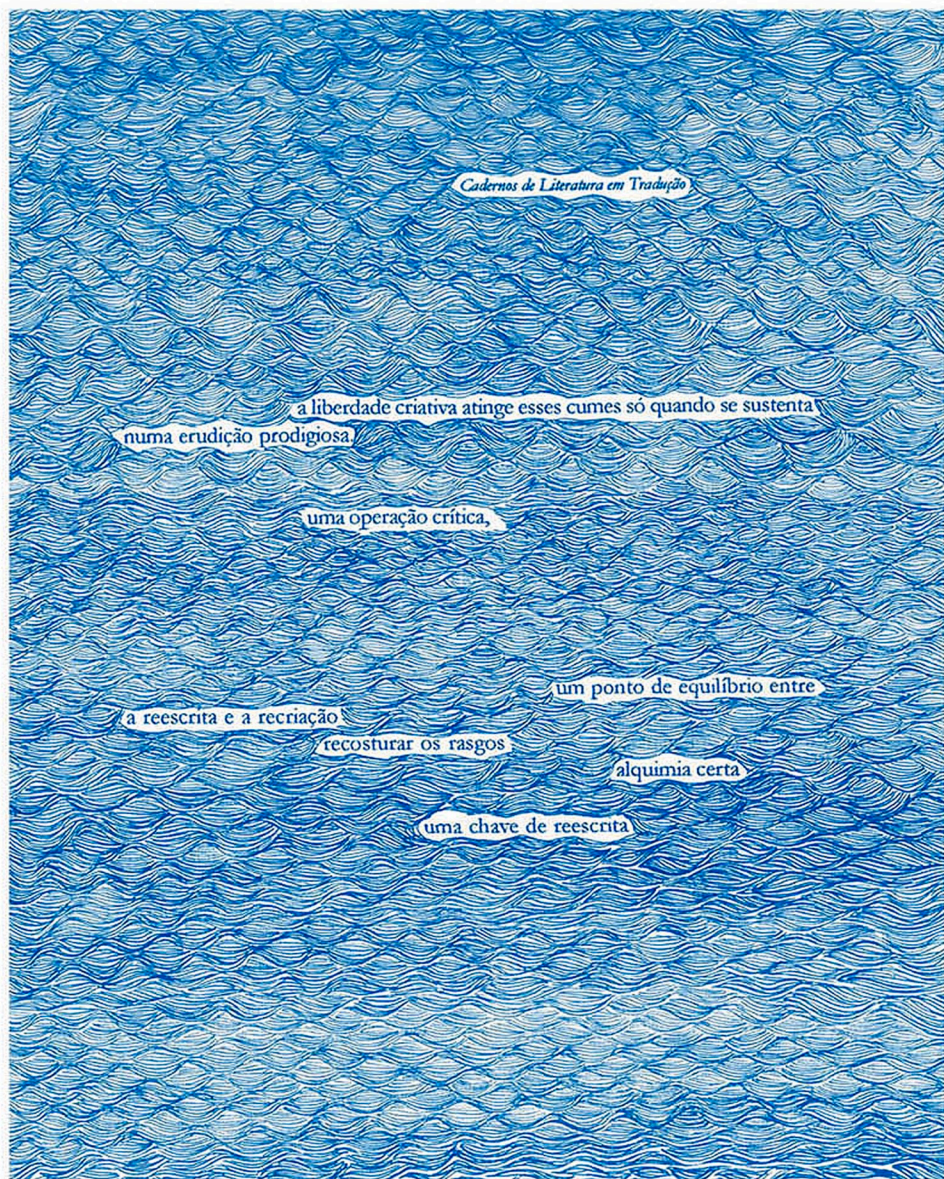


CADERNOS 18

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Cadernos de Literatura em Tradução

a liberdade criativa atinge esses cumes só quando se sustenta
numa erudição prodigiosa

uma operação crítica,

a reescrita e a recriação

um ponto de equilíbrio entre

recosturar os rasgos

alquimia certa

uma chave de reescrita

Entrevista com Giorgio De Marchis e Gian Luigi De Rosa

CADERNOS 18

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Conselho Consultivo

Adail Sobral	Marco Syrayama de Pinto
Afonso Teixeira Filho	Maria Silvia Betti
Alípio Correia de Franca Neto	Marie Helene Torres
Andréia Guerini	Marta Pragana Dantas
Dirceu Villa	Maurício Mendonça Cardozo
Germana Henriques Pereira	Maurício Santana Dias
Inês Oseki-Dépré	Nilce Pereira
Kyoko Sekino	Pablo Cardellino Soto
Lauro Maia Amorim	Paulo Henriques Britto
Lincoln Fernandes	Reginaldo Francisco
Mamede Jarouche	Simone Homem de Mello
Marcelo Paiva de Souza	Válmi Hatje-Faggion
Marcelo Tápia	Viviane Veras
Márcia Schmaltz	Walter Carlos Costa

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei n.º 9.610, de 19.02.98).

Imagem da Capa:

Para compor a imagem da capa, a poeta e tradutora Marina Della Valle, nossa editora, usou a técnica *Blackout Poetry* [Poesia do Ocultamento] e cobriu com um oceano a página 173 deste número, realçando algumas declarações dos tradutores italianos Giorgio De Marchis e Gian Luigi De Rosa, na entrevista que ambos concederam à poeta e tradutora Francesca Cricelli, também nossa editora. Assim ressignificado, o texto da capa age como um *teaser*, convidando o leitor a conferir a entrevista completa, *Tradução al di là dell'oceano*, à página 169. *A Cadernos de Literatura em Tradução* faz vinte anos este ano: já pode se dar o luxo da autorreferência.

Todos os direitos desta edição reservados à:

FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 3091-1514 / Telefax: (11) 3091-4589
e-mail: pubffch@usp.br

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei n.º 1.825, de 20/12/1907)

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Setembro 2017

CADERNOS 18

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 18 • 1-179 • São Paulo, 2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Copyright © 2017 dos autores

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas/USP. – n. 1 (1997)- . – São Paulo : FFLCH/
USP, 1997-

Anual.

Modo de acesso: <<http://www.revistas.usp.br/clt>>

ISSN 2359-5388

1. Tradução. 2. Literatura. 3. Poesia. I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CDD 418.02

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geadados.uem.br>>

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

3091-2920/4593

editorafflch@usp.br

Editor Responsável

Prof. Dr. John Milton

Arte da Capa

Marina Della Valle

Comissão Editorial

Álvaro Faleiros, Francesca Cricelli, Gisele Wolkoff, Magdalena Nowinska, Marina Della Valle,
Nilce M. Pereira e Telma Franco Diniz

Coordenação Editorial

Helena Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto gráfico e Diagramação

Marcos Eriverton Vieira

Capa

Acqua Estúdio Gráfico

Revisão

Os autores

Sumário

Apresentação	07
Erasto Santos Cruz <i>“Chuang Tse e o rei de Chu”: Silva Mendes e sua adaptação dos clássicos taoistas.</i>	10
Eduardo Freitas de Souza <i>Antes do café da manhã</i>	25
Celso Fraga da Fonseca <i>Nas moradas da morte: poemas de Nelly Sachs</i>	40
Débora Landsberg <i>Dois poemas de Langston Hughes</i>	74
Dinaura M. Julles <i>Residência Criativa: tradução de poemas de Hilda Hilst na Casa do Sol</i>	85
Renata Silveira Lopes <i>“Inverno in Abruzzo”, de Natalia Ginzburg: uma tradução comentada</i>	98
Leandro Amado de Alvarenga <i>Tradução comentada da canção da coruja de “Cross Purposes”</i>	110

Anderson Lucarezi e Lucas Zapparoli de Agustini <i>As Gravuras Japonesas, de John G. Fletcher</i>	122
Diana Rosenthal Szylił <i>Negociações na tradução de “Il Mattino”, de G. Parini</i>	133
Beatriz Bastos <i>“Três árias” de Frank O’Hara</i>	146
Elisabete Ares Licer <i>Os agentes de tradução numa língua minorizada: resenha crítica de “Literaturas extranjeras y desarrollo cultural”</i>	157
Francesca Cricelli <i>Entrevista com Giorgio De Marchis e Gian Luigi De Rosa: tradução al di là dell’oceano</i>	162
Colaboradores	176

Apresentação

Depois de uma sequência de quatro números de caráter temático – “Especial China”, “Especial Letras Clássicas”, “Especial Negritude e Tradução” e “Especial ‘a outra Europa’” – a *Cadernos de Literatura em Tradução* volta a apresentar um número de caráter geral, fazendo chegar ao leitor uma gama variada de ótimas contribuições, entre artigos, ensaios e traduções comentadas, além de resenha sobre uma singular obra de referência galega, e a já tradicional e muito aguardada entrevista.

Erasto Santos Cruz abre o número com o artigo “‘Chuang Tse e o rei de Chu’: Silva Mendes e sua adaptação dos clássicos taoistas”, em que discute a influente atuação de Manuel da Silva Mendes (1876-1931) como primeiro português a divulgar a tradição taoista chinesa no mundo lusófono. Santos Cruz defende a ideia que “Chuang Tse e o rei de Chu” deveria ser vista não como tradução, mas como adaptação do clássico chinês *Nán Huá Jīng*, escrito no século III a. C.

Na sequência, **Eduardo Freitas de Souza** apresenta sua tradução comentada da peça *Before Breakfast*, do dramaturgo norte-americano e exímio criador de diálogos Eugene O’Neil (1888-1953). Para Eduardo Souza, uma bela tradução tem de “entrar no espírito do original, capturar-lhe a beleza da relação conteúdo/forma, e reproduzir este espírito em outra língua”, como ele procurou fazer em “Antes do café da manhã”.

No ensaio “Nas moradas da morte: poemas de Nelly Sachs”, **Celso Fraga da Fonseca** nos apresenta uma seleção de poemas da judia alemã Leonie Sachs (1891-1970), mais conhecida como Nelly Sachs. Durante a Segunda Guerra, Nelly se refugiou na Suécia, onde veio a produzir a melhor parte de sua bela, amargurada, e intensamente metafórica obra lírica, como os poemas aqui publicados.

Sonhos – recorrentes na obra do poeta norte-americano Langston Hughes (1902-1967) – são o tema dos poemas que **Débora Landsberg** selecionou para traduzir e apresentar no seu artigo “Dois poemas de Langston Hughes”. Ela analisa as próprias traduções segundo parâmetros propostos por Paulo Henriques

Britto (2002), e avalia o grau de correspondência entre os originais e as respectivas traduções em termos de métrica, rimas, aliterações, registro.

“Os poemas de Hilda Hilst têm tanto a solidez das árvores, na forma e estrutura, quanto a fluidez das águas que ela mesma cita em seus versos”, nos conta a tradutora **Dinaura M. Jules**. Na temporada que passou na Casa do Sol, residência de Hilda Hilst (1930-2004) em Campinas, Dinaura pôde transitar entre a poesia do impalpável e o universo do palpável, semeados por Hilda em seus versos tais como o foram “as avencas que realmente vicejam no terraço central” – viço não negado à tradutora que, enquanto lá esteve, verteu para o inglês os dez cantos do poema *Do Desejo*, aqui publicados.

Renata Silveira Lopes nos apresenta sua tradução comentada do texto “Inverno in Abruzzo”, de Natalia Ginzburg (1916-1991). Por suas características estilísticas e pela simplicidade, Renata situa o texto da italiana entre o ensaio e a crônica, destacando seu cunho autobiográfico. A leitura se faz mais interessante pelos comentários da tradutora, que enfatiza o cuidado de Ginzburg tanto com o registro coloquial quanto com a musicalidade e a poesia das frases, na elaboração de sua prosa.

Uma coruja do conto de fadas “Cross Purposes”, de George MacDonald (1824-1905), sente-se ferida em seu orgulho e compõe uma canção em que enaltece os próprios predicados ao mesmo tempo em que zomba das crianças que ela julga terem-na desacatado. **Leandro Amado de Alvarenga** nos apresenta a este conto peculiar e à sua tradução da “Canção da Coruja”, que ele faz acompanhar de interessantes comentários e reflexões. Como o próprio Leandro salienta, numa tradução poética ele procura empreender “uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância”, como proposto por Mário Laranjeira (2003).

Às *Gravuras Japonesas* dedicam-se **Anderson Lucarezi** e **Lucas Zapparolli de Agustini**, que traduzem e comentam sete poemas – ou “quase haicais” – do norte-americano John Gould Fletcher (1886-1950), compostos após o poeta visitar uma exposição de pinturas japonesas em Boston. Os poemas foram publicados no livro *Japanese Prints*, em 1918, época em que o interesse despertado pelo Oriente havia se tornado um “fenômeno mundial” no Ocidente.

No artigo “Negociações na tradução de ‘Il Mattino’, de G. Parini”, **Diana Rosenthal Szyllit** apresenta sua tradução de um trecho da poesia narrativa *Il Giorno*, de Giuseppe Parini (1729-1799). O poeta foi preceptor do filho de um casal de nobres, e o que seria a descrição de um dia (*Il Giorno*) na vida desse jovem, transforma-se, pela arte do poeta, numa crítica mordaz ao modo de vida da

aristocracia da época, que nada fazia de relevante. Segundo Diana, “é justamente esse contraste entre o rebuscamento de uma poesia elevada e a futilidade da vida de um jovem membro da nobreza setecentista que fazem de *Il Giorno* uma obra tão original”.

Beatriz Bastos nos apresenta o poeta e crítico norte-americano Frank O’Hara (1926-1966), e comenta sua tradução para o português do poema “Three airs”, ou “Três árias”, que ela considera representativo de sua obra, por apresentar diversos aspectos marcantes da estética do autor: “o movimento, certa ‘abertura’, e imagens fantasiosas misturadas a elementos mais casuais”.

Na resenha “Os agentes de tradução numa língua minorizada”, **Elisabete Ares Licer** destaca a importância do estudo desenvolvido por um grupo de pesquisadores galegos sobre a disponibilidade da literatura traduzida ao galego após a morte do ditador Franco e após o ingresso dos idiomas galego, catalão e basco no panteão de línguas cooficiais do território espanhol, paralelamente ao castelhano. Intitulado *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia um cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*, o estudo faz um levantamento de tudo que foi traduzido ao galego nos últimos 30 anos. Tais traduções tinham o intuito não só de enriquecer e promover a difusão do galego, como também oferecer aos alunos do ensino fundamental e médio obras em galego, seguindo legislação que passara a exigir leituras nessa língua.

Arremata este número a entrevista que a poeta e tradutora **Francesca Cricelli** realizou com os professores italianos **Giorgio De Marchis** e **Gian Luigi De Rosa**. Tradutor de Luiz Ruffato e Moacir C. Lopes, entre outros, De Rosa defende que o tradutor é “uma espécie de novo autor, porque deve dar uma nova voz àquilo que está traduzindo”, e revela que em suas traduções procura “reverberar as características de estilo originais”. Já De Marchis, tradutor de autores como José Eduardo Agualusa, Pires Cabral e Fernando Pessoa, acredita que tradutores estabelecem “uma intimidade absoluta” com o texto que traduzem, e confessa que, com frequência, tem a sensação de que “o livro em questão foi escrito somente para mim”. O leitor também assina embaixo?

“Chuang Tze e o rei de Chu”: Silva Mendes e sua adaptação dos clássicos taoistas

Erasto Santos Cruz

Resumo: *Este artigo tem como objetivo apresentar a obra *Excerptos de Filosofia Taoista* do autor Manuel da Silva Mendes, considerado o primeiro português a estudar e divulgar a tradição taoista chinesa, e através da análise do poema: “Chuang Tze e o rei de Chu”, demonstrar que este se trata de uma adaptação de um trecho do livro clássico do pensamento chinês *Nán Huá Jīng* (南華經), de Zhuāngzǐ (莊子), e para se atingir este fim, será feita uma análise comparativa com o original em chinês clássico e com a tradução para o inglês do sinólogo escocês James Legge.*

Abstract: This article aims to introduce the work *Excerptos de Filosofia Taoista* by Manuel da Silva Mendes, whom is considered to be the first Portuguese to study and disseminate the Chinese Taoist tradition. By analyzing the poem: *Chuang Tze e o rei de Chu*, the present article claims that this poem is an adaptation of the classic book of Chinese thought's stretch *Nán Huá Jīng* (南華經), by Zhuāngzǐ (莊子). To this end, will be made a comparative analysis between the original poem in classical Chinese and the English translation by the Scottish sinologist James Legge.

Palavras-chave: *Silva Mendes, Literatura de Macau em Língua Portuguesa, Sinologia, Taoismo, Zhuāngzǐ*

O Taoismo

É difícil falar de algo tão abrangente como o Taoismo de forma resumida, mas generalizando, podemos dizer se tratar de uma antiga tradição chinesa baseada no *Dào* (道), caractere que pode ser traduzido como Via Espiritual ou Caminho. Consiste em harmonizar o ser humano e a natureza através do *wúwéi* (無為) *não-ação*, que seria basicamente o agir sem subjetivação, o fluir natural

das coisas, pois uma forte crença desta tradição é de que tudo na natureza está em conexão.¹

Possui como conceito principal o *yīn-yáng* (陰陽), pensamento desenvolvido pelos antigos chineses sobre o ciclo e a harmonização da natureza. Para Marcel Granet, *yīn-yáng* expressam: “[...] aspectos antitéticos e concretos do Tempo. Expressam também aspectos antitéticos e concretos do Espaço.”² Neste conceito, um oposto depende do outro para existir, por exemplo: não haveria noite sem dia, nem alto sem baixo etc. O símbolo do *yīn-yáng*, chamado *taijí* (太極), é constituído por duas metades que giram em um ciclo eterno, onde *yīn* (princípio feminino, a noite, a morte) depende de *yáng* (princípio masculino, o dia, a vida) para manter o ciclo, sendo que ambos possuem o mesmo valor e importância.³ Assim como explica Livia Kohn em seu livro *Daoism and Chinese Culture*, o conceito de bem e mal não existe neste pensamento, pois um necessita do outro em uma relação de coexistência. (2012, p. 21) Para James Miller, este símbolo representa um monte com um lado nas sombras e outro ensolarado, e o lado exposto ao sol durante o dia, passa à escuridão à noite, e vice-versa. Esta alternância serve para mostrar que nada permanece inalterado, ou seja, que tudo no mundo está em constante mudança.⁴

Dois são os livros considerados cânones do Taoísmo: o *Dào Dé Jīng* (道德經) de Lǎozǐ (老子), supostamente escrito no sec. V a.C e composto por oitenta e um poemas que tratam dos conceitos do *Dào* (道), e o *Nán Huá Jīng* (南華經), obra mais conhecida como *Zhuāngzǐ* (莊子), que também é o nome de seu autor, escrito no sec. III a.C. e também discorre sobre o *Dào* (道), mas este, escrito em prosa e composto por historietas que se utilizam de personagens históricos e lendários para se aproximar do conhecimento popular e facilitar o entendimento dos leitores da época.

O Autor

Manuel da Silva Mendes (1867-1931), nasceu em São Miguel das Aves, distrito do Porto. Formado em direito pela Universidade de Coimbra, declarava-

1 Para saber mais sobre Taoísmo, ver: CHERNG, Wu Jyh. *Iniciação ao Taoísmo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000. V. 1. Ver também: LAOZI. *Dao De Jing [Tao Te King]*. Tradução de Mario Bruno Sproviero. São Paulo: Hedra, 2007.

2 GRANET, Marcel. *O Pensamento Chinês*, p. 84. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

3 Para saber mais sobre yin e yang, ver: ROBINET, Isabelle. *Taoism: Growth of a Religion*. Translated by Phyllis Brooks. Stanford: Stanford University Press, 1997. Ver também: SCHIPPER, Kristofer. *The Taoist Body*. Translated by Karen C. Duval. California: University of California Press, 1993.

4 MILLER, James. *Daoism: A Beginner's Guide*, p. 53. Oxford: Oneworld Publications, 2008.

-se anarquista e militou a favor da instauração da república em Portugal. Foi para Macau em 1901 para ocupar o cargo de professor do Liceu, ministrando nas cadeiras de português e latim. Posteriormente, ocupou outros cargos de destaque, como Presidente do Leal Senado, Administrador do Conselho, Reitor do Liceu de Macau, Juiz de Direito, Procurador da República e advogado.

Homem multifacetado, teve trabalhos produzidos em diversas áreas, destacando-se o livro *Socialismo Libertário ou Anarchismo: História e Doutrina*, de 1896. Era um admirador e conhecedor de arte chinesa, publicando vários artigos sobre este tema no jornal macaense *O Progresso*. Participava ativamente da vida política de Macau, publicando várias críticas à administração portuguesa em periódicos.

Em meio a seus estudos sobre a cultura chinesa, apaixonou-se pelo Taoísmo, chegando a publicar duas obras sobre o assunto: *Lao-tse e sua doutrina segundo o Tao Te King*, de 1909, e o já citado *Excerptos de Filosofia Taoista*, de 1930, tendo escrito também vários outros estudos dispersos em revistas e jornais. Morre em Macau em 1931.

Excerptos de Filosofia Taoista: Estudo ou Reescrita?

A obra é dividida em duas partes. A primeira constituída de nove poemas longos, todos baseados nos dois livros clássicos chineses, o *Dào Dé Jīng* (道德經) de Lǎozǐ (老子), e o *Nán Huá Jīng* (南華經) de Zhuāngzǐ (莊子), mantendo uma referência maior, aproximadamente setenta por cento segundo o próprio Silva Mendes, com este último. A segunda parte contém trinta pequenos excertos que o autor intitula de *Máximas, pensamentos e provérbios*, os quais também são baseados no pensamento taoísta.

Durante a leitura, podemos ter a impressão de estarmos diante de uma tradução livre de trechos do *Dào Dé Jīng* e do *Nán Huá Jīng*, pois os poemas mantêm uma relação de significados muito grande com os textos originais. Mas apesar desse caráter de tradução, Silva Mendes faz questão de afirmar no capítulo *Advertência* que “[...] não são trechos traduzidos do ‘Tao Teh King’ de Lao Tze nem do ‘Nan Hua King’ de Chuang Tze.” (MENDES, 1963, p. 275).

Pare reforçar esta afirmação, o autor se utiliza da explicação de que, sendo o Taoísmo uma tradição muito antiga, vários autores se utilizaram em larga escala das mesmas expressões, pois teria “[...] fórmulas de dizer consagradas, que todos os escritores empregam, de significado preciso e, por isso, de emprego por assim dizer obrigatório; e em grave risco de estabelecer confusão ou de se mostrar pretencioso

incorrerá quem ousar substituí-las.” (Ibid), e ainda complementa que, mesmo no *Dào Dé Jīng* de Lǎozǐ, suposto patriarca deste pensamento, não é possível garantir que todas as frases e expressões presentes no livro são de sua autoria ou se teriam vindo de épocas mais remotas.

António Aresta⁵ descreve as duas obras do autor sobre o Taoísmo da seguinte maneira:

Silva Mendes dedicou dois estudos, editados em livro, à filosofia taoista, para além de numerosos artigos dispersos em revistas e em jornais. O primeiro intitula-se *Lao Tze e a sua Doutrina Segundo o Tao-Te-King*, de 1909, que teve como origem uma conferência que pronunciou no Grémio Militar de Macau.

[...]

O segundo estudo, *Excerptos de Filosofia Taoista* (segundo o Tao-Te- King de Lao Tze e o Nan Hua King de Chuang Tze), data de 1930 e é apenas a primeira parte. É uma obra profundamente original e fruto de um pensamento maduro. (ARES-TA, 2002, p. 1365)

Portanto, seja pela influência das próprias palavras de Silva Mendes na *Advertência* ou pela falta de um estudo da tradução e adaptação por parte dos críticos e pesquisadores que o estudaram, *Excerptos de Filosofia Taoista*, apesar de fazer clara referência a alguns trechos do *Dào Dé Jīng* e do *Nán Huá Jīng* e de possuir uma estrutura textual bem diferente da de uma conferência, é comumente colocado ao lado de *Lao Tze e a sua Doutrina Segundo o Tao-Te-King* e considerado apenas como mais um estudo sobre o Taoísmo, e por consequência, sua intertextualidade com as duas obras taoistas não é muito explorada.

Mas mesmo com a afirmação de que não se trata de uma tradução, Silva Mendes também não nega a grande proximidade que seus *Excerptos* têm dos dois clássicos chineses, principalmente porque sua intenção é declaradamente a de facilitar o entendimento da leitura destes livros aos leitores portugueses. Isso devido ao fato de considerar que as traduções da época, como as do sinólogo escocês James Legge, por exemplo, não expressavam de forma adequada o conteúdo dos textos originais, pois em sua visão, o chinês clássico seria “[...] incompatível com a forma arredondada e larga de dizer europeia” (MENDES, 1963, p. 277). Importante salientar que a crítica de Silva Mendes não era em relação às traduções em si, pois as considerava de uma vasta erudição, mas, sim, o fato de tentarem traduzir

5 Professor e pesquisador português.

textos tão complicados literalmente. O autor não era contra traduções literais, mas considerava que estas não propiciavam a compreensão dos conceitos básicos para se conseguir entender as obras, servindo apenas para aqueles leitores que já tinham conhecimentos prévios acerca da cultura chinesa e do Taoísmo. Portanto, mesmo usando como ponto de partida o fato de não considerar as traduções da época representativas para escrever os seus *Excerptos*, o próprio Silva Mendes vê sua obra como uma espécie de estudo interpretativo do *Dào Dé Jīng* e do *Nán Huá Jīng*. Mas será que apenas a afirmação de que “não se trata de uma tradução [...]” é o suficiente para a obra não ser classificada como tal, mesmo que seu conteúdo possa provar o contrário? Tal observação acaba por estimular um embate entre o que o autor afirma e o que evidencia o conteúdo de sua obra.

Tradução ou Adaptação?

Entre tradução e adaptação há muitas discussões teóricas. Vários conceitos foram utilizados em diversas épocas, mas assim como mostra Lauro Maia Amorim em *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*, até os dias de hoje não se tem uma descrição precisa do que pode ser considerado tradução ou adaptação. (2005, p. 40-41)

Durante os anos, vários teóricos da tradução criaram categorias a fim de melhor definir as diversas características de diferentes tipos de tradução. Muitas destas categorias não são completamente aceitas, possuindo várias brechas que acabam sendo exploradas por outros teóricos.⁶ José Pinheiro de Souza em seu artigo *Teorias da Tradução: Uma Visão Integrada* trata da dicotomia tradução literal versus tradução livre (1998, p. 51-52), que de um modo geral, podemos definir respectivamente como:

- 1) Processo cujo o objetivo é fornecer o conteúdo do original da forma mais fiel possível, tentando reproduzir até mesmo a equivalência de palavras e a semântica da língua fonte para a língua meta. É a chamada tradução literal ou palavra-a-palavra;
- 2) Processo que tem como base a transferência de mensagens, conteúdos ou significados do original entre a língua fonte para a língua meta. Este tipo é

6 Para saber mais sobre teorias da tradução, ver: MILTON, John. *Tradução, Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Ver também: VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge, 1995.

mais aberto, pois considera como aspecto mais importante a passagem da informação e do sentido, não sendo necessária a literaridade para se conseguir este fim. Este processo também é conhecido como tradução livre, e em muitas das teorizações sobre a tradução, a adaptação se encaixaria neste tipo.⁷

Tomando como base a explicação de Amorim (2005, p. 48), podemos dizer que, enquanto a tradução literal é considerada por muitos como um trabalho mais erudito, pois demanda do tradutor uma reescrita ao mesmo tempo fiel ao original e legível à língua meta, o que lhe confere um status de exímio conhecedor da língua fonte caso sua tradução seja bem sucedida, a adaptação é muitas vezes rotulada como transgressora, pois seu processo acarretaria na violação do texto original, muitas vezes diminuindo-o em grandes proporções, ou modificando aspectos que os seguidores das traduções literais repudiam. Entretanto, ainda segundo Amorim, no que concerne aos direitos autorais, os tradutores geralmente ficam para trás, uma vez que seu trabalho é considerado como uma espécie de “reprodução do texto original” (Ibid), ao passo que os adaptadores, por terem um processo de criatividade ao realizarem suas adaptações, muitas vezes recebem os direitos autorais de suas reescritas.

Ainda falando sobre o contraste tradução/adaptação, Walter Benjamin, contrariando a ideia de literalidade, considerava impossível uma teoria da imitação num processo de tradução, pois tanto a língua fonte quanto a língua meta possuem formas diferentes de entender a realidade e de representá-la por meio da escrita, e que por isso, no processo de conhecimento (tradução), não deve haver objetividade (BENJAMIN, 2013, p. 107. Parênteses nossos). Haroldo de Campos segue esta mesma linha de pensamento, mas vai um pouco mais além, e diz que “Traduzir é reinventar” (CAMPOS, 2011, p. 13).

Apesar de Silva Mendes não considerar sua obra como uma tradução ou mesmo adaptação, possivelmente por falta de conhecimentos teóricos desta área, se levarmos em consideração as definições feitas anteriormente, bem como a ideia de impossibilidade de imitação e da tradução como reinvenção, e juntando a proposta do autor de apresentar o Taoísmo aos portugueses de uma forma mais compreensível, *Excerpts de Filosofia Taoista* pode sim ser considerado uma reescrita, não exatamente uma tradução ao pé da letra, como aquelas criticadas pelo autor, pois fica claro que não se trata de uma tradução palavra-a-palavra, mas

7 Para saber mais sobre teorias da adaptação, ver: HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

uma adaptação de alguns trechos das duas obras clássicas chinesas, feita com o objetivo de popularizar o pensamento taoísta e facilitar a interpretação de alguns de seus conceitos.

Mecanismos de adaptação utilizados por Silva Mendes

Para tentar sanar o problema de incompatibilidade entre o idioma original e o português, Silva Mendes se utiliza de alguns mecanismos textuais que considera facilitadores do entendimento dos textos. Um deles é a escrita em verso, que, segundo sua opinião, seria “[...] mais própria para incitamento da leitura.” (MENDES, 1963, p. 276). Para a realização deste procedimento, utiliza-se de estruturas poemáticas populares, como a redondilha maior e os versos decassílabos, a fim de produzir um ritmo agradável e de fácil assimilação. Como a intenção é a da facilitação interpretativa, seus poemas possuem uma linguagem muito clara, evitando qualquer tipo de hermetismo linguístico, tão próprio em obras de poesia.

Outro mecanismo são os conteúdos extras que o autor traz em sua reescrita, como explicações históricas e culturais de determinadas situações e personagens, informações estas que são escritas em meio aos poemas em vez de em notas de rodapé, como seria o mais comum. Considerando que o objetivo da obra é facilitar a compreensão dos conceitos apresentados nos textos originais, talvez estas informações adicionais em meio aos próprios poemas sejam para deixar a leitura mais fluída, fazendo com que o leitor não necessite interrompê-la para buscar explicações nas notas de rodapé e só então voltar a ela, deixando-a, assim, quebrada e menos prazerosa.

Através destes processos, Silva Mendes espera levar alguns conceitos das duas obras clássicas chinesas aos leitores portugueses de forma que possam ser compreendidas, desempenhando assim seu papel social como tradutor/adaptador, descrito por John Milton em seu livro *Tradução, Teoria e Prática*: “[...] há frequentemente referências ao tradutor tendo um papel social, uma vez que ele promove o bem comum, proporcionando o acesso a trabalhos estrangeiros.” (MILTON, 1998, p. 2), pois independente do rótulo que sua obra leve, o autor desempenhou uma façanha louvável apresentando estas duas obras tão importantes para a cultura chinesa em língua portuguesa numa época em que só se encontravam versões traduzidas para outras línguas estrangeiras, como o inglês, o francês e o alemão, que, apesar de serem consideradas boas traduções, apresentavam um texto ainda obscuro aos leitores que não entendiam cultura e história chinesa.

Explicações históricas em Chuang Tze e o rei de Chu

Pare melhor exemplificar as questões vistas até agora, foi escolhido para análise um dos poemas da obra *Excerptos de Filosofia Taoista* chamado *Chuang Tze e o rei de Chu*, baseado num trecho do *Nán Huá Jīng* de Zhuāngzǐ, e também o trecho original em chinês clássico bem como a tradução feita por James Legge do mesmo.

O trecho a ser analisado é muito famoso e conta o encontro de Zhuāngzǐ com dois oficiais do famoso rei de Chu, que vêm até ele a pedido do próprio rei para nomeá-lo ministro de estado. Este pequeno diálogo trata de princípios taoista fundamentais, como a não interferência do homem na natureza e a crítica às convenções sociais.

Começemos pelo trecho original, seguido pela tradução de Legge, interpretação mais usual do texto e, por fim, o poema de Silva Mendes e a análise.

Versão original em chinês clássico:

莊子釣於濮水，楚王使大夫二人往先焉，曰：「願以境內累矣！」莊子持竿不顧，曰：「吾聞楚有神龜，死已三千歲矣，王巾笥而藏之廟堂之上。此龜者，寧其死為留骨而貴乎，寧其生而曳尾於塗中乎？」二大夫曰：「寧生而曳尾塗中。」莊子曰：「往矣！吾將曳尾於塗中。」 (ZHUĀNGZǏ, 1999, p. 280)

Tradução literal da versão original:

Zhuāngzǐ pescar no rio Pu, rei Chu enviar dois altos oficiais intenção convidar, dizer: “Desejar fazer dentro fronteira trabalhar pesado.” Zhuāngzǐ segurar vara ignorar, dizer: “Eu ouvir Chu ter tartaruga divina, morrer já três mil anos, panos específicos urna bamboo, e guardar sobre templo imperial. Esta tartaruga, preferir sua morte deixar seus ossos e ser valorizada? Preferir viver arrastar cauda meio lama? Dois altos oficiais dizer: “Preferir viver arrastar cauda meio lama.” Zhuāngzǐ dizer: “Ir para frente, eu dever arrastar cauda meio lama.”⁸

Tradução de James Legge:

Kwang-Tze (once) fishing in the river Phû, when the king of *Khû* sent two great officers to him, with the message, “I wish to trouble you with the charge

8 Tradução feita com o intuito de demonstrar as peculiaridades do chinês clássico, como a falta de algumas preposições e a inexistência de conjugações verbais.

of all within my territories,” Kwang-Tze kept on holding his rod without looking round, and said, “I have heard that in *Khú*, there is a spirit-like tortoise-shell, the wearer of which died 3000 years ago, and which the king keeps, in his ancestral temple, in a hamper covered with a cloth. Was it better for the tortoise to die, and leave its shell to be thus honoured? Or would it have been better for it to live, and keep on dragging its tail through the mud?” The two officers said, “It would have been better for it to live, and draw its tail after it over the mud”. “Go your ways. I will keep on drawing my tail after me through the mud”. (LEGGÉ, 1891, p. 390)

Neste trecho, a interpretação se mostra bem clara: Zhuāngzǐ pescava tranquilamente quando veio a ele dois oficiais do rei de Chu indaga-lo se gostaria de se tornar um chefe de estado. O sábio, quase os ignorando, diz ter ouvido falar que o rei de Chu possui o cadáver de uma tartaruga morta há três mil anos, e que a guarda com muito cuidado no salão dos ancestrais e os pergunta se a tartaruga preferiria morrer para ser venerada, ou continuar viva, arrastando sua cauda na lama. Os oficiais naturalmente respondem que preferiria continuar viva. É então que o filósofo recusa o pedido dizendo aos oficiais que ele também prefere continuar a arrastar sua cauda na lama.

Com base na tradição taoista, que busca a harmonização com a natureza através na não-ação (*wúwéi* 無為), podemos interpretar que Zhuāngzǐ, sendo um sábio taoista e, por consequência, que valoriza as coisas como elas são na natureza, portanto sem apego às coisas mundanas, jamais poderia aceitar um convite para se tornar chefe ou dono de algo, pois, assim como a tartaruga deveria continuar vivendo como tal, ele também prefere seguir seu curso natural e viver livremente.

Se compararmos a versão original com a tradução de Legge, não é difícil perceber que há uma tentativa clara de se manter próximo ao texto original. Entretanto, o sinólogo tenta compensar o extremo sintetismo do chinês clássico, principalmente o fato de não haver tempos verbais nem algumas preposições, com as devidas conjugações e frases mais longas e indicativas, e isso também demonstra sua tentativa em deixar o texto mais coeso, deste modo, quase dobrando seu tamanho se comparado com o original.

Naturalmente que, como a proposta é a tradução em si, esta não é acompanhada de uma interpretação, ficando o texto, apesar de bem traduzido, ainda obscuro para os leitores ocidentais não familiarizados com o pensamento taoista. E é exatamente onde consiste a crítica de Silva Mendes.

Apesar de, num contexto geral, o trecho ser de fácil interpretação, algumas informações que podem ser consideradas essenciais para uma melhor compre-

ensão não são dadas pelo texto original, e, em decorrência, por suas traduções, como por exemplo quem era o rei de Chu e qual a função exata da tartaruga. São justamente estas informações adicionais que Silva Mendes traz em sua adaptação em forma versificada:

Chuang Tze e o Rei de Chu

Estando Chuang a pescar
Nas margens do rio P'u,
Recebeu do rei de Chu
Uma carta de saudar.

De saudar, porém, não era
Tão sómente o conteúdo:
Assim fosse, não houvera,
Quando a leu, ficado mudo.

**Era o rei de Chu dos reis
Da «justiça e da bondade»:
Um irmão da Irmandade
De Confúcio e mais das Leis.**

**Chuang amava a Natureza
E as virtudes que nos deu;
Vivia em paz na simpleza,
Via a Tao nas leis do Céu.**

Ora a carta que da côrte
Lhe trouxera um mandarim,
Do princípio até ao fim
Era em termos desta sorte:

**«Do rei de Chu a Chuang muito saudar:
«És em Meng o farol de tôda a China;
«Em talento e em virtude és tu sem par;
«E a Shun e a Wan excedes na doutrina,
«Quanto passa, T'ai Shan uma colina,
«Quanto excede a Tung T'ing o vasto mar.
«Tais virtudes, tais dons e tal talento**

**«E mais partes em ti tão excelentes,
«É da minha vontade e aprazimento
«Torná-los inda mais resplandecentes.
«E assim pois, desde já, por êste meio,
«Meu ministro de Estado te nomeio».**

Pensativo, Chuang cessou,
Por instantes, seu labor.
Em seguida, ao portador
Da missiva assim falou:
Diz-se que o rei de Chu (não sei no certo)
Tem uma tartaruga embalsamada
No altar do seus maiores, morta há perto
De três mil anos?!

**– Sim; e não há nada
Mais claro, firme e certo do que ler
Na carapaça o que há de acontecer.**

– E a ti que te parece (atalhou Chuang):
Queria ela, se ouvida fosse, estar,
Como está, venerada sôbre o altar,
Ou andar arrastando, inteira e sã,
Como dantes, a cauda pela lama?

– Preferia, é bem claro, ao culto e fama
Que sempre, e com justiça, teve e tem,
Passear por êste mundo ainda viva.

– Dize então a teu amo que também
Chuang prefere a segunda alternativa.

Na versão de Silva Mendes, os aspectos gerais permanecem, não sendo difícil perceber que o conteúdo do poema e do texto original se mantêm praticamente o mesmo. Entretanto, analisando mais detalhadamente as estrofes destacadas, percebemos haver alguns trechos adicionais que trazem explicações importantes para uma melhor compreensão do sentido do texto.

Começando pela terceira estrofe, onde nos é apresentado o rei de Chu:

*Era o rei de Chu dos reis
Da «justiça e da bondade»:
Um irmão da Irmandade
De Confúcio e mais das Leis.*

O rei de Chu foi um dos monarcas dos Sete Reinos que constituíam o território chinês na antiguidade e um estudioso seguidor dos ritos confucianos, dos quais Zhuāngzǐ era contra. Segundo o primeiro historiador chinês, Sīmǎ Qiān (司馬遷), o interesse do rei de Chu em Zhuāngzǐ realmente teria acontecido.⁹

Confúcio (551-479 a.C.) foi um pensador chinês cuja filosofia, de uma forma resumida, baseava-se no convívio social harmonioso através da prática dos ritos, que eram códigos de etiqueta e conduta. Pregava a ideia de que uma sociedade ideal só poderia ser alcançada através da educação.¹⁰ Apesar do povo chinês em geral considerar os pensamentos dos dois sábios complementares um ao outro, sempre houve uma clara rivalidade entre taoistas e confucianos desde a idade antiga. Não há menções sobre Confúcio no *Dào Dé Jīng* de Lǎozǐ, mas há críticas à prática dos ritos, ponto alto do pensamento confuciano. Entretanto, já Zhuāngzǐ se utiliza do personagem de Confúcio em diversas passagens de seu *Nán Huá Jīng* para fazer várias críticas à imposição do comportamento social, deixando clara sua atitude anticonfuciana.

As informações de que o rei de Chu era confuciano e amante das leis contrasta fortemente com a estrofe seguinte, onde Zhuāngzǐ é apresentado:

*Chuang amava a Natureza
E as virtudes que nos deu;*

9 Chinese Text Project, 老子韓非列傳. Disponível em: <<http://ctext.org/shiji/lao-zi-han-fei-lie-zhuan>> Acesso em: 23/09/2015.

10 Para saber mais sobre Confúcio, ver: CONFÚCIO. Os Analectos. Tradução, comentários e notas de Giorgio Sinedino. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

*Vivia em paz na simplicidade,
Via a Tao nas leis do Céu.*

Como praticante e propagador dos ensinamentos do *Dào*, Zhuāngzǐ não ligava para assuntos mundanos, e a única lei que seguia era a da natureza.

Diferentemente do texto original, onde o motivo da visita dos oficiais é explicada por eles mesmos, na versão de Silva Mendes é através de uma carta entregue por um mandarim. No conteúdo da carta, o próprio rei descreve e enaltece as qualidades de Zhuāngzǐ, e, numa ingênua promessa de fama, como percebidos nos versos de sete a dez: “*Tais virtudes, tais dons e tal talento / E mais partes em ti tão excelentes, / É da minha vontade e aprazimento / Torná-los inda mais resplandecentes.*”, tenta persuadir o sábio a se tornar um de seus ministros. Tal tentativa de persuasão se mostra completamente contraditória, visto que para o pensamento taoista, a verdadeira virtude não tem pretensões egoístas, pois o sábio que segue o *Dào* sempre se retira ao realizar algum feito e sua identidade é poucas vezes conhecida.

Ao passo que se lermos o trecho original ou mesmo suas traduções isoladamente, sem o conhecimento geral da obra, temos uma impressão de falta de respeito por parte de Zhuāngzǐ, pois nem ao menos se vira para falar com os oficiais do rei, o poema de Silva Mendes nos traz os motivos que levaram a tal comportamento, pois fica evidente a contradição do rei de Chu, porque, mesmo demonstrando conhecer a fama do sábio, lhe faz um convite que vai totalmente contra a ideologia do pensamento taoista.

Como já dito anteriormente, no poema também é esclarecida a questão da tartaruga, onde na nona estrofe é dada a seguinte informação:

*– Sim; e não há nada
Mais claro, firme e certo do que ler
Na carapaça o que há de acontecer.*

A tartaruga é o símbolo da sabedoria ligada à paciência e longevidade. Na antiguidade clássica chinesa, seus cascos eram utilizados para a leitura do futuro, que era feita através da exposição ao calor e da interpretação das rachaduras causadas pelo aumento de temperatura. As carcaças muito antigas eram consideradas divinas, o que acarretava na crença de um poder de previsão ainda maior.

Naturalmente que um chinês, ao ler o texto original ou mesmo uma tradução, entenderá perfeitamente a função e importância da tartaruga para a antiguidade clássica, mas para um leitor leigo em cultura e história chinesa, sem qualquer tipo de informação adicional é impossível compreender verdadeiramente o porquê da tartaruga no texto. Portanto, trazendo esta explicação à tona, Silva Mendes conduz o leitor a uma interpretação mais clara do motivo que levou Zhuāngzǐ a recusar o convite do rei de Chu. Como uma das características do Taoísmo é a valorização daquilo que é natural, o fato do rei se utilizar de uma tartaruga morta para prever o futuro é completamente criticável para o pensamento taoista, uma vez que a tartaruga nasceu para ser apenas uma tartaruga, e não um oráculo, como Zhuāngzǐ nasceu para ser apenas Zhuāngzǐ, e não um ministro de estado.

Considerações Finais

Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* explora as diversas possibilidades e processos pelos quais a adaptação pode ser feita. Para a autora, adaptar significa repetir sem replicar¹¹, ou seja, retoma a ideia de que a adaptação é mais do que uma simples tradução, é um recontar através de processos necessários para adequar o texto fonte à mídia ou língua meta, considerando todas as diferenças culturais de um meio para o outro. Bastin, contrariando mais ainda o senso comum, diz que a adaptação é um procedimento que assegura a fidelidade à intenção comunicativa do texto original, pois esta não procura traduzir somente as palavras, principal objetivo de traduções ditas literais, mas também o significado e sentido do texto original, os quais estão muito além de uma mera equivalência de expressões (BASTIN, 1990 apud AMORIM, p. 86, 2005).

Levando em conta todas as citações e apontamentos feitos ao longo desta análise, e partindo das definições de Hutcheon (2006) e de Bastin (1990 apud AMORIM, 2005), o poema analisado pode, sim, ser considerado como uma adaptação ou reescrita do trecho do *Nán Huá Jīng*, pois, apesar da diferença de linguagem e dos conteúdos adicionais, mantém uma clara intertextualidade com o texto original, mais que isso, o poema demonstra uma facilitação ao entendimento dos leitores portugueses leigos se comparada com traduções literais, voltadas para um público mais erudito, como a de Legge (1891), pois traz uma linguagem mais comum ao público em geral, além de um ritmo simples de leitura, ocasionado pela

11 HUTCHEON, 2006, p. 7. Vide bibliografia.

escrita em verso, bem como informações histórico-culturais relevantes para uma melhor compreensão do texto.

Ainda há muito o que ser pesquisado nas obras de Manuel da Silva Mendes, e certamente há outras interpretações possíveis para seus *Excerptos*, ou mesmo para o poema analisado. Aqui, foi um pouco trabalhada a ideia de que o *Excerptos de Filosofia Taoista* pode ser considerado uma reescrita de alguns trechos dos livros *Dào Dé Jīng* e *Nán Huá Jīng*, e a análise discutiu o diálogo que o autor faz com a história e cultura chinesa no poema *Chuang Tzê e o rei de Chu*, baseado na obra do escritor e pensador taoista chinês Zhuāngzǐ.

Referências

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARESTA, António. “Manuel da Silva Mendes, Professor e Homem de Cultura”. In: *Revista de Administração Pública de Macau*. Macau, 2002-4, n. 58, vol. XV.
- BENJAMIN, Walter. “A Tarefa do Tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CONFÚCIO. *Os Analectos*. Tradução, comentários e notas de Giorgio Sinedino. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CHENRG, Wu Jyh. *Iniciação ao Taoísmo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000. V. 1.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KOHN, Livia. *Daoism and Chinese Culture*. St. Petersburg: Three Pines Press, 2012. 3ª Edition.
- LAOZI. *Dao De Jīng [Tao Te King]*. Tradução de Mario Bruno Sproviero. São Paulo:
- LEGGÉ, James. *The Sacred Books of China, the Texts of Taoism Part I*. Oxford: Oxford University Press Warehouse, 1891.
- MENDES, Manuel da Silva. *Nova Coletânea de Artigos de Manuel da Silva Mendes Volume I*. Macau: Folhetins de Notícias de Macau, 1963.
- MILLER, James. *Daoism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008.
- MILTON, John. *Tradução, Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROBINET, Isabelle. *Taoism: Growth of a Religion*. Translated by Phyllis Brooks. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- SCHIPPER, Kristofer. *The Taoist Body. Translated by Karen C. Duval*. California: University of California Press, 1993.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge, 1995.

ZHUĀNGZĪ. *Zhuāngzǐ*. 1º Edition. Hunan: Hunan People's Publishing House, 1999. Library of Chinese Classics (Chinese-English).

Antes do café da manhã

Eduardo Freitas de Souza

Resumo: A Sra. Rowland acorda de manhã cedo e, com os nervos à flor da pele, já começa a beber e a reclamar da vida com Alfred, seu marido, que está no quarto ao lado e de quem só vemos a mão a uma certa altura e ouvimos um gemido. A Sra. Rowland mostra-nos sua perspectiva de seu casamento, da sua infelicidade e da sua desesperança.

Palavras-chave: Eugene O'Neill; peça de um ato; teatro norte-americano; tragédia moderna; monólogo.

Tradução de *Before Breakfast*

O'Neill é um grande contador de histórias. Um dos melhores que conheço. E é um grande estilista. Um grande dialoguista. Seus diálogos têm linda melodia, e um ritmo todo próprio; a melopeia de que fala Pound¹. Como com qualquer bom autor teatral que se traduz, o desafio é traduzir o ritmo de seu estilo, como dizia Nietzsche², a música de sua prosa e de seus diálogos. Como transmitir o conteúdo da peça e dar-lhe uma forma semelhante, que esteja à altura do original?! Trabalho nada fácil. Tem-se que pensar na frase que se quer, tem-se que dizer a frase para ver se ela soa bem e se está boa para ser dita por um ator. Tem-se que ler a peça em voz alta para ver se se conseguiu alguma musicalidade similar à do texto original. Em literatura, tem-se que traduzir a forma tanto quanto o conteúdo. Tem-se que transformar um texto verbal artístico em outro texto verbal artístico. Trata-se de

1 MILTON, John. *Tradução Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 81.

2 BIGUENET, John. *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

beleza, de se imitar uma coisa bela. E não é fácil. Tem-se que entrar no espírito do original, capturar-lhe a beleza da relação conteúdo/forma, e reproduzir este espírito em outra língua, e produzir outro texto que seja belo e que transmita (possivelmente) a mesma mensagem do texto original.

Before Breakfast foi um texto que quis traduzir de imediato. O'Neill inspirou-se em *The Stronger*, de Strindberg, sua grande influência. De Alfred só se vê a mão e se ouve um grito e um gemido. Mas a Sra. Rowland conta-nos tudo a respeito dele, a respeito dos dois. É uma tragédia moderna. Assiste-se (lê-se) à fragilidade da vida, das relações humanas, de uma relação sentimental, da falta e da falha da comunicação, do fracasso de duas vidas e da decorrente infelicidade, do desastre. Vemos que a vida pode não ter sentido, ser caótica, brutal, uma experiência terrível, sem esperanças, e que as relações amorosas são muito difíceis, e que ainda assim precisamos encontrar um jeito de suportá-la. O'Neill dá uma aula de sensibilidade, de humanidade, de fragilidade, de tristeza, de dor. E a tarefa do tradutor é reproduzir isso em outra língua. Usar as palavras certas. Construir as frases certas. Não é uma tarefa fácil. Mas é gratificante quando achamos que, pelo menos em parte, conseguimos. É a chance de uma pessoa comum produzir um objeto de arte, de contribuir para o encanto do mundo com um objeto de beleza, traduzindo um grande autor. É esta a recompensa do tradutor.

Before Breakfast (Eugene O'Neill)³

CHARACTERS—

MRS. ROWLAND

SCENE—*A small room serving both as kitchen and dining room in a flat on Christopher Street, New York City. In the rear, to the right, a door leading to the outer hallway. On the left of the doorway, a sink, and a two-burner gas stove. Over the stove, and extending to the left wall, a wooden closet for dishes, etc. On the left, two windows looking out on a fire escape where several potted plants are dying of neglect. Before the windows, a table covered with oilcloth. Two cane-bottomed chairs are placed by the table. Another stands against the wall to the right of door in rear. In the right wall, rear, a doorway leading into a bedroom. Farther forward, different articles of a man's and a woman's clothing are hung on pegs. A clothes line is strung from the left corner, rear, to the right wall, forward.*

3 O'NEILL, Eugene. www.oneill.com/texts/bb/contents.htm

It is about eight-thirty in the morning of a fine, sunshiny day in the early fall.

Mrs. Rowland enters from the bedroom, yawning, her hands still busy putting the finishing touches on a slovenly toilet by sticking hairpins into her hair which is bunched up in a drab-colored mass on top of her round head. She is of medium height and inclined to a shapeless stoutness, accentuated by her formless blue dress, shabby and worn. Her face is characterless, with small, regular features and eyes of a nondescript blue. There is a pinched expression about her eyes and nose and her weak, spiteful mouth. She is in her early twenties but looks much older.

She comes to the middle of the room and yawns, stretching her arms to their full length. Her drowsy eyes stare about the room with the irritated look of one to whom a long sleep has not been a long rest. She goes wearily to the clothes hanging on the right and takes an apron from a hook. She ties it about her waist, giving vent to an exasperated "damn" when the knot fails to obey her clumsy fingers. Finally gets it tied and goes slowly to the gas stove and lights one burner. She fills the coffee pot at the sink and sets it over the flame. Then slumps down into a chair by the table and puts a hand over her forehead as if she were suffering from headache. Suddenly her face brightens as though she had remembered something, and she casts a quick glance at the dish closet; then looks sharply at the bedroom door and listens intently for a moment or so.

MRS. ROWLAND—*(In a low voice) Alfred! Alfred! (There is no answer from the next room and she continues suspiciously in a louder tone) You needn't pretend you're asleep. (There is no reply to this from the bedroom, and, reassured, she gets up from her chair and tiptoes cautiously to the dish closet. She slowly opens one door, taking great care to make no noise, and slides out, from their hiding place behind the dishes, a bottle of Gordon gin and a glass. In doing so she disturbs the top dish, which rattles a little. It this sound she starts guiltily and looks with sulky defiance at the doorway to the next room.)*

(Her voice trembling) Alfred!

After a pause, during which she listens for any sound, she takes the glass and pours out a large drink and gulps it down; then hastily returns the bottle and glass to their hiding place. She closes the closet door with the same care as she had opened it, and, heaving a great sigh of relief, sinks down into her chair again. The large dose of alcohol she has taken has an almost immediate effect. Her features become more animated, she seems to gather energy, and she looks at the bedroom door with a hard, vindictive smile on her lips. Her eyes glance quickly about the room and are fixed on a man's coat and vest which hang from a hook at right. She moves stealthily over to the open doorway and stands there, out of sight of anyone inside, listening for any movement.)

(Calling in a half-whisper) Alfred!

(Again there is no reply. With a swift movement she takes the coat and vest from the hook and returns with them to her chair. She sits down and takes the various articles out of

each pocket but quickly puts them back again. At last, in the inside pocket of the vest, she finds a letter.)

(Looking at the handwriting—slowly to herself) Hmm! I knew it.

(She opens the letter and reads it. At first her expression is one of hatred and rage, but as she goes on to the end it changes to one of triumphant malignity. She remains in deep thought for a moment, staring before her, the letter in her hands, a cruel smile on her lips. Then she puts the letter back in the pocket of the vest, and still careful not to awaken the sleeper, hangs the clothes up again on the same hook, and goes to the bedroom door and looks in.)

(In a loud, shrill voice) Alfred! (Still louder) Alfred! (There is a muffled, yawning groan from the next room) Don't you think it's about time you got up? Do you want to stay in bed all day? (Turning around and coming back to her chair) Not that I've got any doubts about your being lazy enough to stay in bed forever. (She sits down and looks out of the window, irritably) Goodness knows what time it is. We haven't even got any way of telling the time since you pawned your watch like a fool. The last valuable thing we had, and you knew it. It's been nothing but pawn, pawn, pawn, with you—anything to put off getting a job, anything to get out of going to work like a man. (She taps the floor with her foot nervously, biting her lips.)

(After a short pause) Alfred! Get up, do you hear me? I want to make that bed before I go out. I'm sick of having this place in a continual mess on your account. (With a certain vindictive satisfaction) Not that we'll be here long unless you manage to get some money some place. Heaven knows I do my part—and more—going out to sew every day while you play the gentleman and loaf around barrooms with that good-for-nothing lot of artists from the Square.

(A short pause during which she plays nervously with a cup and saucer on the table.)

And where are you going to get money, I'd like to know? The rent's due this week and you know what the landlord is. He won't let us stay a minute over our time. You say you *can't* get a job. That's a lie and you know it. You never even look for one. All you do is moon around all day writing silly poetry and stories that no one will buy—and no wonder they won't. I notice I can always get a position, such as it is; and it's only that which keeps us from starving to death.

(Gets up and goes over to the stove—looks into the coffee pot to see if the water is boiling; then comes back and sits down again.)

You'll have to get money today some place. I can't do it all, and I won't do it all. You've got to come to your senses. You've got to beg, borrow, or steal it somewhere. (With a contemptuous laugh) But where, I'd like to know? You're too proud to beg, and you've borrowed the limit, and you haven't the nerve to steal.

(*After a pause—getting up angrily*) Aren't you up yet, for heaven's sake? It's just like you to go to sleep again, or pretend to. (*She goes to the bedroom door and looks in*) Oh, you are up. Well, it's about time. You needn't look at me like that. Your airs don't fool me a bit any more. I know you too well—better than you think I do—you and your goings-on. (*Turning away from the door—meaningly*) I know a lot of things, my dear. Never mind what I know, now. I'll tell you before I go, you needn't worry. (*She comes to the middle of the room and stands there, frowning.*)

(*Irritably*) Hmm! I suppose I might as well get breakfast ready—not that there's anything much to get. (*Questioningly*) Unless you have some money? (*She pauses for an answer from the next room which does not come*) Foolish question! (*She gives a short, hard laugh*) I ought to know you better than that by this time. When you left here in such a huff last night I knew what would happen. You can't be trusted for a second. A nice condition you came home in! The fight we had was only an excuse for you to make a beast of yourself. What was the use pawning your watch if all you wanted with the money was to waste it in buying drink?

(*Goes over to the dish closet and takes out plates, cups, etc., while she is talking.*)

Hurry up! It don't take long to get breakfast these days, thanks to you. All we got this morning is bread and butter and coffee; and you wouldn't even have that if it wasn't for me sewing my fingers off. (*She slams the loaf of bread on the table with a bang.*)

The bread's stale. I hope you'll like it. *You* don't deserve any better, but I don't see why *I* should suffer.

(*Going over to the stove*) The coffee'll be ready in a minute, and you needn't expect me to wait for you.

(*Suddenly with great anger*) What on earth are you doing all this time? (*She goes over to the door and looks in*) Well, You're *almost* dressed at any rate. I expected to find you back in bed. That'd be just like you. How awful you look this morning! For heaven's sake, shave! You're disgusting! You look like a tramp. No wonder no one will give you a job. I don't blame them—when you don't even look half-way decent. (*She goes to the stove*) There's plenty of hot water right here. You've got no excuse. (*Gets a bowl and pours some of the water from the coffee pot into it*) Here.

(*He reaches his hand into the room for it. It is a sensitive hand with slender fingers. It trembles and some of the water spills on the floor.*)

(*Tauntingly*) Look at your hand tremble. You'd better give up drinking. You can't stand it. It's just your kind that get the D.T.'s. *That would be* the last straw! (*Looking down at the floor*) Look at the mess you've made of this floor—cigarette

butts and ashes all over the place. Why can't you put them on a plate? No, you wouldn't be considerate enough to do that. You never think of me. You don't have to sweep the room and that's all you care about.

(Takes the broom and commences to sweep viciously, raising a cloud of dust. From the inner room comes the sound of a razor being stropped.)

(Sweeping) Hurry up! It must be nearly time for me to go. If I'm late I'm liable to lose my position, and then I couldn't support you any longer. *(As an afterthought she adds sarcastically)* And then you'd have to go to work or something dreadful like that. *(Sweeping under the table)* What I want to know is whether you're going to look for a job today or not. You know your family won't help us any more. They've had enough of you, too. *(After a moment's silent sweeping)* I'm about sick of all this life. I've a good notion to go home, if I wasn't too proud to let them know what a failure you've been—you, the millionaire Rowland's only son, the Harvard graduate, the poet, the catch of the town—Huh! *(With bitterness.)* There wouldn't be many of them now envy my catch if they knew the truth. What has our marriage been, I'd like to know? Even before your *millionaire* father died owing everyone in the world money, you certainly never wasted any of your time on your wife. I suppose you thought I'd ought to be glad you were *honorable* enough to marry after getting me into trouble. You were ashamed of me with your fine friends because my father's only a grocer, that's what you were. At least he's honest, which is more than anyone could say about yours. *(She is sweeping steadily toward the door. Leans on her broom for a moment.)*

You hoped everyone'd think you'd been forced to marry me, and pity you, didn't you? You didn't hesitate much about telling me you loved me, and making me believe your lies, before it happened, did you? You made me think you didn't want your father to buy me off as he tried to do. I know better now. I haven't lived with you all this time for nothing. *(Somberly)* It's lucky the poor thing was born dead, after all. What a father you'd have been!

(Is silent, brooding moodily for a moment—then she continues with a sort of savage joy.)

But I'm not the only one who's got you to thank for being unhappy. There's one other, at least, and *she* can't hope to marry you now. *(She puts her head into the next room)* How about Helen? *(She starts back from the doorway, half frightened.)*

Don't look at me that way! Yes, I read her letter. What about it? I got a right to. I'm your wife. And I know all there is to know, so don't lie. You needn't stare at me so. You can't bully me with your superior airs any longer. Only for me you'd be going without breakfast this very morning. *(She sets the broom back in the corner—whiningly)* You never did have any gratitude for what I've done. *(She comes*

to the stove and puts the coffee into the pot) The coffee's ready. I'm not going to wait for you. *(She sits down in her chair again.)*

(After a pause—puts her hand to her head—fretfully) My head aches so this morning. It's a shame I've got to go to work in a stuffy room all day in my condition. And I wouldn't if you were half a man. By rights I ought to be lying on my back instead of you. You know how sick I've been this last year, and yet you object when I take a little something to keep up my spirits. You even didn't want me to take that tonic I got at the drug store. *(With a hard laugh)* I know you'd be glad to have me dead and out of your way; then you'd be free to run after all these silly girls that think you're such a wonderful, misunderstood person—this Helen and the others. *(There is a sharp exclamation of pain from the next room.)*

(With satisfaction) There! I knew you'd cut yourself. It'll be a lesson to you. You know you oughtn't to be running around nights drinking with your nerves in such an awful shape. *(She goes to the door and looks in.)*

What makes you so pale? What are you staring at yourself in the mirror that way for? For goodness sake, wipe that blood off your face! *(With a shudder)* It's horrible. *(In relieved tones)* There, that's better. I never could stand the sight of blood. *(She shrinks back from the door a little)* You better give up trying and go to a barber shop. Your hand shakes dreadfully. Why do you stare at me like that? *(She turns away from the door)* Are you still mad at me about that letter? *(Defiantly)* Well, I had a right to read it. I'm your wife. *(She comes to the chair and sits down again. After a pause.)*

I knew all the time you were running around with someone. Your lame excuses about spending the time at the library didn't fool me. Who is this Helen, anyway? One of those artists? Or does she write poetry, too? Her letter sounds that way. I'll bet she told you your things were the best ever, and you believed her, like a fool. Is she young and pretty? I was young and pretty, too, when you fooled me with your fine, poetic talk; but life with you would soon wear anyone down. What I've been through!

(Goes over and takes the coffee off the stove) Breakfast is ready. *(With a contemptuous glance)* Breakfast! *(Pours out a cup of coffee for herself and puts the pot on the table.)* Your coffee'll be cold. What are you doing—still shaving, for heaven's sake? You'd better give it up. One of these mornings you'll give yourself a serious cut. *(She cuts off bread and butters it. During the following speeches she eats and sips her coffee.)*

I'll have to run as soon as I've finished eating. One of us has got to work. *(Angrily)* Are you going to look for a job today or aren't you? I should think some of your fine friends would help you, if they really think you're so much. But I guess they just like to hear you talk. *(Sits in silence for a moment.)*

I'm sorry for this Helen, whoever she is. Haven't you got any feelings for other people? What will her family say? I see she mentions them in her letter. What is she going to do—have the child—or go to one of those doctors? That's a nice thing, I must say. Where can she get the money? Is she rich? (*She waits for some answer to this volley of questions.*)

Hmm! You won't tell me anything about her, will you? Much I care. Come to think of it, I'm not so sorry for her after all. She knew what she was doing. She isn't any schoolgirl, like I was, from the looks of her letter. Does she know you're married? Of course, she must. All your friends know about your unhappy marriage. I know they pity you, but they don't know my side of it. They'd talk different if they did.

(*Too busy eating to go on for a second or so.*)

This Helen must be a fine one, if she knew you were married. What does she expect, then? That I'll divorce you and let her marry you? Does she think I'm crazy enough for that—after all you've made me go through? I guess not! And you can't get a divorce from me and you know it. No one can say *I've* ever done anything wrong. (*Drinks the last of her cup of coffee.*)

She deserves to suffer, that's all I can say. I'll tell you what I think; I think your Helen is no better than a common streetwalker, that's what I think. (*There is a stifled groan of pain from the next room.*)

Did you cut yourself again? Serves you right. (*Gets up and takes off her apron*) Well, I've got to run along. (*Peevishly*) This is a fine life for me to be leading! I won't stand for your loafing any longer. (*Something catches her ear and she pauses and listens intently*) There! You've overturned the water all over everything. Don't say you haven't. I can hear it dripping on the floor. (*A vague expression of fear comes over her face*) Alfred! Why don't you answer me?

(*She moves slowly toward the room. There is the noise of a chair being overturned and something crashes heavily to the floor. She stands, trembling with fright.*)

Alfred! Alfred! Answer me! What is it you knocked over? Are you still drunk? (*Unable to stand the tension a second longer she rushes to the door of the bedroom.*)

Alfred!

(*She stands in the doorway looking down at the floor of the inner room, transfixed with horror. Then she shrieks wildly and runs to the other door, unlocks it and frenziedly pulls it open, and runs shrieking madly into the outer hallway.*)

(*The Curtain Falls*)

Antes do Café da Manhã

Personagem: Sra. Rowland

Cena: Um cômodo pequeno que serve tanto de cozinha como sala de jantar em um apartamento na Christopher Street, Nova York. No fundo, à direita, uma porta que dá para o corredor externo. À esquerda da porta, um tanque, e um fogão a gás de duas bocas. Sobre o fogão, estendendo-se até a parede esquerda, um armário de madeira para pratos, etc. À esquerda, duas janelas que dão de frente para uma saída de incêndio onde diversas plantas em vasos estão morrendo por negligência. Diante das janelas, uma mesa coberta com uma toalha de oleado. Duas cadeiras com assento de palha estão junto à mesa. Há outra de costas para a parede à direita da porta do fundo. Na parede da direita, no fundo, uma porta que dá para um quarto. Mais à frente, diversas peças de roupa de homem e de mulher estão dependuradas em cabides. Um varal estende-se do canto esquerdo, no fundo, até a parede da direita, na frente.

São aproximadamente oito e meia de um belo dia de sol no começo do outono.

A sra. Rowland vem do quarto, bocejando, com as mãos ainda ocupadas dando os toques finais em um desleixado traje, colocando grampos em seu cabelo que está preso em um coque castanho claro no alto de sua cabeça redonda. Ela é de estatura mediana e inclina-se a uma corpulência sem forma, acentuada por seu vestido azul barato, surrado e puído. Seu rosto é inexpressivo, com traços pequenos e regulares e olhos de um azul indefinido. Há uma expressão tensa em seus olhos e nariz e sua boca sem graça e rancorosa. Ela tem vinte e poucos anos mas aparenta muito mais.

Ela vem para o meio do quarto e boceja, esticando seus braços ao máximo. Seu olhar de sono passeia pelo quarto com a irritada expressão de alguém para quem uma longa noite de sono não foi um longo descanso. Ela vai cansada até as roupas que estão dependuradas e pega um avental de um gancho. Ela o amarra na cintura, dando vazão a um exasperado “inferno” quando o nó falha em obedecer aos seus trêmulos dedos. Afinal consegue amarrá-lo e vai vagarosamente até o fogão a gás e acende uma boca. Ela enche o bule na pia e coloca-o sobre a chama. Então se joga em uma cadeira que está junto à mesa e coloca uma mão na testa como se estivesse com dor de cabeça. De repente seu rosto se ilumina como se tivesse se lembrado de algo e lança um rápido olhar para o armário de pratos. Então olha fixamente para o quarto e ouve atentamente por um instante.

Sra. Rowland: (Com voz baixa) Alfred! Alfred! (Não há resposta do quarto e ela continua suspeitosamente, agora mais alto) Não precisa fingir que tá dormindo. (Não há resposta do quarto e, tranquilizada, ela levanta da cadeira e vai, cuidadosamente, na ponta dos pés, até o armário. Ela abre uma porta devagar, tomando bastante cuidado para não fazer barulho, e arrasta, de seu esconderijo de trás dos pratos, uma garrafa de gim Gordon e um copo.

Ao fazê-lo, desloca o prato de cima, que faz um barulho. Com esse ruído ela se sobressalta e olha para a porta do quarto ao lado com uma expressão de culpa e de provocação mal humorada).

(Com a voz trêmula) Alfred!

(Depois de uma pausa, durante a qual ela presta atenção se há qualquer som, ela pega um copo e serve uma grande dose e toma-a de uma só vez; então retorna rapidamente a garrafa e o copo para o seu esconderijo. Ela fecha a porta do armário com o mesmo cuidado com que o abriu, e, com um profundo suspiro de alívio, senta-se de novo na cadeira. A grande dose de álcool que tomou tem efeito quase imediato. As feições de seu rosto tornam-se mais animadas, ela parece ganhar energia e olha para a porta do quarto com um sorriso duro e vingativo em seus lábios. Seus olhos passeiam rapidamente pelo quarto e fixam-se em um casaco e um colete de homem que estão dependurados à direita. Ela se move furtivamente até a porta do quarto, que está entreaberta e lá fica, de maneira que não possa ser vista por ninguém lá dentro, tentando ouvir qualquer movimento.)

(Meio que sussurrando) Alfred!

(De novo, não há resposta. Com um movimento sutil, ela tira um casaco e o colete do cabide e volta para a cadeira. Ela se senta e tira diversos objetos de cada bolso, mas rapidamente os coloca de volta. Afinal, no bolso de dentro do casaco, ela encontra uma carta.)

(Olhando para a letra – devagar, para si mesma) Hum, eu sabia.

(Ela abre a carta e a lê. A princípio, sua expressão é de raiva e ódio, mas enquanto segue lendo, muda para uma expressão de triunfante maldade. Fica pensando seriamente por alguns instantes, olhando para a frente, com a carta nas mãos e um sorriso cruel nos lábios. Então coloca a carta de volta no bolso, e ainda cuidadosamente, para não acordar Alfred, coloca as roupas de volta no mesmo cabide, vai até a porta do quarto e olha para dentro.)

(Com voz alta e estridente) Alfred! *(Mais alto ainda)* Alfred! *(Ouve-se um gemido bocejante abafado vindo do quarto)* Você não acha que já tá na hora de se levantar? Você vai ficar na cama o dia inteiro? *(Virando-se e retornando para a cadeira)* Não que eu duvide que você é vagabundo o bastante pra ficar na cama pra sempre. *(Ela se senta e olha pela janela, irritada)* Sabe-se lá que horas são. A gente não tem nem como saber as horas já que você, feito um idiota, empenhou o relógio. A última coisa de valor que a gente tinha, e você sabia. Você só empenha, empenha, empenha, tudo pra não ter que pegar um emprego, qualquer coisa que impeça você de ir trabalhar feito um homem. *(Ela bate o pé no chão nervosamente, mordendo os lábios)*

(Depois de uma breve pausa) Alfred! Levanta, você tá me ouvindo? Eu quero fazer essa cama antes de sair. Eu tô de saco cheio dessa bagunça constante que você faz neste lugar. Não que a gente vá ficar muito tempo aqui, a não ser que você consiga algum dinheiro em algum lugar. Deus sabe que eu faço a minha

parte – e mais – saindo pra costurar todos os dias enquanto você banca o cavaleiro e fica vagabundeando em bares com esse bando de artistas imprestáveis da Square.

(Uma pequena pausa durante a qual ela brinca nervosamente com uma xícara e um pires na mesa.)

E onde você vai conseguir o dinheiro, eu queria saber? Tem que pagar o aluguel esta semana e você sabe como que o proprietário é. Ele não vai nos deixar ficar um minuto a mais. Você diz que não ‘consegue’ trabalho. É mentira e você sabe disso. Você nunca nem procura trabalho. Você só fica viajando o dia inteiro: escrevendo poesia idiota e histórias que ninguém vai comprar – e não admira que não comprem. Eu sei que eu sempre consigo algum emprego, como agora; e é só por isso que nós não morremos de fome.

(Levanta-se e vai até o fogão – olha no bule para ver se a água está fervendo; depois volta e senta-se.)

Você vai ter que dar um jeito de arrumar dinheiro hoje. Eu não posso fazer tudo, e eu não vou fazer tudo. Você tem que cair na real. Você tem que mendigar, pedir emprestado ou roubar em algum lugar. *(Com uma risada de desdém)* Mas onde, eu queria saber? Você é orgulhoso demais pra mendigar. E você já pediu emprestado tudo o que podia, e você não tem coragem de roubar.

(Depois de uma pausa, levantando-se brava) Você ainda não se levantou, pelo amor de Deus? Por acaso você vai dormir de novo, ou vai fingir que tá dormindo? *(Ela vai até a porta do quarto e olha para dentro)* Ah, você se levantou. Bom, tava na hora. Não precisa me olhar desse jeito. Essa sua cara não me engana mais nem um pouquinho. Eu te conheço bem demais, melhor do que você imagina, você e as suas artimanhas. *(Virando-se e afastando-se da porta, decididamente)* Eu sei um monte de coisa, meu querido. Não importa o que eu sei, agora. Eu te conto antes de ir, não se preocupe. *(Ela vem para o meio da sala e fica lá, de pé, franzindo o cenho.)*

(Irritada) Hum. Acho que dá para eu preparar o café da manhã – não que tenha muita coisa pra preparar. *(Indagando)* A não ser que você tenha algum dinheiro? *(Ela para esperando uma resposta da porta ao lado que não vem)* Pergunta burra! *(Ela dá uma risada rápida e rispida)* Eu já devia te conhecer melhor que isso a esta altura. Quando você saiu daqui ontem naquela fúria, eu sabia o que ia acontecer. Não dá pra confiar em você um segundo. Em que belo estado você chegou em casa. A briga que nós tivemos só serviu pra você virar uma fera. Pra que penhorar o relógio se você só queria o dinheiro pra comprar bebida?

(Vai até o armário de louça e pega pratos, xícaras, etc, enquanto fala.)

Anda rápido. Não demora muito pra preparar o café da manhã hoje em dia, graças a você.

Hoje só tem pão, manteiga e café; e você não ia comer nem isso se eu não quase perdesse os dedos de tanto costurar. *(Ela bate o pão com força na mesa, fazendo barulho.)*

O pão tá velho. Espero que você goste. Você não merece mais que isso, mas eu não acho que eu deveria passar por isso.

(Indo até o fogão) O café vai ficar pronto rapidinho, e não fica achando que eu vou te esperar.

(De repente, com muita raiva) Que porra que você tá fazendo esse tempo todo? *(Ela vai até a porta e olha para dentro)* Bom, pelo menos você tá quase pronto. Eu achava que ia te encontrar na cama de novo. Ia ser a tua cara. Você tá horroroso hoje, hein?! Vai fazer a barba, pelo amor de Deus! Você tá um nojo. Parece um mendigo. Não admira que ninguém te dê trabalho. Eu não culpo eles : você com essa aparência... *(Ela vai até o fogão)* Tem um monte de água quente aqui. Você não tem desculpa. *(Pega uma bacia e despeja um pouco da água do café)* Aqui.

(Ele estica a mão para pegá-la. É uma mão frágil com dedos finos. Ela treme e cai um pouco de água no chão.)

(Zombando) Olha como você treme. É melhor você parar de beber. Você não aguenta. Você é bem o tipo que tem delirium tremens. *Ia ser* a gota d'água. *(Olhando para o chão)* Olha a porcaria que você fez no chão: pontas de cigarro e cinza por toda a parte. Por que você não coloca elas num prato? Mas não, você não tem a mínima consideração. Você nunca pensa em mim. Você não tem que varrer a sala, então você não dá bola.

(Pega a vassoura e começa a varrer freneticamente, levantando uma nuvem de poeira. Do quarto vem o som de uma navalha sendo afiada)

(Varrendo) Anda logo! Já deve tá quase na hora de eu ir. Se me atrasar, eu posso perder o emprego, e aí eu não vou poder te sustentar mais. *(Como um pensamento tardio acrescenta, sarcasticamente)* E aí você ia ter que ir trabalhar ou alguma coisa horrorosa desse tipo. *(Varrendo embaixo da mesa)* O que eu quero saber é se você vai procurar um trabalho hoje ou não!? Você sabe que a sua família não nos ajuda mais. Eles encheram o saco de você também. *(Depois de varrer um pouco em silêncio)* Eu tô cansada demais dessa vida. Tô pensando muito seriamente em ir pra casa, se eu não fosse orgulhosa demais pra deixar eles saberem o fracasso que você foi todo esse tempo. Você, o único filho do milionário Rowland, formado em Harvard, o poeta, o grande partido da cidade. Ahhh! *(Com amargor)* Quase

ninguém ia me invejar agora se eles soubessem a verdade. O quê que foi o nosso casamento, afinal, eu queria saber? Mesmo antes do seu milionário pai morrer, devendo dinheiro pra todo mundo, você com certeza nunca perdeu nenhum tempo com a sua esposa. Acho que você pensou que eu ia ficar satisfeita por você ter sido honrado o bastante pra casar comigo depois de ter me engravidado. Você tinha vergonha de mim com seus amigos chiques porque o meu pai era um comerciante pequeno, você tinha era vergonha. Pelo menos ele é honesto, o que ninguém poderia dizer de você. *(Ela está varrendo o quarto na direção da porta. Apoia-se na vassoura por um momento)*

Você achou que todo mundo fosse pensar que você foi obrigado a se casar comigo, e ficar com pena de você, não é? Você não hesitou em dizer que me amava, e me fazer acreditar nas suas mentiras, antes de acontecer, não foi? Você me fez achar que você não queria que o seu pai me pagasse pra sumir, como ele tentou fazer. Eu já tô mais escolada agora. Eu não vivi esse tempo todo com você pra nada. *(Sombria)* Foi sorte o pobrezinho ter nascido morto, no final. Que pai você teria sido!

(Ela fica em silêncio, com ar de preocupação – então continua com certa alegria selvagem.)

Mas eu não sou a única que tem que agradecer a você por ser infeliz. Tem uma outra, pelo menos, e ela que não ache que vai casar com você agora. *(Ela estica a cabeça para dentro do quarto)* E essa Helen? *(Ela se afasta da porta, meio que com medo)*

Não me olhe desse jeito! É, eu li a carta. E daí? Eu tinha o direito de ler. Eu sou sua mulher. E eu tô sabendo de tudo, então não mente. Não adianta me olhar desse jeito. Você não me intimida mais com esse seu ar de superioridade. Se não fosse por mim, você não tinha nada pro café hoje. *(Coloca a vassoura de volta no canto – gemendo)* Você nunca sentiu a menor gratidão pelo que eu fiz. *(Vem até o fogão e coloca café na chaleira)* O café tá pronto. Eu não vou te esperar. *(Senta novamente na cadeira)*

(Depois de uma pausa, coloca a mão na cabeça, irritada) A minha cabeça tá doendo demais hoje. É uma vergonha eu ter que ir trabalhar naquela sala abafada nesse estado. E eu não ia precisar se você fosse mais homem. Eu é que devia não tá fazendo nada, e não você. Você sabe como eu andei doente este ano e mesmo assim você reclama quando eu tomo alguma coisinha pra me acalmar os nervos. Você não queria nem que eu tomasse aquele tônico que eu comprei na farmácia. *(Com uma risada dura)* Eu sei que você ia ficar contente se eu morresse e ficasse fora do seu caminho; aí você ia poder correr atrás dessas garotas bobas que acham que você é uma pessoa tão maravilhosa e incompreendida – essa Helen e as outras. *(Ouve-se um grito forte de dor vindo do banheiro)*

(*Contente*) Aí! Eu sabia que você ia se cortar. É uma lição pra você. Você sabe que não devia andar bebendo a noite toda com os seus nervos nesse estado horrórico. (*Ela vai até a porta e olha para dentro.*)

Por quê que você tá tão pálido? Pra quê que você tá se olhando desse jeito no espelho? Pelo amor de Deus, limpa esse sangue do seu rosto! (*Num sobressalto*) Tá horrível. (*Num tom mais calmo*) Isso, assim tá melhor. Eu nunca aguentei ver sangue. (*Ela se afasta um pouco da porta*) É melhor você desistir e ir a um barbeiro. A sua mão tá tremendo tanto que dá medo. Por que você fica me olhando desse jeito? (*Ela sai da porta*) Você ainda tá brabo comigo por causa da carta? (*Em tom de desafio*) Bom, eu tinha o direito de ler a carta. Eu sou sua mulher. (*Ela vai até a cadeira e senta-se de novo. Depois de uma pausa.*)

Eu sabia o tempo todo que você tava andando com alguém. As suas desculpas esfarrapadas de que você passa o dia na biblioteca nunca me enganaram. Quem que é essa Helen, afinal? Uma daqueles artistas? Ou ela escreve poesia também? A letra dela parece do tipo. Eu aposto que ela disse pra você que a sua poesia é ótima, e você acreditou, feito um idiota. Ela é novinha e bonita? Eu era nova e bonita quando você me enganou com a sua conversa poética. Mas a vida com você acaba com qualquer uma. Tudo que eu passei!

(*Vai até o fogão e pega o café*) O café tá pronto. (*Com um olhar de desdém*) Café da manhã. (*Serve uma xícara de café para ela e coloca a chaleira em cima da mesa*) O seu café vai esfriar. O quê que você tá fazendo – se barbeando ainda, pelo amor de Deus? É melhor você desistir. Um dia desses você vai acabar se cortando feio. (*Ela corta o pão e passa manteiga. Durante a próxima fala, ela come e toma café*)

Eu vou ter que sair correndo assim que terminar o café. Um de nós dois tem que trabalhar. (*Brava*) Você vai procurar trabalho hoje ou não vai? Eu acho que algum dos seus amigos devia te ajudar, se eles acham mesmo que você é tão bom. Mas eu acho que eles só gostam de te ouvir falar. (*Fica sentada em silêncio por um momento*)

Eu tenho pena dessa Helen, seja lá quem ela for. Você não tem nenhum sentimento pelas outras pessoas? O quê que a família dela vai dizer? Eu vi que ela fala neles na carta. O quê que ela vai fazer – ter a criança – ou vai a um desses médicos? (*Irônica*) Eu acho muito bacana, eu tenho que admitir. Onde que ela pode conseguir o dinheiro? Ela é rica? (*Ela espera alguma resposta para a sua saraivada de perguntas*)

Hum! Você não vai me dizer nada sobre ela, vai? Eu não me importo. Pensando melhor, eu não tenho tanta pena dela assim, afinal. Ela sabia o que tava fazendo. Ela não é nenhuma garotinha de escola, como eu era, pela letra dela. Ela

sabe que você é casado? É claro que deve saber. Os seus amigos todos sabem do seu casamento infeliz. Eu sei que eles têm pena de você, mas eles não sabem o meu lado da história. Eles iam dizer outra coisa se soubessem.

(Por um ou dois segundos, fica ocupada demais comendo para seguir falando)

Essa Helen deve ser uma boa bisca, se ela sabia que você é casado. O quê que ela tá esperando, então? Que eu me divorcie de você e deixe vocês casarem? Ela acha que eu sou louca o bastante pra fazer isso, depois de tudo o que você me fez passar? Eu acho que não! E você não vai conseguir o divórcio de mim e você sabe disso. Ninguém pode dizer que eu fiz ‘qualquer’ coisa errada, não mesmo. *(Bebe o resto de sua xícara de café)*

Ela merece sofrer, é o que eu posso dizer. Eu vou te dizer o quê que eu acho: eu acho que essa sua Helen não vale mais que uma puta de rua, é isso que eu acho. *(Ouve-se um gemido contido de dor do quarto ao lado)*

Você se cortou de novo. Bem feito. *(Levanta-se e tira o avental)* Bom, eu tenho que sair correndo. *(Desafiadora)* É uma bela vida essa que eu tô levando! Eu não vou aguentar mais a sua vagabundagem. *(Ela ouve algo e para e ouve atentamente)* Isso. Você derrubou a água por cima de tudo. Não diz que não derrubou. Eu tô ouvindo pingar no chão. *(Uma vaga expressão de medo vem ao rosto dela)* Alfred! Por quê que você não tá respondendo?

(Ela vai lentamente na direção do quarto. Ouve-se o barulho de uma cadeira sendo derrubada e algo caindo no chão. Ela fica de pé, tremendo de medo)

Alfred! Alfred! Responde. O que foi que você derrubou? Você ainda tá bêbado? *(Sem conseguir suportar a tensão nem mais um segundo, ela corre até a porta do quarto)*

Alfred!

(Ela fica na porta olhando para o chão do quarto, transfigurada de horror. Então dá um grito estridente e corre para a outra porta, destranca-a e desesperadamente abre-a e sai para o corredor gritando loucamente)

Cai a cortina.

Nas moradas da morte: poemas de Nelly Sachs

Celso Fraga da Fonseca

Breves notas sobre a vida e a obra de Nelly Sachs

A judia Leonie (mais conhecida como Nelly) Sachs nasceu em Berlim, em dez de dezembro de 1891. De família abastada, teve uma infância tranquila, tendo sido educada por professores particulares. Desde cedo praticou a dança e teve aulas de educação musical.

Começou a escrever por volta dos 17 anos. Seus primeiros trabalhos – poemas, contos e peças para teatro de bonecos, tudo carregado de romantismo e sem nenhuma ligação com o judaísmo – revelam a influência dos clássicos alemães em sua formação. Todavia, a literatura que a tornou famosa, incomparável à dos primeiros tempos, somente veio a ser produzida em seu exílio na Suécia, ocorrido durante a Segunda Grande Guerra.

A partir da leitura do livro *A saga de Gösta Berling*, da sueca Selma Lagerlöf (primeiro Prêmio Nobel feminino, em 1909), passa a corresponder-se com a autora, de quem se torna amiga.

Com a deflagração da guerra, sua obra e sua vida ficam ameaçadas. Auxiliada por Selma Lagerlöf, consegue, em 1940, juntamente com a mãe, fugir para a Suécia, vivendo em Estocolmo até o fim de sua vida. Os demais integrantes de sua família, parentes mais próximos ou mais afastados, assim como seu noivo, foram eliminados nos campos de extermínio. No estrangeiro, acompanha o genocídio de seu povo e aprofunda o contato com os livros sagrados de sua religião, cujas imagens se fazem cada vez mais presentes em seus escritos.

Ao vir para a Suécia, ainda não escreve. Selma Lagerlöf morre, coincidentemente, quando ela chega. Nelly vive miseravelmente com a mãe num pequeno quarto, sobrevivendo principalmente à custa de trabalhos de tradução.

Assim como Else Lasker-Schüler e Gertrud Kolmar, poetisas alemãs contemporâneas suas, de origem igualmente judia, Nelly Sachs escreve quase sempre num tom de profunda melancolia e amargura, sendo recorrentes em seus textos as imagens da sombra e do pó. Sua poesia é elegíaca, profética e carregada de misticismo. É o “lamento fúnebre de um povo”, nas palavras do crítico alemão Eckart Klessmann, no jornal *Die Welt*. Usa uma linguagem hermética, que funde o velho e o novo, aliando a ousadia de criatividade e de metáforas do modernismo aos simbolismos da antiga poesia bíblica. Dentre outras fontes de influência em sua obra podem-se citar as canções populares judaicas, o hassidismo,¹ a cabala² (principalmente o *Sefer ha Zohar*)³ e, naturalmente, o Antigo Testamento, que ela já conhecia em sua versão alemã.

O holocausto é elemento deflagrador e *Leitmotiv* de sua lírica, elegíaca, profética e plena de misticismo. Aos 55 anos, em 1947, publica *In den Wohnungen des Todes* (*Nas moradas da morte*), seu primeiro livro de poemas, que reúne trabalhos produzidos a partir de 1943. A obra se constitui de quatro ciclos de poemas: “Teu corpo em fumaça pelo ar”, “Orações para o noivo morto”, “Epitáfios escritos no ar” e “Coros depois da meia-noite”.

No mesmo ano, publica uma antologia de poesia sueca, traduzida por ela para o alemão, sob o título de *Von Welle und Granit* (*De onda e granito*). A obra reúne textos de autores como Dan Andersson, Edith Södergran, Karin Boye, Pär

1 Palavra originária do hebraico *hassidim*, que significa *os piedosos*. Trata-se de um movimento judaico, de natureza religiosa e social, com base filosófica na Cabala. Segundo o Hassidismo, tudo quanto existe é expressão, embora desfigurada, da divindade; o próprio mal não passa de envoltório do bem, no qual finalmente se transformará. O movimento se caracterizou pela observância de três virtudes: humildade, alegria e entusiasmo. Foi fundado por Baal Shem Tov, cognome de Israel Ben Eliezer (senhor do bom nome), que viveu por volta de 1700 a 1760. Sua doutrina oral, pregada a cerca de mil discípulos, espalhou-se por quase toda a Europa Oriental.

2 Doutrina judaica esotérica sobre Deus e o universo, segundo a qual o texto bíblico encerra um sentido oculto, além do sentido direto, explícito. Surgiu em cerca de 200 a. C. e seus livros mais antigos são o *Sefer Ietzirah* (livro da criação) e o *Sefer ha Zohar* (livro dos esplendores). Na Cabala, a criação é um ato de amor. Ninguém, nada é intrínseca e totalmente mau nem maldito, nem mesmo o arcanjo do mal. Há de vir um tempo em que Deus o receberá novamente. O inferno desaparecerá, transformando-se em lugar de delícias. No fim dos tempos, não haverá castigos, nem provações, nem culpados. E a vida será uma festa eterna.

3 “Livro da luz, do esplendor”, um dos mais importantes livros sagrados dos judeus, no qual se encontram os princípios cabalistas levados às últimas consequências. Escrito em aramaico, o *Sefer ha Zohar* é um comentário a trechos do *Pentateuco* e dos livros *Cântico dos Cânticos*, *Ruth* e *Lamentações*. A crítica moderna considera a obra, cuja primeira impressão data de 1558-1560, como resultado de longo desenvolvimento, atribuindo sua autoria ao cabalista espanhol Moisés de León, no final do século XII. Sua influência foi grande na literatura e ainda hoje é venerado por grande número de judeus.

Lagerkvist, Johannes Edfelt, Gunnar Ekelöf, Olof Lagercrantz, Erik Lindegren e Karl Vennberg.

Sua produção literária a partir do exílio na Suécia, exclusivamente lírica, foi compilada no livro *Fabrt ins Staublose (Viagem para o sem pó)*, que reúne seis livros escritos durante um período de vinte anos, tendo sido publicada em 1961, por ocasião de seu septuagésimo aniversário. Além disso, compôs vários poemas dramáticos, reunidos sob o título de *Zeichen im Sand (Sinais na areia)*, dos quais o mais importante é *Eli*. Esse poema dramático, em dezessete cenas e menos de sessenta páginas, foi escrito no inverno de 1943 e narra a história do pequeno pastor Eli, menino de oito anos, morto a coronhadas de fuzil quando sopra em sua flauta de bambu para implorar a ajuda do Céu a seus pais, que estavam sendo presos.

Em 1957, recebeu o Prêmio de Literatura da Associação Lírica Sueca. Em 1960, o Droste-Preis, prêmio concedido a cada três anos a autoras de língua alemã. Em 1965, o Grande Prêmio dos Livreiros Alemães. O reconhecimento de seu valor é crescente e, pouco a pouco, vai entrando para a grande literatura. Hoje, enciclopédias, dicionários literários e histórias da literatura alemã falam dela e de sua obra (embora algumas dessas obras nem sempre lhe destinem o merecido destaque). Em português, conta com significativo número de poemas traduzidos por Paulo Quintela e publicados sob o título de *Poemas de Nelly Sachs*.⁴ Em sua honra, editaram-se diversos volumes de homenagens e instituiu-se, até mesmo, o Prêmio Nelly Sachs.

Entre inúmeros outros prêmios literários, recebeu, em 10 de dezembro de 1966, juntamente com Shmuel Yosef Agnon, outro judeu, o Nobel de literatura.

Quatro anos mais tarde, depois de várias internações para tratamento de um câncer e de transtornos psiquiátricos, faleceu em Estocolmo, em 12 de dezembro de 1970, apenas algumas semanas após o suicídio do amigo Paul Celan, com quem, por muitos e muitos anos, manteve correspondência.

Traduzindo Nelly Sachs

Referindo-se à dificuldade em ler Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger observa não ser ela jamais de origem técnica; não se devendo nem a um distancia-

4 QUINTELA, Paulo. *Poemas de Nelly Sachs*. Lisboa: Portugalia, 1967.

mento nem a um cálculo. A poesia de Nelly Sachs, continua Enzensberger, não é escrita codificada nem imagem ambivalente; estamos lidando aqui com enigmas, que não se esgotam em sua solução, mas que conservam um resto. E é esse resto que importa, diz ele.⁵

Lançando mão de um vocabulário a uma primeira vista simples, Nelly Sachs frequentemente constrói uma linguagem figurada surpreendente, combinando por vezes elementos contraditórios, como as “moradas da morte” no poema *Oh, as chaminés*, que abre a coletânea que se segue. Os campos de concentração são aí ironicamente referidos como “*Wohnungen*”. Não se trata meramente de casas, domicílios (e muito menos de apartamentos, evidentemente), mas de moradias, moradas, espaços que evocam o viver, lugares em que – contraditoriamente – a morte vive.

Além da inusitada combinação de metáforas, um dos traços que, logo de início, sobressai de sua lírica é o hermetismo. Muitas e frequentes são as referências a letras e números, que, remetendo aos mistérios da Cabala, fazem deter o curso da leitura e inquietam, intransitivamente.⁶ Assim ocorre no poema *Estou no estrangeiro*, com o “8”, portal para outra dimensão, segundo a Cabala. O mesmo signo, se considerado na horizontal (∞), é símbolo do infinito, sendo usado, de longa data, na matemática e ocorrendo também, no tarô, onde coroa a figura do Mago. Para traduzir o desconhecido *heilige Schleifenengel*, optei pelo mais literal, “santo anjo do laço”, encimado pelo infinito, que, na posição vertical é um oito, o qual, por sua vez, não deixa também de ser uma *Schleife*, um laço.

Para além de letras e números, que retornam, por exemplo no poema *Eu o vi sair de casa*, as muitas referências ao velho Testamento demandam do leitor consultas e comparações entre as várias versões da Bíblia. Assim, a epígrafe do poema que abre a coletânea aqui apresentada (Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich *ohne Fleisch* Gott schauen) foi retirada de Jó, 19:26. Na versão da Bíblia de King James lê-se: “And though after my skin worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God”, ao passo que na versão atualizada, em português, da mesma Bíblia, se lê: “E depois que todo o meu corpo estiver consumido pela terra, *sem carne*, então contemplarei a face de Deus”. Sachs, todavia, em sua citação,

5 Disponível em: <<http://www.planetryrik.de/nelly-sachs-ausgewahlte-gedichte/2012/06/>>. Acesso em: 21 maio 2015.

6 Segundo a Cabala, Deus usou as 22 letras do alfabeto hebraico para criar o mundo, assim está no *Sefer Ietsirah*. As letras, mais que traços no papel, seriam representações gráficas das 22 forças primárias que se reuniram na construção do universo.

conforme observa Ester (2011, p. 88),⁷ opta pela construção “so werde ich *ohne Fleisch* Gott schauen” (então, sem (minha) carne, contemplarei a Deus). A citação de Sachs é praticamente idêntica à que se vê na versão revisada da Bíblia de Lutero, de 1948, que teria usado, no original, “*in* mein Fleisch” (em minha carne). Sachs, no entanto, prefere a preposição “ohne” (sem), o que foi observado na tradução para o português.

Também o tom quase sempre plangente com que Nelly Sachs escreve é algo que demanda do tradutor uma atitude vigilante, requerendo um monitoramento cuidadoso, pois, embora se cuide de uma lamentação, não se chega jamais ao sentimental.

A métrica é livre, sem preocupação com rimas. Busquei, sempre que a sintaxe do português me permitiu, ater-me à ordenação vocabular do original, preservando também sua pontuação. A esse respeito, pode-se observar na obra de Sachs, não apresentada aqui em ordem rigorosamente cronológica, uma tendência à rarefação da pontuação. Busquei também observar esse uso, inclusive preservando os numerosos *Gedankenstriche* simples, travessões isolados, ao final de certos versos, que sinalizam suspensão, interrupção, e, mais figuradamente, limiar, limite, impossibilidade de avançar, silêncio, emudecimento. Esse sinal aponta em direção à fronteira para além da qual nenhuma fala é mais possível, como observa Coterno (2011).⁸

Com a presente (re)apresentação de Nelly Sachs em língua portuguesa – que não pretende se contrapor às traduções realizadas por Paulo Quintela, impecáveis –, procurou-se divulgar seu trabalho, emprestando a sua voz um timbre menos acentuadamente lusitano, quer no léxico quer na sintaxe, como se exemplifica nos trechos a seguir: (i) “Vi-o sair de casa / o fogo tinha-se-lhe pegado” X “Eu o vi sair de casa / o fogo o havia chamuscado”, (ii) “Estes algarismos tinham-se conjurado uns c’os outros” X “Esses números conspiraram entre si”, extraídos do poema *Eu o vi sair de casa*, (iii) “Pegastes numa gaita de beijos, nas crinas / Dum cavalo de baloiço” X “Seguráveis uma gaita, a crina / De um cavalinho de balanço”, do poema *Mãos*, ou, ainda (iv), “Oh as chaminés! / Vias da liberdade

7 ESTER, H. Iconicity as the key to the poetry of Nelly Sachs. *Literator*, 32, n. 2, p. 79-101, Aug. 2011. Disponível em: <http://reference.sabinet.co.za/sa_epublication_article/literat_v32_n2_a4>. Acesso em: 20 maio 2015.

8 COTERNO, Chiara. Weder Codeschrift noch Vexierbild. Die italienischen Übersetzungen der Gedichte von Nelly Sachs. Disponível em: <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15646&ausgabe=201106>. Acesso em: 26 maio 2015.

para o pó de Jeremias e de Job — / Quem vos inventou e compôs, pedra sobre pedra / De fumo o caminho dos fugitivos?” X “Oh, as chaminés! / Caminhos de liberdade para o pó de Jeremias e Jó – / Quem vos imaginou e construiu, pedra sobre pedra, / O caminho para os fugitivos-fumaça?”, do poema *Oh, as chaminés*.

Buscou-se reunir, nessa breve coletânea, uma amostra representativa da lírica de Sachs, em diversos momentos de sua produção. Aqui não poderiam faltar poemas como *Oh, as chaminés (O die Schornsteine)* e *A vós, que construíste a nova morada (An euch, die das neue Haus bauen)*, que inauguram o livro *Nas moradas da morte (In den Wohnungen des Todes)*, cujo título faz justamente referência aos crematórios dos campos de concentração nazistas. Trata-se de textos muito difundidos, traduzidos em diversas línguas, sendo talvez o primeiro deles um dos mais conhecidos e citados por estudiosos de sua obra.

Um importante ciclo de poemas, entre os quatro que compõem o livro *Nas moradas da morte*, é o dos coros depois da meia-noite. Trata-se de um extenso conjunto de coros em que se restitui/concede voz não só aos sobreviventes do holocausto, mas também aos mortos, aos não nascidos e mesmo aos seres inanimados: às pedras, às nuvens, às estrelas, às coisas abandonadas... Deste conjunto foram escolhidos três textos representativos para integrarem a coletânea: *Coro dos salvos*, *Coro das sombras* e *Coro dos órfãos*.

A maior parte dos poemas aqui reunidos orbita a temática do holocausto, como não poderia deixar de ser, em se tratando de Nelly Sachs, cuja poesia, como ela própria teria declarado, começou “nas moradas da morte”, nos crematórios dos campos de concentração nazistas.⁹ Em alguns deles, no entanto, como, por exemplo, *Nesta ametista*, *É um escuro como*, *Estou no estrangeiro*, ou, ainda, *Em meu quarto*, nos quais o hermetismo que caracteriza sua escrita se manifesta mais acentuatadamente, isso não é tão evidente.

De um modo geral, a poesia de Sachs mais concilia que incrimina, como já apontaram certos críticos. “Já amanhã sereis pó, nos sapatos dos vindouros” é o que se lê nos versos finais do poema *Mas quem*. Após o tempo virá outro tempo, e o tão recorrente pó – de onde viemos e para onde tornaremos – é o que nos une a todos. O tragédia da existência alcança vítimas e carrascos... Em outros momentos, no entanto, o que emerge é a voz contundente de uma profunda irrisignação, como em “Ó mundo, nós te acusamos!”, do *Coro dos órfãos*.

9 Cf. SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. A poética de Nelly Sachs. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577788.pdf>. Acesso em: 30 set. 2015.

Livros de poemas:

In den Wohnungen des Todes, Berlin (Oriental): Aufbau, 1947.

Sternverdunkelung, Amsterdam: Berman Fischer, 1949.

Und niemand weiß weiter, Hamburg/München: Ellermann, 1957.

Flucht und Verwandlung, Stuttgart: DVA, 1959.

Glühende Rätsel, Frankfurt am Main: Insel, 1962.

Die Suchende, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Teile dich Nacht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

Antologias e compilações:

Fahrt ins Staublose, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.

Ausgewählte Gedichte, Hans Magnus Enzensberger (Ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Das Leiden Israels. Eli. In den Wohnungen des Todes. Sternverdunkelung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Späte Gedichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

Landschaft aus Schreien, Berlin (Leste)/Weimar: Aufbau, 1966.

O DIE SCHORNSTEINE

*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,
so werde ich ohne Fleisch Gott schauen*

Hiob

O die Schornsteine
Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
Durch die Luft –
Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
Der schwarz wurde
Oder war es ein Sonnenstrahl?

O die Schornsteine!
Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –
Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

O die Wohnungen des Todes,
Einladend hergerichtet
Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –
O ihr Finger,
Die Eingangsschwelle legend
Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –

O ihr Schornsteine,
O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

OH, AS CHAMINÉS

*E quando esta minha pele tiver se consumido,
então, sem minha carne, contemplarei a Deus.*

Jó

Oh, as chaminés
Sobre as moradas da morte, engenhosamente imaginadas,
Quando o corpo de Israel se elevou, desfeito em fumaça
Pelo ar –
Uma estrela, como limpador de chaminés, o acolheu
E enegreceu
Ou foi um raio de sol?

Oh, as chaminés!
Caminhos de liberdade para o pó de Jeremias e Jó –
Quem vos imaginou e construiu, pedra sobre pedra,
O caminho para os fugitivos-fumaça?

Oh, as moradas da morte,
Convidativamente arranjadas
Para o anfitrião, outrora hóspede –
Ó dedos,
Assentando o limiar da entrada,
Como faca entre a vida e a morte –

Ó chaminés,
Ó dedos,
E o corpo de Israel na fumaça, pelo ar!

AN EUCH, DIE DAS NEUE HAUS BAUEN

Es gibt Steine wie Seelen.

Rabbi Nachman

Wenn du dir deine Wände neu aufrichtest –
Deinen Herd, Schlafstatt, Tisch und Stuhl –
Hänge nicht deine Tränen um sie, die dahingegangen,
Die nicht mehr mit dir wohnen werden
An den Stein
Nicht an das Holz –
Es weint sonst in deinen Schlaf hinein,
Den kurzen, den du noch tun musst.

Seufze nicht, wenn du dein Laken bettest,
Es mischen sich sonst deine Träume
Mit dem Schweiß der Toten.
Ach, es sind die Wände und die Geräte
Wie die Windharfen empfänglich
Und wie ein Acker, darin dein Leid wächst,
Und spüren das Staubverwandte in dir.
Baue, wenn die Stundenuhr rieselt,
Aber weine nicht die Minuten fort
Mit dem Staub zusammen,
Der das Licht verdeckt.

A VÓS, QUE CONSTRUÍIS A NOVA MORADA

*Há pedras como almas.**Rabbi Nachman*

Quando levatares de novo tuas paredes –
Fogão, catre, mesa e cadeira –
Não os enfeites com tuas lágrimas, os que partiram
Que não mais habitarão contigo
Na pedra
Nem na madeira –
Senão haverá choro no teu sono
No curto sono que ainda tens de dormir.
Não suspires ao estenderes teu lençol –
Senão misturam-se teus sonhos
Com o suor dos mortos.
Ah, paredes e utensílios
São sensíveis como harpas eólicas
E como um campo onde viceja tua dor,
E sentem o que em ti é parente do pó.
Constrói enquanto escorre a clepsidra
Mas não chores os minutos que correm
Junto com o pó
Que encobre a luz.

CHOR DER GERETTETEN

Wir Geretteten,
Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,
An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich –
Unsere leiber klagen noch nach
Mit ihrer verstümmelten Musik.
Wir Geretteten,
Immer noch hängen die Schlingen für unsere Hälse gedreht
Vor uns in der blauen Luft –
Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut.
Wir Geretteten,
Immer noch essen an uns die Würmer der Angst.
Unser Gestirn ist vergraben im Staub.
Wir Geretteten
Bitten euch:
Zeigt uns langsam eure Sonne.
Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.
Lässt uns das Leben leise wieder lernen.
Es könnte sonst eines Vogels Lied,
Das Füllen des Eimers am Brunnen
Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen
Und uns wegschäumen –
Wir bitten euch:
Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –
Es könnte sein, es könnte sein
Dass wir zu Staub zerfallen –
Vor euren Augen zerfallen in Staub.
Was hält denn unsere Webe zusammen?
Wir odemlos gewordene,
Deren Seele zu *Ihm* floh aus der Mitternacht
Lange bevor man unseren Leib rettete
In die Arche des Augenblicks.
Wir Geretteten,
Wir drücken eure Hand,
Wir erkennen euer Auge –
Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied,
Der Abschied im Staub.
Hält uns mit euch zusammen.

CORO DOS SALVOS

Nós, salvos,
Em cuja ossada vazia a morte já entalhou suas flautas,
Em cujos tendões a morte já roçou seu arco –
Nossos corpos ainda se lamentam
Com sua música mutilada.

Nós, salvos,
Os laços urdidos para nossas gargantas pendem ainda
Diante de nós, no ar azul –
As clepsidras ainda se enchem com nosso sangue gotejante.

Nós, salvos,
Os vermes do medo ainda nos corroem.
Nossa estrela está soterrada no pó.

Nós, salvos,
Vos pedimos:
Mostrai-nos lentamente o vosso sol.
Conduzi-nos, de estrela em estrela, passo a passo.
Deixai que reaprendamos a vida suavemente.
Senão o canto de um pássaro,
O encher do balde no poço
Poderiam romper nossa dor mal-lacrada
E nos levar em espumas.

Nós vos pedimos:
Não nos mostreis ainda um cão mordente –
Poderia ser, poderia ser
Que nos desfizéssemos em pó –
Que ante vossos olhos nos desfizéssemos em pó.
O que nos mantém de pé, então?

Nós, que nos tornamos sem alento,
Nós, cuja alma fugiu para *Ele*, saindo da meia-noite,
Antes, bem antes que nosso corpo tivesse sido salvo
Na arca do instante.

Nós, salvos,
Apertamos a vossa mão,
Reconhecemos o vosso olho –
Mas apenas a despedida nos une,
A despedida no pó
Nos une a vós.

WER ABER

Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen,
Als ihr zum Sterben aufstehen musstet?
Den Sand, den Israel heimholte,
Seinen Wandersand?
Brennenden Sinaisand,
Mit den Kehlen von Nachtigallen vermischt,
Mit den Flügeln des Schmetterlings vermischt,
Mit dem Sehnsuchtsstaub der Schlangen vermischt,
Mit allem was abfiel von der Weisheit Salomos vermischt,
Mit dem Bitteren aus des Wermuts Geheimnis vermischt –

O ihr Finger,
Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,
Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!

MAS QUEM

Mas quem bateu a areia de vossos sapatos,
Quando tivestes de vos levantar para morrer?
A areia que Israel trouxe para casa,
Sua areia peregrina?
Ardente areia do Sinai,
Misturada com as gargantas dos rouxinóis,
Misturada com as asas da borboleta,
Misturada com o pó nostálgico das serpentes,
Misturada com tudo que transbordou da sabedoria de Salomão,
Misturada com o amargor do mistério do absinto –

Ó dedos,
Que batestes a areia dos sapatos dos mortos,
Já amanhã sereis pó
Nos sapatos dos vindouros!

IN DIESEM AMETHYST

In diesem Amethyst
sind die Zeitalter der Nacht gelagert
und eine frühe Lichtintelligenz
zündete die Schwermut an
die war noch flüssig
und weinte

Immer noch glänzt dein Sterben
hartes Veilchen

NESTA AMETISTA

Nesta ametista
estão sedimentadas as eras da noite
e uma prístina inteligênciã de luz
inflamou a amargura
ainda líquida
e chorou

Tua morte resplandece ainda
dura violeta

WIEVIELE MEERE

Wieviele Meere im Sande verlaufen,
wieviel Sand hart gebetet im Stein,
wieviel Zeit im Sanghorn der Muscheln
verweint,
wieviel Todverlassenheit
in den Perlenaugen der Fische,
wieviele Morgentrompeten in der Koralle,
wieviel Sternmuster im Kristall,
wieviel Lachkeime in der Kehle der Möwe,
wieviel Heimwehfäden
auf nächtlichen Gestirnbahnen gefahren,
wieviel fruchtbares Erdreich
für die Wurzel des Wortes:
Du –
hinter allen stürzenden Gittern
der Geheimnisse
Du –

QUANTOS MARES

Quantos mares se apagam na areia,
Quanta areia sedimentada na pedra,
Quanto tempo pranteado na concha sussurrante dos caracóis,
Quanta desolação mortal
Nos olhos de pérola dos peixes,
Quantas trombetas matinais no coral,
Quantos padrões estelares no cristal,
Quantos embriões de hilaridade na garganta da gaivota,
Quantos fios de saudade
Percorreram as noturnas rotas constelares
Quanta terra fecunda
Para a raiz da palavra
Tu –
Por detrás de todas as grades dos mistérios
que vão sendo derrubadas
Tu –

WER RUFT?

Wer ruft?

Die eigene Stimme!

Wer antwortet?

Tod!

Geht die Freundschaft unter
im Heerlager des Schlafes?

Ja!

Warum kräht kein Hahn?

Er wartet bis der Rosmarinkuss
auf dem Wasser schwimmt!

Was ist das?

Der Augenblick Verlassenheit
aus dem die Zeit fortfiel
getötet von Ewigkeit!

Was ist das?

Schlaf und Sterben sind eigenschaftslos

QUEM CHAMA?

Quem chama?

A própria voz!

Quem responde?

Morte!

A amizade naufraga

no bivaque do sono?

Sim!

Por que um galo não canta?

Ele espera até que o beijo do alecrim

flutue sobre as águas!

O que é isto?

O instante de desolação

do qual se desprende o tempo

morto de eternidade!

O que é isto?

Sono e morte não têm características

IN MEINER KAMMER

In meiner Kammer
wo mein Bett steht
ein Tisch ein Stuhl
der Küchenherd
kniert das Universum wie überall
um erlöst zu werden
von der Unsichtbarkeit –
Ich mache einen Strich
schreibe das Alphabeth
male den selbstmörderischen Spruch an die Wand
an dem die Neugeburten sofort knospen
schon halte ich die Gestirne an der Wahrheit fest
da beginnt die Erde zu hämmern
die Nacht wird lose
fällt aus
toter Zahn vom Gebiss –

EM MEU QUARTO

Em meu quarto,
onde fica minha cama
uma mesa uma cadeira
o fogão
o universo está ajoelhado como em toda parte
para ser salvo
da invisibilidade –
Eu traço uma linha
escrevo o alfabeto
pinto o lema suicida na parede
de onde brotam imediatamente os renascimentos
já prendo as constelações à verdade
então a terra começa a martelar
a noite se afrouxa
desprende-se
dente morto da dentadura –

VIER TAGE VIER NÄCHTE

Vier Tage vier Nächte
war ein Sarg dein Versteck
Überleben atmete ein – und aus –
Tod zu verspäten –
Zwischen vier Brettern
lag das Leiden der Welt –

Draußen wuchs die Minute voller Blumen
am Himmel spielten Wolken –

QUATRO DIAS QUATRO NOITES

Quatro dias quatro noites
teu esconderijo foi um caixão
sobreviver inspirou – e expirou –
para retardar a morte –
Entre quatro tábuas
jazia a dor do mundo –

Lá fora o minuto crescia pleno de flores
nuvens brincavam no céu –

CHOR DER SCHATTEN

Wir Schatten, o wir Schatten!
Schatten von Henkern
Geheftet am Staube eurer Untaten –
Schatten von Opfern
Zeichnend das Drama eures Blutes an eine Wand.
O wir hilflosen Trauerfalter
Eingefangen auf einem Stern, der ruhig weiterbrennt
Wenn wir in Höllen tanzen müssen.
Unsere Marionettenspieler wissen nur noch den Tod.
Goldene Amme, die du uns nährst
Zu solcher Verzweiflung,
Wende ab o Sonne dein Angesicht
Auf dass auch wir versinken –
oder lass uns spiegeln eines Kindes Jauchzend
Erhobene Finger
Und einer Libelle leichtes Glück
Über dem Brunnenrand

CORO DAS SOMBRAS

Nós, sombras, oh, nós, sombras!
Sombras de carrascos
Presas ao pó de vossos crimes –
Sombras de vítimas
Desenhando o drama do vosso sangue numa parede.
Oh, nós, desamparadas borboletas do luto
Aprisionadas numa estrela, que segue queimando em paz,
Enquanto temos de dançar em infernos.
Nossos titereiros sabem tão somente a morte.
Tu, ama dourada que nos alimenta
Para tamanho desespero,
Ó Sol, afasta a tua face
Para que também mergulhemos –
Ou deixa-nos espelhar um júbilo infantil
Dedos erguidos
E a leve alegria de uma libélula
Sobre a borda do poço.

BIN IN DER FREMDE

Bin in der Fremde
die ist behütet von der 8
dem heiligen Schleifenengel
Der ist immer unterwegs
durch unser Fleisch
Unruhe stiftend
und den Staub flugreif machend –

ESTOU NO ESTRANGEIRO

Estou no estrangeiro
que é protegido pelo 8
o santo anjo do laço
Que está sempre a caminho
através de nossa carne
semeando a inquietude
e deixando o pó maduro para voar –

ICH SAH IHN AUS DEM HAUS TRETEN

Ich sah ihn aus dem Haus treten
das Feuer hatte ihn angebrannt
aber nicht verbrannt
Er trug eine Aktentasche aus Schlaf
unter dem Arm
darinnen war es schwer von Buchstaben und Zahlen
eine ganze Mathematik –
In seinem Arm war eingebrannt:
7337 die Leitzahl
Diese Zahlen hatten sich miteinander verschworen
Der Mann war Raumvermesser
Schon hoben sich seine Füße von der Erde
Einer wartete oben auf ihn
um ein neues Paradies zu erbauen
“Aber warte nur – balde ruhest du auch –”

EU O VI SAIR DE CASA

Eu o vi sair de casa
o fogo o havia chamuscado
mas não o queimara
Trazia uma pasta de sono
sob o braço
lá dentro o peso de letras e números
toda uma matemática
Em seu braço estava marcado a ferro
7337 o número-guia
Esses números conspiraram entre si
O homem media os espaços
Logo seus pés se elevaram da terra
Alguém o aguardava lá em cima
Para erguer um novo paraíso
“Mas espera só – em breve descansarás também –”

HÄNDE

Der Todesgärtner,
Die ihr aus der Wiegenkamille Tod,
Die auf den harten Triften gedeiht
Oder am Abhang,
Das Treibhausungeheuer eures Gewerbes gezuchtet habt,
Hände,
Des Leibes Tabernakel aufbrechend,
Der Geheimnisse Zeichen wie Tigerzähne packend –
Hände,
Was tatet ihr,
Als ihr die Hände von kleinen Kindern waret?
Hieltet ihr eine Mundharmonika, die Mähne
Eines Schaukelpferdes, fasstet der Mutter Rock im Dunkel,
Zeigtet auf ein Wort im Kinderlesebuch –
War es Gott vielleicht, oder Mensch?

Ihr würgenden Hände,
War eure Mutter tot,
Eure Frau, euer Kind?
Dass ihr nur noch den Tod in den Händen hieltet,
In den würgenden Händen?

MÃOS

Dos jardineiros da morte,
Que da camomila do berço,
Que nas duras pastagens viceja
Ou na encosta,
Criastes a morte, o monstro de estufa do vosso ofício,
Mãos,
Arrombando o tabernáculo do corpo,
Agarrando como dentes de tigre os sinais dos mistérios –
Mãos,
Que fazíeis vós
Quando éreis as mãos de crianças pequenas?
Seguráveis uma gaita, a crina
De um cavaleiro de balanço, agarráveis a saia da mãe no escuro,
Apontáveis para uma palavra no livro de leitura? –
Era Deus talvez, ou homem?

Vós, mãos que estrangulais,
Estaria morta Vossa mãe,
Vossa esposa, vosso filho?
Para que nas mãos tão somente a morte tivésseis,
Nas mãos estranguladoras?

ES IST EIN SCHWARZ WIE

Es ist ein schwarz wie
Chaos vor dem Wort
Leonardo suchte dieses Schwarz
hinter dem Schwarz
Hiob war eingewickelt
in den Guburtenleib der Sterne
Jemand schüttelt die Schwärze
bis der Apfel Erde fällt
gereift ans Ende
Ein Seufzer
ist das die Seele – ?

É UM ESCURO COMO

É um escuro como
caos antes do verbo
Leonardo procurou esse escuro
por detrás do escuro
Jó estava envolto
no corpo materno dos astros
Alguém sacode a escuridão
até que a maçã Terra caia
madura no fim
Um suspiro
será isso a alma – ?

VÖLKER DER ERDE

Völker der Erde
ihr, die ihr euch mit der Kraft der unbekannt
Gestirne umwickelt wie Garnrollen,
die ihr näht und wieder auftrennt das Genähte,
die ihr in die Sprachverwirrung steigt
wie in Bienenkörbe,
um im Süßen zu stechen
und gestochen zu werden –

Völker der Erde,
zerstöret nicht das Weltall der Worte,
zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde.

Völker der Erde,
O dass nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt –
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht –

Völker der Erde,
lasset die Worte an ihrer Quelle,
denn sie sind es, die die Horizonte
in die wahren Himmel rücken können
und mit ihrer abgewandten Seite
wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt
die Sterne gebären helfen –

POVOS DA TERRA

Povos da Terra,
vós, que com a força das desconhecidas
constelações vos envolveis como carretéis,
que coseis e de novo descoseis o que cosestes,
que entraís na confusão das línguas
como em colmeias,
para no doce picardes
e serdes picados –

Povos da Terra,
não destruais o universo das palavras,
não retalheis com as lâminas do ódio
o som que nasceu ao mesmo tempo em que o sopro.

Povos da Terra,
Oh, que ninguém pense em morte quando diz vida –
e que ninguém pense em sangue quando diz berço –

Povos da Terra,
deixai as palavras junto à sua fonte,
pois são elas que podem arrojear
os horizontes até aos céus verdadeiros
e com sua face oculta
como uma máscara por detrás a noite boceja
ajudar no parto das estrelas.

CHOR DER WAISEN

Wir Waisen

Wir klagen der Welt:

Herabgehauen hat man unseren Ast

Und ins Feuer geworfen –

Brennholz hat man aus unseren Beschützern gemacht –

Wir Waisen liegen auf den Feldern der Einsamkeit.

Wir Waisen

Wir klagen der Welt:

In der Nacht spielen unsere Eltern Verstecken mit uns –

Hinter den schwarzen Falten der Nacht

Schauen uns ihre Gesichter an,

Sprechen ihre Mänder:

Dürrholz waren wir in eines Holzhauers Hand –

Aber unsere Augen sind Engelaugen geworden

Und sehen euch an,

Durch die schwarzen Falten der Nacht

Blicken sie hindurch –

Wir Waisen

Wir klagen der Welt:

Steine sind unser Spielzeug geworden,

Steine haben Gesichter, Vater- und Muttergesichter

Sie verwelken nicht wie Blumen, sie beißen nicht wie Tiere –

Und sie brennen nicht wie Dürrholz, wenn man sie in den Ofen wirft –

Wir Waisen wir klagen der Welt:

Welt warum hast Du uns die weichen Mütter genommen

Und die Väter, die sagen: Mein Kind, du gleichst mir!

Wir Waisen gleichen niemand mehr auf der Welt!

O Welt

Wir klagen dich an!

CORO DOS ÓRFÃOS

Nós, órfãos,
Queixamo-nos do mundo:
Deceparam nosso ramo
E lançaram-no ao fogo –
Transformaram em lenha quem nos protegia –
Nós, órfãos, jazemos nos campos da solidão.
Nós, órfãos,
Queixamo-nos do mundo:
Na noite nossos pais brincam conosco de esconde-esconde –
Por detrás das negras dobras da noite
Fitam-nos seus rostos,
Falam suas bocas:
Fomos lenha seca na mão de um lenhador –
Mas nossos olhos tornaram-se olhos de anjos
E olham para vós,
Por entre as negras dobras da noite
Eles olham –

Nós, órfãos,
Queixamo-nos do mundo:
Pedras tornaram-se nosso brinquedo,
Pedras têm rostos, rostos de pai e mãe,
Não murcham como flores, não mordem como bichos –
E não ardem como lenha seca quando lançadas no forno –
Nós, órfãos, queixamo-nos do mundo:
Mundo por que nos tiraste as ternas mães
E os pais que dizem: Tu te pareces comigo!
Nós, órfãos, não nos parecemos com ninguém mais no mundo!
Ó Mundo,
Nós te acusamos!

SCHON VOM ARM DES HIMMLISCHEN TROSTES UMFANGEN

Steht die wahnsinnige Mutter
Mit den Fetzen ihres zerrissenen Verstandes,
Mit den Zundern ihres verbrannten Verstandes
Ihr totes Kind einsargend,
Ihr verlorenes Licht einsargend,
Ihre Hände zu Krügen biegend,
Aus der Luft füllend mit dem Leib ihres Kindes,
Aus der Luft füllend mit seinen Augen, seinen Haaren
Und seinem flatternden Herzen –

Dann küsst sie das Luftgeborene
Und stirbt!

CINGIDA JÁ PELO BRAÇO DO CONSOLO CELESTE

Eis a mãe enlouquecida,
Com os farrapos de sua razão estraçalhada,
Com o rastilho de sua razão incinerada,
Deitando no caixão sua criança morta,
Deitando no caixão sua luz perdida,
Curvando as mãos em cântaros,
Enchendo-os de ar com o corpo de sua criança,
Enchendo-os de ar com seus olhos, seus cabelos,
E seu coração esvoaçante –

Depois, beija o que nasceu do ar
E morre!

O DER WEINENDEN KINDER NACHT!

O der weinenden kinder nacht!
Der zum Tode gezeichneten Kinder Nacht!
Der Schlaf hat keinen Eingang mehr.
Schreckliche Wärterinnen
Sind an die Stelle der Mütter getreten,
Haben den falschen Tod in ihre Handmuskeln gespannt,
Säen ihn in die Wände und ins Gebälk –
Überall brütet es in den Nestern des Grauens.
Angst säugt die kleinen statt der Muttermilch.

Zog die Mutter noch gestern
Wie ein weißer Mond den Schlaf heran.
Kam die Puppe mit dem fortgeküssten Wangenrot
In den einen Arm,
Kam das ausgestopfte Tier, lebendig
In der Liebe schon geworden,
In den andern Arm, –
Weht nun der Wind des Sterbens,
Bläst die Hemden über die Haare fort,
Die Niemand mehr kämen wird.

OH, NOITE DAS CRIANÇAS QUE CHORAM!

Oh, noite das crianças que choram!
Noite das crianças marcadas para a morte!
O sono já não consegue entrar.
Vigias medonhas
Ocuparam o lugar das mães,
Premeram a morte errada nos músculos de suas mãos,
semeiam-na pelas paredes e pelas vigas –
Por toda parte chocam os ovos nos ninhos do terror.
Medo amamenta os pequeninos em lugar do leite da mãe.

Ainda ontem a mãe chamava
O sono, como uma lua branca,
A boneca, com o carmim das faces lavado de beijos,
Vinha num dos braços,
O bicho de pelúcia, tornado
Já vivo por força do amor,
Vinha no outro, –
Sopra agora o vento do morrer,
Arrebata as camisas por sobre os cabelos
que ninguém mais penteará.

* * *

Dois poemas de Langston Hughes

Débora Landsberg^{1*}

Resumo: O presente artigo apresenta a tradução para o português de dois poemas, “Dreams” e “Harlem [Dream Deferred]”, do escritor americano Langston Hughes (1902-1967). Em seguida, as traduções da autora foram analisadas segundo a metodologia proposta por Paulo Henriques Britto: examinar os componentes formais e semânticos do original segundo a contribuição que cada um deles dá ao efeito total do poema a fim de analisar objetivamente se foram reproduzidos com êxito na tradução.

Palavras chave: Langston Hughes; poesia; tradução comentada; português.

Sobre Langston Hughes

Os poetas do movimento afro-americano Harlem Renaissance, ocorrido na década de 1920 em Nova York, pouco foram traduzidos no Brasil. O grande líder do movimento, Langston Hughes (1902-1967), segundo a pesquisa empreendida por Lauro Maia Amorim (2014), nunca teve uma coletânea dedicada à sua obra poética lançada no nosso país. Após um levantamento, descobrimos que, em 2005, uma coletânea de traduções de Sylvio Back foi lançada pela Fundação Memorial da América Latina, porém a obra teve baixa circulação e incluía poucos poemas. Parte da poesia de Hughes também já apareceu em antologias de língua inglesa, jornais e periódicos. Diversos poemas foram traduzidos e retraduzidos, mas grande parte da vasta obra de Hughes permanece inédita no Brasil. A exceção foi a autobiografia do autor, *Imenso mar*, publicada em 1994 pela editora carioca

1 * Agradeço ao meu orientador, Paulo Henriques Britto, pelas correções e sugestões, além do incentivo para que eu traduzisse os poemas do presente artigo. Agradeço também ao CNPq pela bolsa concedida durante o meu período de mestrado.

Vitória, com tradução de Francisco Burkinski. Amorim (2014) pondera que “a percepção de uma cultura negra no Brasil [...] sempre foi assimilada à noção de uma cultura caracterizada pela mestiçagem e pela chamada ‘brasilidade’ que tende a se sobrepor à afirmação de origens étnicas específicas” (AMORIM, 2014, p. 155). A curiosidade por um movimento de negros norte-americanos da década de 1920, seria, portanto, bastante diminuta para o público brasileiro. Esse fator, somado à problemática do número de compradores de livros de poesia, explica a falta de interesse do mercado editorial em lançar livros dedicados ao poeta, ou sequer ao grupo da Harlem Renaissance.

Buscando contribuir para a divulgação da obra de Langston Hughes no Brasil, propomos aqui a tradução de dois de seus poemas. Por ser um tema recorrente do autor, optamos por dois textos sobre sonhos. Em seguida, as traduções serão analisadas segundo os parâmetros estabelecidos por Britto (2002) para a avaliação objetiva do grau de correspondência entre original e tradução.

A metodologia de análise

Se o poeta Robert Frost estava certo ao afirmar que “poesia é o que se perde na tradução”, como se explica o fato de que traduzimos poesia, com graus diversos de êxito, há séculos? A ideia de que um poema é plenamente traduzível, em todos os seus aspectos, é, pelo menos em tese, absurda. No entanto, podemos adotar a posição de Britto, que afirma que um poema B é a tradução de um poema A quando

leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em α quanto em β consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia – ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B – *tal que, se uma pessoa que conheça o idioma β mas desconheça o idioma α leia B, pode-se dizer que ela leu A.* (BRITTO, 2006, p. 1)

Para obtermos tal efeito, precisamos estabelecer prioridades ao traduzir um poema. No caso de um poema em verso livre, por exemplo, temos mais liberdade para alterar o número de sílabas de um verso do que ao traduzir um soneto em pentâmetro iâmbico. Contudo, a estrutura formal do original não pode ser ignorada, e o tradutor deve tentar não se afastar tanto dela a ponto de o poema B não ser reconhecido como tradução do poema A. Segundo Britto,

o que é preciso reconstruir na tradução poética é uma totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição visual de símbolos gráficos sobre o papel. Portanto, a tradução de um poema é uma operação bem mais complexa do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica. (BRITTO, 2006, p. 3)

A fim de considerar a relevância de cada aspecto do original relacionado acima, precisamos analisar cada poema como um caso único e examinar seus componentes formais e semânticos “em termos da contribuição que cada um deles dá ao efeito total do poema” (BRITTO, 2006, p. 3). Utilizando esse critério, veremos a seguir se as traduções dos dois poemas de Langston Hughes aqui propostas podem ser consideradas correspondentes a seus originais.

A tradução de “Dreams”

O poema original de Langston Hughes é construído em versos livres, embora haja certa regularidade devido à alternância de versos com três e duas sílabas tônicas. As rimas ocorrem apenas entre o segundo e o quarto versos de ambas as estrofes. Os aspectos mais importantes do poema, no entanto, são as anáforas e aliterações, presentes em toda a obra do poeta. Vejamos o poema original:

Dreams

Hold fast to dreams
 For if dreams die
 Life is a broken-winged bird
 That cannot fly.

Hold fast to dreams
 For when dreams go
 Life is a barren field
 Frozen with snow.

Numa tradução literal, teríamos algo como:

Sonhos

Segure bem os sonhos
 Pois se os sonhos morrem

A vida é um pássaro de asa quebrada
Que não pode voar.

Segure bem os sonhos
Pois quando os sonhos se vão
A vida é um campo estéril
Congelado pela neve.

Tentando manter o esquema de rimas, acentuação, aliteração e o aspecto semântico do original, chegamos à seguinte tradução:

Sonhos

Agarre-se aos sonhos
Pois se os sonhos morrem
A vida é pássaro de asa quebrada
Sem revoada.

Agarre-se aos sonhos
Pois quando os sonhos escapam
A vida é terra aniquilada
Pela neve congelada.

Por se tratar de um poema em versos livres, julgamos a reprodução da métrica original menos relevante do que a equivalência de sílabas tônicas em cada verso. Já que os versos do original são curtos, também tentamos reproduzir essa brevidade na tradução. Como veremos, nem sempre a tentativa foi bem-sucedida, principalmente devido à concisão dos vocábulos de língua inglesa – em especial, os escolhidos por Hughes, todos de origem germânica – e a extensão das palavras na língua portuguesa. A tabela abaixo demonstra que a regularidade silábica do original não foi reproduzida, e, portanto, podemos considerar baixo o nível de equivalência acentual entre original e tradução:

/ / - /	- / - - / -	//-/ (3)	-/--/ (2)
Hold fast to dreams	Agarre-se aos sonhos		
- - / /	- - / - / -	--// (2)	--/-/ (2)
For if dreams die	Pois se os sonhos morrem		
/ - - / - \ /	- / - / - - - / - - / -	/--/--/ (3)	-/-/--/--/ (4)
Life is a broken-winged bird	A vida é pássaro de asa quebrada		
- - / /	/ - - / -	--// (2)	/--/ (2)
That cannot fly.	Sem revoada.		
/ / - /	- / - - / -	//-/ (3)	-/--/ (2)
Hold fast to dreams	Agarre-se aos sonhos		
- - / /	- / - / - - / -	--// (2)	-/-/--/ (3)
For when dreams go	Pois quando os sonhos escapam		
/ - - / - /	- / - / - \ - / -	/--/-/ (3)	-/-/\-/ (4)
Life is a barren field	A vida é terra aniquilada		
/ - - /	- - / - \ - / -	/--/ (2)	--/\-/ (3)
Frozen with snow.	Pela neve congelada.		

O esquema de rimas do original é *xaxa xbx*. Na tradução, intercalamos dois versos sem rima e dois versos rimados em cada estrofe: *xxaa xxbb*. Ou seja, embora tenhamos reproduzido a quantidade de rimas, não foi possível mantê-las na mesma posição que as do original.

No que tange a aliterações, a quantidade é equivalente em inglês e em português. O grau de correspondência nesse aspecto é alto, já que no original temos cinco fonemas que se repetem ao longo do poema e na tradução temos seis:

Hold fast to dreams	Agarre-se aos sonhos	/f/ /d/	/s/ /r/
For if dreams die	Pois se os sonhos morrem	/d/ /f/	/s/ /r/
Life is a broken-winged bird	A vida é pássaro de asa quebrada	/d/ /f/ /b/ /n/	/s/ /v/ /d/
That cannot fly	Sem revoada.	/f/ /n/	/s/ /v/ /r/ /d/
Hold fast to dreams	Agarre-se aos sonhos	/d/ /f/	/s/ /r/
For when dreams go	Pois quando os sonhos escapam	/d/ /f/ /n/	/s/
Life is a barren field	A vida é terra aniquilada	/d/ /f/ /b/ /n/	/v/ /n/ /r/ /l/
Frozen with snow	Pela neve congelada.	/f/ /n/	/v/ /n/ /l/

O registro informal do original foi mantido na tradução, porém foi necessária uma inversão sintática nos dois últimos versos do poema a fim de transmitir a ideia de que a terra se tornou estéril por ter sido congelada pela neve. No campo semântico, a ideia de que as duas situações expostas no poema são reversíveis também foi preservada.

As anáforas, como veremos também no segundo poema, são recorrentes na obra de Hughes, e por isso as julgamos um dos aspectos mais relevantes do original. A repetição de “hold fast to dreams” no primeiro verso das estrofes, “for” no segundo e “life is” no terceiro é extremamente significativa para o efeito do poema. Conseguir reproduzi-las era, portanto, imprescindível para que a tradução pudesse ser considerada correspondente ao poema original. Podemos considerar a tradução bem-sucedida nesse quesito, já que temos a repetição de “agarre-se aos sonhos” no primeiro verso, “pois” no segundo e “a vida é” no terceiro verso de ambas as estrofes. Nesse caso, não houve perda. “That cannot fly” foi traduzido como “sem revoada” para que rimasse com o verso anterior. Como o conceito geral de que pássaro de asa quebrada não consegue voar foi adaptada, a alteração não foi considerada excessiva.

Em suma, apesar das perdas formais, em especial no que diz respeito ao tamanho dos versos, a regularidade acentual do original e o esquema de rimas, as perdas do ponto de vista semântico foram mínimas. Os principais elementos causadores do efeito poético não se perderam na tradução e por isso podemos afirmar que o poema “Sonhos” é uma tradução do poema “Dreams”.

A tradução de “Harlem [Dream Deferred]”

Neste poema, Hughes se utiliza de diversas comparações para questionar o que acontece a um sonho protelado. O poema também é em versos livres:

Harlem [Dream Deferred]

What happens to a dream deferred?

Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore—
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over—
Like a syrupy sweet?

Maybe it just sags
like a heavy load.

Or does it explode?

A tradução literal do poema seria:

Harlem [Sonho protelado]

O que acontece com um sonho protelado?

Ele seca
como uma uva-passa ao sol?
Ou infecciona como uma ferida —
E depois escorre?
Ele fede como carne podre?
Ou forma crosta e adoça —
como um doce melado?

Talvez apenas ceda
Como um fardo pesado.

Ou será que ele explode?

Tentando manter o esquema de rimas, sílabas e acentuação, as aliterações, anáforas e a imagética do poema, chegamos à seguinte tradução:

Harlem [Sonho protelado]

O que acontece com um sonho protelado?

Feito uva ao sol
fica seco e enrugado?
Ou escorrido o pus —
fica que nem ferida, infeccionado?
Feito carne podre ele fede?
Ou açucara e forma crosta —
feito um doce melado?

Vai ver é como um fardo
que levantar ninguém pode.

Ou será que ele explode?

Foram necessárias inversões sintáticas para que a semântica do poema fosse reproduzida na tradução. A métrica dos versos não foi mantida, mas os casos de maior destaque são os do quinto verso, cujo original tem apenas três sílabas e a tradução ficou com onze, e o sétimo verso, com suas seis sílabas traduzidas em sete sílabas. A quantidade extra de sílabas nesses versos acarretou também aumento do número de sílabas tônicas no poema traduzido. O acréscimo de sílabas do primeiro verso não foi ser considerado tão grave quanto os demais porque o verso em inglês é longo.

- / - - / - / -	- \ - / - - / - - / -	-/--/-/-	- \ -/--/---
What happens to a dream deferred?	O que acontece com um sonho protelado?	(8)	/ (11)
/ - \ /	/ - / - /	/-\	/-/-/
Does it dry up	Feito uva ao sol	(4)	(5)
- - / - - - /	/ - / - - - / -	--/---/ (7)	/-/-/
like a raisin in the sun?	fica seco e enrugado?		(6)
- / - - - / -	/ - - / - /	-/---/-	/--/-/
Or fester like a sore —	Ou escorrido o pus —	(7)	(6)
- / /	/ - - \ - / - - \ - / -	-//	/--\-/--\-
And then run?	fica que nem ferida, infeccionado?	(3)	/ (11)
/ - / -- / - /	/ - / - / - - / -	/-/--/-/	/-/-/--/
Does it stink like rotten meat?	Feito carne podre ele fede?	(8)	(8)
- / - / - / -	- / - - \ - / - - / -	--/--/	-/--\-/--
Or crust and sugar over —	Ou fica cristalizado e adoça —	(6)	/ (10)
- - / - - /	/ - / - - / -	--/--/	/-/-/
like a syrupy sweet?	feito um doce melado?	(6)	(6)
/ - - / /	\ / - - - / -	/--//	\/---/
Maybe it just sags	Vai ver é como um fardo	(5)	(6)
- - / - /	/ - / - - \ / -	--/-/	/-/-\
like a heavy load.	que levantar ninguém pode.	(5)	(7)
- / - - / -	/ - / - - - / -	-/--/-	/-/--/
Or does it explode?	Ou será que ele explode?	(6)	(7)

A correspondência de rimas entre original e tradução foi bastante afetada. Em inglês, temos *xaxabxb xc*. Na tradução, a estrutura de rimas é *a xaxaxxa xb b*. As aliterações no poema traduzido, entretanto, extrapolam numericamente as do original. No original, três fonemas se repetem bastante. Já na tradução, contamos seis, com destaque para os fonemas /f/, /d/ e /r/, presentes em quase todos os versos, como podemos observar na tabela abaixo:

What happens to a dream deferred?	O que acontece com um sonho protelado?	/d/ /n/	/d/ /t/
Does it dry up	Feito uva ao sol	/d/ /s/	/f/ /t/
like a raisin in the sun?	fica seco e enrugado?	/s/ /n/	/f/ /d/ /r/
Or fester like a sore —	Ou escorrido o pus —	/s/	/d/ /r/
And then run?	fica que nem ferida, infeccionado?	/n/	/f/ /d/
Does it stink like rotten meat?	Feito carne podre ele fede?	/d/ /s/ /n/	/f/ /d/ /r/ /ð/
Or crust and sugar over —	Ou açucara e forma crosta —	/s/ /n/	/f/ /r/
like a syrupy sweet?	feito um doce melado?	/s/	/f/ /d/
Maybe it just sags	Vai ver é como um fardo	/s/	/f/ /d/ /r/ /v/
like a heavy load.	que levantar ninguém pode.	/d/	/ð/ /r/
Or does it explode?	Ou será que ele explode?	/d/	/ð/

No âmbito semântico, não houve muita perda. Embora “raisin” seja “uva-passa”, consideramos mais adequado usar apenas “uva” na tradução, já que a uva é exposta ao sol para virar uva passa e com “passa” teríamos duas sílabas extras e desnecessárias. Acrescentamos “enrugado” a fim de deixar clara a ideia de que o autor se refere a uma uva-passa e ganharmos a rima com “protelado” e “infeccionado”. A imagem do doce não corresponde exatamente à imagem do original, mas se aproxima bastante. O dístico “Maybe it just sags/like a heavy load” teve de ser levemente alterado, já que é difícil achar uma palavra que passe a ideia de algo que cede sob o peso e manter a rima com “explode”, palavra que, além de ser igual como significado e significante em inglês e português, é responsável pela força poética do final do poema. As imagens da uva-passa, da ferida supurada, da carne podre, do doce, do fardo e da explosão, portanto, são mantidas, algumas com mais êxito que outras, mas sem que precisassem ser substituídas por metáforas que não constam do original.

O registro informal do original foi reproduzido na tradução. A única palavra menos usual do inglês presente no poema, “deferred” foi traduzida como “protelada” para que a estranheza fosse preservada, já que no português a palavra mais comum seria “adiado”. As anáforas, muito utilizadas por Hughes, são a base do ritmo do poema, e por sua relevância, foram totalmente reproduzidas na tradução.

Conclui-se, portanto, que embora certos componentes formais do poema não tenham encontrado correspondência total na nossa tradução, as perdas não foram tão substanciais a ponto de “Harlem [Sonho protelado]” não poder ser considerada uma tradução do poema “Harlem [Dream Deferred]”.

Referências

AMORIM, Lauro Maia. “Tradução como diáspora: as vozes da poesia afro-americana no Brasil”. In: ESTEVES, Lenita; VERAS, Viviane (Org.), *Voices da tradução: éticas do traduzir*. São Paulo: Humanitas, 2014, p. 149-176.

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.

HATTNER, Álvaro. “Presença de autores afro-americanos no Brasil: as traduções”. In: *Crop*, n. 4-5, 1997-1998.

_____. “Langston Hughes no Brasil: as traduções”. In: *Revista de Estudos Anglo-Americanos*, n° 16, 1992, p. 57-80.

HUGHES, Langston. *Vintage Hughes*. New York: Random House, 2004.

Residência Criativa: tradução de poemas de Hilda Hilst na Casa do Sol

Dinaura M. Julles

Resumo: Em uma residência criativa na Casa do Sol – Instituto Hilda Hilst, em Campinas – SP, foram traduzidos os dois primeiros livros do conjunto chamado “Do Desejo”: o primeiro, homônimo do conjunto, e o segundo, “Da noite”, constantes do livro publicado pela Editora Globo em 2001. São detalhadas algumas escolhas entre as possibilidades de vocabulário e os critérios que as nortearam, a opção pela manutenção da forma, considerando a ligação intrínseca entre os dois poemas. Por limitação de espaço, apenas a tradução de “Do Desejo” é apresentada nesta publicação. O fato de fazer a tradução na casa de Hilda Hilst, no ambiente em que ela vivia, entre os seus objetos preservados, exerceu influência significativa no resultado dos poemas traduzidos.

Palavras chave: *Hilda Hilst, tradução, residência criativa.*

Em um país como o Brasil, em que a poesia nem sempre conta com a devida valorização e divulgação, foi uma surpresa descobrir que o Instituto Hilda Hilst oferece residências criativas para tradução na Casa do Sol, em Campinas, São Paulo, entre outras oportunidades. Ao visitar o site <http://www.hildahilst.com.br/>, minha intenção era apenas verificar as novidades em publicações da poetisa que admiro desde a juventude.

A segunda foi receber um email com a aceitação do projeto de tradução dos dois primeiros livros do conjunto chamado “Do Desejo”: o primeiro, homônimo do conjunto, e o segundo, “Da noite”.

A ideia inicial era traduzir apenas “Do Desejo”, mas os dois livros estão intrinsecamente vinculados pela conformação e pela temática dos poemas. “Da noite” espelha a estrutura de “Do desejo”, já que ambos são compostos em 10 cantos, mas nesse espelhamento encontra-se a ampliação do significado, já que

a “noite” citada no canto V – bem no meio – do primeiro livro desdobra-se no título e tema do segundo livro.

Pela relevância, pela originalidade e transgressão que os livros representam, acreditei que eles mereciam mais do que se desdobrar. Mereciam ecoar na língua inglesa.

Com uma mala para alguns dias e comida vegetariana a tiracolo, parti, em janeiro do ano passado, para a Casa do Sol, construída pela poetisa em 1975 e tombada pelo patrimônio histórico em 2011. Localizada em uma área de dez mil metros quadrados entre jardins e quintal, a Casa é mantida pelo Instituto Hilda Hilst. Um paraíso bucólico em meio a um bairro residencial razoavelmente afastado da cidade de Campinas.

A terceira surpresa foi a recepção gentil e calorosa de Olga Bilenki, pintora, uma das coordenadoras de projetos de artes visuais e administradora da Casa do Sol. E o mais importante: amiga de Hilda Hilst e residente de longa data na Casa, conhecedora da pessoa, da obra, das histórias, da residência e do complexo universo da poetisa.

Na chegada, fui recebida com um almoço saboroso e apresentada à Casa do Sol. Os dormitórios destinados aos residentes estavam sendo preparados para uma reforma, e por isso eu ficaria alojada na residência principal.

Um dos pressupostos da residência é participar da rotina da casa, residir de fato, não ser um hóspede. Assim, havia o compromisso de comportar-se como um dos habitantes, assumir as pequenas tarefas de cuidados com a casa e pertences pessoais, mas nenhuma rotina estabelecida.

Dediquei a maior parte do tempo à pesquisa e ao exercício de tradução propriamente ditas, entremeadas por visitas a outros locais da Casa e passeios pelo quintal e jardim. Os cômodos, a biblioteca, o escritório e os objetos de Hilda Hilst e da Casa do Sol estavam abertos e acessíveis, em uma atmosfera de liberdade e confiança.

Era frequente ver “materializado” algum aspecto dos poemas, como as avencas que realmente vicejam no terraço central, o jardim aqui ao lado, as máscaras e os tapetes antigos que adornam as paredes, os espelhos.

As humanas ladraduras são ecos dos latidos dos cachorros, uma das paixões de Hilda Hilst. Agora são dez cães mansos e sociáveis que moram e transitam pela Casa, mas que já foram uma centena na década 1970.

A sensação é de transitar entre a poesia no papel e os elementos da poesia que se concretizam na Casa do Sol. A impressão é que a tradução, mais do que

verter palavras, deveria transpor essas realidades palpáveis, visíveis e audíveis para língua de chegada.

Não havia outros residentes na Casa no período em que lá estive. Havia muito tempo de silêncio e contemplação, inspiradores para o entendimento dos poemas e da própria Casa, que foi concebida por Hilda Hilst para ser um espaço de residência, criação e inspiração artística e hospedou diversos escritores e artistas durante vários anos.

Olga Bilenki descreveu, em proveitosas conversas, durante as refeições ou enquanto ela pintava no pátio central da Casa, a efervescência dessa época de residência, da convivência com Hilda Hilst, do casamento como escultor Dante Casarini, da amizade da vida toda com Jose Luis Mora Fuentes, idealizador do Instituto Hilda Hilst. Foram relatos esclarecedores para a percepção de como esse acervo de vivências da poetisa alimentaram sua obra, que, além da poesia dedicou-se à ficção e à dramaturgia.

Esse quadro mais amplo, visto “por alguém de dentro”, foi inspirador para a tarefa de traduzir os poemas, “Do Desejo” e “Da Noite”. Nesta publicação, por limitação de espaço, apenas “Desire” está sendo apresentado e comentado.

DO DESEJO
(Hilda Hilst)

I

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois das lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada.

DESIRE
(translated by Dinaura M. Julles)

I

As there is desire within me, everything is sparkle.
Before, daily life was thinking heights
Searching for That Decanted Other
Deaf to my human barking.
Gum and sweat, they were never made.
Today, in flesh and blood, laborious, lascivious
You take my body. And what repose you give me
After the chores. I dreamed of cliffs
When there was a garden by my side.
I thought of slopes where there were no paths.
Enraptured, I fuck you
Instead of howling before the Nothingness.

II

Ver-te. Toçar-te. Que fulgor de máscaras.
 Que desenhos e rictus na tua cara
 Como os frisos veementes de tapetes antigos.
 Que sombrio te tornas se repito
 O sinuoso caminho que persigo: um desejo
 Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.
 E que escuro me faço se abocanhas de mim
 Palavras e resíduos. Me vêm fomes
 Agonias de grandes espessuras, embaçadas luas
 Facas, tempestade. Ver-te. Toçar-te.
 Cordura.
 Crueldade.

II

See you. Touch you. What a fulgor of masks.
 What drawings and rictus on your face
 Like the vehement borders of old rugs.
 How shadowy you become if I repeat
 The sinuous path that I pursue: a desire
 Without owner, adoring you lively but freely.
 And how dark I become if you bite off from me
 Words and wastes. They come to me: hungers,
 Thick agonies, blurred moons
 Knives, storms. To see you. To touch you.
 Caution.
 Cruelty.

III

Colada à tua boca a minha desordem.
 O meu vasto querer.
 O impossível se fazendo ordem.
 Colada à tua boca, mas descomedida
 Árdua
 Construtor de ilusões examino-te sôfrega
 Como se fosses morrer colado à minha boca
 Como se fosse nascer
 E tu fosses o dia magnânimo
 E te sorvo extremada à luz do amanhecer.

III

Glued to your mouth my disorder.
 My vast wish.
 The impossible making itself order.
 Glued to your mouth, but immoderate
 Arduous
 Builder of illusions, I voraciously examine you
 As if you were going to die glued to my mouth
 As if to be borne you might
 And you were the magnanimous day
 And I sip you to extremes in the dawn light.

IV

Se eu disser que vi um pássaro
 Sobre o teu sexo, deverias crer?
 E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
 Se eu disser que o desejo é Eternidade
 Porque o instante arde interminável
 Deverias crer? E se não for verdade

IV

If I say that I saw a bird
 On your sex, should you believe?
 If it is not true, nothing will change in the Universe.
 If I say that desire is Eternity
 Because the instant burns interminable
 Should you believe? And if it is not reality

Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?

So many have said this that it may be so.
In desire come sophomanias, adornments
Impudence, temerity. And now I say there is a bird
Flying over the Tagus. Why can't I
Sprinkle with innocence and poetry
Bones, blood, flesh, the now
And all this that will become deformed on us?

V

Existe a noite, e existe o breu.
Noite é o velado coração de Deus
Esse que por pudor não mais procuro.
Breu é quando tu te afastas ou dizes
Que viajas, e um sol de gelo
Petrifica-me a cara e desobriga-me
De fidelidade e de conjura. O desejo
Este da carne, a mim não me faz medo.
Assim como me veio, também não me avassala.
Sabes por quê? Lutei com Aquele.
E dele também não fui lacaia.

V

There is the night, and there is the pitch black.
Night is the hidden heart of God
The one that for shyness I don't seek anymore.
Pitch black is when you go away or say
That you will travel, and a sun of ice
Petrifies my face and releases me
From loyalty and adjuration. Desire,
This of flesh, does not scare me.
As it came to me, it does not vassalize me.
Do you know why? I fought with That One.
And I did not become his servant.

VI

Aquele Outro não via minha muita amplidão.
Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
E agora vã, te pareço soberba, magnífica
E fodes como quem morre a última conquista
E ardes como desejei arder de santidade.
(E há luz na tua carne e tu palpitas.)

VI

That Other did not see my great breadth.
Nothing sufficed HIM. Not even igneous songs.
And now vain, to you I look splendid, magnificent
And you fuck as the one who dies the last conquest
And you burn as I wanted to burn in holiness.
(And there is light in your flesh and you pulse.)

Ah, por que me vejo vasta e inflexível
Desejando em desejo vizinhante
De uma Fome irada e obsessiva?

Ah, why do I see me vast and inflexible
Desiring in a neighboring desire
Of an enraged obsessive Hunger?

VII

Lembra-te que há um querer doloroso
 E de fastio a que chamam de amor.
 E outro de tulipas e de espelhos
 Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
 Não caminhar um descaminho, um arrastar-se
 Em direção aos ventos, aos açoites
 E um único extraordinário turbilhão.
 Por que me queres sempre nos espelhos
 Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis
 Se só me quero viva nas tuas veias?

VIII

Se te ausentas há paredes em mim.
 Friez de ruas duras
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.
 Então me amas ? te pões a perguntar.
 E eu repito que há paredes, friez
 Há molimentos, e nem por isso há chama.
 DESEJO é um Todo lustroso de carícias.
 Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
 DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
 E outra com a ferocidade de Um só Amante.
 DESEJO é o Outro. Voragem que me habita.

IX

E por que haverias de querer minha alma
 Na tua cama?
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.
 Mas não menti gozo prazer lascívia
 Nem omiti que a alma está além, buscando

VII

Remember that there is a painful wish
 And ennui that is called love.
 And another one of tulips and mirrors
 Licentious, unworthy, called desire.
 Not going astray, and dragging
 Towards the winds, the lashes
 And only one extraordinary whirlpool.
 Why do you always want me in the mirrors
 In that straying, in the dust of impossibilities
 If I just want to be alive in your veins?

VIII

If you are absent there are walls in me.
 Chill of stiff streets
 And a trembling vanishing of the maidenhair.
 So you do love me? you ask.
 And I repeat that there are walls, chill
 There are endeavors, yet there is no flame.
 DESIRE is a lustrous Whole of caresses.
 A shapeless mouth, a Fire Spiral.
 DESIRE is a word with the liveliness of blood
 And another one with the ferocity of only One Lover.
 DESIRE is the Other. A vortex that inhabits me.

IX

And why would you want my soul
 In your bed?
 Liquid, delightful, harsh, obscene words
 Were said, because that was how we liked.
 But I didn't lie climax pleasure lust
 Nor omitted that the soul is beyond, seeking

Aquele Outro. E te repito: por que haverias
De querer minha alma na tua cama?
Jubila-te da memória de coitos e de acertos.
Ou tentame de novo. Obriga-me.

That Other. And I repeat: why would you
Want my soul in your bed?
Rejoice at the memory of intercourses and hits.
Or tempt me again. Oblige me.

X

Pulsas como se fosses de carne as borboletas.
E o que vem a ser isso? perguntas.
Digo que assim há de começar o meu poema.
Então te queixas que nunca estou contigo
Que de improviso lanço versos ao ar
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
Que apetece a Talleyand cuidar.
Ou ainda quando grito ou desfaleço
Adivinhas sorrisos, códigos, conluios
Dizes que os deve ter nos meus avessos.

X

You pulse as if the butterflies were of flesh.
And what is this about? you ask.
I tell you that this is how my poem should start.
Then you complain that I am never with you
That improvising I throw verses in the air
Or that I talk about scots pines, those
Talleyrand enjoyed taking care of.
Or even when I cry or faint
You guess smiles, codes, collusions
You say I probably have them in my reverses.

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-lo é gozo. Então não sabes?

INCORPÓREO

É O DESEJO.

It is possible.
To think the Other, I hallucinate or versify.
To think of him is a climax. Don't you know?

UNBODIED

IS DESIRE.

Comentários às traduções de Do Desejo (Desire)

Segundo Mario Laranjeira (2003, p. 15), “etimologicamente, traduzir (do latim *trans + ducere*) significa *levar através de*. Ora, o verbo *levar (duco)* é essencialmente transitivo; portanto, a primeira pergunta a responder é: O que se leva? Informação? Emoção? Imagem?” Depende do que será traduzido. Como Victor Hugo afirma (2003, p. 46) que a poesia “é aquilo que existe de íntimo em tudo”, a tradução de poesia é levar a intimidade do trabalho do poeta ao leitor.

Talvez ninguém tenha tratado melhor da própria intimidade na forma intimista da poesia do que Hilda Hilst. A tradução da sua poesia consiste em desnudar o original em língua portuguesa para o leitor de língua inglesa, levando até ele as informações, as emoções e as imagens de *Do Desejo*.

Disse Pound, citado por Mário Laranjeira à página 118 de Poética da Tradução: “Penso que existe um conteúdo “fluido”, assim como um conteúdo “sólido”; que certos poemas podem ter uma forma, tal como as árvores a têm, enquanto a de outros seria como a da água despejada num vaso”. Os poemas de Hilda Hilst têm tanto a solidez das árvores, na forma e estrutura, quanto a fluidez das águas que ela mesma cita em seus versos. Assim, como foram mantidas a estruturas em dez cantos do poema, a atenção foi para a escolha do vocabulário que levaria Do Desejo até *Desire* com a aproximação possível à sofisticação da linguagem do original.

Do Desejo

No canto I, “visgo”, segundo o Dicionário Informal “é uma substância retirada de uma árvore que levada ao fogo e obtento temperatura alta torna-se um material pastoso e pegante; os índios caçavam pássaros com esse material”, e significa também um arbusto que possui uma resina viscosa (chamaecrista hispídula), que não será considerado neste caso. Assim, no sentido da substância, as possibilidades eram *birdlime* ou *bird lime* (substância adesiva usada para caçar pássaros) e *gum* (substância pegajosa encontrada nos troncos de algumas árvores), escolhida pela concisão.

No canto II, para “rictus”, que significa expressão em forma de sorriso que aparece em cadáveres; boca semiaberta, o dicionário Merriam-Webster registra a mesma palavra: **“rictus”**: New Latin, from Latin: *open mouth*, from *ringi*: *to open the mouth*. Como a palavra latina tem o mesmo significado dicionarizado em Português e Inglês, sua manutenção pareceu a melhor opção, em respeito à escolha da autora.

No mesmo canto, “vívido mas livre”, sequência de dois adjetivos, teve o paralelismo rompido na tradução “*lively but freely*”, na qual o adjetivo é seguido por advérbio, para melhor sonoridade, já que “as agramaticalidades são um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível.” (2003, p. 85).

Ainda no canto II, “cordura” e significa prudência, sensatez, e cujas possibilidades para tradução eram “*prudence; caution; mindfulness*”, foi traduzida como “*caution*”, para manutenção da sonoridade das consoantes velares de cordura/crueldade e caution/cruelty.

Para o “incompossível” do canto III, verbete ainda não incluído nos dicionários de Português do Brasil, está assim definido no <http://dicionariportugues.org/pt/incompossivel>: “A definição de incompossível no **dicionário de Português** é pouco usual. Que não pode ser compatível; que não entra em acordo

com; inconciliável”, há “impossible” no Oxford Philosophy Dictionary, com significado de “*mutually exclusive*”, e no Webster’s, definido como “*Not capable of joint existence; incompatible; inconsistent*”. A semelhança da sonoridade e o mesmo número de sílabas do vocábulo original favoreceram a escolha.

Não são numerosas, e, portanto, são relevantes, as ocorrências de rimas nestes poemas de Hilda Hilst, como no oitavo e décimo versos deste canto: “como se fosse nascer... à luz do amanhecer”. Para refleti-la, a opção foi por uma agramaticalidade, i.e., deslocar o auxiliar “*might*” para o final do verso: “*As if to be born you might*”, *in the dawn light*.”

Aparentes desafios no canto IV, como “sofomania”, mania de se passar por sábio, encontram soluções bastante próximas como “sophomania”, com o mesmo sentido, “*unrealistic belief in one’s own intelligence; delusion of superintelligence*”, verificado em dictionary.com. Desafio real é a rima pejo/Tejo. Diante da impossibilidade de reproduzi-la, a opção foi inverter a sequência “Impudência, pejo” para “*Modesty, temerity* (respectivamente “*unwillingness to show your body or do anything that may attract sexual interest*”, e “*when someone says or does something in a way that shows a lack of respect for other people and is likely to offend them*” segundo o Longman Dictionary of Contemporary English)”, para ao menos recuperar o som inicial “t” de *temerity* e Tagus.

No canto VII, “caminhar um descaminho” e “descaminhar” foram resolvidos com “going astray”, no sentido de “*to be lost*” and “*straying*” *to stray: to move away from the place you should be*”, nas definições do Longman.

O eco das “ruas duras”, como canto VIII, foi solucionado com a escolha do adjetivo “*stiff*”, entre outras possibilidades como “*bard e barsb*”, aproveitando a sonoridade das sibilantes em *stiff* e *street*.

As opções para tradução de “molimento” (dativo. 2ª declinação do Latim – *molimentum*) foram encontradas diretamente no (dicionário Latin/English Glosbe) = *effort, exertion, endeavour, labor*. Ao verificar as definições de cada uma em dicionários monolíngues, o termo escolhido foi “*endeavor*”: *American English formal: an attempt to do something new or difficult* (segundo o Longman), em virtude da intenção de manter o registro mais alto.

O mesmo verso termina com o substantivo “chama”. Bem simples, com diversas alternativas, como “*flame; blaze, fire; light; (fig.) ardour, passion*”, foi traduzido como *flame*, por estar definido como “*literary: a strong feeling*”, de acordo com o Longman, e fazer parte de colocados como *flame of anger/desire/passion etc*.

Observadas essas questões pontuais de escolha de vocabulário, foi preciso lembrar que “se é o poema todo que constitui a unidade de significância, também

será o poema toda a unidade de tradução poética (2003, pág. 84). Assim, terminada a tradução, foi preciso voltar à primeira linha do primeiro canto do primeiro poema e rever tudo do ponto de vista da unicidade, o que exigiu diversos ajustes às tentativas iniciais e resultou nesta tradução.

Por ter sido feito na Casa do Sol, residência de Hilda Hilst, este exercício foi mais do que uma atividade intelectual. Foi um profundo mergulho. Mergulho nos quadros de Olga Bilenky, pintora e inspirada anfitriã; no universo da poetisa com os cachorros, altares, livros, nesse mundo meio terra e meio magia, em que habitam desde as avencas de *Do Desejo* até figueira ancestrais.

O erotismo “*Do Desejo*” está nas sutilezas dos detalhes da Casa do Sol, nos reflexos dos espelhos, nos olhares vivos das fotografias, nos movimentos implícitos das mandalas. Mais que uma residência, uma profunda experiência. A tradução dos poemas, objetivo principal, acabou sendo uma consequência. Que ela ecoe e reverbere em outras línguas e “que venham a enriquecer a cultura onde passam a conviver com todos os outros nela existentes”. (2003; pág. 147).

Dinaura M. Julles

Referências

HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Globo, 2007.

LARANJEIRA, Mauro. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2003.

Dicionários

Longman Dictionary of Contemporary English

Logman Dictionary of English Language and Culture

Dicionários Online

www.dicionarioinformal.com.br

www.merriam-webster.com

<http://dicionarioportugues.org>

dictionary.com

Fotos: Cenas da Casa do Sol – Instituto Hilda Hilst – Campinas - SP





[quadro O Mergulho, de Olga Bilenki]



[biblioteca da Hilda Hilst]

“*Inverno in Abruzzo*”, de Natalia Ginzburg: uma tradução comentada

Renata Silveira Lopes

Natalia Ginzburg (1916-1991) é considerada uma das principais representantes da literatura italiana do pós-guerra. Escritora amplamente traduzida, publicou romances, contos, ensaios e poemas, e foi também crítica literária, ativista política, deputada e tradutora. Sua vida, marcada pelo drama das perseguições políticas, deixou traços também em sua escrita, em que são comuns os temas da família, da memória e da perda.

O ensaio intitulado “*Inverno in Abruzzo*” foi escrito em 1944 e publicado em 1962 no livro *Le piccole virtù*, uma coletânea de textos produzidos ao longo de dezoito anos. De cunho autobiográfico, retrata o cotidiano da família da autora, forçada, pelo regime fascista, a viver em um vilarejo no interior da Itália. Com uma linguagem ao mesmo tempo coloquial e poética, o texto mistura ficção e memória e parece se aproximar do que aqui no Brasil chamamos de crônica.

Para construir seu estilo caracterizado pela simplicidade, Natalia Ginzburg se serve, sobretudo, de ditados populares, frases feitas e expressões idiomáticas comuns no italiano. Em relação a estes termos, adotou-se na tradução a estratégia de domesticação, reproduzindo o uso comum por meio do emprego de expressões também usuais na língua-meta. Por exemplo, optou-se por traduzir o provérbio “*Chi è buono se lo mangiano i cani*” por seu equivalente (“Por bem fazer, mal haver”), e não literalmente por “Quem é bom é devorado por cães”, assim como “*Con una buona salute*” foi traduzido por uma frase feita (“Passar bem”) e não literalmente por “Com boa saúde”. Todavia, a escrita de Ginzburg consegue ser, ao mesmo tempo, poética, e o uso do registro coloquial da linguagem não se confunde com um descuido com a forma, deixando transparecer um trabalho minucioso na escolha de cada palavra. O desafio maior da tradução foi tentar transpor esse efeito,

como podemos verificar no trecho “*ma dopo che ha mangiato le ossa rimaste nel piatto*”, que foi traduzido por “mas, depois de ter acabado, os ossos que sobraram no prato”. Neste caso, tentou-se reproduzir a sonoridade com o emprego de uma rima toante (“ado” e “ato”) e o resultado pareceu mais acertado que uma tradução literal (“mas depois que acabou de comer os ossos que sobraram no prato”), por ter considerado os aspectos semântico e formal presentes no original.

As marcas de oralidade também são significativas no estilo de Natalia Ginzburg, e o que se buscou na tradução foi reproduzir com naturalidade o registro oral sem causar estranheza no leitor (BRITTO, 2012, p. 90). Assim, o trecho “*Non è tempo di passeggiare, signò. Torna a casa*” passou a “Não é época de passear, **Dona**. Volta **pra** casa”. Optou-se aqui por uma alteração da marca fonética, que se deslocou para a contração da preposição “pra”, bastante característica da fala brasileira. Além disso, nota-se outra marca lexical bastante comum na fala popular brasileira que é o uso do substantivo “dona” como equivalente a “senhora”, tendo sido utilizado com a primeira letra maiúscula para evitar qualquer ambiguidade.

Outro aspecto relevante para a tradução da prosa de Ginzburg foi a utilização de duplos sentidos e trocadilhos. Nesse sentido, dois exemplos merecem ser destacados. Primeiramente, a autora faz um trocadilho com a expressão “*donna di servizio*” e o fato da empregada ser ainda uma criança, de apenas quatorze anos de idade, e que “*veramente non era una donna*”. Na tradução, decidiu-se por não utilizar a palavra “empregada”, substituindo-a por “mulher que limpava a nossa casa”, para não perder o humor sutil desse jogo de palavras. Em outra passagem, há a descrição de uma águia pintada no teto de um determinado cômodo da casa. No contexto cultural italiano, a palavra “*aquila*” remete, ao mesmo tempo, ao animal, à cidade de Áquila (capital da região de Abruzzo), e à província de Áquila, região que compreende também a cidade de Pizzoli, onde Natalia Ginzburg viveu com sua família durante o degredo. Traduzir “*aquila*” por “águia”, simplesmente, implicaria na perda de grande parte destas referências. Diante de tal impasse, a escolha de tradução por “Aquila”, nome de uma constelação, e pelo acréscimo do apostro explicativo, de certa forma mantém a imagem da águia sem perder a semelhança fonética com o nome da província e da cidade de Áquila.

Em relação à cantiga citada por Ginzburg, a opção foi traduzi-la levando em consideração seus aspectos formais e semânticos, tidos como cruciais para a construção do seu significado, bem como do “humor negro” que lhe é característico. Tentou-se recriar, portanto, os paralelismos sintáticos, como, por exemplo, no primeiro e no terceiro versos da tradução que se iniciam com o pronome possessivo (“minha” / “meu”), ou o segundo e o quarto versos que se iniciam com

o pronome átono “me” seguido de forma verbal flexionada no pretérito perfeito do indicativo. Por outro lado, alguns recursos do original, como os *troncamentos* (“*ghiottò*”, “*boccò*”, “*ni*”), bastante comuns em italiano, não puderam ser recriados na tradução. Sendo assim, optou-se por uma estratégia de compensação, usando as formas contratas “num” e “cum”, também bastante comuns no registro coloquial oral do português do Brasil.

Semanticamente, adotou-se a estratégia de seleção de palavras-chave (BRITTO, 2012, p. 142). Assim, foram mantidas as palavras-chave “madrasta”, “pai” e “glutão”, respectivamente, “*matrea*”, “*padre*” e “*ghiottò*” no original. No caso de “madrasta” e “pai” a tradução pode ser literal, mas no caso de “*ghiottò*” (“*ghiottonè*”), empregou-se “glutão”, em vez de “guloso”, por motivos de rima. Quanto à “*boccò*” (“*boccone*”), outra palavra central para a construção do significado da canção, que, segundo definição do dicionário *Lo Zingarelli minore*, significa “quantidade de comida que se põe na boca de uma só vez”, a decisão foi traduzi-la por “bocão”, que altera um pouco o sentido do original, mas que se mantém dentro de um mesmo campo semântico.

Vale ainda ressaltar que houve um acréscimo do adjetivo “caro” modificando o substantivo “pai” que não existia no original, mas tal acréscimo pode ser justificado pela necessidade de atender à regularidade métrica da canção. Entre a perda do ritmo e o referido acréscimo, julgou-se que, neste caso, seria mais importante a manutenção da métrica e do ritmo por se tratar de uma canção. Outrossim, o adjetivo “caro” traz uma noção de afetuosidade que já está contida de certa forma na acepção do substantivo “pai”, portanto o acréscimo não chega a modificar demasiadamente o significado do original.

Por fim, outro desafio na tradução foi manter o tom memorialista, e até certo ponto melancólico, do original. O trecho “*La nostra sorte trascorre in questa vicenda di speranze e di nostalgia*”, por exemplo, foi traduzido como “A nossa sorte transcorre nessa alternância entre esperanças e saudade”. A opção por “saudade” em vez de “*nostalgia*” se deu com base no princípio da equivalência conotativa, uma vez que é um vocábulo, frequente no contexto do português brasileiro, capaz de provocar no leitor as mesmas associações e reações suscitadas no original (ECO, 2011, p. 27). Por outro lado, “*vicenda*”, que significa “evento” ou “acontecimento”, foi traduzida por “alternância”, em que a escolha do termo menos usual em português, e, portanto, menos previsível, de certa forma recria a poeticidade do trecho e contribui para acentuar a melancolia presente no período. Seria importante frisar, ainda, que as memórias perpassam todo o texto de Natalia Ginzburg e fazem da nostalgia parte relevante de seu estilo.

Inverno in Abruzzo

Deus nobis haec otia fecit.

In Abruzzo non c'è che due stagioni: l'estate e l'inverno. La primavera è nevosa e ventosa come l'inverno e l'autunno è caldo e limpido come l'estate. L'estate comincia in giugno e finisce in novembre. I lunghi giorni soleggiati sulle colline basse e riarse, la gialla polvere della strada e la dissenteria dei bambini, finiscono e comincia l'inverno. La gente allora cessa di vivere per le strade: i ragazzi scalzi scompaiono dalle scalinate della chiesa. Nel paese di cui parlo, quasi tutti gli uomini scomparivano dopo gli ultimi raccolti: andavano a lavorare a Terni, a Sulmona, a Roma. Quello era un paese di muratori: e alcune case erano costruite con grazia, avevano terrazze e colonnine come piccole ville, e stupiva di trovarci, all'entrare, grandi cucine buie coi prosciutti appesi e vaste camere squallide e vuote. Nelle cucine il fuoco era acceso e c'erano varie specie di fuochi, c'erano grandi fuochi con ceppi di quercia, fuochi di frasche e foglie, fuochi di sterpi raccattati ad uno ad uno per via. Era facile individuare i poveri e i ricchi, guardando il fuoco acceso, meglio di quel che si potesse fare guardando le case e la gente, i vestiti e le scarpe, che in tutti su per giù erano uguali.

Quando venni al paese di cui parlo, nei primi tempi tutti i volti mi parevano uguali, tutte le donne si rassomigliavano, ricche e povere, giovani e vecchie. Quasi tutte avevano la bocca sdentata: laggiù le donne perdono i denti a trent'anni, per le fatiche e il nutrimento cattivo, per gli strapazzi dei parti e degli allattamenti che si susseguono senza tregua. Ma poi a poco a poco cominciai a distinguere Vincenzina da Secondina, Annunziata da Addolorata, e cominciai a entrare in ogni casa e a scaldarmi a quei loro fuochi diversi.

Quando la prima neve cominciava a cadere, una lenta tristezza s'impadroniva di noi. Era un esilio il nostro: la nostra città era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza. Accendevamo la nostra stufa verde, col lungo tubo che attraversava il soffitto: ci si riuniva tutti nella stanza dove c'era la stufa, e lì si cucinava e si mangiava, mio marito scriveva al grande tavolo ovale, i bambini cospargevano di giocattoli il pavimento. Sul soffitto della stanza era dipinta un'aquila: e io guardavo l'aquila e pensavo che quello era l'esilio. L'esilio era l'aquila, era la stufa verde che ronzava, era la vasta e silenziosa campagna e l'immobile neve. Alle cinque suonavano le campane della chiesa di Santa Maria, e le donne andavano alla benedizione, coi loro scialli neri e il viso rosso. Tutte le sere mio marito ed io facevamo una passeggiata: tutte le sere camminavamo a

braccetto, immergendo i piedi nella neve. Le case che costeggiavano la strada erano abitate da gente cognita e amica: e tutti uscivano sulla porta e ci dicevano: «Con una buona salute». Qualcuno a volte domandava: «Ma quando ci ritornate alle case vostre?» Mio marito diceva: «Quando sarà finita la guerra». «E quando finirà questa guerra? Te che sai tutto e sei un professore, quando finirà?» Mio marito lo chiamavano «il professore» non sapendo pronunciare il suo nome, e venivano da lontano a consultarlo sulle cose più varie, sulla stagione migliore per togliersi i denti, sui sussidi che dava il municipio e sulle tasse e le imposte.

D'inverno qualche vecchio se ne andava con una polmonite, le campane di Santa Maria suonavano a morto, e Domenico Orecchia, il falegname, fabbricava la cassa. Una donna impazzì e la portarono al manicomio di Collemaggio, e il paese ne parlò per un pezzo. Era una donna giovane e pulita, la più pulita di tutto il paese: dissero che le era successo per la gran pulizia. A Gigetto di Calcedonio nacquero due gemelle, con due gemelli maschi che aveva già in casa, e fece una chiassata in municipio perché non volevano dargli il sussidio, dato che aveva tante coppe di terra e un orto grande come sette città. A Rosa, la bidella della scuola, una vicina gli sputò dentro l'occhio, e lei girava con l'occhio bendato perché le pagassero l'indennità. «L'occhio è delicato, lo sputo è salato», spiegava. E anche di questo si parlò per un pezzo, finché non ci fu più niente da dire.

La nostalgia cresceva in noi ogni giorno. Qualche volta era perfino piacevole, come una compagnia tenera e leggermente inebriante. Arrivavano lettere dalla nostra città, con notizie di nozze e di morti dalle quali eravamo esclusi. A volte la nostalgia si faceva acuta ed amara, e diventava odio: noi odiavamo allora Domenico Orecchia, Gigetto di Calcedonio, Annunziatina, le campane di Santa Maria. Ma era un odio che tenevamo celato, riconoscendolo ingiusto: e la nostra casa era sempre piena di gente, chi veniva a chieder favori e chi veniva a offrirne. A volte la sartoretta veniva a farci le sagnoccole. Si cingeva uno strofinaccio alla vita e sbatteva le uova, e mandava Crocetta in giro per il paese a cercare chi potesse prestarci un paiolo ben grande. Il suo viso rosso era assorto e i suoi occhi splendevano di una volontà imperiosa. Avrebbe messo a fuoco la casa perché le sue sagnoccole riuscissero bene. Il suo vestito e i capelli si facevano bianchi di farina, e sul tavolo ovale dove mio marito scriveva, venivano adagiate le sagnoccole.

Crocetta era la nostra donna di servizio. Veramente non era una donna perché aveva quattordici anni. Era stata la sartoretta a trovarcela. La sartoretta divideva il mondo in due squadre: quelli che si pettinano e quelli che non si pettinano. Da quelli che non si pettinano bisogna guardarsi, perché naturalmente hanno

i pidocchi. Crocetta si pettinava: e perciò venne da noi a servizio, e raccontava ai bambini delle lunghe storie di morti e di cimiteri. C'era una volta un bambino che gli morì la madre. Suo padre si pigliò un'altra moglie e la matrigna non amava il bambino. Perciò lo uccise mentre il padre era ai campi e ci fece il bollito. Il padre torna a casa e mangia, ma dopo che ha mangiato le ossa rimaste nel piatto si mettono a cantare:

E la mia trista matrea
Mi ci ha cotto in caldarea
E lo mio padre ghiottò
Mi ci ha fatto 'nu bravo boccò.

Allora il padre uccide la moglie con la falce, e l'appende a un chiodo davanti alla porta. A volte mi sorprendo a mormorare le parole di questa canzone, e allora tutto il paese mi ritorna davanti, insieme al particolare sapore di quelle stagioni, insieme al soffio gelato del vento e al suono delle campane.

Ogni mattina uscivo con i miei bambini e la gente si stupiva e disapprovava che io li esponessi al freddo e alla neve. «Che peccato hanno fatto queste creature?» dicevano. «Non è tempo di passeggiare, signò. Torna a casa». Camminavamo a lungo per la campagna bianca e deserta, e le rare persone che incontravo guardavano i bambini con pietà. «Che peccato hanno fatto?» mi dicevano. Laggiù se nasce un bambino nell'inverno, non lo portano fuori dalla stanza fino a quando non sia venuta l'estate. A mezzogiorno mio marito mi raggiungeva con la posta, e tornavamo tutti insieme a casa.

Io parlavo ai bambini della nostra città. Erano molto piccoli quando l'avevamo lasciata, e non ne avevano nessun ricordo. Io dicevo loro che là le case avevano molti piani, c'erano tante case e tante strade, e tanti bei negozi. «Ma anche qui c'è Girò», dicevano i bambini.

La bottega di Girò era proprio davanti a casa nostra. Girò se ne stava sulla porta come un vecchio gufo, e i suoi occhi rotondi e indifferenti fissavano la strada. Vendeva un po' di tutto: generi alimentari e candele, cartoline, scarpe e aranci. Quando arrivava la roba e Girò scaricava le casse, i ragazzi correvano a mangiare gli aranci marci che buttava via. A Natale arrivava anche il torrone, i liquori, le caramelle. Ma lui non cedeva un soldo sul prezzo. «Quanto sei cattivo, Girò», gli dicevan le donne. Rispondeva: «Chi è buono se lo mangiano i cani». A Natale tornavano gli uomini da Terni, da Sulmona, da Roma, stavano alcuni giorni e ripartivano, dopo aver scannato i maiali. Per alcuni giorni non si mangiava che

sfrizzoli, salsicce pazze e non si faceva che bere: poi le grida dei nuovi maialetti riempivano la strada.

In febbraio l'aria si faceva umida e molle. Nuvole grige e cariche vagavano per il cielo. Ci fu un anno che durante lo sgelò si ruppero le grondaie. Allora cominciò a piovere in casa e le stanze erano dei veri pantani. Ma fu così per tutto il paese: non una sola casa restò asciutta. Le donne vuotavano i secchi dalle finestre e scopavano via l'acqua dalla porta. C'era chi andava a letto con l'ombrello aperto. Domenico Orecchia diceva che era il castigo di qualche peccato. Questo durò più d'una settimana: poi finalmente ogni traccia di neve scomparve dai tetti, e Aristide aggiustò le grondaie.

La fine dell'inverno svegliava in noi come un'irrequietudine. Forse qualcuno sarebbe venuto a trovarci: forse sarebbe finalmente accaduto qualcosa. Il nostro esilio doveva pur avere una fine. Le vie che ci dividevano dal mondo parevano più brevi: la posta arrivava più spesso. Tutti i nostri geloni guarivano lentamente.

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro cadenza uniforme ed antica. I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà. Non appena li vediamo spezzati, ci struggiamo di nostalgia per il tempo che fervevano in noi. La nostra sorte trascorre in questa vicenda di speranze e di nostalgie.

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della sua morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so.

Inverno em Abruzzo

Deus nobis haec otia fecit.

Em Abruzzo só existem duas estações: o verão e o inverno. A primavera é cheia de neve e vento como o inverno e o outono é quente e límpido como o verão. O verão começa em junho e termina em novembro. Os longos dias enso-

larados sobre as colinas baixas e áridas, a poeira amarela da rua e a disenteria das crianças terminam e começa o inverno. As pessoas então param de viver nas ruas: os meninos descalços desaparecem das escadarias da igreja. Falo de um vilarejo em que quase todos os homens desapareciam depois da última colheita: iam trabalhar em Terni, em Sulmona, em Roma. Aquele era um vilarejo de pedreiros e algumas casas eram construídas com graça, tinham terraços e balaústres como pequenas mansões, e espantava encontrar ali, ao entrar, grandes cozinhas escuras com presuntos pendurados e amplos quartos esqueléticos e vazios. Nas cozinhas o fogo era aceso e existiam vários tipos de fogo, havia o fogo grande com cepos de carvalho, o fogo de ramos e folhas, o fogo de galhos secos recolhidos um a um pelo caminho. Era fácil distinguir os pobres e os ricos olhando o fogo aceso, melhor do que se podia fazer olhando as casas e as pessoas, os vestidos e os sapatos, que para todos eram mais ou menos iguais.

Quando cheguei naquele vilarejo, a princípio todos os rostos me pareciam iguais, todas as mulheres se assemelhavam, ricas e pobres, jovens e velhas. Quase todas tinham a boca desdentada: lá as mulheres perdem os dentes aos trinta anos, por causa da fadiga e da má alimentação, dos maus tratamentos dos partos e dos aleitamentos que se sucedem sem trégua. Mas depois, pouco a pouco, comecei a distinguir Vincenzina de Secondina, Annunziata de Addolorata, e comecei a entrar em cada casa e a me aquecer em cada tipo de fogo.

Quando a primeira neve começava a cair, uma lenta tristeza apoderava-se de nós. Era um exílio, o nosso: a nossa cidade estava longe e longe estavam os livros, os amigos, os vários e mutáveis acontecimentos de uma verdadeira existência. Acendíamos o nosso aquecedor verde, com o longo cano que atravessava o teto: nos reuníamos todos no cômodo onde estava o aquecedor e ali se cozinhava e se comia, meu marido escrevia sobre a grande mesa oval, as crianças salpicavam o chão de brinquedos. No teto do cômodo havia uma pintura de Aquila, a constelação Águia: e eu a olhava e pensava que aquilo era o exílio. O exílio era Aquila, era o aquecedor verde que zunia, era o vasto e silencioso campo e a imóvel neve. Às cinco soavam os sinos da igreja de Santa Maria e as mulheres iam se benzer com seus lenços pretos e o rosto vermelho. Todas as tardes meu marido e eu fazíamos um passeio: todas as tardes caminhávamos de braços dados, afundando os pés na neve. As casas que ladeavam a rua eram de conhecidos e amigos: e todos saíam à porta e nos diziam “Passar bem”. Alguém às vezes perguntava: “Mas quando vocês voltam pra casa?” Meu marido dizia: “Quando acabar a guerra”. “E quando que vai acabar essa guerra? Você que sabe de tudo e é professor, quando será que vai acabar?” Ao meu marido chamavam de “professor”, não sabendo pronunciar

seu nome, e vinham de longe para consultá-lo sobre as coisas mais variadas, sobre a melhor época para arrancar os dentes, sobre os auxílios que a prefeitura dava e sobre taxas e impostos.

No inverno algum velho ia-se com pneumonia, os sinos de Santa Maria badalavam pelo morto e Domenico Orecchia, o carpinteiro, fabricava o caixão. Uma mulher enlouqueceu e a levaram para o manicômio de Collemaggio, e o vilarejo falou um bocado disso. Era uma mulher jovem e limpa, a mais limpa de todo o vilarejo: disseram que isso tinha acontecido de tanta limpeza. O Gígetto di Calcedonio teve duas gêmeas, além dos dois meninos gêmeos que já tinha em casa, e fez um espalhafato na prefeitura porque não queriam lhe dar o auxílio, já que possuía alguns alqueires de terra e uma horta grande como sete cidades. A Rosa, a inspetora da escola, levou uma cusparada da vizinha no olho, e circulava com um curativo para que lhe pagassem a indenização. “O olho é delicado, o cuspe é salgado”, explicava. E também disso se falou um bocado, até que não houve nada mais a dizer.

A saudade crescia dentro de nós a cada dia. Algumas vezes era até agradável, como uma companhia terna e ligeiramente inebriante. Chegavam cartas da nossa cidade, com notícias de núpcias e de mortes das quais éramos excluídos. Às vezes, a saudade se fazia aguda e amarga e se transformava em ódio: então nós odiávamos o Domenico Orecchia, o Gígetto di Calcedonio, a Annunziatina, os sinos de Santa Maria. Mas era um ódio que mantínhamos velado, reconhecendo-o injusto: e a nossa casa estava sempre cheia de gente que vinha pedir favores e que vinha oferecê-los. Às vezes, a costureira vinha nos fazer um *sagnoccole*¹. Amarrava um trapo na cintura e batia os ovos e mandava Crocetta rodar pelo vilarejo procurando quem pudesse nos emprestar um caldeirão bem grande. Seu rosto vermelho ficava concentrado e seus olhos brilhavam com uma vontade imperiosa. Teria posto fogo na casa para que seu *sagnoccole* saísse bom. Seu vestido e seus cabelos tornavam-se brancos de farinha e, sobre a mesa oval onde meu marido escrevia, era cuidadosamente servido o *sagnoccole*.

Crocetta era a mulher que limpava nossa casa. Na verdade, não era bem uma mulher já que tinha quatorze anos. Foi a costureira quem a arranjou para nós. A costureira dividia o mundo em dois grupos: aqueles que se penteiam e aqueles que não se penteiam. Daqueles que não se penteiam é preciso se resguardar, porque

1 Prato tradicional da região de Abruzzo: uma espécie de massa preparada a partir da semente de *robiglio*, um legume típico de áreas montanhosas. (N. da T.)

naturalmente têm piolhos. Crocetta se penteava: e por isso veio trabalhar conosco, e contava às crianças longas histórias de mortos e de cemitérios. Era uma vez um menino que perdeu a mãe. Seu pai arrumou outra mulher e a madrasta não gostava do garoto. Por isso ela o matou enquanto o pai estava no campo e fez um cozido com ele. O pai volta para casa e come, mas, depois de ter acabado, os ossos que sobraram no prato se põem a cantar:

Minha madrasta cruel
Me cozeu num fogaréu
Meu caro pai que glutão
Me traçou cum enorme bocão.

Então o pai mata a mulher com uma foice, e a pendura num prego em frente à porta. Às vezes me surpreendo a murmurar a letra dessa canção, e então todo o vilarejo retorna diante de mim, junto com o sabor particular daquelas estações, junto com o sopro gelado do vento e com o badalo dos sinos.

Toda manhã eu saía com meus filhos e as pessoas se espantavam e desaprovavam que eu os expusesse ao frio e à neve. “Que pecado cometeram essas criaturas?” diziam. “Não é época de passear, Dona. Volta pra casa”. Caminhávamos longamente pelo campo branco e deserto e as poucas pessoas que eu encontrava olhavam as crianças com pena. “Que pecado cometeram?” me diziam. Lá, se uma criança nasce no inverno, não a levam para fora do quarto até a chegada do verão. Ao meio-dia meu marido me encontrava com a correspondência, e voltávamos todos juntos para casa.

Eu falava com as crianças sobre a nossa cidade. Eram muito pequenos quando a deixamos e não tinham dela nenhuma lembrança. Eu lhes dizia que lá as casas tinham muitos andares, havia tantas casas e tantas ruas, e tantas lojas boas. “Mas aqui também tem o Girò”, diziam as crianças.

A loja do Girò era bem em frente à nossa casa. Girò ficava parado na porta qual um mocho velho, e seus olhos redondos e indiferentes fixavam a rua. Vendia um pouco de tudo: gêneros alimentícios e velas, cartões-postais, sapatos e laranjas. Quando chegavam as mercadorias e Girò abria as caixas, os meninos corriam para comer as laranjas estragadas que ele jogava fora. No Natal chegava até torrone, licores e caramelos. Mas ele não cedia um centavo no preço. “Como você é mal, Girò”, lhe diziam as mulheres. Respondia: “Por bem fazer, mal haver”. No Natal os homens retornavam de Terni, de Sulmona, de Roma, ficavam alguns

dias e partiam novamente, depois de terem matado os porcos. Por alguns dias não se comia senão torresmo, linguiça, e não se fazia nada além de beber: depois os gritos dos porquinhos novos tomavam conta da rua.

Em fevereiro o ar se tornava úmido e fraco. Nuvens cinza e carregadas vagavam pelo céu. Houve um ano em que durante o degelo se romperam as calhas. Então começou a chover dentro de casa e os cômodos viraram verdadeiros pântanos. Mas foi assim por todo o vilarejo: não restou seca uma casa sequer. As mulheres esvaziavam os baldes pelas janelas e varriam a água pela porta. Havia quem fosse para cama com o guarda-chuva aberto. Domenico Orecchia dizia que era castigo por algum pecado. Isso durou mais de uma semana: depois finalmente qualquer traço de neve sumiu dos telhados e Aristide consertou as calhas.

O fim do inverno despertava em nós uma certa inquietação. Talvez alguém viesse nos visitar: talvez alguma coisa finalmente acontecesse. O nosso exílio também deveria ter um fim. As estradas que nos separavam do mundo pareciam mais curtas: o correio chegava com mais frequência. Todas as nossas frieiras saravam lentamente.

Há uma certa uniformidade monótona nos destinos dos homens. A nossa existência se desenvolve segundo leis antigas e imutáveis, segundo uma cadência uniforme e antiga. Os sonhos jamais se tornam realidade e, mal os vemos despedaçados, compreendemos imediatamente que as maiores alegrias da nossa vida estão fora da realidade. Mal os vemos despedaçados, nos torturamos com saudade do tempo em que ferviam dentro de nós. A nossa sorte transcorre nessa alternância entre esperanças e saudade.

Meu marido morreu em Roma no presídio Regina Coeli, poucos meses depois de deixarmos o vilarejo. Diante do horror de sua morte solitária, diante das angustiantes alternativas que precederam sua morte, eu me pergunto se isso aconteceu conosco, nós que comprávamos laranjas do Girò e passeávamos na neve. Naquela época eu tinha fé num amanhã fácil e alegre, rico de desejos realizados, de experiências e de tarefas comuns. Mas aqueles eram os melhores dias da minha vida e só agora que me fugiram para sempre, só agora eu sei.

Referências

- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2011.
- GINZBURG, Natalia. “Inverno in Abruzzo”. In: *Le piccole virtù*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2015. pp. 5-13.

Dicionário

Lo Zingarelli minore. Bologna: Zanichelli, 1994.

Tradução comentada da canção da coruja de “Cross Purposes”

Leandro Amado de Alvarenga

Resumo: *Dentro de “Cross Purposes”, um interessante, porém pouco conhecido, conto de fadas produzido no século XIX, uma coruja acusa as duas crianças protagonistas de ofenderem sua inteligência. Só que o faz em versos. Neste trabalho, buscamos identificar as fontes da significância (nos termos de Mário Laranjeira) do poema composto pela coruja para, então, produzirmos uma tradução para o português.*

Palavras-chave: *George MacDonald; tradução comentada; Cross Purposes; tradução; poesia*

1.1 Introdução

O presente trabalho propõe um processo misto de reflexão e tradução de um poema sem nome incluído no corpo de “Cross Purposes”, um conto de fada original produzido por George MacDonald no século XIX. Tendo como base as reflexões de Mário Laranjeira em *Poética da Tradução*, tentaremos encontrar as principais fontes de significância do poema para, então, produzir um poema em português que tenha alguma identidade com essas chaves identificadas no texto em inglês.

1.2 Introdução a George MacDonald

O escocês George MacDonald viveu e escreveu a maior parte de sua extensa obra na Grã-Bretanha do século XIX e é conhecido principalmente por seus trabalhos de literatura fantástica e pela influência que estes tiveram na literatura infantil e infanto-juvenil que surgiu mais tarde, sobretudo aquela produzida em

língua inglesa. A título de ilustração, podemos citar uma reportagem produzida por Jane Ciabattari, vice-presidente do *National Book Critics Circle*; ao eleger os onze maiores livros da literatura infantil para o *site* da BBC, ela apontou três autores influenciados por MacDonald dentre os quatro primeiros da lista: Lewis Carroll (REIS, p. 25-26), Maurice Sendak (HUNT, 2000, p. 255) e C. S. Lewis (LEWIS, 2009 p. XXXVII). Mas a influência de MacDonald estendeu-se ainda mais. J. R. R. Tolkien, John Ruskin, Frances Hodgson Burnett e até mesmo W. H. Auden estão entre os que louvaram sua produção ou declararam estar sob sua influência (HUNT, 2000, p. 255; RAEPPER, 1987, p. 214-224; AUDEN, 1984, p. 86).

De todos esses nomes, porém, podemos destacar o de Carroll, que foi seu contemporâneo e amigo. Ambos se formaram ministros de igrejas protestantes e escreviam romances fantásticos para crianças. Carroll, como era seu costume, tirava fotografias dos muitos filhos do casal MacDonald e visitava a família com frequência. Os filhos do escritor escocês, inclusive, foram os primeiros a ouvir *Alice no País das Maravilhas* e a sugerir sua ampliação para publicação (REIS, 1972, p. 25-26).

1.3 Introdução a “Cross Purposes”

“Cross Purposes” foi publicado em 1867, numa coletânea com mais quatro contos, um inédito, *The Golden Key*, e outros três que já haviam sido publicados anteriormente. A reunião de contos chamava-se *Dealings with the Fairies* (KNOEPFLMACHER, 1999, p. 101). Neste trabalho, no entanto, não utilizaremos o volume original, mas a coletânea que U. C. Knoepfelmacher (1999) organizou para a editora Penguin como fonte para nossa tradução.

Esse conto, que guarda uma grande associação com a *Alice* de Carroll, começa quando a rainha da Terra das Fadas, cansada de seus súditos, que lhes pareciam bem comportados demais, resolve conseguir um ou dois mortais para animar sua corte. Os dois escolhidos são Richard e Alice, garotos de classes sociais diferentes que a princípio não se gostam, mas que terminam desenvolvendo uma paixão infantil ao decorrer da curta história.

Como o foco aqui não é a análise do conto, escolhemos uma citação de U. C. Knoepfelmacher que, ao introduzir a história em sua coletânea, toca em algumas das características principais do conto, mesmo que não haja ocasião para aprofundá-las muito mais:

O sucesso de *Alice no País das Maravilhas* facilitou a publicação de *Dealings with the Fairies*. Mesmo que em "Cross Purposes" MacDonald prossiga com sua subversão burlesca das convenções dos contos de fada, ele também se divertia com Lewis Carroll quando quer que fizesse um esforço particular para distanciar sua própria Alice de sua xará no livro do amigo. Sua ênfase nas diferenças sócio-sexuais que separam Richard e Alice opõe-se ao desejo frustrado de Carroll de fundir-se com sua criança-do-sonho. (KNOEPFL-MACHER, 2000, p. 101, tradução nossa)¹

É durante a jornada por essa terra, que de certa forma é aparentada ao País das Maravilhas e em parte distancia-se conscientemente dele, que Richard e Alice encontram com uma enorme coruja lendo um livro no galho de uma árvore gigantesca. As duas crianças querem voltar para casa e Richard resolve pedir ajuda a ela, mas o grande animal, tentando concentrar-se em sua leitura, toma os apelos do garoto como um insulto à sua inteligência e, em vez de responder-lhes, canta uma canção furiosa em que louva sua própria sabedoria. Esse é o poema que discutiremos e traduziremos aqui.

2.1 A canção da coruja

O poema é curto, com três estrofes de sete versos, sendo que o último verso em cada uma delas é sempre formado por uma sucessão de palavras escritas sem espaço entre uma e outra para, de forma onomatopáica, lembrar o pio de uma coruja. Transcrevemos o poema abaixo:

"Nobody knows the world but me.
 When they're all in bed, I sit up to see
 I'm a better student than students all,
 For I never read till the darkness fall;
 And I never read without my glasses,
 And that is how my wisdom passes.
 Howlowlwhoolhoolwoolool.

1 [the success of *Alice in Wonderland* facilitated the publication of *Dealings with the Fairies*. Although MacDonald continues his burlesque of fairy tale conventions in "Cross Purposes," he also has some fun with Lewis Carroll whenever he goes out of his way to distance his own Alice from her namesake in his friend's book. His emphasis on the socio-sexual differences that separate Richard and Alice clashes with Carroll's thwarted desire to blend with his dream-child]

“I can see the wind. Now who can do that?
I see the dreams that he has in his hat;
I see him snorting them out as he goes –
Out at his stupid old trumpet-nose.
Ten thousand things that you couldn’t think
I write them down with pen and ink.
Howlowlwhooloolwhitit that’s wit.

“You may call it learning – ’tis mother-wit.
No one else sees the lady-moon sit
On the sea, her nest, all night, but the owl,
Hatching the boats and the long-legged fowl.
When the oysters gape to sing by rote,
She crams a pearl down each stupid throat.
Howlowlwhitit that’s wit, there’s a fowl!”

A primeira coisa que se nota ao ler o poema em voz alta é seu ritmo bem marcado, mesmo que, em certos pontos, haja certo truncamento. No entanto, essa quebra não é necessariamente decorrente da imperícia do autor, mas provavelmente está relacionada à própria história em torno da canção. É interessante, por exemplo, como os versos mais “desestruturados” estão mais no final do poema, no momento em que a fúria da coruja já cresceu – no final da cena, o animal inclusive atira o livro que estava lendo contra Richard.

O poema, mesmo estando aparentemente estático na página impressa, impõe um ritmo que convence o leitor de que ele está diante de uma canção. Para isso, MacDonald empregou um metro muito particular, que discutiremos adiante.

2.2 Uma análise do metro da canção da coruja

Antes de começarmos a análise propriamente, parece-nos necessário explicar por que a estamos empreendendo. A razão, já sugerida na introdução, é a busca da significância. Mário Laranjeira, ao expor sua visão sobre a tradução do poema, diz que “esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância.” (2003, p. 124). Essa significância definida por Laranjeira não está, normalmente, no nível do significado, mas no do significante,

isto é, o modo como os sons do poema organizam-se é uma característica fundamental para sua produção de sentido e deve ser levada em conta no momento da tradução. São esses traços que, a partir daqui, tentaremos identificar.

No poema em questão, MacDonald adotou quatro pés do que chamaremos de “dicção ascendente”. O motivo talvez fique claro ao analisarmos o esquema acentual dele:

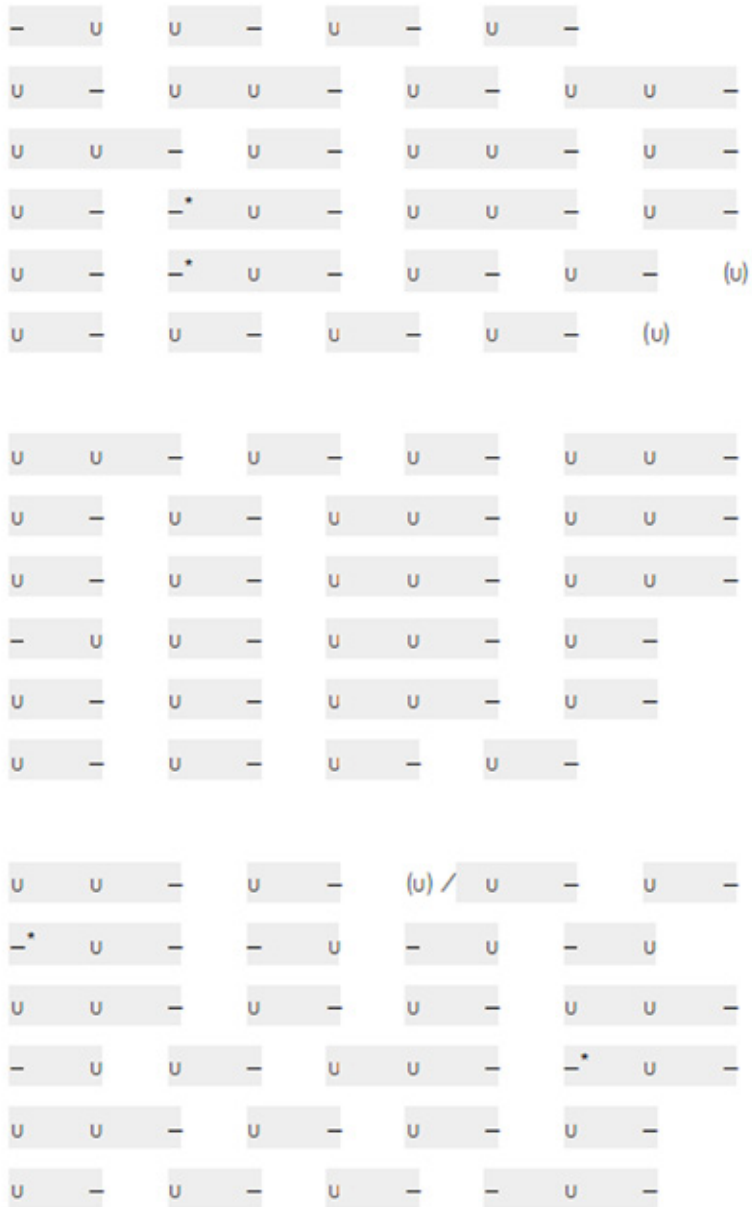


Figura 1. Imagem de minha própria autoria produzida para este artigo.

Há sempre quatro pés, sendo que os dois tipos mais comuns são claramente o iambo e o anapesto. Enquanto o tetrâmetro é uma medida razoavelmente comum em inglês (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 1272), a combinação entre o iambo e o anapesto é bem menos usual, ainda assim, ambos os metros apresentam essa “dicção ascendente”, ou seja, começam com uma ou duas sílabas átonas e fecham o pé com uma tônica. O poema, portanto, quebra com algumas convenções, mas mantém outras, o que, em nossa leitura do poema, identificamos como a primeira fonte de significância: o diálogo entre a tradição e a inovação.

Outro elemento de significância que identificamos no poema é o relacionamento entre os tipos de metro utilizados e os efeitos que se produziram. O metro cada vez mais irregular na última estrofe, por exemplo, contribui para o efeito de crescente instabilidade no humor da coruja, efeito esse corroborado pelo que observamos no plano do significado, em que a coruja emprega termos e estruturas mais e mais ríspidas.

No entanto, não deixamos de estar diante de um conto infantil. O metro anapéstico, excetuados os usos greco-latinos, sempre foi muito utilizado em formas populares, sobretudo aquelas mais lúdicas, como a *limerick* (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 72) e, aqui, ele cumpre um papel similar, emprestando à canção um ritmo marcado, musical e que lembra essas formas populares. O ritmo do verso cria uma atmosfera infantil, própria da brincadeira e, mesmo que o eu lírico esteja num estado de irritação crescente, isso só serve para que o leitor veja essas investidas de forma cômica.

Outro elemento que reforça a ludicidade é o encerramento das estrofes com versos quase que inteiramente onomatopaicos. Se observados cuidadosamente, percebemos que não são apenas uma sucessão de ruídos que imitam o pio da coruja, mas são, na verdade, palavras aglutinadas, com os espaços entre elas subtraídos. Por outro lado, no final do verso, já nos vemos diante de total *nonsense*, com palavras como “wool” e “ool”, destinadas, agora sim, apenas à imitação do pio. Os três versos que encerram as três estrofes diferem um pouco entre si, mas serão discutidos mais detidamente adiante.

O iambo também entra nesse jogo. É um metro que, apesar do uso muito eclético ao longo dos séculos de poesia inglesa, parece-nos evocar mais da poesia séria de Shakespeare – e muitos outros – do que os gêneros mais cômicos. O metro iâmbico, então, suaviza o ritmo mais marcadamente popular do anapesto, e poderíamos dizer que se associa mais ao sentimento de irritação da coruja.

Em suma, temos várias camadas interpretativas proporcionadas pelas diferentes estratégias empregadas por MacDonald. Na camada mais literal temos a irritação da coruja que, podemos dizer, tem uma relação mais próxima com o metro iâmbico; numa camada mais oblíqua, temos o verso anapéstico, mais lúdico, que se relaciona com o tom irônico ou mesmo absurdo do poema, já que a coruja não tem motivos reais para estar irritada com os garotos, ou seja, o anapesto sublinha o mal-entendido que subjaz toda a canção. Por fim, atuando tanto sobre um metro quanto sobre outro, está a crescente irregularidade, pois, mesmo com uma primeira observação, podemos perceber que a última estrofe é bem mais heterogênea que as duas primeiras. O segundo verso é praticamente todo constituído de troqueus, a dicção ascendente de alguns dos pés é um pouco mais forçada e o próprio encerramento do poema, quando a coruja atinge o ápice da sua irritação, é feito com um pé muito incomum, o crético, um trissílabo formado por uma sílaba átona cercada por duas tônicas.

Identificar todas essas características, mesmo que brevemente, revelar-se-á útil a seguir, no momento em que apresentarmos as traduções para cada estrofe e a opção métrica adotada para o poema em português.

3. Proposta de tradução

Para fazer o poema em português, escolhemos o verso hendecassílabo. Primeiramente, por ser uma medida que poderia acomodar uma mistura parecida com a do inglês, entre estruturas que, de certa forma, reproduzissem a relação entre o iambo mais sério e o anapesto mais lúdico. Outro motivo foi tentar solucionar o recorrente problema de traduzir a partir do inglês e ter que lidar com a economia do idioma no que diz respeito à extensão silábica das palavras. Mas a estratégia mais importante para tentar preservar o equilíbrio entre as camadas interpretativas descritas acima foi a adoção do esquema acentual. As sílabas tônicas fixadas foram a primeira, a terceira e a penúltima. O que se procurou criar foi um efeito que lembrasse um pouco o popular e bem marcado verso da redondilha, em que a terceira e penúltima sílaba são comumente acentuadas. Mas queríamos que ele, ao mesmo tempo, criasse certo desconforto, causado pela grande distância entre o segundo acento fixo e o último, uma distância de quase sete sílabas. Como o poema original também é um poema de quebra de expectativa – que começa, no primeiro verso, com iambs tradicionais e encerra-se com um metro misto e heterodoxo – procuramos reproduzir esse dispositivo de significação também no interior do verso, já que as quatro primeiras sílabas criam a ilusão de um iambo, o que termina por não se confirmar, verso após verso.

Passemos então para uma análise mais detida do poema traduzido, começando pela primeira estrofe:

Nobody knows the world but me.
 When they're all in bed, I sit up to see
 I'm a better student than students all,
 For I never read till the darkness fall;
 And I never read without my glasses,
 And that is how my wisdom passes.
 Howlowlhoolhoolwoolool.

Mais ninguém além de mim conhece o mundo,
 Quando lá eles dormem, cá não sucumbo,
 Sou aluno melhor que qualquer aluno,
 Nunca leio antes que caia o escuro;
 Nunca leio sem óculos ou sem lente,
 É assim que esse meu saber segue em frente.
 Uivouivo-ul-ul-uh-uh

A estrofe começa com um verso em metro iâmbico perfeito, preparando a expectativa do leitor para que os demais versos mantenham esse ritmo. Como já sinalizamos, essa expectativa é frustrada já na transição do primeiro para o segundo verso. Mesmo assim, como ainda estamos na primeira estrofe, a irregularidade é menor. Pode-se observar, por exemplo, uma recorrência de demarcação da tônica na quinta sílaba, apenas o segundo e o terceiro verso são exceções. A ideia é que nessa primeira estrofe a instabilidade ainda fosse menor, para que tivesse a chance de crescer ao longo do poema.

Outro ponto que precisa ser comentado é o último verso onomatopaico. Como mencionado acima, ele dá impressão de que há apenas uma grande onomatopeia, mas, na verdade, são pequenas palavras aglutinadas, todas terminadas em “l”. As duas primeiras palavras contêm um ditongo formado por uma vogal mais aguda, /a/, e uma vogal grave, /ʊ/. Em seguida, todas são formadas pelo som longo e grave do /u:/ inglês. O maior problema para a tradução desse trecho é que as quatro primeiras palavras são palavras em uso na língua-fonte, e não meras onomatopeias. Em português, porém, foi muito difícil manter tanto a recorrência do “u” quanto as palavras usuais e a baixa ocorrência de consoantes. Optamos, portanto, por uma tradução literal de “howl”, já que “uivo” tem bastante sons graves, mas, em vez das quatro palavras lexicais e duas onomatopeias “puras”, fizemos o contrário, até porque nesse caso o mais importante é, de fato, o som, e não tanto o significado. Para construir essas duas onomatopeias, praticamente transcreveram-se os sons das palavras em inglês terminadas em “u” e “l”. As duas últimas terminamos com “h” e as anteriores com “l” para evitar a monotonia. Por último, colocamos hífen entre as palavras porque, em inglês, com alguma observação, consegue-se deduzir a pronúncia, mas em português, como não estávamos utilizando palavras corriqueiras, preferimos promover a aglutinação das palavras dessa forma.

Sigamos com a análise observando a segunda estrofe:

I can see the wind. Now who can do that?	Vejo o vento. Como eu, existe outro?
I see the dreams that he has in his hat;	Vejo sonhos que ele guarda no seu gorro;
I see him snorting them out as he goes –	Vejo ele os espirrando com ruído
Out at his stupid old trumpet-nose.	Pelo bom e feio nariz entupido.
Ten thousand things that you couldn't think	Cinco mil bens que te fogem à cabeça
I write them down with pen and ink.	Cá na folha, ponho à tinta e caneta.
Howlowlwhooloolwhitit that's wit.	Uivouivo-ul-ul-ah-ah sou sagaz

Na segunda estrofe, os acentos dos versos continuam crescendo em instabilidade, mas as tônicas na primeira, terceira e última posição ainda são mantidas. O número de sílabas também se mantém, bem como o esquema de rimas.

Por fim, transcrevemos aqui a última estrofe:

You may call it learning – 'tis mother-wit.	Pode dar nome de “saber” – é bom senso.
No one else sees the lady-moon sit	Ninguém vê a dama-lua tomar assento
On the sea, her nest, all night, but the owl,	Sobre o mar, seu ninho, além da coruja,
Hatching the boats and the long-legged fowl.	Ao chocar naus e aves de perna graúda.
When the oysters gape to sing by rote,	Quando, lá, cada ostra abre sua goela
She crams a pearl down each stupid throat.	P'ra cantar de cor, ela entulha uma pérola.
Howlowlwhitit that's wit, there's a fowl!	Uivouivo-ah-ah sou sagaz, eis a coruja!

A última estrofe do poema em inglês é certamente a de ritmo mais truncado, e isso acabou sendo produzido no poema em português de forma até intuitiva. Por exemplo, as estrofes anteriores não tinham cesuras tão fortes quanto a desse primeiro verso, e, para reproduzi-la não houve grandes dificuldades. Há também muitos *enjambments*: do segundo ao quarto verso, na verdade, temos apenas um grande e contínuo período, o que inclusive contrasta com o verso mais cortado que o antecedeu. Aproveitando esse fenômeno já existente no texto-fonte, criamos um *enjambment* que não existia ali, entre o quinto e o sexto verso, pois não foi possível alocar satisfatoriamente todo o significado do quinto verso inglês de forma análoga no quinto verso em português.

Além disso, anteriormente, havíamos dito que, no texto-fonte, o poema encerrava-se com um pé em um metro muito peculiar, portanto, aqui, tentamos reproduzir esse efeito usando, em vez da rima em paroxítonas que vinha sendo empregada durante todo o poema, uma rima assonante entre uma paroxítona e uma proparoxítona.

4. Conclusão

Tentamos empregar a concepção de tradução poética de Mário Laranjeira, isto é, procuramos empreender uma expedição ao texto alheio, tentamos buscar os mecanismos que faziam o poema “girar”, que o animavam, para então tentar produzir mecanismos semelhantes em um novo poema em português. Traduzir, de fato, não é apenas uma tarefa mecânica de transposição de sentidos, mas, sobretudo no caso da poesia, uma tarefa que envolve criatividade e fazer artístico.

Referências

AUDEN, W. H. Afterword. In: MACDONALD, George. *The Golden Key*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

CIABATTARI, Jane. *The 11 greatest children's books*. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20150402-the-11-greatest-childrens-books>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

HUNT, Peter. *Children's Literature: An Anthology 1801-1902*. Oxford: Wiley- Backwell, 2000.

KNOEPFLMACHER, U. C. Introduction. In: McDONALD, George. *The Complete Fairy Tales*. Nova York: Penguin, 1999.

_____. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Londres: University of Chicago Press, 2000.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LEWIS, C. S. *George MacDonald: An Anthology*. Nova York: Harper Collins, 2009.

McDONALD, George. *The Complete Fairy Tales*. Nova York: Penguin, 1999.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Ed.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

RAEPER, William. *George MacDonald*. Tring: Lion Publishing, 1987.

REIS, Richard H. *George MacDonald*. Nova York: Twayne Publishers, 1972.

Anexo: texto-fonte e texto-meta justapostos

“Nobody knows the world but me.
When they’re all in bed, I sit up to see
I’m a better student than students all,
For I never read till the darkness fall;
And I never read without my glasses,
And that is how my wisdom passes.

Howlowlwhooloolwoolool.

“I can see the wind. Now who can do that?
I see the dreams that he has in his hat;
I see him snorting them out as he goes –
Out at his stupid old trumpet-nose.
Ten thousand things that you couldn’t think
I write them down with pen and ink.

Howlowlwhooloolwhitit that’s wit.

“You may call it learning – ’tis mother-wit.
No one else sees the lady-moon sit
On the sea, her nest, all night, but the owl,
Hatching the boats and the long-legged fowl.
When the oysters gape to sing by rote,
She crams a pearl down each stupid throat.

Howlowlwhitit that’s wit, there’s a fowl!”

“Mais ninguém além de mim conhece o mundo,
Quando lá eles dormem, cá não sucumbo,
Sou aluno melhor que qualquer aluno,
Nunca leio antes que caia o escuro;
Nunca leio sem óculos ou sem lente,
É assim que esse meu saber segue em frente.

Uivouivo-ul-ul-uh-uh

“Vejo o vento. Como eu, existe outro?
Vejo sonhos que ele guarda no seu gorro;
Vejo ele os espirrando com ruído
Pelo bom e feio nariz entupido.
Cinco mil bens que te fogem à cabeça
Cá na folha, ponho à tinta e caneta.

Uivouivo-ul-ul-ah-ah sou sagaz

“Pode dar nome de ‘saber’ – é bom senso.
Ninguém vê a dama-lua tomar assento
Sobre o mar, seu ninho, além da coruja,
Ao chocar naus e aves de perna graúda.
Quando, lá, cada ostra abre sua goela
P’ra cantar de cor, ela entulha uma pérola.

Uivouivo-ah-ah sou sagaz, eis a coruja!”

As Gravuras Japonesas, de John G. Fletcher

Anderson Lucarezi
Lucas Zapparoli de Agostini

John Gould Fletcher

John Gould Fletcher (1886-1950) nasceu em Little Rock, Arkansas, no seio de uma família abastada, o que lhe possibilitou estudar em Harvard. Com a morte do pai, em 1906, deixou a universidade para viver de herança e empreendeu uma longa viagem para a Europa, acabando por estabelecer-se em Londres, onde publicou, em 1913, cinco livros às próprias custas. Nessa época, tendo conhecido Ezra Pound, tornou-se ativo difusor da corrente estética do Imagismo.

Em 1915, alcançou notoriedade entre os poetas americanos com a publicação de *Irradiations: Sand and Spray*. No mesmo ano, após ter visto uma exposição de pintura japonesa em Boston, no *Museum of Fine Arts*, passou a refletir a respeito de uma forma de mesclar a tradição oriental com a ocidental. A respeito dessa tentativa, vale lembrar Edna B. Stephens, que afirma que o intuito do poeta era “fundir o entendimento intuitivo do Oriente com as energias explosivas da América”¹.

Dessa exposição inspiradora surgem os “quase” haicais aqui traduzidos, pertencentes ao livro *Japanese Prints*, de 1918. Vale pontuar que mesmo antes disso Fletcher já demonstrava interesse pelo Oriente, como atesta o título *Goblins and Pagodas*, de seu livro de 1916, que indica mescla de referências ocidentais (goblins, figuras mitológicas nórdicas) com orientais (templos pagodas). Foi, no entanto, no Budismo – intensivamente trabalhado nos haicais a partir de Bashô – que Fletcher achou a via para compor seus próprios textos “japonizados” e de começar a harmonizar Oriente e Ocidente, sempre lançando mão do misticismo, elemento

1 STEPHENS, Edna B. 1967. *John Gould Fletcher*. Twayne Publishers. New York. p. 57.

recorrente em toda a sua obra. Em *Parables* (1925), por exemplo, dialoga com o Hinduísmo. Já em *South Star* (1941), apresenta uma atitude anti-industrialista e uma defesa do primitivismo, da quietude taoista e da doutrina confucionista do homem superior, elementos que serão fundidos poeticamente na figura do estado do Arkansas da época dos pioneiros do oeste.

Fletcher retornou para o Arkansas em 1933, casou-se, em 1936, com a escritora Charlie May Simon e ganhou, em 1939, com a publicação de *Selected Poems*, o Prêmio Pulitzer. Embora ainda escrevesse poesia, a depressão levou-o a se matar por afogamento, em 1950.

As Gravuras Japonesas

Em *Japanese Prints*, Fletcher buscou produzir em língua inglesa os chamados *hokokus* (transliteração da palavra japonesa 俳句, que em português adquiriu a grafia “haikai” e, após a queda do K na reforma ortográfica de 1943, “haicai”).

Os haicais tradicionais adotam um esquema de três versos com 5 - 7 - 5 sílabas, respectivamente, e possuem ao menos uma palavra que aluda a uma estação do ano. No caso de Fletcher, a forma japonesa foi flexibilizada, assim como ocorreu no Brasil com o trabalho de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Na introdução ao livro, o autor diz que “não se pode escrever bons haicais em inglês. O que temos de seguir não é a forma, mas o espírito”.

Nos poemas em questão aparece o imaginário do Japão do período Edo (1603-1868), repleto de cerejeiras, espadachins e cortesãs em quimonos que tremulam ao vento – imagens típicas das gravuras da época, chamadas *Ukiyo-ê*, nome que significa, literalmente, “retratos do mundo flutuante”, alusão à atmosfera “hedonista” surgida com a nova capital do país, Edo (atual Tóquio), e suas diversões.

Fletcher, entretanto, afirma na introdução que “quanto aos próprios poemas, não são em alguns casos completamente japoneses, mas todos ilustram algo do encanto que eu encontrei na arte e poesia japonesas.”

É importante destacar que o interesse de Fletcher pela poesia e pela cultura do Oriente não é um fato isolado. Três anos antes da publicação de *Japanese Prints*, Ezra Pound (1885-1972) lançava *Cathay*, livro que recriou para a modernidade a poesia chinesa antiga ao apresentar “quase-traduições” baseadas nos manuscritos do sinólogo Ernest Fenollosa. Em 1916, Pound trouxe a público *Lustra*, em que explorava a brevidade do haicai. No mesmo ano, E. E. Cummings (1894-1962) publicava um poema chamado *Hokku* no periódico *The Harvard Monthly*. Em

1921, Amy Lowell (1874-1925) publicava suas próprias experiências com haicais. Wallace Stevens (1896-1955), em 1923, apresentava *Harmonium*, em que constam alguns poemas imbuídos da brevidade e da atmosfera do haikai, como é o caso de *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*.

Vê-se, então, certa vontade de revitalização da prática poética ocidental através do contato com elementos orientais. Esse interesse das primeiras décadas do século XX, no entanto, não foi pioneiro, já que a incorporação de elementos orientais pelo Ocidente remonta pelo menos ao século XVI, com o advento das grandes descobertas marítimas (na verdade, tem havido intercâmbio desde a Antiguidade). Houve diálogo com a arte africana e asiática durante todos os séculos subsequentes, mas, no caso do extremo Oriente – do Japão, em especial – o diálogo avivou-se mais a partir da segunda metade do século XIX, quando o governo japonês retomou contato com o mundo externo, já que tinha ficado por mais de duzentos anos sob um regime de fechamento às relações internacionais.

Com a abertura japonesa, a partir de meados da década de 1850, e com as exposições internacionais da segunda metade do século, que ajudaram a divulgar a cultura oriental no Ocidente, chegou à Europa e a outras partes do mundo um grande fluxo de elementos nipônicos, como cerâmicas e as próprias *Ukiyo-ê*, o que engendrou uma tendência intitulada *Japonismo*. Sob este pano de fundo, surgiram, no campo das letras, várias manifestações que dialogaram com o Extremo Oriente, sendo que alguns exemplos relevantes são, em língua portuguesa: Antonio Feijó (1859-1917), autor de *Cancioneiro Chinês* (1890), Camilo Pessanha (1867-1926), que deixou sua poesia se imbuir das referências da China, além de ter sido tradutor de elegias chinesas, e Wenceslau de Moraes (1854-1929), que escreveu relatos sobre o Japão e, já no século XX, traduziu haicais para o português. No campo das letras em língua inglesa, destacam-se os trabalhos referentes a língua, literatura e história chinesas e japonesas escritos por Herbert Allen Giles (1845-1935) e Ernest Fenollosa (1854-1908). No âmbito das artes plásticas, houve a incorporação de elementos das *Ukiyo-ê* pelo americano James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) e pelos pintores impressionistas e pós-impressionistas europeus, sendo que dois deles são Vincent van Gogh (1853-1890), que tinha sua própria coleção de gravuras, e Paul Gauguin (1848-1903), não por acaso biografado por Fletcher.

O gosto pelo Oriente não foi, tampouco, um interesse que acabou no começo do século XX. Uma das vanguardas poéticas dos anos de 1950, a Poesia Concreta brasileira desenvolveu um intenso estudo da mentalidade oriental, principalmente do ideograma, cuja lógica foi incorporada à prática escritural dos poetas pertencentes ao movimento. Em Portugal, autores como Herberto Helder

(1930-2015) e Ana Hatherly (1929-2015) dialogaram com o Japão através da caligrafia e da recriação do *koan*, gênero textual tradicional. No mundo anglófono, vale citar o britânico Reginald Horace Blyth (1898-1964), tradutor de haicais, e os norte-americanos Jack Kerouac (1922-1969), autor de vários haicais compilados após sua morte, e Jerome Rothenberg (1931), que publicou traduções do chinês e do japonês, além de ter escrito pelo menos um livro de poemas que dialoga diretamente com o Japão, *The Seven Hells of Jigoku Zoshi* (1962).

Comentários sobre a tradução

Em relação à tradução, procuramos nos ater aos princípios da própria poesia imagista, que ainda ecoa nestes poemas. O uso de um léxico mais comum e coloquial, em detrimento dos vocábulos mais eruditos, era um pressuposto imagista que visava o trato direto da imagem, evitando, assim, empolamentos desnecessários. Nesse sentido, por exemplo, optamos sempre pela próclise, já que soa mais comum no português brasileiro, chegando a soluções como: “O sol a se pôr as acerta em cheio”.

Em outros momentos, apostamos em soluções inventivas, como foi o caso de tradução de “Emperor’s jewel-trees” como “pés-de-joias do imperador”, na qual se observa mantida a estrutura composta do substantivo, a hifenização, assim como a própria imagem de uma frutificação pródiga. Entretanto, tais soluções inventivas não desgrudam em demasia do conteúdo semântico expresso no original. Outro ponto relevante é a tradução de *robes*, termo incorporado ao português que pode ser traduzido aceitavelmente por “robe”, mas que nestas *Gravuras Japonesas* foi traduzido por “quimono”, vocábulo de etimologia japonesa totalmente assimilado ao português do Brasil, país que abriga a maior comunidade nipônica fora do Japão.

Já no que diz respeito à tradução da sonoridade, um bom exemplo seria o verso “The soft sigh of the wind through silken garments”, com seu ritmo marcado e impregnado de sibilantes e de ecos de algumas dentais, como a dar o efeito onomatopaico do próprio vento passando entre as vestimentas de seda, que foi traduzido por “O suspiro suave do vento entre vestes de seda”, cuja intenção tradutória foi a de manter as características presentes na sonoridade do original, a fim de sugerir similares efeitos imagéticos oriundos de similares sonoridades.

A ideia, enfim, é chegar a uma recriação integral de *Japanese Prints* para a língua portuguesa, projeto já concluído. A opção pela tradução integral se revela interessante a partir do momento em que muitas vezes o leitor brasileiro só vem a conhecer obras de poetas através da forma fragmentada das coletâneas. Traduzir

livros inteiros é uma forma de expor toda a complexidade do pensamento e da escritura que determinado autor desenvolveu durante certo período.

No caso do pouco conhecimento entre nós de John G. Fletcher, a intenção desta tradução é dar visibilidade a esse escritor de língua inglesa para que sua obra possa enriquecer o cenário atual da literatura brasileira.

Tradução

LOVERS EMBRACING

Force and yielding meet together:
An attack is half repulsed.
Shafts of broken sunlight dissolving
Convolutions of torpid cloud.

AMANTES ABRAÇADOS

Força e entrega agindo em conjunto:
Um golpe é quase repellido.
Raios de sol rompidos dissipam
Convoluções de nuvem tórpida.

A PICNIC UNDER THE CHERRY TREES

The boat drifts to rest
Under the outward spraying branches.

There is faint sound of quavering strings,
The reedy murmurs of a flute,
The soft sigh of the wind through silken garments;

All these are mingled
With the breeze that drifts away,
Filled with thin petals of cherry blossom,
Like tinkling laughter dancing away in sunlight.

UM PIQUENIQUE SOB AS CEREJEIRAS

O barco desliza pra descansar
Sob os aparentes galhos molhados.

Há sons fracos de cordas trêmulas,
Os murmúrios frágeis de uma flauta,
O suspiro suave do vento entre vestes de seda;

Tudo isto está mesclado
Com a brisa que desvanece,
Repleta de finas pétalas de flor de cerejeira,
Como tinir de riso que dança ao longe à luz do sol.

COURT LADY STANDING UNDER A PLUM TREE

Autumn winds roll through the dry leaves
On her garments;
Autumn birds shiver
Athwart star-hung skies.
Under the blossoming plum-tree,
She expresses the pilgrimage
Of grey souls passing,
Athwart love's scarlet maples
To the ash-strewn summit of death.

CORTESÃ SOB UMA AMEIXEIRA

Ventos de outono vão pelas folhas secas
Às vestes dela;
Aves outonais tremem
Através do céu pego de estrelas.
Sob a ameixeira em flor,
Ela expressa a peregrinação
de almas grises que passam,
Através dos bordos escarlates do amor
Até o pico da morte, palmilhado de cinzas.

AN OIRAN AND HER KAMUSO

Gilded hummingbirds are whizzing
Through the palace garden,
Deceived by the jade petals
Of the Emperor's jewel-trees.

UMA OIRAN E SEU KAMUSO

Colibris dourados estão zunindo
Através do jardim do palácio,
Iludidos pelas pétalas de jade
Dos pés-de-joias do Imperador.

A WOMAN IN WINTER COSTUME

She is like the great rains
That fall over the earth in winter-time.

Wave on wave her heavy robes collapse
In green torrents
Lashed with slaty foam.

Downward the sun strikes amid them
And enkindles a lone flower;
A violet iris standing yet in seething pools of grey.

UMA MULHER EM TRAJES DE INVERNO

Ela é como os temporais
Que caem sobre a terra no inverno.

Onda sobre onda, seu quimono pesado colapsa
Em torrentes verdes
Açoiçadas por espumas de ardósia.

O sol a se pôr as acerta em cheio
E acende uma flor solitária;
Íris de cor violeta nas poças ferventes de cinza.

THE CLOUDS

Although there was no sound in all the house,
I could not forbear listening for the cry of those long white rippling waves
Dragging up their strength to break on the sullen beach of the sky.

AS NUVENS

Ainda que não houvesse som na casa toda,
Não pude deixar de ouvir o clamor daquelas longas e oscilantes ondas brancas
Evocando suas forças pra quebrar na praia soturna do céu.

THE HEAVENLY POETESS

In their bark of bamboo reeds
The heavenly poetesses
Float across the sky.
Poems are falling from them
Swift as the wind that shakes the lance-like bamboo leaves;
The stars close around like bubbles
Stirred by the silver oars of poems passing.

AS POETISAS CELESTIAIS

Em sua barca de canas de bambu
As poetisas celestiais
Flutuam através do céu.
Poemas estão caindo delas
Velozes como o vento que balança as lâminas das folhas de bambu;
As estrelas se fecham como bolhas
Movidas pelos remos de prata de poemas que passam.

Referências

- AYSCOUGHT, Florence; LOWELL, Amy. 1921. *Fir-Flower Tablets*. Houghton Mifflin Company / The Riverside Cambridge Press. Boston / Nova Iorque.
- BASHO; MARSICANO, Alberto (trad.); TAKENAKA, Kimi (trad.). 2008. *Trilha Estreita ao Confim*. Iluminuras. São Paulo.
- CAMPOS, Haroldo (org.). 2000. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Edusp. São Paulo.
- FICKE, Arthur Davison. 1917. *Chats on Japanese Prints*. 1915. T. Fisher Unwin Ltd. Londres
- FLETCHER, John Gould. 1918. *Japanese Prints*. The Four Seas Press. Boston.
- _____. 1916. *Goblins and Pagodas*. Houghton Mifflin Company. Boston / Nova Iorque.
- _____. 1915. *Irradiations: Sand and Spray*. Houghton Mifflin Company / The Riverside Cambridge Press. Boston / Nova Iorque.
- POUND, Ezra. 2003. *Poems and Translations*. The Library of America. Nova Iorque.
- STEPHENS, Edna B. 1967. *John Gould Fletcher*. Twayne Publishers. Nova Iorque.
- TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. 2014. *A Recepção da Poesia Japonesa em Portugal*. Tese não publicada. São Paulo.

Negociações na tradução de “Il Mattino”, de G. Parini

Diana Rosenthal Szylit

Resumo: Pretendemos, no presente trabalho, apresentar uma sugestão de tradução comentada de um trecho da poesia narrativa italiana *Il Giorno*, de Giuseppe Parini, mais especificamente da primeira parte da obra, “Il Mattino”¹. Antes, porém, apresentaremos uma breve introdução sobre a obra e o autor, destacando características que, a nosso ver, são fundamentais para nortear as escolhas lexicais, sintáticas e semânticas inerentes ao ato de traduzir. Com o apoio de teóricos da tradução como Britto (1999), Eco (2010), Faleiros (2012), Paes (apud Faleiros, 2012), Schleiermacher (2009), Venuti (2002) e Vermeer (2006), esperamos apresentar uma tradução fiel ao objetivo que nos propomos, qual seja, uma versão em língua portuguesa, destinada a estudantes e acadêmicos brasileiros da área da italianística, de uma obra-prima da literatura do Settecento italiano.

Palavras-chaves: Giuseppe Parini; *Il Giorno*; Literatura Italiana; Poesia Narrativa; Tradução Comentada.

Sobre G. Parini e *Il Giorno*

Giuseppe Parini (1729, Bosisio – 1799, Milão) foi um dos principais expoentes da literatura italiana do século XVIII. De origem humilde, aos dez anos mudou-se com a família da pequena cidade onde nascera, na província de Lecco (extremo norte da Itália) para Milão, cidade com a qual se identificou intelectualmente, e de onde nunca quis sair.

Em 1753, ingressou na Accademia dei Trasformati de Milão, que reunia intelectuais contrários ao arcadismo em defesa de uma literatura próxima aos

1 Usamos a versão de “Il Mattino” de 1763, na edição publicada por Dante Isella (Ugo Guanda Editore, 1999).

clássicos e empenhada pedagógica e socialmente. Sua obra-prima é a poesia narrativa *Il Giorno*: composta em hendecassílabos italianos brancos (ou decassílabo português não rimado) foi publicada pela primeira vez em 1763.

Dividido em quatro partes, “Il Mattino”, “Il Mezzogiorno” (ou “Il Meriggio”, conforme a edição de 1801, póstuma), “Il Vespro” e “La Notte”, *Il Giorno* narra um dia na vida de um *giovín signore*, um jovem nobre. O narrador-personagem, preceptor do jovem nobre, mostra-lhe quais serão suas tarefas e como ele deverá realizá-las ao longo dos quatro momentos do dia, que equivalem às quatro partes da obra – manhã, meio-dia, tarde e noite.

A composição está intimamente ligada à vivência que o poeta teve, de 1754 a 1762, como preceptor do filho de um casal de nobres, os Serbelloni. Nas palavras de Mezzanica (1994, pp. 38-39): “Nesses decisivos anos passados na casa dos Serbelloni [...], Parini pôde observar de perto o ambiente da nobreza, com seus vícios, as modas, a vida galante e os ócios” (nossa tradução)².

Entretanto, diferentemente do que se possa pensar, *Il Giorno* não é um retrato objetivo e imparcial de uma sociedade – nem almejava ser. É sim, um poema épico satírico, no qual cada ação do *giovín signore* descrita pelo narrador é carregada de críticas evidenciadas na própria forma com a qual o poema se constrói: no contraste entre a linguagem, o estilo do poema (clássico e rebuscado, com latinismos, referências a episódios da mitologia grega e a obras e autores clássicos ou em voga na época) e o conteúdo narrado (os afazeres medíocres, vazios e socialmente inúteis de um jovem nobre). Não há nenhuma atividade de relevância na vida do jovem senhor – ele dorme, acorda, alimenta-se, veste-se, vai à casa de algum conhecido, em suma: não realiza nenhuma ação importante ou grave, social ou politicamente. É justamente esse contraste entre o rebuscamento de uma poesia elevada e a futilidade da vida de um jovem membro da nobreza setecentista que fazem de *Il Giorno* uma obra tão original.

Conforme o próprio Parini relata em carta ao Padre Pompilio Pozzetti, *Il Giorno* se tornaria “um escrito no qual se pungem de sarcasmo especialmente aqueles que, no grande corpo social, formavam uma classe distinta, sobre quem as mudanças políticas então recém-chegadas no país evidenciavam a total decadência”³ (PARINI, apud TIZZI, 1999, p. CXIII; nossa tradução).

2 [in questi decisivi anni trascorsi in casa Serbelloni [...] Parini potè osservare da vicino l’ambiente della nobiltà, con i suoi vezzi, le mode, la vita galante e gli ozi]

3 [uno scritto ove si pungono di sarcasmo quelli singolarmente, che nel gran corpo sociale formavano una classe distinta, di cui i politici cangiamenti sopraggiunti allora nel proprio paese facean veder manifesta la totale decadenza]

Nesse sentido, é interessante observar o personagem do *giovin signore*: ele não possui voz – não há nenhuma fala sua –, nem sequer nome, fato criticado por intelectuais românticos como Foscolo. Porém, concordamos com Mezzananza (1994, p. 166), para quem: “sendo uma figura abstrata, um fantoche, ele deve exprimir a falta de vida da sociedade aristocrática do século XVIII”⁴ (nossa tradução). Assim, se o *giovin signore* não tem nome, voz, personalidade, é justamente porque é representação de um coletivo: a aristocracia.

Nome consagrado na história da literatura italiana e, ainda assim, pouco conhecido no Brasil, inclusive no meio acadêmico, Parini construiu no século XVIII uma narrativa que ainda hoje surpreende-nos por sua atualidade. Com a tradução que apresentamos a seguir e os comentários que a sucedem, esperamos que o leitor acadêmico possa perceber o modo meticuloso como ele enuncia uma dura crítica aos nobres e seus costumes.

Uma tradução

Apresentamos, na coluna da esquerda, os versos 90 a 168 de “Il Mattino” em italiano, que aqui chamamos de texto-fonte, e, na coluna da direita, nossa tradução, que aqui chamamos de texto-meta. Este trecho se inicia quando o jovem senhor começa a acordar, com o sol já alto à sua janela. Nos versos que precederam estes, o preceptor narrou a noite festiva que o jovem senhor passou, levando-o a se deitar tarde. E assim:

Il Mattino

90 Dritto è perciò, che a te gli stanchi sensi
Non sciolga da' papaveri tenaci
Mòrfeo prima, che già grande il giorno
Tenti di penetrar fra gli spiragli
De le dorate imposte, e la parete
95 Pingano a stento in alcun lato i raggi
Del Sol ch'excelso a te pende sul capo.
Or qui principio le leggiadre cure
Denno aver del tuo giorno; e quinci io debbo

Manhã

Justo é, pois, que de teu corpo cansado
Não retire Morfeu o encantamento
Das tenazes papoulas, que alto o dia
As espirais das douradas impostas
Tenta ora penetrar, e da parede
Empenham-se em pintar um pouco os raios
Do Sol, que excelso sobre ti incide.
Ora aqui início as de teu dia alegres
Tarefas devem ter; e então eu devo

4 [nel suo essere una figura astratta, un manichino, egli deve esprimere la mancanza di vita della società aristocratica settecentesca]

Sciorre il mio legno, e co' precetti miei
 100 Te ad alte imprese ammaestrar cantando.
 Già i valetti gentili udir lo squillo
 Del vicino metal cui da lontano
 Scosse tua man col propagato moto;
 E accorser pronti a spalancar gli opposti
 105 Schermi a la luce, e rigidi osservaro,
 Che con tua pena non osasse Febo
 Entrar diretto a saettarti i lumi.
 Ergiti or tu alcun poco, e sì ti appoggia
 Alli origlieri i quai lenti gradando
 110 All'omero ti fan molle sostegno.

Poi coll'indice destro, lieve lieve
 Sopra gli occhi scorrendo, indi dilegua
 Quel che riman de la Cimmeria nebbia;
 E de' labbri formando un picciol arco,
 115 Dolce a vedersi, tacito sbadiglia.
 O, se te in sì gentile atto mirasse
 Il duro Capitan qualor tra l'armi,
 Sgangerando le labbra, innalza un grido
 Lacerator di ben costrutti orecchi,
 120 Onde a le squadre varj moti impone;
 Se te mirasse allor, certo vergogna
 Avria di sè più che Minerva il giorno
 Che, di flauto sonando, al fonte scorse
 Il turpe aspetto de le guance enfiate.
 125 Ma già il ben pettinato entrar di novo
 Tuo damigello i' veggo; egli a te chiede
 Quale oggi più de le bevande usate
 Sorbir ti piaccia in preziosa tazza:
 Indiche merci son tazze e bevande;

130 Scegli qual più desi. S'oggi ti giova
 Porger dolci allo stomaco fomenti,
 Sì che con legge il natural calore
 V'arda temprato, e al digerir ti vaglia,
 Scegli l' brun cioccolatte, onde tributo

Içar as velas, e c'os meus preceitos
 A grandes feitos te educar cantando.
 Já os gentis servos ouviram o estrondo
 Do metal ao seu lado, o qual de longe
 Tua mão agita em gesto propagado;
 E acorreram prontos a abrir as telas
 À luz opostas, cuidando, zelosos,
 Que em teu tormento não ousasse Febo
 Entrar d'uma vez, a atirar suas luzes.
 Ergue-te agora um pouco, e assim te apoia
 Nas almofadas, as quais sob os ombros,
 Murcham lentamente, e pouco sustento
 Oferecem então. Depois, passando
 O indicador direito, leve, leve,
 Sobre os olhos, o restante dispersa
 Da caliginosa névoa; e os lábios
 Então formando um pequenino arco,
 Doce de ver, em silêncio boceja.
 Oh, se em tão delicada ação te visse
 O duro Capitão quando entre as armas,
 Escancarando a boca, entoa um grito,
 Dilacerador de ouvidos perfeitos,
 Quando ao pelotão impõe tantas ordens,
 Se ora te visse, decerto vergonha
 Teria de si, mais que a de Minerva
 Ao notar à fonte, a flauta tocando
 O torpe feito das faces inchadas.
 Mas já vejo teu bem penteado pajem
 Mais uma vez entrar, e a ti pergunta
 Qual mais, das bebidas de sempre, hoje
 Sorver desejas em preciosa taça.
 Mercadorias indianas são ambas,
 Bebidas e taças; escolher debes
 A que mais desejar. Se hoje te inspiras
 Conceder doces ao estômago confortos,
 Para que o calor natural o aqueça
 Em equilíbrio, e a digestão ajude,
 Escolhas bem o escuro chocolate,

135 Ti dà il Guatimalese e il Caribbèo
 C'ha di barbare penne avvolto il crine:
 Ma se noiosa ipocondria t'opprime,
 O troppo intorno a le vezzose membra
 Adipe cresce, de' tuoi labbri onora
 140 La nettarea bevanda ove abbronzato
 Fuma, ed arde il legume a te d'Aleppo
 Giunto, e da Moca che di mille navi
 Popolata mai sempre insuperbisce.
 Certo fu d'uopo, che dal prisco seggio
 145 Uscisse un Regno, e con ardite vele
 Fra straniere procelle e novi mostri

E teme e rischi ed inumane fami
 Superasse i confin, per lunga etade
 Inviolati ancora: e ben fu dritto
 150 Se Cortes, e Pizarro umano sangue
 Non istimàr quel ch'oltre l'Oceàno
 Scorrea le umane membra, onde tonando
 E fulminando, alfin spietatamente
 Balzaron giù da' loro aviti troni
 155 Re Messicani e generosi Incassi,
 Poichè nuove così venner delizie,
 O gemma degli eroi, al tuo palato.
 Cessi 'l Cielo però, che in quel momento
 Che la scelta bevanda a sorbir prendi,
 160 Servo indiscreto a te improvviso annunzi
 Il villano sartor che, non ben pago
 D'aver teco diviso i ricchi drappi,
 Oso sia ancor con pòlizza infinita
 A te chieder mercede: ahimè, che fatto
 165 Quel salutar licore agro e indigesto
 Tra le viscere tue, te allor farebbe

E in casa e fuori e nel teatro e al corso
 Ruttar plebejamente il giorno intero!

Tributo que te dão o Caribenho
 E o Guatemalteco, que recobriram
 Com bárbaras penas as suas cabeças.
 Mas se enfadonha melancolia te oprime,
 Ou muita, rodeando teu belo corpo,
 Gordura cresce, com teus lábios honra
 A nectárea bebida, onde o legume
 Tostado fume e arde, trazido
 A ti de Alepo e Moca, a qual, povoada
 Por mil naus, está sempre mais soberba.
 De fato foi preciso que surgisse
 Dos antigos tronos um Reino, e que este
 Co' impávidas velas, em meio a monstros
 E tempestades nunca dantes vistos,
 Medos, riscos e fomes desumanas
 Superasse os confins⁵, por tanto tempo
 Inviolados; e foi de fato justo
 Se Cortés e Pizarro não julgaram
 Humano o sangue que além do Oceano
 Escorriam humanos corpos; logo,
 Retumbando e fulminando, atrozmente
 Derrubaram de seus ancestrais tronos
 Reis mexicanos e mui ilustres incas,
 Para que novas delícias chegassem,
 Ó, nata dos heróis, a teu palato.
 Mas impeça o céu que nesse momento,
 Enquanto sorves a eleita bebida,
 O intruso servo súbito anuncie
 O vil alfaiate que, não contente
 De usar parte de tuas ricas fazendas,
 Inda ousou, co' uma infinita palestra,
 Pedir a ti o estipêndio: Ah, como
 Transformou em agro e indigesto aquele
 Sadio licor, que, em meio a tuas entranhas,
 Levar-te-ia a, pelo dia inteiro,
 Em casa, fora, no teatro e mesmo
 Pela rua, arrotar plebejamente!

5 As "Colunas de Hércules", do Estreito de Gibraltar.

Comentários à tradução

Talvez a escolha mais evidente em uma primeira leitura de nossa tradução diga respeito à métrica: optamos por seguir o original, utilizando, com raras exceções justificadas, o decassílabo não rimado. A escolha, evidentemente, não foi casual. Porém, antes de justificar esta e outras decisões tomadas durante a composição de nossa versão de “Il Mattino”, convém discorrer sobre os estudos e teses que serviram de fundamento ao nosso trabalho como um todo, isto é, das bases teóricas que guiaram a relação que estabelecemos entre o texto-fonte e o texto-meta.

Todas as escolhas, das mais gerais – quanto à estrutura do poema traduzido – às mais específicas – de vocabulário, por exemplo – tiveram como base o conceito de tradução da teoria do Skopos, que teve Vermeer⁶ como um dos principais expoentes. Essa teoria propõe, como o nome sugere, que as normas envolvidas na atividade tradutória estejam submetidas ao objetivo de cada tradução, isto é, quem pretende atingir e por quê.

Também enxergamos a tradução pelo olhar de Venuti (2002, p. 37), para quem:

as estratégias desenvolvidas nas traduções minorizantes dependem fundamentalmente da interpretação que o tradutor faz do texto estrangeiro. E essa interpretação sempre olha para duas direções, uma vez que tanto se afina com as qualidades especificamente literárias daquele texto quanto é marcada por uma avaliação dos leitores domésticos que o tradutor espera alcançar, por uma ideia de suas expectativas e conhecimento (VENUTI, 2002, p. 37; tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo).

Voltando alguns anos na história da tradução, guiou-nos os escritos de 1813 do filósofo alemão Schleiermacher (apud NERGAARD, 2009, p. 153), em especial a sentença: “ou o tradutor deixa em paz, o máximo possível, o escritor, e o leva até o leitor; ou deixa em paz, o máximo possível, o leitor, e o leva até o escritor”

6 “In his model [de Vermeer], language is not an autonomous ‘system’, but part of a culture, hence the translator should not be only bilingual, but also bicultural. Similarly, the text is not a static and isolated linguistic fragment, but is dependent on its reception by the reader, and it invariably bears a relation to the extra-linguistic situation in which it is embedded, it is therefore ‘part of a world-continuum’ (1983: 48)” (SNELL-HORNBY, 2006, p. 52).

(nossa tradução, a partir da italiana de Giovanni Moretto)⁷. Complementamos e – não seria equívocado dizer – atualizamos a teoria de Schleiermacher com esta ideia do contemporâneo Paulo Henriques Britto (1999, p. 245): “Diremos que as mudanças do primeiro tipo [deixar em paz o leitor] apontam para uma tendência à autonomização do texto traduzido e que as do segundo [deixar em paz o autor] indicam um movimento de aproximação ao texto-fonte”.

Foi com base nos teóricos acima apontados que achamos importante definir nosso público leitor, bem como o objetivo de nosso trabalho, antes de dar início à tradução. Assim, o trecho de “Manhã” reproduzido acima foi composto tendo em vista um público leitor acadêmico, quer estudantes, quer pesquisadores, quer docentes, com o objetivo de difundir a obra de Parini no Brasil, despertando o interesse de estudiosos da literatura italiana nesta obra e neste autor. Por esse motivo, priorizamos na tradução, na maior parte das vezes, o respeito ao outro, ao texto-fonte, como defendia também Schleiermacher.

Mas talvez tenha sido Umberto Eco o teórico que mais influência teve sobre nossa tradução, com sua defesa do senso comum e da tão importante e presente negociação. Sobre o primeiro, Eco (2010, p. 19) afirma: “Naturalmente devemos nos convencer de que ‘senso comum’ não é uma palavra ruim, e que, na verdade, é um fenômeno que não por acaso numerosas correntes filosóficas levaram muito a sério” (nossa tradução)⁸; e sobre o segundo: “a negociação sendo justamente um processo com base no qual, para obter alguma coisa, renuncia-se a alguma outra” (ECO, 2010, p. 18; nossa tradução)⁹.

Em comum a essas duas ideias está a defesa de uma liberdade do tradutor, que pode tomar suas decisões não com base em uma única teoria da tradução, seguindo princípios rígidos e regulares, imutáveis, mas sim de acordo com o que lhe parece mais adequado a depender de cada situação, verso, som.

Nesse sentido, não definimos uma opção única entre privilegiar, em nossa tradução, a forma ou conteúdo do poema: às vezes, achamos que era o léxico que deveria ser traduzido de modo mais próximo ao original, mesmo que isso implicasse uma perda na sonoridade ou na métrica do poema. Em outros casos,

7 [o il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore].

8 [naturalmente occorre essere persuasi che “senso comune” non sia una brutta parola, e che sia anzi un fenomeno che non a caso numerose filosofie hanno preso molto sul serio].

9 [la negoziazione essendo appunto un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro].

julgamos que era o ritmo que deveria ser privilegiado, pois a sua perda implicaria maiores prejuízos à tradução como um todo.

Cabe ressaltar, ainda em relação à forma, a nossa opção por uma tradução em versos, e não em prosa, como fez uma versão para o francês de 1931¹⁰. Afinal, como afirma Paes (apud FALEIROS, 2012, p. 24), na tradução poética:

não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma (PAES, apud FALEIROS, 2012, p. 24).

Em sua obra *Traduzir o poema*, Faleiros (2012) aponta para uma interessante distinção, proposta por Paulo Henriques Britto, entre as correspondências métricas funcional e formal de uma poesia para sua tradução. Britto defende que nem sempre a métrica do poema na língua fonte é a mais adequada (a mais funcional) para o poema traduzido, e oferece como exemplo a balada inglesa, que poderia ser traduzida para o português em redondilhas, o nosso metro popular. No nosso caso, porém, acreditamos que os decassílabos sejam formal e funcionalmente mais adequados à tradução, visto que, assim como na Itália, essa métrica remete ao estilo rebuscado da poesia *árcade*, ao qual Parini desejava contrastar a temática superficial.

É por esse motivo que mantivemos a maioria dos versos em decassílabos, com exceção apenas dos versos 131 e 137, que transformamos em alexandrino. Esses dois versos foram propositalmente alongados, pois, na impossibilidade de traduzi-los em decassílabos sem que os quebrássemos, e analisando o ritmo e a ideia contida em casa um, julgamos que, ao quebrá-los, perderíamos sons e imagens que, pelo contrário, poderiam ser reforçados com o alongamento intencional. Chamamos a atenção, nesse sentido, para as ideias que eles contêm: são sensações experimentadas pelo jovem nobre, de prazer e de tédio. Assim, no caso do verso 131, a sensação de conforto trazida pelo chocolate é acentuada, e podemos visualizar, ou até mesmo sentir, o calor e doçura do chocolate ao ser ingerido. Já no caso do verso 137, é a sensação de melancolia, de tédio, que é enfatizada, ainda mais na oposição que estabelece com o decassílabo que o precede por meio da conjunção “mas”, criando uma espécie de pausa monótona, reforçada pelo som anasalado de “enfadonha”.

10 Giuseppe Parini, *Le Jour*, Texte traduit et présenté par Sébastien Camugli, Paris, Éditions Moutaigne, 1931.

Fiquemos um pouco mais com o verso 131. Como o leitor talvez tenha notado, mantivemos a inversão sintática do texto-fonte. Poderíamos ter optado por traduzir o verso como “Conceder doces confortos ao estômago”, de modo a facilitar a compreensão do leitor. Entretanto, considerando de suma importância o contraste entre linguagem-sintaxe (elevada) e assunto (banal), tentamos evidenciá-lo o tanto quanto fosse possível. Assim, embora as inversões sintáticas dificultem a leitura de um brasileiro do século XXI, optamos por mantê-las na maior parte das vezes, para que o estilo e o sarcasmo, tão importante na poética pariniana, não se perdessem. Como afirma Faleiros (2012, p. 34), “as marcas textuais a serem apreendidas não se reduzem, pois, ao sentido, mas também dizem respeito às operações em seu nível textual [por exemplo, rimas, ambiguidades, inversões sintáticas]”.

Outro caso de inversão que vale ser citado é o do verso 101, no qual o termo “já” abre o verso, afastando-se do verbo. É importante destacar, porém, que não foi tanto a ideia de inversão proposital que nos levou a mantê-lo no início do verso, mas sim o seu papel de cesura: ao longo do poema, Parini usa diversas vezes “Già” no início de um verso para demarcar o início de um novo tópico. É como uma rima interna, uma repetição marcada que, segundo nos pareceu, deveria ser mantida.

Em alguns casos, porém, julgamos que a inversão sintática prejudicava excessivamente a compreensão, e concluímos que seria melhor suavizá-las, perdendo no estilo para ganhar na clareza de ideias – ideal, aliás, da poesia clássica, que Parini admirava e emulava. Foi o caso, por exemplo, dos três primeiros versos do trecho (90-92) e dos versos 125 e 126. Perceba-se, porém, que em ambos os casos a inversão não foi negligenciada, mas substituída por uma menos complexa – “Não retire Morfeu o encantamento”, em vez de “Morfeu não retire o encantamento” e “Mais uma vez entrar” em vez de “Entrar mais uma vez”, por exemplo.

Além disso, outras inversões, mais simples, foram introduzidas por nós em função do ritmo do poema (compensando, ao mesmo tempo, as inversões perdidas na busca por uma melhor compreensão na leitura). É o caso de versos que, traduzidos literalmente para o português, acabariam por terminar em oxítonas. Como explica Faleiros (2012, p. 96), “em nossa tradição poética, evita-se a final oxítona na composição de poemas em versos brancos até o final do século XIX”. Essa inversão pode ser observada nos versos 93-94 (As espirais das douradas impostas / Tenta ora penetrar) e no verso 99 (Içar as velas, e c’os meus preceitos).

Foi ainda a preocupação métrica que nos levou a substituir o “straniere” e “novi” do verso 146 por uma só expressão, “nunca dantes vistos”, conseguindo,

com isso, não apenas preservar o sentido do “desconhecido”, que se aplica tanto aos monstros quanto às tempestades, como também construir um verso familiar aos nossos leitores, que podem imediatamente se lembrar dos “mares nunca dantes navegados” de Camões.

É importante lembrar aqui, para justificar a pertinência de nossa brincadeira com *Os Lusíadas*, que muitos dos versos de *Il Giorno* reescrevem versos de obras-primas da literatura italiana e francesa. É o caso, por exemplo, dos versos 90-92, que remetem aos versos 7-10 do poema II de Carlo Innocenzo Frugoni publicado em *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (1758) – “Ne so, perché di buon mattin mi sia / desto oltre l’uso. Su le mie palpebre / vapor tenace di soave sonno / dai papaveri suoi Morfeo diffonde” –; da expressão “alte imprese” (verso 100) que é usada diversas vezes por Tasso em *Gerusalemme Liberata* (1575); e dos versos 144-149, que também remetem ao poema de Tasso (Canto XV, 30, 1-6), em que se celebra as conquistas de Colombo – “Tempo verrà che fian d’Ercole i segni / favola vile a i naviganti industri, / e i mar riposti, or senza nome, e i regni / ignoti ancor tra voi saranno illustri. / Fia che ‘l più ardito allor di tutti i legni / quando circonda il mar circondi e lustri”¹¹.

Em “Per un luogo del ‘Giorno’ pariniano”, de 1893, o crítico Pio Ferrieri,¹² ao refletir sobre algumas das inúmeras referências a outras literaturas contidas em *Il Giorno* e sobre a dificuldade dos teóricos de identificar corretamente as influências recebidas por Parini em sua obra, escreve que tais referências são “de fácil compreensão para os contemporâneos do autor, e obscuras para nós” (FERRIERI, 1893, p. 272; nossa tradução)¹³. O que Ferrieri diria, então, da compreensão por parte de leitores brasileiros em 2017? Tendo em vista a dificuldade, para não dizer impossibilidade, que os brasileiros teriam de apreender as intertextualidades presentes em *Il Giorno*, julgamos positivo inserir, quando fosse conveniente e não soasse artificial, referências familiares a nossos leitores. Por esse motivo, a expressão “nunca dantes” parece-nos um pequeno ganho, para compensar uma importante perda.

Pensando especificamente em manter os traços propositalmente pedantes e arcaizantes da obra, no circunlóquio dos versos 100-104, que aborda em cinco versos um simples toque de sino do jovem senhor, optamos por manter o uso da

11 Esses exemplos foram apontados por Marco Tizi no volume que acompanha a edição de *Il Giorno* de Dante Isella, *op. cit.*

12 *La Nuova Rassegna*, I, 32, Roma, 27 de agosto de 1893, pp. 272-75.

13 [di facile intelligenza pei coetanei dell'autore, di colore oscuro per noi]

metáfora “metal”, em vez de “sino”. Devem-se ao mesmo motivo a tradução de “drappi”, tecidos, por “fazendas” no verso 162 e a mesóclise na tradução do verso 166, que serviram para compensar alguns arcaísmos do texto-fonte que não chamariam a atenção do leitor brasileiro – por exemplo: a expressão “mai sempre” como um modo de reforçar o “sempre”; a grande quantidade de encontros vocálicos; e o uso de “cui”, em vez de “che”. Nas palavras de Tizi (in PARINI, 1999, p. 11), “o uso afetado e pedante do ‘cui’ no lugar do ‘che’ relativo paciente, condenado por Parini na polêmica contra Alessandro Bandiera (*Opere*, 599), é amplamente recuperado na tessitura áulica do *Giorno*” (nossa tradução)¹⁴.

Outra preocupação constante em nossa tradução diz respeito às assonâncias e aliterações. Assim, no verso 96 optamos por traduzir literalmente o vocábulo “eccelso” por “excelso”, pois “sublime” ou “ilustre”, que talvez soassem melhor ao público brasileiro de hoje, não manteriam a repetição sonora que há em “Sol ch’eccelso”. Foi também a preocupação com o som que nos fez traduzir, no verso 123, “sonando” por “tocando”, em vez do literal “soando”, para que fosse mantida a repetição sonora do t no verbo “notar”, assim como, no texto-fonte, o s de “sonando” repete-se no verbo “scorse”.

Por fim, gostaríamos de justificar duas opções bastante pontuais. Uma diz respeito ao verso 140, onde mantivemos o erro do texto italiano, em que o narrador se refere ao café como um “legume”. É digno de nota que na segunda versão de “Il Mattino” a correção é feita, e legume vem substituído por “grano” (grão). Porém, como o nosso texto-fonte é a primeira versão da obra, optamos por manter o registro do erro. A segunda opção diz respeito à inserção de uma nota de rodapé no verso 148, com relação ao “confins”. Embora concordemos com Eco (2010, p. 95) quando ele diz que “a nota de rodapé ratifica a sua [do tradutor] derrota” (nossa tradução)¹⁵, especificamente nesse caso, a nota não se deve a uma impossibilidade de traduzir o termo do texto-fonte, mas sim à grande distância temporal e cultural que o separa dos leitores de hoje. Quero dizer com isso que, atualmente, mesmo um leitor italiano provavelmente precisaria da nota para compreender o que o autor estaria dizendo com “Superasse i confin” – não é a toa que o supracitado Ferrieri escreveu, em 1893, que muitas das referências de Parini eram obscuras, e que a edição de “Il Mattino” publicada por Isella em 1999 possui 130 páginas de notas e comentários de autoria de Marco Tizi.

14 [l’affettato e pedantesco uso [...] del “cui” invece del “che” relativo paziente, biasimato dal Parini nella polemica contro Alessandro Bandiera (*Opere*, 599), è ampiamente riacquisito al tessuto aulico del *Giorno*].

15 [la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta].

Considerações finais

Tentamos demonstrar, com essa breve tradução comentada, que as inevitáveis escolhas do ato tradutório passaram, em nossa versão de “Il Mattino” por aquilo que Eco (2010) chama de “negociação”: perdendo, tanto em forma quanto em conteúdo, em determinados trechos, para ganhá-los em outros; dando a nós mesmos a autoridade para estabelecer novas intertextualidades, para amenizar inversões, para reforçar outras, para, retomando Schleiermacher (2009), às vezes levar o autor ao leitor, simplificando o texto, e, às vezes, levar o leitor ao autor, arcaizando-o.

Esperamos ter conseguido, assim, apresentar ao leitor uma “Manhã” satírica, neoclássica e poeticamente bela. Sabemos que nossa versão não é senão uma dentre tantas possíveis, e que ela carrega em si escolhas pessoais e subjetivas; decisões que tiveram sempre como alvo o que Eco chama de “economia geral da obra”, ou o que José Paulo Paes (apud FALEIROS, 2012) chama de “semântica global do texto”, isto é, levar ao texto-meta a mesma história, as mesmas ideias e as mesmas intenções e emoções, por assim dizer, do texto-fonte.

Referências

- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*, tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BONORA, Ettore. “Presentazione”. In: PARINI, Giuseppe. *Il giorno e le odi*. Milano: Mursia, 1984.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2010.
- FALEIROS, Álvaro. Traduzir o poema. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- FERRIERI, Pio. “Per un luogo del ‘Giorno’ pariniano”. In: *La Nuova Rassegna*, Ano I, No. 32, Roma, 27 de agosto de 1893. pp. 272-75.
- LONGO, Nicola. “Il Giorno di Giuseppe Parini”. In: ROSA, Alberto Asor. *Letteratura italiana. Le Opere*. Volume secondo: Dal Cinquecento al Settecento. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004.
- MEZZANZANICA, Massimo. *Invito alla lettura di Parini*. Milano: Mursia, 1994.
- NERGAARD, Siri (org.). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 2002.
- PARINI, Giuseppe. *Il Giorno*. Parma: Ugo Guanda Editore, 1999.
- SNELL-HORNBY, Mary. *The turns of translation studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*. Amsterdam: J. Benjamins, 2006.

TIZI, Marco. “Introduzione al commento”. In: *Il Giorno*. Volume secondo. Parma: Ugo Guanda Editore, 1999.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*, tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

“Três árias” de Frank O’Hara

Beatriz Bastos

Resumo: Neste trabalho, além de uma breve introdução ao poeta norte-americano Frank O’Hara, propomos uma tradução comentada do poema “Three airs”, que nos parece representativo da estética de O’Hara em sua busca por movimento e abertura. Enquanto proposta tradutória, procuramos não perder de vista a complexidade do texto poético e seus diversos níveis de efeitos – semânticos, rítmicos, prosódicos, etc – empenhando-nos em traduzir ao menos uma boa parte desses aspectos.

Palavras chave: Frank O’Hara; tradução; poesia.

O poeta

Frank O’Hara nasceu em 1926 em Baltimore, nos Estados Unidos. Estudou piano desde pequeno, e em 1946, como ex-combatente da Marinha, foi fazer um bacharelado em música em Harvard. Algum tempo depois mudou-se de modo mais definitivo para Nova York. “Quando nós todos”, diz O’Hara em uma entrevista, “chegamos ou emergimos como poetas em Nova Iorque, no meio e no final dos anos 50, os pintores eram os únicos interessados em qualquer tipo de poesia experimental, o que a cena literária geral não estava”¹ (1975, p. 3, tradução nossa). Sua vida em Nova Iorque é quase inseparável de sua relação com a pintura. Além da cidade, do concreto, do metrô – “Eu mal desfruto de uma folha verde ao menos que saiba que tem um metrô por perto, ou uma loja de discos, ou qualquer outro sinal de que as pessoas não se *arrependem* totalmente da vida”² (1995, p. 197,

1 [when we all arrived in New York or emerged as poets in the mid 50s or late 50s, painters were the only ones who were interested in any kind of experimental poetry and the general literary scene was not]

2 [I can’t even enjoy a blade of grass unless I know there is a subway handy, or a record store or some other sign that people do not *regret* life.]

tradução nossa) – ele era um entusiasta da experimentação realizada pelo grupo de pintores representativo do que se tornou conhecido como Expressionismo Abstrato. O'Hara e amigos poetas como John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch e James Schuyler, fizeram suas primeiras leituras públicas no Cedar Bar, que era o bar dos pintores, e em galerias de arte. Posteriormente ficaram conhecidos como a *New York School of Poetry*. Além de poesia, escreviam críticas de artes e realizavam colaborações de diversos gêneros com os artistas. Segundo a crítica americana Marjorie Perloff, noções de arte enquanto *processo* e do quadro enquanto *superfície*, inspiradas principalmente pela *Action Painting*, influenciariam a forma da poesia de O'Hara, na qual procedimentos sintáticos e prosódicos criariam uma poesia de muita abertura e flexibilidade e de desafio a expectativas. (PERLOFF, 1998).

Mas há também uma importante influência da música, sobretudo de vanguarda. John Ashbery conta que em 1952 eles assistiram juntos a um concerto do pianista David Trudor tocando “Music of changes” de John Cage. Sobre a música que este apresentava, Ashbery comenta na introdução aos *Collected Poems* de O'Hara:

Tanto na época como hoje em dia o mecanismo do método me escapa; o que importava era que elementos do acaso pudessem se combinar para produzir um trabalho tão bonito e tão claro. Para nós foi mais uma prova, talvez uma prova definitiva, não de que “qualquer coisa vale”, mas de que “qualquer coisa pode surgir”.³ (ASHBERY, 1995, p. ix, tradução nossa).

O'Hara publicou poucos livros em vida. Muitos de seus poemas sobreviveram apenas porque estavam copiados em cartas ou porque foram encontrados espalhados pelas gavetas de sua casa por seus amigos. De todo modo, em 1966, ao morreu subitamente após um acidente de carro em Fire Island, já havia uma espécie de culto em torno de sua figura. O estilo de alguns de seus poemas – que o próprio O'Hara cunhou de “*I do this I do that*” (“Eu faço isso eu faço aquilo”) – já era copiado pelos poetas da segunda geração da *New York School*. São poemas de ocasião, muito alertas ao ambiente circundante, supostamente escritos de forma rápida, em momentos os mais triviais, como o intervalo do almoço – daí o título de um de seus livros, *Lunch poems* (1964). No entanto, como escreveu o músico Morton Feldman: “Estes poemas, tão coloquiais, tão conversacionais, ainda assim

3 [the actual mechanics of the method escaped me then as it does now; what mattered was that chance elements could combine to produce so beautiful and cogent work. It was a further, perhaps for us ultimate proof not so much of “Anything goes” but “Anything can come out”]

parecem estar nos alcançando de um algum outro lugar, infinitamente distante”⁴ (FELDMAN s/d apud MONTGOMERY, 2010, p. 199, tradução nossa). Talvez porque, como nos revela um olhar mais atento, O’Hara frequentemente intercala versos “coloquiais” ou “cotidianos” com apontamentos mais marcadamente líricos, filosóficos ou fantasiosos. Seja como for, é uma poesia que nos lança em certo estado de atenção, cuja leveza e movimento são, ainda hoje, capazes de surpreender.

Sobre a tradução

O poema que escolhemos apresentar neste trabalho é “Three airs”. Foi publicado no livro *Lunch poems* e, ao nosso ver, apresenta diversos aspectos marcantes da estética de O’Hara: o movimento, certa “abertura”, imagens fantasiosas misturadas a elementos mais casuais. Como isso é construído no poema é algo que vamos tentar discernir mais adiante. Por ora, vale acrescentar que, enquanto proposta tradutória, nos guiamos principalmente pelas reflexões sobre tradução poética apresentadas por Paulo Henriques Britto em seus textos e em seu livro *A tradução literária* (2012). Escreve Britto:

Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia, será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles. (BRITTO, 2002, p. 54).

Foi, portanto, sem perder de vista a complexidade do texto poético, no qual “toda e qualquer característica (...) pode ser de importância crucial” (BRITTO, 2012, p. 119), ao mesmo tempo cientes de que uma “tradução perfeita” é impossível, que nos empenhamos em recriar em português ao menos os principais efeitos de sentido e de forma do original.

4 [these poems, so colloquial, so conversational, nevertheless seem to be reaching us from some other, infinitely distant place].

O poema e sua tradução

Three airs

1.

So many things in the air! soot,
elephant balls, a Chinese cloud
which is entirely collapsed, a cat
swung by its tail
 and the senses
of the dead which are banging about
inside my tired red eyes

2.

In the deeps there is a little bird
and it only hums, it hums of fortitude
and temperance, it is managing a foundry
how firmly it must grasp things! tear them
out of the slime and then, alas! It mischievously
drops them into the cauldron of hideousness
there is already a sunset naming
the poplars which see only, watery, themselves

3.

Oh to be an angel (if there were any!), and go
straight up into the sky and look around and then
 come down
not to be covered with steel and aluminum
glaringly ugly in the pure distances and clattering and
 buckling, wheezing
but to be part of the treetops and the blueness, invisible,
the iridescent darkness beyond,
 silent, listening to
the air becoming no air becoming air again

Três árias

1.

Tantas coisas no ar! fuligem,
bolas de elefante, uma nuvem chinesa
que já desabou por completo, um gato
balançado pelo rabo
e as sensações
dos mortos que batem e se esbarram
dentro dos meus olhos cansados

2.

Lá nas profundezas vive um passarinho
que só cantarola, um canto de coragem

e temperança; administra uma fundição
e como é firme ao pegar as coisas! arranca-as
do limo e depois – oh, céus! – numa travessura

ele as joga no caldeirão da feiura

e já um pôr do sol vem nomeando
os álamos que, aguados, só veem a si mesmos

3.

Ah ser um anjo (se anjos houvesse!) e subir
direto ao e céu e dar uma olhada e depois
descer

sem estar coberto com aço e alumínio
fulgurantemente feio nas distâncias puras e estalando e
estourando, arfando

mas ser parte do topo das árvores e do azul, invisível,
na escuridão iridescente ao longe,
silencioso, ouvindo ao
ar tornar-se não ar tornar-se ar de novo

O'Hara preenche o ar de imagens e sensações. O ar, um pássaro, um anjo. Certa vez o poeta escreveu a um amigo que estava satisfeito com determinado poema “porque eu pareço ter conseguido mantê-lo ‘aberto’, então há muitas possibilidades, ar e tal”⁵ (O'HARA, 1961 apud PERFLOFF, 1998, p. 173, tradução nossa), algo que “Three airs” parece cumprir quase ao pé da letra. Trata-se de um poema em três partes, que podem também ser consideradas três poemas independentes. Cada parte é a descrição de um “ar” específico, como se fosse inesgotável o número de “ares”, e O'Hara escolhesse, quase ao acaso, três possíveis. O título, “Three airs”, funciona como uma espécie de moldura, de “liga”, que reúne sequencialmente as três partes, forçando a conexão entre elas. As partes não se explicam, não se resolvem, o poema não chega a uma síntese ou a um sentido unívoco, e esse é apenas um de seus modos de se manter aberto.

O título em inglês sugere, além de “ares”, “árias”, movimentos musicais. Uma “ária”, segundo o dicionário Aulete, é: 1. uma peça musical para uma só voz, geralmente em ópera, oratório ou cantata; 2. qualquer composição para ser cantada; canção, cantiga. De fato, trata-se de um poema bastante musical, pois utiliza amplamente rimas, assonâncias e aliterações, e no qual identificamos também células métricas recorrentes. Alguns versos seguem perfeitamente o padrão deste ou daquele pé métrico, recurso este que certamente influencia a apreensão rítmica do poema, tornando-o “musical” por usar convenções que nossos ouvidos estão preparados para ouvir. E ainda, na medida em que, inevitavelmente, cada tipo de pé ocupa certo lugar na tradição, isso afeta, de modo amplo, a esfera semântica do poema.

O trecho inicial do poema traz uma lista de imagens exóticas: misturam-se bolas de elefantes, nuvens chinesas e gatos. Há um certo sabor circense, pode-se imaginar um apresentador de circo anunciando números e chamando a atenção do público. Além disso, as quatro primeiras linhas são predominantemente datílicas, um metro que, em inglês, é pouco comum, e está ligado à grandiosidade clássica das epopeias. Assim, usar dátilos neste início favorece certo caráter de “anúnciação”, como quem vai dizer algo importante. As três primeiras linhas são também pontuadas por aliterações internas aos versos, com /s/ (“so” e “sool”) e /k/ (“cloud”, “collapsed”, “cat”). Este padrão de costuras internas à linha de verso é interrompido na quarta linha, mais curta, na qual o /s/ de “swung” só vai aliterar com “sense”, na linha seguinte. E ocorrem outras mudanças nesta passagem. Há uma mudança

5 [because I seem to have been able to keep it “open”, and so there are lots of possibilities, air and such].

de pés datílicos para pés anapésticos, uma espécie de antidátilo: vamos de “PÁ pa pa” para “pa pa PÁ”. O teor semântico também muda, o poeta fala de “mortos”, criando uma obscuridade, uma tensão que não estava tão presente nas imagens anteriores. Neste sexto verso, temos “*about*”, que rima com “*cloud*” lá em cima, e alitera com “*banging*” no mesmo verso. No caso, a repetição do som /b/ parece reforçar a ideia de som explosivo contida na ideia de “*banging*”. Estas mudanças são reforçadas pelo aspecto visual do verso “*and the senses*”, que difere dos outros versos e começa mais adiante na linha. O último verso é o único no qual surge um pronome pessoal (“*my*”) e onde o eu do poeta aparece de modo mais explícito. Nele, também a assonância em /aj/ é bem marcante, presente em nada menos do que em quatro de suas cinco palavras: “*inside*”, “*my*”, “*tired*”, “*eyes*”. E, ainda, este verso final é também um dos únicos versos jâmbicos do poema. Considerando que o pé jâmbico é o mais “natural” na tradição da poesia em inglês, não deixa de ser curioso que ele só seja usado por O’Hara no verso final, coincidindo com o único momento em que aparece um “eu” poeta.⁶ Como se o poeta e certa noção de poesia finalmente se encontrassem.

Na segunda “ária”, predomina um tom mais narrativo, lembrando um pouco uma fábula infantil, pelo tema do passarinho. Em termos formais, ela é mais frouxa, não há muitos jogos sonoros nem células métricas que pareçam mais que acidentais. Mas “afrouxar” a forma não significa perdê-la. A aliteração em /f/ de “*fortitude*”, “*foundry*” e “*firmly*” aproxima as palavras que dizem respeito à exemplaridade do passarinho. A repetição de “*hums*” no segundo verso encena certo caráter repetitivo do canto do passarinho, que não canta por prazer, mas por “*fortitude*” e “*temperance*”, palavras longas e “cultas”, que marcam um certo tom moralizante, coerente com a ideia de fábula infantil. Mas uma moral que certamente não se sustenta muito, pois logo o “*little bird*” revela-se nada exemplar... O espaço de linha inserido entre os versos cinco e seis “imita” no plano formal a “queda” (“*drops them*”) no caráter do passarinho. E ainda, a repetição da mesma célula métrica – os péons primos de “*mischievously*” e “*hideousness*” –, ambos proeminentes finais de verso, marcam uma mudança rítmica, ou melhor, criam um padrão onde até agora não parecia haver nenhum movimento mais marcante.

Nos versos finais, abandona-se o tema do passarinho. Aliás, “*there is already*”, no início do penúltimo verso, não tem nenhum referente, e lança-nos bruscamente às imagens surrealistas de um pôr do sol que nomeia e de alámos

6 “Most English verse falls naturally into the iambic pattern.” ABRAMS, M. H., *et al*, 1974, p. 2469.

que veem. O último verso é costurado pela rima em /e/ entre a tônica de “see” e as átonas finais de “only” e “watery”. Aliás, “watery” está entre vírgulas, o que visualmente destaca a palavra, levando-nos a pausar antes e depois de lê-la, fazendo dela uma unidade rítmica. Chama a atenção porque até então nenhuma outra palavra fora pontuada deste modo ou recebera esta espécie de ênfase. E é algo que vai se repetir na terceira parte do poema.

Na terceira ária, as linhas são mais longas, as palavras se espalham, diversos versos começam apenas bem adiante na linha, conduzindo nosso olhar. Em termos métricos, é irregular. Há versos sem métrica alguma, mas há outros em que predomina este ou aquele pé. Esta irregularidade é um dos indicadores do “modo de significar” do poema: o poeta se detém em um ritmo por certo tempo, depois se solta, passando a um movimento mais livre, depois retoma outro pé métrico, e assim por diante. Cria assim um movimento, uma dinâmica de idas e vindas entre momentos de ritmos mais marcados e momentos mais “frouxos”, que traduz, em termos rítmicos, certo acaso e imprevisibilidade da linguagem. De todo modo, nesta terceira parte, a coesão é dada pela sonoridade, especialmente nos três últimos versos, nos quais quase todas as palavras ecoam outras por meio de aliterações e assonâncias.

“*Oh to be an angel*”, devaneia o poeta, embora logo pontue a não existência dos anjos, com o parêntese: “(if there were any!)”. Mas o devaneio persiste, e a graça destes versos está no modo casual como é narrada a “subida” ao céu. O anjo de O’Hara parece querer apenas descansar um pouco de uma festa para depois retomá-la, sem maiores preocupações com a eternidade. De fato, “*Oh to be an angel*” é composto por pés trocaicos, um pé comum em versos infantis da língua inglesa. É como se o poeta reforçasse certo caráter lúdico de seu devaneio. Em relação às quebras de linha – ao contrário de outros poemas/momentos, em que estas podem criar estranhamentos –, nos versos iniciais desta terceira ária elas provocam uma aceleração da leitura, como se O’Hara encenasse a velocidade com que o anjo sobe e desce do céu. No segundo verso, há uma predominância de pés jâmbicos, que, por sua vez, também “facilitam” a leitura (como dissemos anteriormente, o jâmbico é o pé mais “natural” em inglês), e a rima incompleta entre “*around*” e “*down*” reforça a ligação entre o segundo e o terceiro verso. E “*come down*”, no terceiro verso, mimetiza, na linha que cai e se desloca, a descida do anjo.

Na segunda “estrofe” dessa ária, o primeiro verso é composto completamente por pés datílicos, criando assim ainda outra dinâmica rítmica. No segundo verso, destaca-se a poluição sonora, caracterizada pela cacofônica aliteração entre “*glaringly*” e “*ugh*”, com a ocorrência de três encontros consonantais /gl/. Em

seguida, esta cacofonia é descrita pelos três verbos que descrevem sons. E, neste segundo verso, encontramos também três péons primos, os quais, aqui, como na segunda “ária”, aparecem em momentos de “negatividade” (lá em cima, a falta de caráter do passarinho; aqui, caracterizando a poluição sonora).

A terceira e última estrofe traz uma espécie de redenção, um certo descanso dos olhos cansados, da malícia do passarinho, dos barulhos incômodos, do constante movimento. O anjo, invisível e silencioso, está suspenso entre as árvores, o azul do céu e a escuridão, e ouve o mínimo som imaginável: o som do ar. No primeiro verso, temos aliterações em /b/, /p/ e /t/ em quase todas as palavras, como se fossem breves estalos ao longo da linha. No final do verso, “*invisible*” aparece de modo semelhante a “*watery*” na “ária” anterior: entre vírgulas, a palavra única exige pausa, fica como que suspensa, reforçando assim o sentido de invisibilidade. No segundo verso, há três aliterações em /d/ – “*iridescent*”, “*darkness*”, “*beyond*” – e duas com a sibilante /s/, que surgem ainda no verso seguinte, em “*silent*” e em “*listening*”. Aliás, “*silent*”, assim como “*invisible*”, também consiste de uma única palavra entre vírgulas (embora a vírgula que preceda esta palavra esteja na linha anterior), enfatizando o silêncio. No terceiro verso, O’Hara usa novamente o “*falling rhythm*” do péon primo – “*listening to*” – e a simetria com a aparição anterior do péon chama a atenção porque o pé também é construído por um verbo no gerúndio (“*clattering*”). Além disso, ao colocar “*listening to*” no final do verso, estrutura que sintaticamente pede uma continuação, que antecipa algo, O’Hara parece chamar a atenção para o próprio ato de ouvir. O derradeiro verso é predominantemente jâmbico, com apenas uma pequena falha no segundo “*air*”. E a justaposição de acentos parece desacelerar ainda mais um verso já bastante lerdo pelas pausas naturais depois dos dois primeiros *airs*. Mas o mais marcante aqui são as três repetições de “*air*”, que fazem o poema ficar, literalmente, cheio de ar. Além disso, esse verso parece enfatizar as vogais de uma forma que contrasta com as constantes aliterações dos versos anteriores.

Quanto à tradução, ela é rítmica e sonoramente mais inconstante do que o original. Neste, na primeira “ária”, encontramos basicamente três tipos de pés, que coincidem com mudanças na esfera semântica. Na tradução, também predominam três ritmos diferentes, mas eles são menos constantes: pés anapésticos nas primeiras três linhas, pés péons quartos nos dois versos seguintes e pés anfíbracos no penúltimo verso. Mas, em termos de ecos sonoros produzidos por aliterações e assonâncias, na tradução existem em bem menor quantidade. Há a rima toante entre “gato”, “balançado” e “rabo”; há também um certo domínio do som /ã/ em “tantas”, em “elefante” e em “balançado”; e, na linha quatro, a aliteração em

“b” (“balançado”, “rabo”). Na tradução, o penúltimo verso é o único mais regular, composto por três pés anfibracos. Com “batem e se esbarram” traduzimos proximamente o que ocorre em “*banging about*”, reproduzindo o mesmo número de sílabas por verso e a aliteração em /b/. Por ser mais regular, este verso contrasta com os versos anteriores, criando uma nova dinâmica rítmica. No verso final, perdemos tanto os pés jâmbicos como a assonância, tão marcante, de “*my tired red eyes*”. Mas ao menos a repetição do som /U/ em “dentro”, “olhos” e “cansados” dá uma espécie de coesão interna ao verso.

Na segunda ária, para recriar certo tom moralizante de fábula infantil, usamos “cantarola” e “um canto de coragem”. Além disso, no primeiro verso, ocorre uma dupla ocorrência da célula “/ - - / -”, que aparece ainda uma outra vez alguns versos adiante, o que de algum modo contribui para certa regularidade rítmica. A tradução de “*alas!*” é delicada; por ora, ficamos com “oh! céus!”. Na sequência, enquanto no original há a repetição de células métricas entre “*mischievously-hideousness*”, na tradução conseguimos apenas uma rima com o par “travessura-feiura”. No verso final, fizemos uma assonância entre “álamos” e “aguados”, compensando um pouco a perda das aliterações em /f/ alguns versos acima.

Na terceira ária, nas três primeiras linhas, foram mantidas as quebras de linha e o tom casual com que o poeta narra a subida do anjo ao céu, mas perdemos a rima entre “*around-down*”. Na segunda estrofe, a marcante aliteração em “*glaringly ugly*” foi apenas parcialmente reproduzida com “fulgurantemente feio”, mas ao menos algo de sua “deselegância” foi preservada. Nesta mesma estrofe, reproduzimos as rimas ocasionadas pela terminação verbal, como no original, com “estalando”, “estourando” e “arfando”. Neste trecho, mais do que traduzir fielmente o significado de cada um destes verbos no original, privilegamos a sensação mais geral de barulhos incômodos. Na terceira estrofe, felizmente, conseguimos preservar boa parte da marcante sonoridade do original. Na primeira linha, temos aliterações em /t/ e /d/ e assonância em /a/. Na segunda linha, aliterações em /d/. No penúltimo verso, “ouvindo ao”, em final de linha, parece conseguir um efeito parecido ao de “*listening to*”, criando uma espécie de atenção ao próprio ato de ouvir, além de costurar sonoramente o verso com as três assonâncias em /o/. Em termos rítmicos, no último verso, não foi mantido o pé jâmbico, mas ao menos reproduzimos as pausas naturais depois dos dois primeiros “ares”. E conseguimos criar um verso em português que, como o inglês, parece repleto de “ar”, tanto na repetição vocabular como embutido na palavra “tornar”. Estas repetições, mais as repetições da vogal /o/, dão a este verso uma qualidade sonora semelhante ao original, que contrasta com as aliterações dos versos anteriores. Esperamos,

assim, ter recriado em português certo “volume”, certo “ar”, que se faz sentir nos derradeiros versos do poema de O’Hara.

Referências

ABRAMS, M. H., *et al.* “Poetic forms and literary terminology”. In: *The Norton anthology of English Literature*. Vol. 2, 3 ed. Nova York: Norton, 1974.

ASHBERY, John. Introduction. In: *The collected poems of Frank O’Hara*. Edited by Donald Allen. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: *As margens da tradução*. Org. Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, pp. 54-67.

MONTGOMERY, Will. “‘In fatal winds’: Frank O’Hara and Morton Feldman”. In: *Frank O’Hara Now – new essays on the New York poet*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010, pp. 195-201.

O’HARA, Frank. *The collected poems of Frank O’Hara*. Edited by Donald Allen. Introduction by John Ashbery. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

_____. “Interview with Edward Lucie-Smith”. In: *Standing still and walking in New York*. Edited by Donald Allen. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975.

PERLOFF, Marjorie. *Frank O’Hara: poet among painters (with a new introduction)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

Os agentes de tradução numa língua minorizada: resenha crítica de “Literaturas extranjeras y desarrollo cultural”

Elisabete Ares Licer

Através da editora suíça Peter Lang, dentro da sua coleção *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, dirigida pelo tradutólogo Luis Pegenaute da Universidade Pompeu Fabra de Barcelona, chega ao mundo acadêmico o volume 11 com o título *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*, publicado no ano 2015.

Esta obra desvela os agentes que intervêm no processo de tradução e analisa a sua influência na tradução literária de uma língua em situação **diglósica**. A partir dos dados recolhidos pelo grupo de pesquisa BITRAGA (*Biblioteca de Traducción Galega*) da Faculdade de Filologia e Tradução da Universidade de Vigo¹, apresenta-se a evolução da literatura traduzida para a língua galega. O estudo abrange os últimos 30 anos, período no que as línguas do Estado espanhol como o catalão, o basco e o galego obtêm a condição de línguas cooficiais dentro do seu território, paralelamente ao castelhano. A *Lei de Normalización Lingüística (LNL)* do governo da Junta da Galiza para o território galego foi publicada no ano de 1983, o que concede aos seus cidadãos o direito de usá-la e a obrigação de aprendê-la nas etapas de ensino fundamental e médio. A posta em execução da lei no ensino é uma das causas principais da criação e produção de textos em língua galega.

¹ Este grupo de pesquisa criou em 2004 um banco de dados com referências bibliográficas completas de textos literários traduzidos ao e desde a língua galega. As obras recolhidas pertencem ao período de 1980 até a atualidade. <http://bibliotraducion.uvigo.es/>

Além da participação das quatro professoras que formam o grupo BITRAGA, Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper, também contaram com a colaboração de outros especialistas em teoria da literatura, provenientes da Universidade de Santiago de Compostela e da Escola Superior de Arte Dramática de Galícia. O estudo conta com um prólogo de Basílio Losada, na atualidade professor catedrático emérito. Originário da Galiza, Losada foi o primeiro catedrático de Filologia Galega e Portuguesa da Universidade de Barcelona, além de tradutor de literatura galega, portuguesa e brasileira para o espanhol e o catalão. Basilio Losada inicia o seu prólogo com uma breve lembrança das traduções de obras clássicas da literatura universal para a língua galega e, a seguir, afirma: “*Quiero decir con esto que nuestra cultura, la expresada en gallego, empieza a beneficiarse del esfuerzo por mostrar una presencia enriquecedora, pese a que hace algo menos de medio siglo apenas teníamos obras traducidas [...]*”. Esta afirmação confirma a percepção da autora destas linhas sobre a importância desta obra, porém, considero que não só para a cultura galega, mas também para todas as culturas com recepção de literatura traduzida. Prosseguindo com outros aspectos do prólogo, considero que através do seu estilo arredondado, conseguido pela reiteração efetuada pelo seu autor justo nas primeiras e últimas linhas, salienta o dobre valor da obra:

El título, exacto y revelador, lo dice todo: este libro recoge la información total y la crónica de la historia de la traducción en Galicia, es decir, la historia de cómo nuestra lengua ha tenido que hacer un esfuerzo titánico y meritorio para ir incorporando gran parte del pensamiento, de la lírica o de la narrativa occidental.

Afirmei com anterioridade a esta cita que a obra objeto desta resenha tem um dobre valor. Segundo o meu ponto de vista, o interesse pela sua difusão radica em duas razões. A primeira, por agrupar a recente produção em tradução em língua galega, cultura **minorizada**. Este conteúdo estaria condensado na segunda parte do título *Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*; a segunda razão, seria a descoberta de agentes inesperados no processo de tradução. Tais agentes foram obtidos pela aplicação de uma metodologia sociológica de análise ao banco de dados. Paralelamente, este estudo reflete a maior visibilidade que têm ganhado os profissionais da tradução recém saídos dos centros de formação universitária, inexistentes antes destas duas últimas décadas. Considero relevante a especificação desses novos agentes tradutores, já que são detectáveis, com diferentes graus de ação, em qualquer outro contexto de línguas traduzidas, sejam elas minorizadas ou

não, e reflete o conteúdo da primeira parte do título *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. A seguir, veremos alguns aspectos deste duplo conteúdo de caráter local e universal no processo da tradução literária.

Há um equilíbrio entre o aspecto objetivo dos dados apresentados e a metodologia sociológica, o que proporciona à obra objeto desta resenha um caráter universal e torna-a de interesse para qualquer cultura que conte com traduções estrangeiras no seu acervo literário. Os autores, cada um desde a sua especialidade -literatura comparada, crítica literária e história da tradução literária- debulham os dados recolhidos sobre as quatro expressões literárias: a literatura infantil e juvenil, a narrativa para adultos, a poesia e o teatro. Outra contribuição importante desta obra é a apresentação de uma listagem dos principais tradutores ao galego e a sua língua de partida, das estratégias de planejamento nas políticas de tradução, ou mesmo da sua ausência, para formar um panorama da tradução das três últimas décadas em Galiza.

O interesse desta obra não radica somente em conhecer a evolução da tradução na Galiza a partir das influências das obras traduzidas, mas também da presença que tem ganhado o profissional da tradução, mesmo desenvolvendo o seu trabalho numa cultura **minorizada**, e o reconhecimento da influência de outros agentes em torno ao processo de tradução, igualmente aplicável a outros espaços **minorizados** ou, desde o meu ponto de vista, até mesmo a espaços nos que as correntes de tradução se produzem em situação de normalização cultural. Estes agentes da tradução e a sua influência na escolha de determinadas obras, autores e culturas na sociedade galega das últimas três décadas foram, por um lado, os editores e as suas orientações no processo de tradução, sejam elas as do mercado ou as de qualidade; por outro lado, as instituições públicas e privadas e os seus programas de apoio baseados em subvenções, assim como em prêmios de tradução. Além disso, também houve um aumento da visibilidade do tradutor não só em aspectos como a aparição do seu nome nas obras traduzidas, mas também como um duplo agente no processo de tradução ao criar editoras que cobrissem espaços culturais não preenchidos, até então, pelas grandes corporações, mais preocupadas com as tendências do mercado literário.

No caso da tradução ao galego, a conclusão apresentada é a existência de uma alta porcentagem da narrativa infantil e juvenil que prevalece sobre a narrativa de adultos, o teatro e a poesia. Este fenômeno deve-se, tal como é indicado na própria obra, à necessidade de criar material de leitura que servisse como base na formação literária em níveis fundamental e médio do ensino durante a etapa de normalização do idioma que se introduziu na educação, com o respectivo apoio legislativo, na década de 1980.

As expressões que contam com menos publicações são a poesia e o teatro. No primeiro caso, essa carência numérica em publicações está compensada pelas leituras representadas em público e por intercâmbios com outras culturas **minorizadas** e autores que não pertencem ao sistema literário canônico. Tal fenômeno contribui a estabelecer uma apresentação mais original, além de ampliar o horizonte cultural poético ao desviar-se das culturas e autores mais presentes no mercado. Em relação ao teatro, tanto o aspecto especial desta expressão, já que a sua meta principal é a representação ante o público de forma oral e cênica, fato que exige textos intermédios que não sempre serão editados, como a necessidade de elaborar um fundo teórico galego, contou com muitas traduções provenientes principalmente do inglês, francês, alemão e português. Se num primeiro momento estas traduções eram indiretas através do inglês, francês ou principalmente do castelhano, atualmente a profissionalização do setor permite contar com traduções diretas.

Apesar do caráter periférico da cultura e língua galega, este estudo demonstra como o tradutor acaba configurando-se como um mediador cultural entre culturas **minorizadas**, principalmente a partir do momento que já contamos no mundo ocidental com centros de formação superior de profissionais, chegando mesmo a contribuir no mercado literário com a criação de empresas do setor editorial que apostam por conteúdos, formas e autores originais que as grandes corporações editoriais ignoram por ter como meta um índice elevado de vendas. Mesmo assim, é importante para uma cultura **minorizada** o fato de estar presente nesse mercado da edição com obras de consumo rápido como os *best seller* ou autores de culturas dominantes como a anglo-saxônica que, no caso da Galiza e a sua profissionalização no setor da tradução, chegou a conseguir interessantes resultados como a publicação de obras traduzidas antes que o seu próprio original: *Diario de inverno*, título em galego de uma obra do escritor americano Paul Auster, foi publicada antes que o seu original em inglês em 2012.

Como foi dito anteriormente, a contribuição das autoras desta obra ao âmbito dos estudos de tradução literária dá início com a criação de um banco de dados sobre tradução literária da língua galega, tanto como língua fonte como língua meta, com uma especificação de dados mais ampla em relação a outros bancos de dados similares, para posteriormente analisá-lo sob a perspectiva de uma metodologia sociológica que proporciona resultados originais e desconhecidos até a atualidade sobre o processo da tradução literária em línguas **minorizadas**.

Referências

LUNA ALONSO, Ana; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea; GALANES SANTOS, Iolanda; MONTERO KÜPPER, Silvia: *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia um cambio de paradigma en la traducción gallega*. Bern: Peter Lang, 2015.

Entrevista com Giorgio De Marchis e Gian Luigi De Rosa: tradução *al di là dell’oceano*

Francesca Cricelli

Nós, da *Cadernos de Literatura em Tradução*, decidimos apresentar uma entrevista que passa pelo caminho inverso, ou no contrafluxo do caminho ‘de/para’ comumente tomado nas entrevistas feitas com tradutores. Nesta edição, convidamos os professores e tradutores italianos Giorgio De Marchis e Gian Luigi De Rosa para conversarem conosco sobre sua experiência na tradução do português para o italiano. Colhemos o momento do lançamento do livro de ensaios de Haroldo de Campos *Traduzione, Transcreazione Saggi* pela editora *Oèdipus*, na Itália, volume organizado por Andrea Lombardi e traduzido por ele junto a Gaetano D’Itria, para conversar com nossos entrevistados também sobre o legado de Haroldo *al di là dell’oceano*. Para De Marchis, a obra de Haroldo é um autêntico desafio hermenêutico ao qual se deve retornar periodicamente. Já De Rosa nos lembra que através de Haroldo percebe-se que a tradução não é somente a “transposição” de signos verbais, mas também a passagem de uma língua-cultura para outra.

De Rosa traduziu Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Adriana Lisboa, Zélia Gattai e Moacir C. Lopes, entre outros. De Marchis traduziu Agualusa, Ruffato, a moçambicana Paulina Chiziane e o poeta português A. M. Pires Cabral. Ambos coordenam o grupo de estudos e pesquisa “Um arquivo ítalo-brasileiro de literatura” com as professoras Lucia Wataghin (USP) e Patricia Peterle (UFSC). Desejamos uma boa leitura!

A editora italiana Oèdipus publicou, recentemente, o livro Traduzione, Transcreazione Saggi de Haroldo de Campos, com a organização e tradução de Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria. Havia alguma recepção sobre o trabalho tradutório e poético de Haroldo de Campos antes da publicação deste volume? Vocês já tinham alguma proximidade com Haroldo?

Giorgio De Marchis: Haroldo de Campos não era um autor inédito em Itália e intelectuais como Umberto Eco e Piero Boitani já tinham salientado a sua importância. Além disso, em 2005, se publicou *L'educazione dei cinque sensi*, um volume organizado por Lello Voce, que reunia traduções das suas obras poéticas. O livro organizado por Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria tem, porém, o mérito indiscutível de ter reunido os artigos “italianos” de Haroldo, tornando acessível, para um leitor não acadêmico, a faceta crítica e teórica de um poeta extraordinário. Julgo que para qualquer estudioso que se interesse pela cultura brasileira, pela poesia contemporânea, ou pela teoria da tradução, Haroldo de Campos representa um autor incontornável. O meu primeiro contacto com a sua obra se deu na altura em que era estudante, graças à leitura do ensaio *Da razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira*. Um autêntico desafio hermenêutico ao qual regresso periodicamente.

Gian Luigi De Rosa: A reflexão tradutória e tradutológica de Haroldo de Campos foi e continua sendo objeto de estudo de muitos estudiosos da tradução e de diferentes tradutores em âmbito lusitanístico. Pessoalmente, considero o tradutor um adaptador que se transforma também em uma espécie de novo autor, porque deve dar uma nova voz àquilo que está traduzindo. A tradução literária não é simplesmente uma “transposição” de signos verbais, é também a passagem de uma língua-cultura para outra língua-cultura e nem sempre é fácil encaixar os detalhes.

Poderíamos dizer, de forma um pouco reduzida, que para Haroldo de Campos a literatura era um espaço de constante ingestão recíproca, entre as línguas e culturas, por isso sua visão da tradução como recriação permanece uma ideia central para os tradutores literários no Brasil, sobretudo no campo da poesia. Há elementos desta visão haroldiana em seus trabalhos como tradutores? Poderiam citar algum exemplo? Vocês também consideram a tradução em si como uma operação de crítica? De que forma?

Giorgio De Marchis: A proposta de Haroldo de Campos é mais um desafio do que um convite. Como é sabido, a reflexão haroldiana sobre a tradução

poética como prática impossível e, portanto, necessariamente criativa leva a encarar a tradução literária como recriação permanente. Evidentemente, se trata de uma *praxis* saudável, mas, em Haroldo, essa liberdade criativa do tradutor se exerce a partir dum exercício crítico rigorosíssimo, que abre a tradição, permitindo renovar constantemente o seu legado. As suas traduções poéticas são obras-primas de um artista, sim, mas de um artista dotado de uma erudição portentosa! Do meu ponto de vista, a liberdade criativa atinge esses cumes só quando se sustenta numa erudição prodigiosa. Caso contrário, a criatividade do tradutor se reduz a uma estéril operação de prestidigitação verbal, que não ilumina o texto nem faz com que ecoem nele outras línguas e outras culturas. Como tradutor literário, considero a tradução uma operação crítica, mas encaro a minha liberdade criativa como uma liberdade vigiada.

Gian Luigi De Rosa: A tradução é certamente um momento de reescrita e de recriação em que o objeto e o produto da tradução fundem-se e confundem-se entre o processo de tradução e recriação para poder tornar-se parte integrante do contexto literário e cultural do receptor. Na minha experiência como tradutor literário sempre procurei um ponto de equilíbrio entre a reescrita e a recriação interlinguística, entre estilo autoral e língua literária, procurando mediar e recosturar os rasgos devidos à distância intercultural e interlinguística. Todavia, nem sempre pude encontrar a alquimia certa e reproduzir em dobro na forma (para mim) satisfatória a voz e o estilo do escritor que traduzi. Consegui encontrar uma chave de reescrita para *A ostra e o vento* de Moacir C. Lopes, para os romances de Luiz Ruffato, para as coleções de Marcelino Freire e para *A namorada*, de Zélia Gattai; enquanto o romance que traduzi com maior dificuldade – sobretudo para encontrar o registro adequado à cultura de recepção para que pudesse reverberar as características de estilo originais – foi o livro “Hanói” de Adriana Lisboa.

No que diz respeito à ideia de que a tradução se possa considerar uma operação de crítica, devo dizer que posso considerá-la (a ideia) mais interessante do ponto de vista linguístico-tradutório que do ponto de vista literário-tradutório, já que a escolha lexical de um tradutor ilustra muito claramente sua visão, que se reflete também na recepção literária do texto traduzido.

Gian Luigi, como ocorreu sua passagem da tradução literária para a tradução audiovisual? Ou você atua em ambos os fronts em concomitância? Você considera que seja um trabalho completamente diferente o que se faz com a tradução literária e audiovisual? Há uma presença

relevante desse trabalho no mercado cinematográfico italiano, ou é algo usado, primariamente, com escopo didático?

Curiosidade. Principalmente curiosidade. Adoro ler romance e assistir a filmes e seriados e gosto de traduzir. Isso no começo era principalmente uma atividade de reflexão tradutológica que aos poucos se tornou uma atividade tradutória prática, porque, na minha opinião, para poder falar de tradução precisa encarar os problemas práticos da quotidianidade da tradução. Comecei traduzindo romances e contos, depois comecei a legendar curtas brasileiros e portugueses. A tradução audiovisual não pode ser considerada como uma disciplina única, porque existem diferentes modalidades tradutórias conforme a tipologia do texto audiovisual e o país onde se realiza o processo. Às vezes pode ser uma questão de moda ou de escolha forçada. Por exemplo, se pensarmos nos filmes documentários, até alguns anos atrás a modalidade mais utilizada era a legendagem, hoje em dia o voice-over é a modalidade mais difusa e mais aceita pelo público mundial.

Quanto ao lado profissional, esse aspecto é mais relevante e mais evidente na tradução audiovisual. A Unisalento Summer School of Audiovisual Translation, que eu dirijo com a colega Francesca Bianchi, prepara para a profissão de legendador e de tradutor audiovisual, providenciando uma competência técnica ao lado da competência tradutória audiovisual. No mercado italiano, não havia muitos filmes brasileiros ou portugueses até alguns anos atrás, mas agora com as plataformas como Netflix, esses produtos estão chegando e começam a precisar de bons tradutores.

Giorgio, num artigo que você escreveu para o blog “Linea di frontiera”, encontramos a seguinte declaração: “Quando traduco un libro, ho spesso la sensazione – lo confesso subito, una sensazione assolutamente ridicola e del tutto irrazionale – che il libro in questione sia stato scritto solo per me. Un po’ come se stessi traducendo una lettera privata, indirizzata a Giorgio de Marchis¹”. Você estava naquele momento traduzindo Barroco Tropical, do Agualusa. Nos pareceu uma excelente leitura do modus operandi manter um diário de tradução. Gostáramos de saber mais sobre esta sua sensação “absolutamente ridícula e irracional”, como você diz, mas algo verdadeiro quando lido por outro tradutor. Qual é a relação que se instaura entre o texto e

1 Quando traduzo um livro, tenho com frequência a sensação – confesso imediatamente, uma sensação absolutamente ridícula e completamente irracional – que o livro em questão foi escrito somente para mim. É um pouco como se estivesse traduzindo uma carta particular endereçada a Giorgio de Marchis.

o tradutor, qual o envolvimento possível? Qual o limite desta entrega? Poderia nos contar mais sobre essa sensação e citar alguns exemplos dos livros que você traduziu?

Na verdade, esse diário de tradução foi escrito a pedido insistente do editor e hoje até me envergonho daquela confissão, precisamente pelo fato de ser “absolutamente ridícula e irracional”. Infelizmente, as palavras escritas on-line *manent* muito mais do que aquelas que se escrevem em papel... De qualquer maneira, sim, a relação que se estabelece com o texto que traduzimos é de uma intimidade absoluta. Duvido que haja leitores mais atentos de um romance do que o seu próprio tradutor, que lê esse livro quatro, cinco vezes e não raro fica dias a fio à volta da mesma frase. No caso do *Agualusa*, tendo traduzido vários romances dele e tendo conversado várias vezes com o autor sobre os problemas de tradução que os seus textos me colocavam, traduzindo *Barroco Tropical* eu tinha a sensação de continuar essa conversa e, perante algumas passagens terrivelmente íngremes, de ter caído em armadilhas que eu mesmo tinha sugerido ao autor. Como disse, uma sensação absolutamente ridícula e irracional, mas, quando falei dessa sensação com *Agualusa*, ele sorriu diabolicamente...

Há algum trabalho de tradução, ou experiência de tradução, que vocês elegeriam como a preferida, e se sim, por quais motivos? Há entre esses trabalhos algum filho que custa reconhecer como seu?

Giorgio De Marchis: A antologia de versos do poeta português A. M. Pires Cabral – *Le illegibili pagine dell'acqua* (Napoli, 2011) – é uma tradução de que me orgulho bastante, apesar de não me considerar um bom tradutor de poesia. Mas se trata de um livro que eu quis fazer e cuja existência se deve à minha teimosia. Da mesma maneira, a tradução do romance *Niketche. Uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane é provavelmente o trabalho que me deu mais prazer como tradutor. Pelo contrário, confesso que há um romance de outro autor (cujo título não vou revelar) que detestei como leitor e que traduzi a contragosto e nas piores condições possíveis. Foi uma tortura e eu estava convencido de que o resultado final fosse vergonhoso, ao ponto que nem queria entregar a tradução ao editor. Por razões misteriosas, o editor ficou muito satisfeito, a tradução foi elogiada pela imprensa, alguns leitores escreveram dando os parabéns ao tradutor e eu continuo sem saber como tudo isso foi possível...

Gian Luigi De Rosa: Acho que na tradução também vale o ditado que “nunca se esquece o primeiro amor”, assim foi pra mim. Tenho ainda uma lembrança muito forte do período em que traduzi *A ostra e o vento* de Moacir C. Lopes. Aquelas emoções nunca mais voltaram com as outras traduções.

Quais leituras e atividades vocês reputam fundamentais para um tradutor em formação?

Giorgio De Marchis: A teoria da tradução tem uma bibliografia crítica inesgotável, com algumas obras que se consideram clássicas e, diria eu, de leitura imprescindível. Pessoalmente, acho os textos de Antoine Berman e André Lefevere sempre muito interessantes e estimulantes. Mas a sua pergunta me obriga a pensar num tradutor em formação (apesar de todos nós sermos sempre tradutores em formação perante um novo texto). De qualquer maneira, vou tentar responder: se alguém tivesse a possibilidade de ler todos os livros de teoria da tradução – estamos perante uma hipótese impossível, evidentemente – esse leitor, mesmo assim, não teria nenhuma garantia de ser um bom tradutor perante um texto literário. Porém, também não vejo como um bom tradutor – não um tradutor, um bom tradutor – possa não ter conhecimentos teóricos. E isso porque a teoria da tradução não dá respostas, mas, pelo menos, nos permite ver as perguntas que os textos que temos que traduzir nos colocam. Um tradutor sem competência teórica é um tradutor que simplesmente não ouve essas perguntas e, portanto, não responde.

Gian Luigi De Rosa: Leituras: Umberto Eco e Peeter Torop, para a tradução literária, e Gambier, Gottlieb e Díaz Cintas, para a tradução audiovisual; a esses autores acrescento os dois trabalhos de Gaetano Berruto dedicados ao processo tradutório do ponto de vista sociolinguístico.

Atividades: traduzir em si é uma atividade que ajuda muito, mas, no começo da carreira de tradutor literário e audiovisual, é fundamental a presença e a ajuda de um editor, no caso literário, e de um diretor de legendagem ou de dublagem, na tradução audiovisual, experientes para poder aprender a profissão de tradutor do ponto de vista prático.

O que ainda não traduziram e desejam, profundamente, fazer?

Giorgio De Marchis: Esta resposta é fácil: Eça de Queirós.

Gian Luigi De Rosa: O próximo livro e o próximo filme.

Além de docentes e tradutores, que já é muito, vocês também escrevem, ainda que secretamente, ou não, poesia e/ou prosa ficcional? Escondem algo na gaveta?

Giorgio De Marchis: Deve haver algo esquecido e perdido nalguma gaveta lá em casa. De resto, quem não tem esqueletos no armário? Felizmente, encontra-se tudo muito bem guardado e, que eu saiba, nesses papéis não deve haver nenhum poema. O esboço talvez de alguma prosa muito ingênua e que, garanto, não vale a pena ser lida.

Gian Luigi De Rosa: Na verdade, não escondo um passado literário, publiquei dois livros de poemas e um conto e tenho uma antologia de contos guardados na gaveta. Todavia, quando comecei a me dedicar totalmente à pesquisa científica, me dei conta que minha energia “escritória” não dava para os dois mundos da escrita e deixei de lado a minha escrita ficcional, mas só de lado, quem sabe um dia.

Quais são os projetos com que vocês trabalham que envolvam o Brasil e a Itália? Podem nos contar algo sobre o grupo de pesquisa “Um arquivo Ítalo-Brasileiro” presente na Abralic?

Giorgio De Marchis: “Um arquivo Ítalo-Brasileiro” é um simpósio organizado junto com Lucia Wataghin e Patricia Peterle (e na sua primeira edição também com Gian Luigi De Rosa) que pretende ser um espaço de encontro entre italianistas e brasilianistas para debater e discutir as relações culturais ítalo-brasileiras na contemporaneidade. A primeira edição do simpósio foi muito interessante e julgo que a segunda edição será igualmente enriquecedora. No que me diz respeito, neste momento, estou tentando finalizar uma série de trabalhos e alguns deles envolvem o Brasil, claro. O projeto talvez mais interessante é sobre a recepção da literatura brasileira na Itália oitocentista. Apresentei já os primeiros resultados nalguns artigos e colóquios, mas estou convencido de que há ainda muito trabalho por fazer.

Gian Luigi De Rosa: Além do Grupo de pesquisa “Um arquivo Ítalo-Brasileiro”, faço parte de uma rede internacional de pesquisa que analisa o ensino do Português Brasileiro no estrangeiro e estou tentando organizar uma linha direta entre um circuito de universidades italianas e brasileiras sobre o ensino do português e a prática tradutória com intercâmbios de alunos e professores.

Para quando está prevista vossa volta ao Brasil?

Giorgio De Marchis: Estava prevista para o mês de agosto porque tencionava participar na ABRALIC, onde coordeno a segunda edição do simpósio a que você fez referência na pergunta anterior. Infelizmente, tive que renunciar a essa viagem por razões alheias à minha vontade. De qualquer maneira, em finais de setembro está previsto que eu participe no congresso da ABRAPLIP, que este ano vai decorrer em Curitiba, e antes terei a possibilidade de estar num colóquio sobre o romance histórico oitocentista em língua portuguesa organizado pela USP e pela UNESP.

Gian Luigi De Rosa: Espero que em breve.

Dois poemas de Pires Cabral traduzidos por Giorgio De Marchis

OS CIGANOS

Dizem que vêm da Europa Central. Eu vejo-os vir
dos lados de Grijó em lassa caravana.

Debaixo da carroça trota a coelheira,
aproveitando a sombra débil e ambulante.
Sentado na boleia, as rédeas na mão morena
descuidadas, um homem cisma, confia
do caminho ao macho lento a decisão.
Outros homens a pé e mulheres novas
entretêm de riso a caminhada espessa.
Logo após, sobre os burros, os pertences.
Alguns velhos também, já cansados de tudo,
tiram partido do precário trote. As crianças
de peito sugam em sonolenta teima
as elásticas tetas sacudidas, mas alvas e redondas.
Os mais velhitos caminham repartidos
em pequenas e lúdicas manadas, dando
às hortas laterais breves saltos furtivos.

Toda esta gente é morena e tem fala cantada,
levanta para mim doces olhos castanhos.
Dizem que vêm
da Europa Central, de uma raça sem chão,
e aqui procura, de insultos rodeada,
cumprir a sua luta, seu degredo
e sua primitiva vocação.
Dizem que os ciganos desenterram animais defuntos
de alguma enfermidade menos limpa
e neles cravam dentes de fome milenária.
Dizem que as mulheres estão na intimidade
das estrelas e a troco de uns mil-réis
leem nas mãos destinos coloridos.
Dizem que roubam quintais e assaltam capoeiras,
e os aldeões, em pânico secreto,

os expulsam com voz impiedosa e decidida mão
das cercanias do seu chão governado.

Dizem que enganam os incautos campónios
em negócios sempre escuros de animais,
em que fazem passar por uma estampa
o mais escalavrado e cego dos cavalos.

Dizem que na vila, ao desfazer das feiras,
têm por costume, depois de embriagados,
trocar com as bengalas possantes e vistosas
pancadaria rija, de que morrem.

Dizem que vivem estranhos dramas passionais.

Dizem que não têm deus e que se casam
lançando ao ar jubilosos chapéus.

Dizem tudo isso dos ciganos. Eu não sei.

Vejo-os vir dos lados de Grijó
e estão todos de frente para mim
e parecem-me gente – nada mais.

GLI ZINGARI

Si dice che vengano dall'Europa Centrale. Io li vedo venire
dalle parti di Grijó in stanca carovana.

Sotto la carrozza trotta il bracchetto,
sfruttando l'ombra debole e ambulante.
Seduto in serpa, le redini nella mano bruna
abbandonate, un uomo pensa, affida
del cammino al lento mulo la scelta.

Altri uomini a piedi e donne giovani
distraggono col riso la densa camminata.

Subito dietro, sugli asini, gli averi.

Qualche vecchio poi, ormai stanco di tutto,
approfitta del precario trotto. I bambini
in braccio succhiano con assonnata ostinazione
le elastiche tette scosse, ma rotonde e bianche.

I più grandini camminano divisi

in piccoli manipoli giocosi, facendo
negli orti laterali brevi salti furtivi.

Tutta questa gente è bruna e ha un parlar cantato,
alza verso di me dolci occhi castani.

Si dice che vengano
dall'Europa Centrale, da una razza senza terra,
e qui cerca, di insulti circondata,
di compiere la sua lotta, il suo esilio
e la sua antica vocazione.

Si dice che gli zingari dissotterrino animali morti
di qualche malanno poco chiaro
e vi affondino denti di fame millenaria.

Si dice che le donne siano intime
delle stelle e in cambio di pochi spiccioli
leggano nelle mani destini colorati.
Si dice che rubino orti e assaltino pollai,
e gli abitanti, in panico segreto,
li scaccino con impietosa voce e mano ferma
dai dintorni della loro terra governata.

Si dice che ingannino gli incauti contadini
in affari sempre oscuri di animali,
in cui rifilano come purosangue
il più sgangherato e cieco dei cavalli.

Si dice che in paese, quando sgombrano le fiere,
siano soliti, dopo essersi ubriacati,
scambiarsi con robusti e vistosi bastoni
botte da orbi, di cui muoiono.

Si dice che vivano strani drammi passionali.
Si dice che non abbiamo un dio e si sposino
lanciando in aria cappelli giubilanti.

Si dice tutto questo degli zingari. Io non so.
Li vedo venire dalle parti di Grijó
e sono tutti qui davanti a me
e mi sembrano gente - niente più .

SÃO MIGUEL DA PENA

Viveu gente em São Miguel,
que depois aqui morreu
e se fez sepultar nesta
encruzilhada de ventos.

De ciência alguma não te ufanes,
enquanto não puderes explicar
por quê exactamente aqui,
neste tão ermo, líquido lugar,
se te soltam e abraçam
pensamentos

como inimigos que se abraçam.

SÃO MIGUEL DA PENA

Visse gente a São Miguel,
che poi qui morrì
e si fece seppellire
in questo incrocio di venti.

Di scienza alcuna non vantarti,
finché non potrai spiegare
perché proprio qui,
in così ermo, liquido luogo,
ti si sciogliono e confondono
pensieri

come nemici che si abbracciano.

Início de *A Ostra e o Vento*, de Moacir Lopes, traduzido por Gian Luigi De Rosa

Velho Daniel apanhou o caderno com mãos trêmulas, olhou para as gaiotas circundando a torre do farol, temeu os catraios de asas escuras descendo dos picos, gritou por Marcela, Marcela, Marcela... e só então sentiu que estava deserta a ilha dos Afogados. Nem conseguiu ler a página que o vento deixara aberta:

Saulo é tão importante que está tomando conta de mim inteiramente. Nem posso mais entregar-me aos afazeres normais, auxiliar papai ou Roberto, que logo escuto seu chamado e corro sempre para ele. Vejo-o em todos os cantos da ilha, sinto-o em todas as partes de meu corpo, e espero que os mumbecos, de asas abertas, gritem do coral as horas que farão noite e possa correr para entregar-me a ele na praia. Já não importa que pai ou Roberto estejam ou não dormindo, já nem cuido que presenciem nossa posse.

Tal é a ansia de Saulo por mim e de mim por ele, que o vejo em tudo na ilha. Impregnado na água do córrego, e quando por ela caminho sinto-o penetrando pelo meu corpo. No toque de sinos que o vento provoca nas fendas dos picos ele me completa de sons que se materializam como se me beijassem os ouvidos, a boca, os olhos, os seios e os cabelos, então sinto vontade de abrir-me ao vento e deixar que Saulo penetre inteiramente em mim.

Tenho que fazer este registro enquanto distingo pelo menos que o vento é ainda vento, o córrego é ainda córrego, o mar ainda mar, que as aves são aves ainda, porque se continuar assim em poucos dias tudo será Saulo e não distinguirei mais anda e nas páginas deste caderno só repetirei seu nome...

Il vecchio Daniel prese il quaderno con mani tremule, guardò i gabbiani intorno alla torre del faro, ebbe paura delle fregate dalle ali scure che planavano dai dirupi, gridò il nome di Marcela, Marcela Marcela... e solo in quel momento si accorse che l'isola degli Affogati era deserta. Non riuscì neanche a leggere la pagina che il vento aveva lasciato aperta:

Saulo è così importante che si sta impossessando totalmente di me. Né posso dedicarmi alle solite faccende, aiutare papà o Roberto, che subito sento il suo richiamo e corro da lui. Lo vedo in tutti gli angoli dell'isola, lo sento in tutte le parti del mio corpo, e aspetto che i cormorani, le ali aperte, annuncino dai coralli l'arrivo del buio e io possa correre alla spiaggia per offrirmi a lui. Ormai non m'importa che papà o Roberto dormano o no, né che possano assistere ai nostri incontri.

Tanto è il desiderio di Saulo per me, ed il mio per lui, che lo vedo in tutta l'isola. Impregnato nell'acqua del ruscello, e quando l'attraverso lo sento penetrare nel mio corpo. Nel rintocco di campane che il vento provoca nelle fessure dei picchi lui mi completa di suoni che si materializzano come se mi baciassero le orecchie, la bocca, gli occhi, i seni, i capelli, allora sento il bisogno di aprirmi al vento e lasciare Saulo entrare tutto in me.

Devo tenere questo diario fin quando distinguerò almeno che il vento è ancora vento, il ruscello ancora ruscello, il mare ancora mare, che gli uccelli sono uccelli ancora, perché se continua così, in pochi giorni, tutto sarà Saulo e non distinguerò più niente e nelle pagine di questo quaderno ripeterò solo il suo nome...

Colaboradores

Anderson Lucarezi é graduado em Letras pela USP (Português / Inglês), pós-graduado em Ensino da Língua Inglesa pela PUC-MG e mestrando em Estudos da Tradução pela USP. Publicou dois livros de poemas: *Réquiem* (Editora Patuá, 2012), vencedor do Programa Nascente / USP 2011, e *Constelário* (Editora Patuá, 2016). Dedicou-se, no momento, à tradução de *Key West: an Island Sheaf*, de Hart Crane. Uma parceria com Lucas Zapparoli de Agustini resultou em *Gravuras Japonesas*, uma tradução integral de *Japanese Prints* (1918), de John Gould Fletcher. Contato: lucarezi@hotmail.com

Beatriz Bastos (Rio de Janeiro, 1979) é professora e tradutora. Publicou os livros de poesia *Pandora – Fósforos de Segurança* (Editora Azougue, 2003, em coautoria com Fernanda Branco) e *Da Ilha* (Editacuja, 2009). Fez mestrado e doutorado em tradução de poesia (PUC-Rio, 2008-2014). Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado sobre as cartas de Guimarães Rosa aos seus tradutores (Departamento de Ciências da Linguagem – UFF). Entre outros, publicou os artigos “O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo” na Revista *TradTerm*, em 2012, e “Poesia e tradução: sobre ‘presença’” na *Revista de Letras* da Unesp, em 2009. Publicou versões em inglês de poemas de Hilda Hilst na revista *Metamorphoses*, do Smith College, em 2013. Traduziu, juntamente com Ismar Tirelli Neto, o livro *Silêncio*, de John Cage (Editora Cobogó, no prelo). Organizou e traduziu, juntamente com Paulo Henriques Britto, a antologia *Meu coração está no bolso*, com poemas de Frank O’Hara (Luna Parque, 2017). Contato: beatriz@gmail.com

Celso Fraga da Fonseca é formado em Letras pela UFMG (Português/Alemão), e mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais com o estudo “Orações adjetivas em ‘Cantigas de Miragre’ das *Cantigas de Santa Maria*”. Traduziu para o português poemas de diversos autores da lírica alemã do pós-guerra. Para essa mesma *Cadernos*, em 2001, selecionou e traduziu

para o português vinte e três poemas de Paul Celan, publicados no ensaio “Poemas de Paul Celan”. Trabalha atualmente como docente no Instituto de Educação Continuada (IEC), PUC Minas. Contato: celso.fraga@terra.com.br

Débora Landsberg é mestra em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio. Em sua dissertação, investigou como tornar diálogos traduzidos mais verossímeis. De janeiro a maio de 2017, foi tradutora residente da Literature Ireland, ministrando um seminário para alunos de mestrado do Trinity College Dublin. Tradutora literária desde 2005, já traduziu obras de autores como Charles Dickens, Margaret Atwood, Joyce Carol Oates e Shirley Jackson. Contato: debora.landsberg@gmail.com

Diana Rosenthal Szylił é mestra em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo com foco em poesia italiana e, mais especificamente, no poeta Giuseppe Parini (século XVIII). Bacharel em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e em Letras (Português e Italiano) pela Universidade de São Paulo, atualmente é coordenadora editorial na Editora Labrador. E-mail: diana.szylił@gmail.com

Dinaura M. Julles é formada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e em Tradução pela PUC. Tem pós-graduação em Tradução pela USP, e há 25 anos dedica-se à tradução jurídica e comercial. Traduziu recentemente “O Poder das Pequenas Mudanças”, de Margareth Heffernan (série TED Books), publicado no Brasil pela Editora Alaúde. Em paralelo, cultiva o interesse pela tradução literária. Contato: dinaurajulles@terra.com.br

Eduardo Freitas de Souza é analista da Embrapa Clima Temperado. Possui Licenciatura Plena em Letras (Português, Inglês e respectivas literaturas) pela Fundação Universidade do Rio Grande. Cursos de pós-graduação em Tradução pela Universidade de São Paulo e Psicolinguística e Linguística Geral pela Universidade Federal de Santa Catarina. E curso de professor de inglês como segunda língua pela universidade Language Links, Perth, Austrália. Contato: edu.freitasdesouza@hotmail.com

Elisabete Ares Licer é professora de línguas e culturas de expressão portuguesa na Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia (Galiza-Espanha) nas especialidades de português como língua estrangei-

ra (escolas oficiais de idiomas) e língua galega e literatura (ensino médio). Entre 2006-2016 prestou serviços de tradução e interpretação como freelance entre os idiomas português, galego e castelhano (versão e tradução). Realizou mestrado em Tradución para a Comunicación Internacional na Universidade de Vigo (Galiza-Espanha). Iniciou estudos de Letras na UFMG e finalizou o bacharelado em Filoloxía Hispánica (Galego-Portugués) na Universidade de Santiago de Compostela. Atualmente está realizando sua tese de doutorado no marco do programa de T&P da Universidade de Vigo. Contato: elisabete.ares.licer@edu.xunta.es

Erasto Santos Cruz é mestre em literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo com foco em estudos sobre a literatura de Macau, e graduado em letras português-chinês pela mesma instituição. É tradutor chinês-português, professor de mandarim, consultor cultural, e professor de Língua Portuguesa na Zhejiang Yuexiu University of Foreign Languages, na cidade de Shaoxing, província de Zhejiang, China. Contato: erasto.cruz@yahoo.com.br

Francesca Cricelli é doutoranda em Estudos da Tradução, com uma tese sobre as cartas de amor de Giuseppe Ungaretti para Bruna Bianco (DLM- FFLCH-USP). É poeta e tradutora, publicou *Repátria* no Brasil (Selo Demônio Negro, 2015) e na Itália (Carta Canta, 2017) *Tudo que toca o olhar* (Casa Impressora Almería, 2013). Organizou e traduziu as cartas trocadas entre Giuseppe Ungaretti e Edoardo Bizzarri – Correspondência 66-68 (Scriptorium, 2013), traduziu *Dias de abandono* de Elena Ferrante (Biblioteca Azul, 2016).

Giorgio De Marchis é professor de Literatura portuguesa e brasileira da Università degli Studi Roma Tre. Faz parte do Colégio de Docentes de Doutorado de Pesquisa em “Línguas, Literaturas e Culturas Estrangeiras”. Coordena a Cátedra “José Saramago” e a Cátedra “Agostinho Neto”, presentes na mesma universidade com o apoio do Instituto Camões, da Fundação Dr. António Agostinho Neto e da União dos Escritores Angolanos. Dirige a revista “Krypton” e faz parte da redação da revista “Testi e Linguaggi” da Universidade de Salerno e do conselho editorial da “Revista de Estudos Literários” do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina. É membro do conselho consultivo do “Anuário de Literatura” da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: giorgio.demarchis@uniroma3.it

Gian Luigi De Rosa é professor de Língua e Tradução – Língua Portuguesa e Brasileira da Università del Salento (Lecce). Sua pesquisa se desdobra em dois eixos: o policentrismo linguístico, através da análise de corpora textuais literário e filmográfico; e o uso da Tradução Audiovisual no ensino da língua portuguesa. É Diretor da Cátedra Instituto Camões “Manoel de Oliveira” e co-diretor da Unisalento Summer School of Audiovisual Translation. No período 2013-2015 foi Presidente do V Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa. É membro do Grupo de Pesquisa Internacional “Rede de Estudos de Língua Portuguesa ao Redor do Mundo” – RELPMUND (CNPq). Contato: gianluigi.derosa@unisalento.it

Leandro Amado de Alvarenga atua como professor na escola pública desde 2010. Graduiu-se em Letras pela Universidade de São Paulo e concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos da Tradução. Nesse último projeto, traduziu e analisou contos de fada de George MacDonald, influente autor para a literatura infantil e infantojuvenil de língua inglesa. Contato: leandroamado@gmail.com

Lucas Zapparoli de Agustini é formado em latim e faz doutorado (USP) traduzindo *Don Juan* de lord Byron. Publicou as “Obras Completas de Delmira Agustini” (2014); com Anderson Lucarezi traduziu as *Gravuras Japonesas*, de John Gould Fletcher (Benfazeja, 2017); e com Adriana Zapparoli traduziu *A Burocracia Mandarina*, de Pablo Baler (lumme, 2017). *Pelo Andar do Dia* é seu único livro de poemas (lumme, 2017). Contato: lucaszaparoli@gmail.com

Renata Silveira Lopes é formada em Letras, com Bacharelado em Língua e Literatura Italiana pela Universidade Federal Fluminense. Aficionada pela escrita autobiográfica e pela literatura feminina, dedica-se à obra da autora Natalia Ginzburg, desenvolvendo estudos na área de Tradução Literária, dentre eles uma análise comparativa de diferentes traduções do livro *Le piccole virtù*. É servidora pública do Estado do Rio de Janeiro e traduz do italiano e do inglês. Contato: relopesrj@yahoo.com.br