

– Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

Uma arte

Elizabeth Bishop

Na arte de perder, não é difícil ser mestre;
tantas coisas contêm em si a intenção
de ser perdidas, que perdê-las não é nenhum desastre.

Perca algo todo dia. Aceite o desgaste
de chaves perdidas, a hora passada em vão.
Na arte de perder, não é difícil ser mestre.

Então pratique perder mais, perder sem lastro:
lugares, e nomes, e para onde mais teve a pretensão
de viajar. Nada disso será um desastre.

Perdi o relógio de minha mãe. E veja! minha última, ou
quase última, de três casas do coração.
Na arte de perder, não é difícil ser mestre.

Perdi duas cidades adoráveis. E, mais ilustres,
alguns reinos que possuí, dois rios, uma vastidão.
Eles me fazem falta, mas não foi nenhum desastre.

– Mesmo perder você (um gesto, a voz sem contraste
que eu amo) para que mentir. É uma constatação,
na arte de perder, não é tão difícil ser mestre
por mais que pareça (*Escreva!*) um desastre.

(Tradução Otavio Leonidio)

Uma arte

Elizabeth Bishop

A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,
a chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
lugares, nomes, a escala subsequente
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero
lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império
que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

– Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser mistério
por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério.

(Tradução de Paulo Henriques Britto)