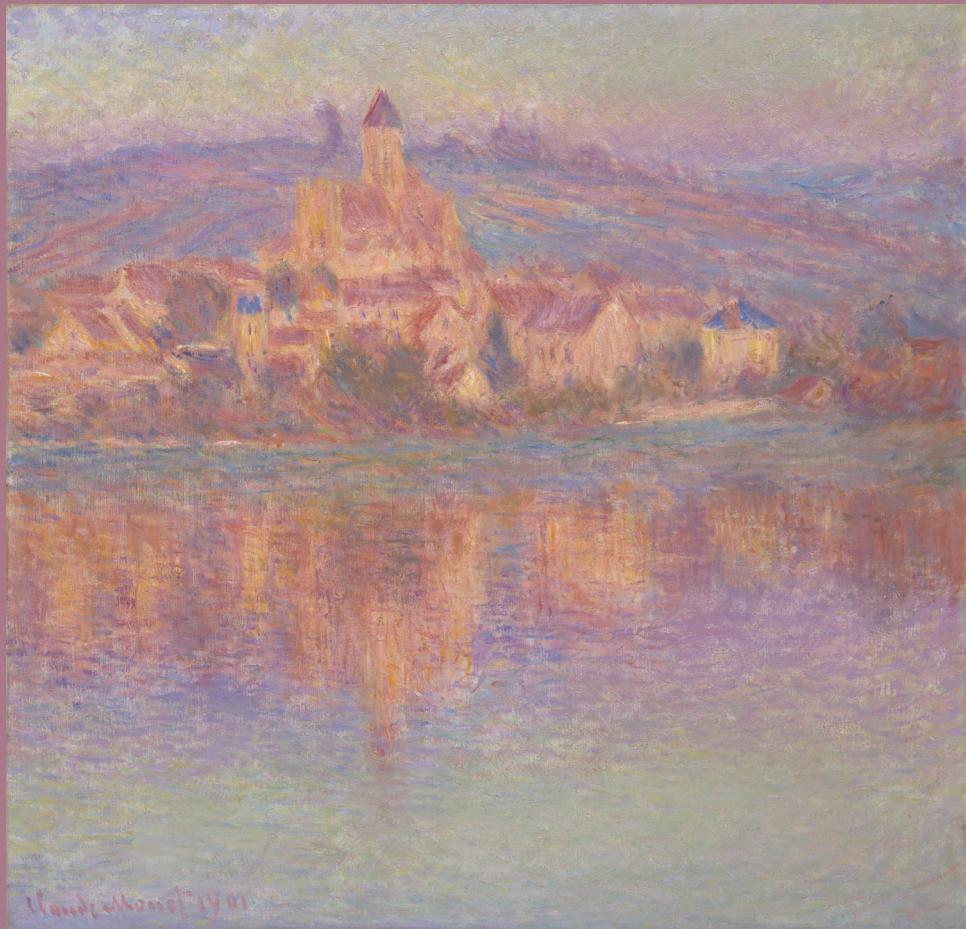


CADERNOS

28

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Caminhos e fronteiras da tradução literária

CADERNOS 28

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

Vice-Diretora: Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

Conselho Consultivo

Afonso Teixeira Filho

Marie-Hélène Torres

Andréia Guerini

Marta Pragana Dantas

Denise Carrascosa

Maurício Mendonça Cardozo

Dirceu Villa

Maurício Santana Dias

Elizabeth Santos Ramos

Neide Hissae Nagae

Germana Henriques Pereira

Pablo Cardellino Soto

Inês Oseki-Dépré

Paulo Henriques Britto

Juliana Steil

Reginaldo Francisco

Lauro Maia Amorim

Simone Homem de Mello

Lincoln Fernandes

Válmi Hatje-Faggion

Mamede Jarouche

Viviane Veras

Marcelo Paiva de Souza

Walter Carlos Costa

Marco Syrayama de Pinto



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

CADERNOS 28

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 28 • 1-294 • São Paulo, 2024

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

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
e Ciências Humanas/USP. – n. 1 (1997) . – São Paulo: FFLCH/
USP, 1997-

Anual, v. 28 (2025)

eISSN 2359-5388

Descrição baseada em n. 2 (1998)

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

CDD (21. ed.) 418.02

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

Editor Responsável
Prof. Dr. John Milton

Comissão Editorial
Álvaro Faleiros, Gisele Wolkoff, Lucas de Lacerda Zaporolli de Agustini,
Marina Della Valle, Magdalena Nowinska, Nilce M. Pereira,
Pedro Mohallem Rodrigues Duarte e Telma Franco Diniz

Coordenação Editorial
Helena Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto gráfico, Capa e Diagramação
Marcos Eriverton Vieira

Revisão
Os autores

Imagen da Capa
Vétheuil (1901) – Claude Monet (francês, 1840-1926)

Sumário

Apresentação – Entre tempos e espaços: recriações.....	07
“Ello”/“Ele”: sobre a (im)possível tradução de um gesto de Juan Carlos Onetti.....	09
<i>Enrique Nuesch</i>	
O jovem doente, de Xavier Bonfill i Trias	35
<i>Elisa Bicca e Willian Henrique Cândido Moura</i>	
Domingo: um conto de Natalia Ginzburg.....	51
<i>Iara Machado Pinheiro</i>	
Vestes malditas: um poema de Ludwig Uhland traduzido por Gonçalves Dias	66
<i>Sylvia Tamie Anan</i>	
Traduzindo “One Art”.....	85
<i>Otavio Leonidio</i>	
O copista de luxo	98
<i>Fabio Morábito (tradução de Livia Grotto)</i>	

<i>As Bruxas</i> de Aléxandros Papadiamántis: introdução, tradução e comentário	110
<i>Robert de Brose</i>	
 <i>Da Natureza</i> , de Parmênides de Eleia.....	152
<i>Bruno Palavro</i>	
 Senário iâmbico em tradução: uma proposta em verso da primeira cena da <i>Asinária</i> , de Plauto.....	169
<i>Renan de Castro Rodriguez</i>	
 Pythagoras babelis: as metamorfoses do discurso pitagórico em Óvidio, Metamorfoses, Livro XV, vv. 252-390	191
<i>Cecília Debiasi Duarte, Giovani Gabriel Cazaroto Principe, Izis Dellatre Bonfim Tomass e Nicolas Wolaniuk do Amaral Carvalho</i>	
 Os diálogos entre Njorðr e Skaði (<i>Gylfaginning</i> , 23) e Hadingus e Regnilda (<i>Gesta Danorum</i> , I. 8. 18-9): duas traduções comentadas.....	218
<i>Henrique Verri Fiebig</i>	
 Na confluência das línguas: narrativas do exílio de Arkadi Aviértchenko e Teffi	230
<i>Márcia Chagas Kondratíuk e Ekaterina Vólkova Américo</i>	
 “A Tempestade” de Shakespeare em português: analisando a tradução de José Francisco Botelho	252
<i>Hayra Celeste Barreto Rocha</i>	
 Tradução de cantos Nahua ao toque do <i>teponaztli</i> : para uma reconstituição musical	264
<i>Sara Lelis de Oliveira</i>	

Entre tempos e espaços: recriações

É com alegria que fazemos chegar ao público mais uma seleta de artigos, ensaios, resenhas e traduções comentadas, compreendendo variadas línguas e tradições literárias.

Iniciando o número, Enrique Nuesch assina o artigo *“Ello”/“Ele”: Sobre a (im)possível tradução de um gesto de Juan Carlos Onetti*, onde apresenta e interpreta o conto “Jabón” para então defender a escolha de Suely Vianna Baptista, ao traduzir o pronome neutro espanhol pelo masculino em português.

Elisa Bicca e Willian Henrique Cândido Moura figuram nesta seleta com sua tradução direta do catalão do conto “O jovem doente”, de Xavier Bonfill i Trias, ainda pouco traduzido para o português.

Iara Machado Pinheiro traduz e comenta o conto “Domingo”, de Natalia Ginzburg, ressaltando o desafio de recriar, em português, a “cadência compassada e oralizada” da autora italiana.

Em *Vestes malditas: um poema de Ludwig Uhland traduzido por Gonçalves Dias*, Sylvia Tamie Anan avalia a tradução do romântico brasileiro de um dos mais populares poetas alemães do século XIX, à luz dos estudos da Manuel Bandeira sobre a versificação gonçalvina e de sua obra poética autoral como um todo.

Ainda nos domínios das Letras Modernas, Otavio Leonidio figura nesta seleta com mais uma tradução comentada de “One Art”, um dos poemas mais famosos da norte-americana Elizabeth Bishop, interpondo-a à tradução de Paulo Henrique Britto. Livia Grotto, por seu turno, transcreve e traduz valiosa e inédita conferência do escritor e poeta mexicano Fabio Morábito, que destrincha o ofício do tradutor em metáforas tocantes e perspicazes, descrevendo-o como um “copista de luxo”.

Este número também traz contribuições para as Letras Clássicas: Robert de Brose traduz e comenta o conto “As Bruxas”, de Aléxandros Papadiamântis (1851–1911), apresentando e contextualizando o autor e sua obra e refletindo, por fim, sobre a sua práxis tradutória. Também do grego, Bruno Palavro apresenta a sua tradução integral em hexâmetros dos fragmentos de Parmênides de Eleia; além de comentar sobre o seu projeto de tradução, que visa “recomplicar” o poema, Palavro também analisa outras duas propostas de tradução existentes.

Em *Senário iâmbico em tradução: uma proposta em verso da primeira cena da Asinária, de Plauto*, Renan de Castro Rodriguez discorre sobre as soluções métricas e as recriações de elementos poéticos do texto teatral encontradas ao conciliar o texto clássico com os estudos da tradução poética, especialmente à luz de Pound, Haroldo de Campos e Paulo Henriquez Britto.

Já em *Pythagoras babelis: as metamorfoses do discurso pitagórico em Ovídio, Metamorfoses, Livro XV, vv. 252-390*, os autores Cecília Debiasi, Giovani Cazaroto Principe, Izis Dellatre e Nícolas Wolaniuk exploram as múltiplas possibilidades da tradução poética em um exercício individual/coletivo, que objetiva revelar as disparidades do processo tradutório e delinear a figura do Pitágoras ovidiano.

No artigo *Os diálogos entre Njorðr e Skaði (Gylfaginning, 23) e Hadingus e Ragnilda (Gesta Danorum, I. 8. 18-9)*, Henrique Verri Fiebig oferta-nos uma tradução comentada de dois diálogos lendários: um, traduzido do nórdico antigo, recolhido da Edda em prosa de Snorri Sturluson, e outro do latim, proveniente do *Gesta Danorum* de Saxo Gramático.

Hayra Celeste Barreto Rocha assina resenha crítica da tradução de *A Tempestade*, de William Shakespeare, feita por José Francisco Botelho. Por meio da análise de questões estruturais, linguísticas, estilísticas e semânticas, a autora avalia a acessibilidade do texto traduzido para o leitor contemporâneo.

Encerramos este número com o artigo *Tradução de cantos Nahua ao toque do teponaztli: para uma reconstituição musical*, dividido em três seções, em que Sara Lelis de Oliveira apresenta a tradução inédita de cantos pertencentes ao manuscrito *Cantares mexicanos*, visando reconstituir a sonoridade perdida dos cantos Nahua quando de sua transliteração para o alfabeto latino.

Boas leituras!

Comissão Editorial

“Ello”/“Ele”: sobre a (im)possível tradução de um gesto de Juan Carlos Onetti

Enrique Nuesch

Resumo: O conto “Jabón”, de Juan Carlos Onetti, apresenta apenas duas personagens, sendo a definição do gênero de uma delas algo que fica oculto até o fim. Para referir-se a essa personagem, a narração escolhe o pronome “Ello”. A única tradução publicada editorialmente no Brasil que este conto possui é de 2006, republicada em 2012, de autoria de Suely Viana Baptista, e nela optou-se traduzir “Ello” por “Ele”, pronome pessoal de gênero masculino. Diante da aparente inadequação dessa opção, o presente artigo se propõe a defendê-la como adequada, elencando motivos de ordem hermenêutica, inerentes ao próprio conto e ao corpus literário de onde ele provém, além de motivos advindos da própria fortuna crítica do autor. Para isso, o artigo contextualiza a publicação do conto e da sua tradução, apresenta um sumário dele, apresenta uma interpretação intrínseca e uma interpretação extrínseca dele, logo contextualiza-o dentro de problemas críticos da obra literária de Juan Carlos Onetti como um todo e, por fim, conclui que há um gesto de desestabilização dos fatos diegéticos perpassando toda a obra do autor, com impacto também no caso do conto abordado e consequentemente no empreendimento de traduzi-lo.

Palavras-chave: Juan Carlos Onetti; Tradução; Crítica; Interpretação.

Resumen: El cuento “Jabón”, de Juan Carlos Onetti, presenta solamente dos personajes y la definición de género de uno de ellos es algo que permanece oculto hasta el fin. Para referirse a dicho personaje, la narración elige el pronombre “Ello”. La única traducción de este cuento editorialmente publicada en Brasil es de 2006, republicada en el 2012, cuya autora es Josely Vianna Baptista, y se optó en ella traducir “Ello” por “Ele”, un pronombre personal de género masculino. Ante la aparente inadecuación de dicha opción, este artículo tiene el propósito de defenderla como adecuada, presentando motivos de orden hermenéutico, inherentes al propio cuento y al corpus literario del cual proviene, además de motivos advenidos de la misma fortuna crítica del autor. Para hacerlo, el artículo contextualiza

la publicación del cuento y de su traducción, presenta un sumario del cuento, presenta una interpretación intrínseca y extrínseca de él, en seguida lo contextualiza dentro de problemas críticos en torno a la obra literaria de Juan Carlos Onetti como un todo y, por fin, concluye que hay un gesto de desestabilización de los hechos diegéticos que atraviesa toda la obra de ese autor, con impacto también en el caso del sobredicho cuento y, consecuentemente, en el mismo intento de traducirlo.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti; Traducción; Crítica; Interpretación.

1. Introdução

O conto “Jabón”, de Juan Carlos Onetti (1909 – 1994) foi publicado pela primeira vez entre 1979 e 1986, a depender da fonte – Verani (2009, p. 170), registra 1979; Vigil e Cesco (2000, p. 122) registram 1981; a editora Alfaguara, na edição dos contos completos do autor (ONETTI, 1994, p. 490) registra 1986. Por sua vez, quando se trata de tradução brasileira desse conto específico, se registra apenas uma (KARAM, 2016, p. 78), de Josely Vianna Baptista, no volume *47 contos de Juan Carlos Onetti*, editada em 2006 pela Companhia das Letras e relançada em 2012 pela editora Schwarcz (ONETTI, 2012, p. 489-492). Assim sendo, tem-se somente essa tradução no Brasil. Havia tradução anterior de um conjunto de contos de Onetti, por Eric Nepumoceno em 1989, mas feita sobre um volume originalmente de 1976, no qual “Jabón” ainda não se havia publicado (KARAM, 2016, p. 78).

O objeto principal deste artigo é a tradução de Josely Vianna Baptista. A motivação de pensar sobre ela é dada por uma escolha feita pela tradutora: a personagem apresentada pelo narrador como “*Ello*”, tem seu nome em português traduzido por “*Ele*”. Tal escolha, em um primeiro momento, se mostra inadequada, pois está-se usando um pronome pessoal de gênero masculino, “*Ele*”, para um pronome que em língua espanhola é, gramaticalmente, neutro: “*Ello*”. Pudera-se haver optado por “*aquilo*”, ou “*isso*”, com ganho de neutralidade, mas com perda dos traços semânticos que a proximidade de “*Ello*” com “*Él*” y “*Ella*” possui por sua origem gramatical, traços que estabelecem ainda alguma ligação com a categoria de pessoa. Um exame mais detido, com menos apego à gramática e mais aberto à hermenêutica literária, permite ponderar a dificuldade colocada pelo nome da personagem, para muito além de julgar a opção tradutória, e permite refletir acerca da própria obra de Onetti, assim como da sempre árdua tarefa da sua tradução.

É a esse exame e reflexões que o artigo ora apresentado irá se dedicar. Em primeiro lugar, trataremos de situar o leitor minimamente no contexto interno do conto. Isso permitirá, a seguir, pensar sobre a (falta de) opção dada à tradutora.

Logo, relacionaremos o conto com outros momentos da obra ficcional de Onetti, para tratar de caracterizar melhor a própria personagem em questão e pensar sobre o termo escolhido pelo autor para lhe dar nome. Concluiremos, por fim, que a tradutora fez o que era possível, considerando a complexidade da tarefa com a qual ela se deparou – traduzir os contos de Juan Carlos Onetti.

Ao longo dos passos acima descritos, considerar-se-ão enquanto apoio teórico-crítico de nosso arrazoado alguns textos da fortuna crítica (DEREDITA, 1980; KADIR, 1980; MILLINGTON, 1987; VERANI, 1989; FERRO, 2003; REALES, 2003; CRAIG, 2005; NUESCH, 2013; BOLAÑOS BETANCOURT, 2017) e textos provindos dos campos da teoria literária (COMPAGNON, 2003), dos estudos da tradução (DE GENNARO, 2011; ROSE, 2017; SPIŠIAKOVÁ, 2021) e da psicanálise (HELLER, 2005; VIDAL DIEZ, 2020). As citações especificamente do conto de Onetti serão acompanhadas pela transcrição da tradução que é o objeto deste trabalho, de Josely Vianna Baptista. Quando se citarem trechos mais longos, as traduções de Baptista e o original figurarão lado a lado; quando forem mais curtos, as traduções virão logo em seguida do original, na mesma linha.

2. O conto – “Jabón”

Em análise de narrativa, ainda que o texto-objeto seja curto, como é o conto “Jabón” (apenas 3 páginas), o operador crítico inexoravelmente necessita do recurso à paráfrase. Para situar o leitor em relação aos problemas de que trataremos, será necessário incorrer nesse mal.

Na forma mais sintética em que pudemos reapresentar o conto, este fica assim: Um homem, de nome Saad, dirigindo seu carro em uma estrada, vê uma pessoa com uma maleta no acostamento. Saad para, oferece carona, a pessoa sobe no carro e sugere que não tem destino. Saad não consegue determinar o gênero da pessoa, mas sente o despertar de uma forte atração por ela. Vão para uma casa onde passam os dias, ao longo dos quais Saad vê seu desejo crescer, assim como a necessidade de desvendar qual seria o gênero de sua companhia, arquitetando formas de fazer essa descoberta. Por fim, Saad dá-se conta de que seu desejo não é apenas pela pessoa, mas também por não-querer-saber o gênero dela: seu desejo é por ela em toda a sua ambiguidade.

Tudo isso é contado por um narrador que tem acesso aos sentimentos e pensamentos de Saad, faz descrições acerca da situação e locais em que ambos

estão, porém não tem acesso à interioridade da outra pessoa, à qual se refere por “*Ello*”. Essas características do narrador terão importância mais à frente em nossas razões.

Para situar melhor o leitor em relação à construção do desejo de Saad, assim como em relação às transformações pelas que esse desejo passa, devem-se comentar alguns trechos que julgamos importantes.

No segundo parágrafo, a impossibilidade de ter uma certeza visual e estável quanto à expressão de gênero de “*Ello*” já causa um intenso despertar:

vio que la persona que le sonrió tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa, un suéter rojo que cubría el pecho sin la menor sospecha de senos; un pecho liso de varón; pantalones negros que no insinuaban el bulto del sexo. Hombre, mujer, efebo, hermafrodita, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando (ONETTI, 1994, p. 439).

viu que a pessoa que lhe sorriu tinha uma cabeça de mulher, jovem, extraordinariamente bela, um suéter vermelho que cobria um peito sem a menor suspeita de seios; um peito liso de rapaz; calças pretas que não insinuavam o volume do sexo. Homem, mulher, efebo, hermafrodita, de repente Saad precisou dele, com força e ofegando (Tradução de Josely Vianna Baptista).

Tem-se aí um primeiro julgamento visual, a partir da percepção de um aspecto corporal feminino (“cabeza de mujer”), que logo elide uma possível característica feminina (“sin la menor sospecha de senos”), depois soma uma característica dita masculina (“pecho liso de varón”), e por fim conclui pela impossibilidade de decidir (“hombre, mujer, efebo, hermafrodita”), sendo justamente isso o que desperta a necessidade dita imediata, forte e arquejante.

Já no parágrafo aproximadamente central do conto, Saad, mais do que ter o seu desejo intensificado por conta da dúvida, o tem justamente pela possibilidade de estar junto com alguém que seja mulher e homem ao mesmo tempo. Mas, no mesmo parágrafo, também se informa que o desejo se direciona a uma terceira forma, expressada pela indiferença entre ser homem ou mulher:

Porque aquella criatura adorada le ofrecía – o apenas insinuaba – su doble cara, sus dos cuerpos, y muy pronto el hombre sintió el impulso angustioso de avanzar y oprimir, indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo de mujer o de hombre” (ONETTI, 1994, p. 440).

Porque aquela criatura adorada lhe oferecia – ou insinuava – sua dupla face, seus dois corpos, e logo o homem sentiu o impulso angustiante de avançar e de pressionar, não importando se os seus imaginados abraços rodeassem um corpo de mulher ou de homem.

Nota-se, aí, esse conflito que cinde internamente o desejo de Saad: ele deseja “su doble cara, sus dos cuerpos”, mas também sente o impulso por uma forma intermédia, um corpo sem expressão concreta de masculinidade ou feminilidade, ou seja, não “os dois”, mas nenhum deles como determinação final.

Descreve-se, porém, no próximo parágrafo e nos dois que lhe seguem, como esse desejo pelo indiferenciado também recua, para dividir o espaço psíquico e impulsivo com o desejo de saber de forma determinada o sexo de “Ello”. O parágrafo se inicia com “Pero quería saber”, e seguem-se nele e nos dois subsequentes as descrições das tentativas de satisfazer essa necessidade de saber: Saad inspecciona o quarto de “Ello” quando a personagem não está em casa, e não consegue inferir nada a partir da maleta, pois estava sempre trancada; no próximo parágrafo, ele observa “Ello” detalhadamente quando ambos estão ao ar livre do lado de fora da casa, passando o tempo; e no próximo parágrafo, que parece ser o clímax da narrativa, ele chega a se intrometer no banheiro enquanto “Ello” toma banho, apenas para ver que a espuma do sabão (ou sabonete – “Jabón”, que dá título ao conto) na altura do peito e da entrepernas tampouco lhe permite saber o que quer.

O penúltimo parágrafo mostra a variação final do desejo de Saad:

Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda. Y ahora vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo (ONETTI, 1994, p. 440).

Até que, quase de um dia para o outro, Saad começou a aceitar. A desejar, mais do que a posse física d'Ele, a permanência do segredo, da dúvida. E agora o vigiava, ciumento, temendo que uma imprudência, uma frase d'Ele, revelasse a verdade cuja ignorância lhe dava agora o gozo de continuar sofrendo.

Veja-se que seu desejo agora tem outro foco. A necessidade de possessão física do corpo ambíguo, ainda que ela persista, fica em um plano inferior à necessidade de se manter a mesmíssima dúvida acerca do sexo que se ocultou ao longo da convivência. O texto não pode ser mais literal quanto àquilo que alimenta o desejo: há a procura por um gozo masoquista dado pela ignorância, pela ausência da certeza.

O último parágrafo não faz mais que remarcar a percepção de Saad da existência de um contraste entre a jovialidade de “Ello” e a sua própria, se não aparente, pelo menos sentida senectude:

Veía a Ello trepar el sendero, ágil y rápido, un poco inclinado el cuerpo por el peso de la cesta. Sintió frío y vejez, entró en la casita pensando vagamente qué habría comprado Ello para la comida de la noche (ONETTI, 1994, p. 441).

Viu-o subir a trilha, ágil e rápido, o corpo um pouco inclinado pelo peso da cesta. Sentiu frio e velhice, entrou na casinha pensando vagamente no que Ele teria comprado para o jantar desta noite

Cabe notar, de todos os modos, que “Ello” parece tornar-se a fonte de alimentação de Saad, não em um sentido maternal ou mesmo pecuniário, mas algo como a fonte de sua energia vital, o alimento do desejo que o faz seguir vivendo.

Ainda não é o momento de lançarmo-nos a interpretações mais detalhadas do conto – o que faremos na próxima seção – mas é necessário amarrar este sumário com a caracterização do que parece-nos ser o ponto mais importante, que mencionávamos ao abrir esta seção: deve-se ter em mente como o desejo de Saad é construído, sendo figurado por uma variação de quatro momentos: Desejo por um corpo que pode ser de um homem com traços femininos ou de uma mulher com traços masculinos; Desejo por um corpo que seja de ambos sexos ao mesmo tempo; Retorno ao desejo por um corpo masculino ou feminino, com traços de seu oposto (quando faz as tentativas de descobrir definitivamente o sexo); Desejo por não saber definitivamente o sexo do corpo que deseja, ficando o desejo físico em si mesmo em segundo plano, sendo o desejo direcionado por fim a aceder ao gozo masoquista da dúvida. Se nos perguntarmos qual foi o motivo de Saad para deter seu carro em primeiro lugar, não nos parece desmedido acreditar que o fez estimulado pela visão de “Ello” à beira da estrada, o que seria uma forma do último movimento (desejo da dúvida), dada ainda no começo da ação da narrativa, já na primeira oração: “No hizo ninguna señal para que Saad detuviera el coche”(ONETTI, 1994, p. 439); “Não fez nenhum sinal para que Saad parasse o carro”.

Como já dito, na próxima seção faremos interpretações mais detidas. O que deve ficar estabelecido até aqui é que o conto mostra o conflito interior de um homem por um corpo ambíguo, a construção do desejo em função da ambiguidade, seja do corpo que deseja possuir fisicamente, seja da imagem de um corpo percebido de forma ambígua.

3. Da interpretação

3.1. “Ello”/“Ele”/“X”/“It” – Considerações Gerais

Se foi possível caracterizar minimamente acima como se apresenta a personagem que foi denominada “Ello” no conto, nosso leitor haverá de ter uma noção do problema que se coloca à tradução dessa denominação. Não há em português tradução direta, como dissemos, com uma palavra que consiga reter, ao mesmo tempo, os traços de neutralidade e pessoalidade que o pronome “Ello” possui em língua espanhola. A tradutora do conto optou por reter a pessoalidade, usou o pronome “Ele”: “Al entrar, Ello dijo «Gracias» y Saad pensó que la voz no había revelado nada” (ONETTI, 1994, p. 439); “Ao entrar, Ele disse ‘obrigado’ e Saad notou que a voz não revelara nada”.

No ano corrente, 2023, não haveria, à primeira vista, obstáculos para se adotar alguma outra forma pronominal trazida pelas discussões em torno da ideia de uma “linguagem neutra”. À primeira vista. Na hipótese de que tais discussões já existissem com a força de hoje em 2006, quando a tradução do conjunto dos 47 contos de Onetti teve lugar, uma série de questões editoriais e linguísticas poderiam, ainda assim, obstar ao uso de alguma expressão não dicionarizada. Caberia à editora da primeira tradução do conjunto dos 47 contos – Companhia das Letras – tomar uma decisão ponderando impactos comerciais, já de saída. Caberia à mesma tradutora tomar uma posição no debate. Ela, Josely Vianna Baptista, poeta, tradutora de grandes obras e escritora, com formação acadêmica, estaria numa encruzilhada. Mais do que numa encruzilhada, estaria no centro de um polígono de tensões sobre o qual só se pode especular, com vetores tencionando, entre outros, em direção de vértices como o mercado editorial, a discussão acadêmica, a liberdade/limitação concedida por editores a tradutores, as políticas linguísticas, o juízo adquirido através de sua já vasta experiência e, francamente, até o ambiente de moralismo recrudescido que afeta a mesma língua viva, como notado por Flora Süsskind (2022, p. 242) em texto recente.

Toda a essa problemática em torno de possíveis razões de se pensar uma palavra mais precisa para traduzir o “Ello” que dá nome à personagem, no entanto, não a podemos vencer no espaço desse artigo. A sua menção se fez necessária por sua pertinência no campo dos estudos da tradução nos dias de hoje, como se vê nos volumes *Queering Translation History* (SPIŠIAKOVÁ, 2021) e *Queer in Translation* (EPSTEIN; GILLET, 2017). Do capítulo 3 deste último, vale marcar as palavras de sua autora aqui, quando relembra ela dos seus procedimentos ao traduzir do

francês para o inglês a obra *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, uma narrativa francesa do século XVII escrita por François Timoléon. Entre as suas estratégias de tradução para destacar a ambiguidade de uma personagem, a autora do capítulo menciona:

meu protagonista sente ser ele mesmo um homem e uma mulher. Por conta disso, doravante me referirei a Choisy usando o epiceno, ou pronomes de gênero neutro, ‘ze’, ‘hir’ e ‘hirsself’, querendo dizer ‘ele/ela’, ‘a ele-dele/a ela-dela’ e ‘ela mesma/ele mesmo’, respectivamente (ROSE, 2017, p. 38, tradução nossa).¹

A autora, porém, mencionara uma página antes que se tratou de uma tradução no contexto de um projeto acadêmico. A sua opção, como se viu, foi criar formas pronominais outras, com metaplasmos experimentais das formas dicionarizadas. Talvez uma experimentação dessas passaria sem problemas no caso de “*Ello*” em 2006, quando, como mencionamos, o debate atual ainda não havia se instalado, nem academicamente, nem socialmente, pelo menos com a intensidade com o que o temos hoje. A tradutora naquele então, de todos os modos, preferiu, como vimos, “*Ele*”.

Uma tradução para a língua inglesa editada nos Estados Unidos em 2019, de Katherine Silver (uma premiada tradutora daquele país), fez a seguinte escolha para “*Ello*”: “Al entrar, *Ello* dijo «*Gracias*» y Saad pensó que la voz no había revelado nada. Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior, hombre o mujer” (ONETTI, 1994, p. 439); “Upon entering, X said, “*Thanks*” and Saad thought that the voice revealed nothing. It belonged to someone, man or woman, who had drunk and smoked a lot the night before” (ONETTI, 2019, p. 465-6, tradução de Katherine Silver).

Como se vê, optou-se por “X” para “*Ello*”. Não parece arriscado concluir que o “X”, no olhar dessa tradutora, pareceu preservar mais relação com a pessoalidade do que o “it” disponível à língua inglesa, que se usa para referir-se a objetos e seres não-humanos, sem flexionar gênero.

O “X” é um sinal de incógnita em notação matemática, introduzido por Descartes no século XVII, e daí extrapolado para outras situações de desconheci-

1 [my protagonist feels himself to be both a man and a woman. Because of this I shall henceforth refer to Choisy using the epicene, or gender-neutral, pronouns ‘ze’, ‘hir’, and ‘hirsself’ to mean ‘he/she’, ‘him/her’, and ‘herself/himself’ respectively]

mento acerca de um ente qualquer. No contexto do conto, uma tradução como essa tem implicações interessantes, se considerarmos que, matematicamente, a determinação do valor de X há de implicar resultados diferentes – e bem específicos, quando é ele a única incógnita da equação –, tal como o é no caso do conto em questão. Assim, “sendo X = Mulher, Saad faria isto”; “sendo X = Homem, Saad faria aquilo” etc. O “X”, pois, segundo vemos, seria uma boa maneira de dar cabo da variabilidade do desejo de Saad em relação a “Ello”.

“It”, por sua vez, houvesse sido empregado, apesar de seu uso geral em referência a entes não-humanos, teria suas ressonâncias interessantes, se lebrarmos, de passagem, que o “Dasein” heideggeriano é referido por “it” enquanto sujeito ou objeto gramatical em contextos de tradução e de estudo em textos de língua inglesa, seguindo o uso do neutro pelo próprio filósofo. Assim, vê-se na tradução inglesa do §4 de *Sein und Zeit*: “Das Dasein ist ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vorkommt. Es ist vielmehr dadurch ontisch ausgezeichnet, daß es diesem Seienden in seinem Sein um dieses Sein selbst geht” (HEIDEGGER, 1967 [1927], p.12); “Da-sein is a being that does not simply occur among other beings. Rather *it is* ontically distinguished by the fact that in *its* being this being is concerned about its very being” (HEIDEGGER, 1996 [1927], p. 12. Tradução de Joan Stambaugh, itálicos nossos).

Sem entrar nas considerações filosóficas de Heidegger, só quiséramos lembrar que em *Ser e tempo*, o único ser que pode ser “Dasein” é o ser humano, e isso antes ainda de ter gênero (DE GENNARO, 2011, p.245). O “it” poderia ser aplicado, pois, a “Ello”, preservando-lhe a remissão a um ser humano antes de determinações de gênero.

De todos os modos, o que acabamos de fazer, tanto em relação a “X”, como em relação à possibilidade de usar “it”, é o inevitável: a interpretação. Qual dessas duas propostas seria mais adequada no caso da tradução para o inglês? À primeira, que existe efetivamente na tradução inglesa citada, poder-se-ia obstar o problema da impessoalidade “numérica” de “X”. Propusemos compreender esse X relembrando o seu surgimento histórico no contexto da história da matemática. À segunda, com o hipotético uso de “it”, tratamos de dar guarida relembrando uma questão filosófica, que é a incorporação do conceito de “Dasein” heideggereano ao vocabulário filosófico de língua inglesa. Segundo julgamos, são interpretações adequadas para justificar as opções de tradução, a existente e a hipotética.

Para o “Ele” da tradução de Josely Vianna Baptista, quiséramos mostrar que há adequação, igualmente. Assim como “X”, essa opção se justifica – e se justifica bem, julgamos – após um exame mais detalhado do conto, assim como da sua

relação com o corpus literário ao qual ele pertence e da relação dessa tradução em particular com outras traduções de textos de Onetti feitas no Brasil.

3.2. “Ele” – Interpretação Intrínseca

É o momento, pois, de levar em conta os traços que constituem o narrador. Este trata a ambas personagens como terceiras pessoas e não demonstra qualquer envolvimento com as ações do nível diegético. Como dissemos, ele tem acesso à interioridade de Saad, a tudo o que se fala entre as personagens, mas não tem acesso à interioridade de “Ello”. Isso nos indica que é um caso de um narrador com focalização interna, que fornece ao leitor as informações através da percepção de Saad.

Caracterizada a instância e a focalização, cabe ao leitor do conto interpretar as qualificações presentes no texto, referentes às características físicas de “Ello”, assim como as referentes aos estados anímicos de Saad. Por exemplo:

- | | |
|---|---|
| <p>(I) la persona que le sonrió tenía una cabeza de mujer, joven, <i>extraordinariamente hermosa</i></p> <p>(II) Hombre, mujer, efebo, hermafrodita, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando. <i>Necesitó que subiera al coche, necesitó de aquello con miedo</i>, empezó a creer que lo había estado esperando desde la primera juventud y casi llegó a creer que necesitaría la presencia o cercanía de Ello (ONETTI, 1994, p. 440, itálicos nossos).</p> | <p>(I) a pessoa que lhe sorriu tinha uma cabeça de mulher, jovem, extraordinariamente bela</p> <p>(II) Homem, mulher, efebo, hermafrodita, de repente Saad precisou dele com força e ofegando. Precisou que subisse no carro, precisou daquilo com medo, começou a acreditar que estivera esperando por ele desde a primeira juventude e quase chegou a acreditar que precisaria da presença ou da proximidade d’Ele.</p> |
|---|---|

No fragmento (I), “extraordinariamente hermosa”, é uma qualificação que se dá por um juízo do narrador ou de Saad? No fragmento (II), a “necessidade” e a “necessidade” “com medo”, são qualificações dadas por juízos do narrador, ou são definições de estados de ânimo formalizadas verbalmente pelo próprio fluxo de pensamento de Saad?

A posição nossa, enquanto leitores do conto e redatores deste texto, é a de que, em ambos casos, e em todos os casos similares ao longo do conto, tais qualificações são formalizações do pensamento de Saad. O narrador nos informa que Saad julga a pessoa como “hermosa”, que ele sente uma “necessidade”, que ele sente uma “necessidade” “com medo”, assim como mais adiante – em “Saad pensó que la voz no había revelado nada. *Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior*, hombre o mujer” (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos);

“Saad notou que a voz não revelara nada. Era de alguém que devia ter bebido ou fumado muito na noite anterior, homem ou mulher” – a qualificação da voz de “Ello” como a de alguém que bebeu e fumou na noite anterior é uma qualificação que Saad formaliza em seu “pensamento”, ao qual o narrador nos dá acesso.

Com essas delimitações estabelecidas, podemos passar ao aprofundamento de nossa interpretação em favor da tradução por “Ele”.

Quiséramos, primeiro, fazer referência à ordem das palavras empregada pelo narrador toda vez que se lançam hipóteses, seja por especulação direta, seja em meio a alguma descrição, acerca do gênero de “Ello”. Na coluna esquerda, organizamos com letras a, b, c etc. a sequência em que os fragmentos surgem no texto; na coluna direita, numeramos e nomeamos a ordem em que surgem os termos com denotação de gênero em cada fragmento.

Sequência no Conto (ONETTI, 1994, p. 439-41, itálicos nossos, traduções de Jósely Vianna Baptista)	Ordem dos termos
<p>a. tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa, un suéter rojo que cubría el pecho <i>sin la menor sospecha de senos</i>; un pecho liso de varón; pantalones negros que <i>no insinuaban el bulto del sexo</i></p> <p>a. tinha uma cabeça de mulher, jovem, extraordinariamente bela, um suéter vermelho que cobria um peito sem a menor suspeita de seios; um peito liso de rapaz; calças pretas que não insinuavam o volume do sexo.</p>	<p>1. Feminino; 2. Indeterminado; 3. Masculino; 4. Indeterminado</p>
<p>b. <i>Hombre, mujer, efebo, hermafrodita</i>, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando.</p> <p>b. Homem, mulher, efebo, hermafrodita, de repente Saad precisou dele, com força e ofegando.</p>	<p>1. Masculino; 2. Feminino; 3. Masculino; 4. Indeterminado</p>
<p>c. el corte de pelo <i>era masculino y no había pintura en la cara</i></p> <p>c. o corte de cabelo era masculino e não havia pintura no rosto.</p>	<p>1. Masculino; 2. Masculino</p>
<p>d. Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior, <i>hombre o mujer</i>.</p> <p>d. Era de alguém que devia ter bebido ou fumado muito na noite anterior, homem ou mulher.</p>	<p>1. Masculino; 2. Feminino</p>

e. ¿Adónde quiere ir? – preguntó Saad para volver la cabeza y examinar la piel de las mejillas del pasajero: ningún rastro de barba pero el pecho continuaba hostil y aplastado. e. Aonde quer ir – perguntou Saad, virando a cabeça para examinar a pele do rosto do passageiro: nenhum sinal de barba, mas o peito continuava hostil e achatado.	1. Masculino; 2. Indeterminado; 3. Masculino
f. Tampoco había nuez en el cuello blanco. f. Tampouco havia pomo de adão no pescoço branco.	1. Feminino
g. como si estuviera <i>seguro, segura</i> de imponer sin violencia sus propios planes. g. como se estivesse certo, certa de impor sem violência seus próprios planos	1. Masculino; 2. Feminino
h. Porque no había signos de la adulterada feminidad <i>de un muchacho invertido</i> ; nada de la soterrada virilidad <i>de una lesbiana</i> . h. Porque não havia sinais da adulterada feminilidade de um rapaz invertido; nada da soterrada virilidade de uma lésbica.	1. Masculino; 2. Feminino
i. indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo <i>de mujer o de hombre</i> . i. não importando se os seus imaginados abraços rodeassem um corpo de mulher ou de homem.	1. Feminino; 2. Masculino
j. Veía a Ello trepar el sendero, ágil y <i>rápido</i> , un poco inclinado el cuerpo por el peso de la cesta. j. Viu-o subir a trilha, ágil e rápido, o corpo um pouco inclinado pelo peso da cesta.	1. Masculino

Tabela 1. Inventário de fragmentos que empregam termos com denotação de gênero (esquerda) e classificação ordenada do aparecimento dos termos em cada fragmento (direita).

Nesse inventário – que consegue ser exaustivo, graças à brevidade do conto – registramos apenas três ocorrências em que o termo de denotação masculina não é o primeiro escolhido para referir-se a “*Ello*”: fragmento “a”, dado logo no segundo parágrafo do conto, momento de abertura da narrativa, que retomaremos com mais detalhe ainda adiante; fragmento “i”, momento no qual, dentro das variações do desejo de Saad, ele considera a hipótese de “*Ello*” ser alguém com os dois “corpos”

ao mesmo tempo; fragmento “f”, que interpretamos como feminino por ser “cuello blanco” uma expressão historicamente relacionada ao corpo feminino, sendo um dos *topoi* poéticos (pelo menos em literatura hispânica) mais cultivados desde a renascença. Todos os demais fragmentos, como dito, têm em primeiro lugar um termo de denotação masculina.

Ademais, há dois fragmentos nos quais se empregam termos com denotação masculina que, segundo vemos, poderiam ter uma formulação alternativa, e evitaria o uso de tal denotação: e. “¿Adónde quiere ir? – preguntó Saad para volver la cabeza y examinar la piel de las mejillas *del pasajero*” (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos); “Aonde quer ir – perguntou Saad, virando a cabeça para examinar a pele do rosto do passageiro”. Neste ponto, Saad já havia parado o veículo e “Ello” já havia subido, ficando desde já implícito que se tornou “passageiro”. Assim sendo, após a pergunta, o “pasajero” (feminino: “pasajera”) poderia ser facilmente evitado em espanhol por Onetti empregando pronomes de objeto indireto, formulando assim: “¿Adónde quiere ir? – *le* preguntó Saad para volver la cabeza y examinar*le* la piel de las mejillas”.

No fragmento “j”, que vem do último parágrafo do conto, já ficara entendido que Saad fazia questão de não saber o gênero de “Ello”: j. “Veía a Ello trepar el sendero, ágil y *rápido*, un poco inclinado el cuerpo por el peso de la cesta” (ONETTI, 1994, p. 441, itálicos nossos) Onetti poderia ter substituído o “rápido” (feminino: “rápida”) por “veloz”, adjetivo que não flexiona gênero.

Considerando que é sempre da perspectiva de Saad que o narrador elabora as informações, ou seja, que se está lidando com a percepção de Saad e a formalização em palavras dessa sua percepção, acreditamos que há um substrato de gênero masculino sobre o qual Saad constitui a sua percepção do outro que está em sua presença.

Nesse sentido, cremos ter já uma primeira razão forte para se corroborar a tradução de “Ello” por “Ele”, sempre deixando claro que isso não é o mesmo que estipular a determinação masculina da personagem “Ello”. Antes, parece haver um pendor da imaginação de Saad por exercer as variações de seu desejo tendo o masculino como substrato; quando isso se manifesta textualmente, o que se tem é que, quase sempre, a primeira opção é a da expressão com de denotação masculina. Por isso, a tradução por “ele” é perfeitamente cabível a um conto que é narrado com focalização numa personagem com essas características.

3.2 “Ele” – Interpretação centrífuga

Se acima tratamos de ler o conto em si mesmo, confrontando-o consigo mesmo, agora trataremos de ler fazendo o movimento contrário, levando-o novamente ao confronto consigo mesmo, mas também relacionando-o a textos de “fora” dele, de autoria do mesmo Onetti, assim como da fortuna crítica.

Começamos retomando o nosso inventário acima. Há três fragmentos que nos importa considerar agora em conjunto:

- b. *Hombre, mujer, efebo, hermafrodita, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando.*
- d. *Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior, hombre o mujer.*
- i. *indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo de mujer o de hombre* (ONETTI, 1994, p. 439-40, itálicos nossos, traduções acima, na Tabela 1.)

Dentre os três, o fragmento da letra “i” é o mais importante, pois, em sua forma textual, em se tratando da ordem de termos, é o oposto dos fragmentos das letras “b” e “d”. Aqui cabe perguntar-se acerca da natureza da ordem das palavras: perguntar se em “b” e “d” ela é uma questão estilística, enquanto idiossincrasia do autor, e, nesse caso, se seu estilo é o de seguir a ordem canônica, de começar as enumerações ou alternativas pelo gênero masculino. Nos limites do texto do conto, há apenas três momentos em que a ordem não se inicia pelo termo de referência masculino, e no que diz respeito ao uso sequencial especificamente das palavras “hombre” e “mujer”, há apenas três momentos em que ele ocorre, sendo que dois deles começam por “hombre”, enquanto que a única inversão se dá no mesmo ponto em que, na imaginação de Saad, existe a possibilidade de “Ello” possuir ao mesmo tempo os “dois corpos” – masculino e feminino.

Essa única inversão da ordem “hombre/mujer” para “mujer/hombre” pode ser um eco de uma questão provinda de alhures, de outros textos do corpus ficcional do autor. Em um estudo acerca da representação da mulher na obra de Onetti, publicado em 1987, Mark Millington (1987, p. 359) afirmava que as mulheres funcionam como pontos de articulação de personagens masculinos, e essa função se exerceria de forma “negativa” ou “positiva”, sendo a primeira, a articulação daquilo que os homens rejeitam (o que lhes tolhe a liberdade e os torna existencialmente incompletos), e a segunda, a articulação daquilo que os homens desejam (que

estimula seu movimento em busca da mudança da incompletude para a completude existencial). Essa função “positiva”, afirma ainda Millington (1987, p. 359) é desempenhada por mulheres que não exercem papéis sociais definidos, que não são mães, esposas ou filhas. Essas mulheres em especial são, então, não um objeto de desejo dos homens, mas, antes uma via para a formulação do desejo:

A questão vital a se levantar sobre elas é: ‘O que é que os homens querem dessas mulheres?’. E a resposta é que os homens têm um desejo, não por elas, mas por meio delas (...) Essas mulheres podem sugerir a possibilidade de se alcançar um outro eu, uma plenitude imaginária, e assim elas são o meio, o veículo do desejo masculino, e não o seu objeto (MILLINGTON, 1987, p. 359, tradução nossa).²

Não foram poucas as obras nas quais Millington se baseou para chegar a essa proposta. Encontram-se ao longo de seu estudo referências a todos os romances publicados até 1987 e alguns dos contos mais extensos. A nossa aproximação de “Jabón” ao estudo Millington se dá, pois, no sentido de ser um *parallelus locus* (COMPAGNON, 2003, p. 68-75) que nele pudera haver sido incluído.

Se há pouco afirmamos e reafirmamos que não pretendíamos estipular o gênero masculino para “Ello” em si mesmo, agora cabe dizê-lo em relação ao gênero feminino: não é porque estamos aproximando o conto a um estudo sobre as mulheres na obra de Onetti que se deve entender uma afirmação acerca do gênero feminino de “Ello”. Novamente, há de se ter claro que tudo é derivado da focalização narrativa em Saad. O que essa focalização nos dá é uma fenomenologia da percepção de Saad.

Como dizíamos, o fragmento “a” de nosso inventário voltaria a ser comentado, e este é o momento de fazê-lo, assim como deve ser retomado o fragmento “i”:

- a. *tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa*, un suéter rojo que cubría el pecho sin la menor sospecha de senos; un pecho liso de varón; pantalones negros que no insinuaban el bulto del sexo
- i. indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo *de mujer o de hombre* (ONETTI, 1994, p. 439-40, itálicos nossos).

2 [the vital question to ask about them is: ‘What do men want of these women?’ And the answer is that men have a desire not for them but via them (...) These women may suggest the possible attainment of an other self, an imaginary fulfilment, and so they are vehicles of male desire rather than its object.]

Lembrávamos que o fragmento “a” provém do segundo parágrafo, que é ainda parte da abertura do conto, do estabelecimento da situação. Antecedido pelo primeiro, no qual apenas se fala de uma “figura” à beira da estrada, sem referências de gênero, no segundo temos o fato de que a primeira sequência de termos com referência de gênero começa por uma que denota o feminino (“cabeza de mujer”).

Ainda seguindo o raciocínio de Millington,

A ênfase na perspectiva masculina confere um sentido concreto à noção de que esse desejo se dá por meio da mulher e em busca de um (novo) eu. Esse desejo masculino é essencialmente narcísico. O eu masculino importa, e o masculino está à procura de um novo auto-reflexo através do contato com certas mulheres privilegiadas pelo sistema de valores masculino (MILLINGTON, 1987, p. 360, tradução nossa).³

Isto, considerando a sequência de termos de referência de gênero no fragmento “a”, nos leva à conclusão de que o primeiro termo a aparecer, de denotação feminina, marca o ponto zero, o espelho que serve apenas de meio (“via”) para o exercício desse desejo “narcisista”. É o ponto zero daquela fenomenologia da percepção de Saad, sobre o qual este irá projetar o substrato masculino que servirá de âncora para as variações do desejo.

É assim que, do fragmento “b” em diante, até o fragmento “h”, os termos que referem gênero sempre iniciam a sequência com a denotação masculina. Isso é interrompido precisamente no fragmento “i”, quando as variações do desejo de Saad parecem ter um recomeço, assim como o espaço da ação passa a ser outro, que já não é mais o encontro à beira da estrada e o caminho subsequente, e sim a convivência na casa alugada. O recomeço nesse novo espaço, que permite olhares mais detidos e com tintas voyeurísticas, necessita, pois, novamente, da parte feminina como ponto zero, para constituir o reflexo do masculino sobre o qual se exercerão as novas variações do desejo que, como mostramos na primeira seção, a partir desse ponto passam a ser o desejo de determinar o gênero de “Ello” e depois o desejo de não-saber. Desejo final este que, não obstante, não deixa de projetar sobre sua fonte o traço de masculinidade pelo uso de “rápido” do último parágrafo (fragmento “j”).

3 [this stress on the male perspective gives concrete sense to the notion that his desire is via the woman and for a (new) self. This male desire is essentially narcissistic. The male self matters, and the male seeks a new self-reflection through contact with certain women privileged by the male value system].

Deixando de lado agora essa exploração dos termos com referência de gênero e sua ordem de emprego, podemos passar à exploração de outros detalhes, de um plano mais simbólico, que seguirão reforçando a imagem masculina enquanto substrato sobre o qual se elaboraram as variações do desejo de Saad. Há que se reparar nos nomes de lugares, objetos e das personagens.

No único diálogo do conto, dado no momento em que “Ello” entra no veículo de Saad, se fala brevíssimamente acerca dos planos e destinos de cada qual. De fato, sobre os de “Ello”, pouco é informado, apenas que pretendia ir meio longe de onde estava, ainda mais adiante na estrada. Por sua vez, Saad explica a sua parte com mais detalhe, e faz um convite:

Pensaba detenerme en San Sebastián para almorzar. Después seguir hasta Pau, donde alquile una casita que no sé si la voy a encontrar. *Si quiere puede acompañarme a almorzar y a perdemos entre pinos enormes buscando la casita.* Sólo sé que se llama Pourquoi Pas y está cerca del paradero del Jabalí (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos).

Estava pensando em parar em San Sebastián para almoçar. Depois seguir até Pau, onde aluguei uma casinha que não sei se vou encontrar. Se quiser pode me acompanhar para almoçar e nos pertermos juntos entre os pinheiros enormes procurando a casinha. Só sei que Pourqui Pas e fica perto da parada do Jabalí.

Geograficamente, Pau é uma região na província de Girona, nordeste da Espanha. Tal província tem como parte de sua vegetação as florestas de *Pinus*, ou pinheiros. O fato de o texto trazer esse tipo de detalhe geográfico não pode passar sem nota. Das muitas observações que há na fortuna crítica acerca das geografias da ficção de Onetti, lembraremos aqui apenas de uma questão, que serve para indicar que esse tipo de escolha não pode ser gratuito aqui, se é que o pode ser em qualquer caso literário.

No universo ficcional de Onetti, o principal cenário, a cidade de “Santa María”, passou por um enorme incêndio no fim do romance de 1979, *Dejemos hablar el viento*. A cidade ressurge, no último romance do autor, de 1993, *Cuando ya no importe*, com o nome “Santamaría”, como se o calor do incêndio tivesse fundido os nomes. Assim mesmo, ressurgem nela, entre outras, algumas personagens que viviam na cidade antes do incêndio, presentes em outros romances e contos do autor, tal como o doutor Díaz Grey e a menina Angélica Inés. Geograficamente, no entanto, a cidade ressurge (como seu nome agora) também modificada, passando a ser de um ambiente amplamente reconhecido pela crítica como uma ficcionalização de regiões do Rio da Prata para ser uma região mais tropical (REALES, 2003, p. 265).

No caso do conto de que aqui se trata, pois, a escolha da paisagem/geografia, como dissemos, não pode ser gratuita. O convite de Saad a “se perder” junto com ele entre “enormes pinus” possui, segundo vemos, um eco fálico; é um convite a se perder entre os troncos eretos e robustos. E quando Saad entra às furtadelas no banheiro em que “*Ello*” está tomando banho, esperando poder finalmente ver o seu corpo nu, encontrou apenas

el perfume del jabón de pino que *Ello* había hecho espumear en su cuerpo, en su pecho, *en la entrepierna que desvelaba el misterio*, siempre solo, y sellado para él” (ONETTI, 1994, p. 440, itálicos nossos).

o perfume de sabonete de pinho que *Ele* espumara por todo seu corpo, pelo peito, na entreperna que desvelava o mistério, sempre sozinho, e selado para ele.

A espuma do sabonete de *pinus* esconde, pois, o lugar que poderia revelar o “mistério”, entre as pernas. Esse momento culminante, do banho com cheiro de *pinus* dessa pessoa a quem Saad convidou para “se perder entre os enormes *pinus*”, talvez seja a contraparte da imagem inicial do conto, que mostra pela primeira vez essa “figura” através da qual ele irá exercer seu desejo:

La figura estaba quieta y paciente, tal vez aburrida, al borde del camino, *junto a un árbol* del que empezaba a *surgir la primavera como pequeñas lanzas de un verde aún indeciso* (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos).

A figura estava quieta e paciente, talvez entediada, à beira do caminho, junto de uma árvore onde a primavera ia despontando como pequenas lanças de um verde ainda indeciso.

Esse encontro com o cheiro do *pinus*, na casa entre os “enormes *pinus*” seria, pois, o clímax daquilo que começou como “pequenas lanças”, na primeira vista da “figura” de “*Ello*”.

Reparemos, agora, no nome das personagens. Primeiro, o de Saad: é um nome de origem árabe, “سعاد”, que significa “amigo” e “companheiro”, e provém do vocábulo “سعاد” (COWAN, 1979, p. 478), que significa tanto “ser feliz” como “ser afortunado”. Se esse significado na origem do nome possui algum sentido no conto, seria o caso de pensá-lo justamente como aquilo que passou a ser a tênue relação de Saad com “*Ello*”, de companhia: “Si quiere puede acompañarme a almorzar y a perdemos entre pinos enormes buscando la casita” (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos). De fato, ainda antes de fazer o convite, a possibilidade de

haver encontrado uma companhia perene é formulada entre as várias “necessidades” prementes que nascem em Saad à vista de “Ello” quando detém seu carro:

Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando. Necesitó que subiera al coche, necesitó de aquello con miedo, empezó a creer que lo había estado esperando desde la primera juventud y casi llegó a creer que necesitaría la presencia o cercanía de Ello – el corte de pelo era masculino y no había pintura en la cara – *basta el resto de sus días*. (ONETTI, 1994, p. 439, itálicos nossos).

Saad precisou dele com força e ofegando. Precisou que subisse no carro, precisou daquilo com medo, começou a acreditar que estivera esperando por ele desde a primeira juventude e quase chegou a acreditar que precisaria da presença ou da proximidade d’Ele – o corte de cabelo era masculino e não havia pintura no rosto – até o fim de seus dias.

Se, como vimos antes, os personagens masculinos de Onetti, incluindo agora, entre eles, Saad, procuram um senso de completude por projeção de seus desejos, o mesmo Saad, a “companhia”, necessitava de uma contraparte para ser, de fato, uma “companhia” – ser ele mesmo.

Porém, essa contraparte, que surge como “Ello”, tem no nome que lhe é atribuído, para além da questão da neutralidade pronominal já mencionada, outra ressonância, que não pode ser ignorada: quando a obra de Freud foi traduzida pela primeira vez para o espanhol, o termo que se usou para o conceito conhecido como “Id” (consagrado pela primeira tradução inglesa) foi, justamente “Ello” (VIDAL DIEZ, 2020, p. 72). No dicionário da Real Academia Española, ainda em sua edição atual, a entrada “ellos” remete para a entrada “Él” que, logo dos significados propriamente linguístico-gramaticais dos pronomes pessoais, introduz o “Ello” na acepção Freudiana: “1. m. Psicol. En el psicoanálisis de Freud, fuente inconsciente de toda energía psíquica, que contiene la totalidad de los instintos reprimidos y se rige solo por el principio del placer” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014).

Ironicamente para o nosso arrazoado aqui, o dicionário e a tradução tratam “Ello” como um substantivo masculino, daí tanto o “m.” do verbete como o pronomes no título da tradução “El yo y el ello”. Ironicamente, porque em alemão, o título de Freud é *Das Ich und das Es*, sendo “Es” o “Ello”, empregando-se na tradução o pronomes masculino (“el Ello”) pela mesma razão “gramatical” que cria a dificuldade de traduzir o “ellos” espanhol para o português: a neutralidade que existe no alemão para uma parte dos substantivos (com seus correspondentes pronomes), que não existe no espanhol nem no português.

Retornado ao conto, seu autor, Onetti, tem em momentos do conjunto de sua obra ficcional algumas remissões a Freud. Por exemplo, em *Juntacadáveres*, romance de 1964, o doutor Díaz Grey formula algo que ele chama de sua “teoria do medo”, e a considera superior ao “freudismo”: “Não indubitável, porém muito mais convincente que o marxismo e o freudismo, minha teoria do medo determinando toda a história e toda a psicologia dos homens” (ONETTI, 1984 [1964], p. 78, tradução nossa). Em *Dejemos hablar al viento*, já mencionado romance de 1979, o personagem Medina passa horas lendo livros enquanto cuida de um moribundo: “na casa da frente, a casa onde eu havia lido alternadamente Clausewitz e Freud, onde havia aplicado injeções inúteis e estive pensando no meu passado sem conseguir organiza-lo” (ONETTI, 1979, p. 13, tradução nossa).

Ainda se encontram algumas remissões do autor a Freud, empregando termos relacionados ao narcisismo e ao complexo de Édipo, no contexto de sua produção cronística dos anos 30 e 40:

Viúvo, sofre de um complexo de Édipo com toques narcisistas, e se está escrevendo um livro sobre o assunto, parece-nos que está obrando perfeitamente bem. (...) era uma mistura Raskólnikov com Teresa D’Ávila, com um forte complexo de Édipo no calcanhar esquerdo (ONETTI, 1975, p. 367 e 412, tradução nossa).

Quando se trata da fortuna crítica, para mencionar apenas três estudos mais extensos aqui, Linda Craig (2005, p. 12), Anuar Bolaños Betancourt (2017, p. 32-41) e Liliana Reales (2003, p. 225) encontram ecos freudianos; respectivamente, os dois primeiros estudos, no romance *El pozo* (1939), e o terceiro, no romance *La vida breve* (1950).

Assim, tanto a presença de vocabulário freudiano diretamente em outros textos, (que não o conto “Jabón”) como a intuição crítica da pertinência de Freud para ler alguns momentos da obra ficcional de Onetti, permitem-nos ter alguma certeza de que relacionar o nome da personagem “Ello” ao “Es” freudiano não é algo desmedido.

Se seguimos o entendimento geral de que o “Es” (“Id”, “Ello”) freudiano tem como única medida, ou desmedida, o princípio do prazer, sem amarras sociais/morais, e tende a querer tudo aqui e agora, e que essa desmedida é regulada pela interação com o Ego e o Superego (HELLER, 2005, p. 89-94). Relendo em contexto algumas das passagens (que com uma exceção, suas traduções por Baptista já estão dispostas acima), podemos pensar que a relação de Saad com “Ello” é a

dramatização da própria elaboração de suas pulsões brutas em desejo: 1. Parte da “necessidade” inicial, quase física, característica do Id: “lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando”; 2. Elabora parcialmente o desejo, ainda em aberta contendida com as pulsões mais desregradas do Id: “A los pocos días, el deseo de Saad fue creciendo y tuvo momentos de silencio y de escondido dolor (...) y muy pronto el hombre sintió el impulso angustioso de avanzar y oprimir”⁴; 3a. Por fim se mostra seu desejo em sua elaboração final, já superada a brutalidade da possessão física: “Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda”, 3b. tendo como objeto de realização do prazer, de possível acesso ao gozo, o sofrimento-pela-ignorância: “vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo”.

Não temos a intenção, ou pretensão, de erguer essa nossa exposição um tanto corrida como uma leitura profundamente “freudiana” de Onetti, mas apenas indicar que, em alguma medida, e seguindo algumas evidências textuais e acenos da própria fortuna crítica, há elementos para ser aproximar o “Ello” do conto com o “Id/Ello” de Freud – em espanhol “*el Ello*”, em português “*o Id*”.

Com essa nossa interpretação “centrífuga”, somando-a à “intrínseca”, cremos ter, agora, duas razões fortes para justificar a tradução de “Ello” por “Ele”. A primeira, a enunciamos ao fim da seção anterior. A segunda tem duas facetas: 1a. Tem-se um conto acerca de um personagem masculino, Saad, que faz parte de um corpus literário com outros personagens masculinos, para os quais a fortuna crítica mostra uma construção de psiques ficcionais que tendem a constituir suas imagens a partir de projeções sobre personagens femininas, sendo que um exame detalhado deste conto em particular é capaz de confirmar a hipótese novamente: o que há de traços femininos é transformado em ponto zero para a auto-reflexão do masculino; 1b. Há uma atmosfera permeada de imagens fálicas advindas da escolha de cenário para os acontecimentos e do desenvolvimento da relação entre Saad e “Ello”; 2. Tanto evidências textuais como indicações da fortuna crítica permitem pensar em “Ello” como uma figuração de um Id freudiano de Saad e na narrativa como o processo de elaboração das suas necessidades mais torpes em desejo e busca do gozo pela contenção de suas pulsões mais primordiais.

4 Tradução de Baptista: “Em poucos dias, o desejo de Saad cresceu e teve momentos de silêncio e de dor oculta (...) e logo o homem sentiu o impulso angustiante de avançar e de pressionar (...)” (ONETTI, 1994, p. 440).

“Ele”, então, pode ser “Ello”: “Ello” como auto-reflexão d’Ele – Saad; “Ello” como a imagem dessa “companhia” dos “amigos” eretos; “Ello” como a elaboração das necessidades do Id em desejo, desejo d’Ele – Saad. “Ello”, “Ele”, pode ser tudo isso, menos, lembrando, “um homem”, porque nem a tradução por “Ele” indicaria isso, muito menos o conto em si mesmo, seja em português, seja em espanhol.

4. Considerações finais

Não vemos por onde criticar opção de traduzir por “Ele”, uma vez que tudo o que circunda o encontro com a personagem “Ello” no conto conspira para desestabilizar os traços de gênero implicados em “Ele”. Se há uma diferença que se pode vislumbrar entre original e tradução é no que se poderia chamar aqui de uma “tensão semântica”: no original há menos tensão entre “Ello” e seus atributos de desestabilização, enquanto que na tradução essa tensão é maior, pelo peso que um pronome gramaticalmente masculino – “Ele” – possui de saída, que será contrabalanceado pelos atributos e demais circunstâncias da trama.

A tradução desse conto, diríamos, pois, é a tradução de uma dinâmica, de um gesto: a tradução de um gesto de desestabilização. “Ele” foi a melhor forma possível, no momento, de se reconstruir ou ainda fazer em nossa língua portuguesa esse gesto.

A complexidade da tarefa, no entanto, mal desponta no exame da tradução de apenas um conto. Já fizemos remissões a alguns outros momentos da obra ficcional de Onetti, sem ainda assinalar, no entanto, um último elemento de ponderação que é importante para encerrar este artigo.

Onetti foi um autor que trabalhou com a iteração de seus próprios textos ao longo dos anos e principalmente em seu último romance, *Dejemos hablar el viento*. Dentro da fortuna crítica de Onetti é lugar-comum lembrá-lo. Por exemplo, Kadir (1980), Deredita (1980) e Verani (1989). Por ser este último um dos mais proeminentes estudiosos de Onetti, citamos a sua síntese da questão:

A citação literal ou parêntese reflexivo é o procedimento mais explícito da produção do relato como reminiscência de outros textos. Em *Dejemos*, reaparecem parágrafos de *El Pozo*, de *La vida Breve*, de *Juntacáveres* e do conto ‘Justo el 31’, este, na íntegra, recuperando no romance o seu contexto previamente escamoteado (VERANI, 1989, p. 725, tradução nossa).

O problema que essa característica de Onetti coloca é: como traduzir esse gesto, esse movimento da repetição de si? Tome-se o exemplo do conto aí citado, “Justo el 31”. De fato, esse conto, foi publicado em 1964, 15 anos antes do romance em questão, com o título “Justo el treintaiuno”. A repetição “íntegra” é realmente íntegra, total, porém, com pequenas modificações, que nada excluíram do conto. Introduziram-se, não obstante, algumas informações que o integravam melhor à trama de *Dejemos hablar el viento* e, claro, há essa modificação no título, que transforma em algarismo (31) a palavra que Onetti usou para referir-se ao numeral – “treintaiuno”.

No Brasil, *Dejemos hablar el viento* foi traduzido por Maria de Lourdes Martini, com publicação em 1981, apenas dois anos após o lançamento original da obra. Já os contos de Onetti no Brasil só foram objeto de sua primeira tradução em 1989, feita por Eric Nepumoceno e publicado, como o original em língua espanhola (*Tan triste como ella y otros cuentos*, de 1976), com o título *Tão triste como ela e outros contos*.

Para o leitor brasileiro, pois, não houve “repetição” quando *Deixemos falar o vento* apareceu em 1981. Agora, supondo que as datas de tradução tivessem sido invertidas, os contos primeiro, o romance depois: haveria uma necessidade de a tradução do romance incorporar a tradução antecedente do conto, sendo cada tradução feita por pessoas diferentes? Haveria sequer como se dar um acordo entre editoras, com base em um detalhe que é tão ínfimo no contexto comercial? E sob qual premissa poderia ser aceita uma tal necessidade? Para lembrar do infame adágio: haveria uma “traição” sem a repetição? Mas, acima de tudo, há que perguntar-se: como é que se poderia traduzir o gesto da repetição? Pois a crítica já apontou, nos próprios estudos já citados e também em outros (FERRO, 2003; NUESCH, 2013), que a repetição de si em Onetti, tanto em sua forma literal como em suas formas menos diretas, é também um gesto de desestabilização dos próprios (e supostos) “fatos” do universo diegético do mundo ficcional criado pelo autor.

Juntacadáveres (1964) tem, entre um de seus episódios, o suicídio de uma personagem em uma noite de tempo firme, mesma noite em que ocorre um diálogo em um bar de um hotel. Esse diálogo noturno – porém nada sobre o suicídio – já aparecera em *La vida breve* (1950), mas nesse romance a noite é de tempestade fortíssima. Em *Una tumba sin nombre* (1957), uma personagem diretamente envolvida na cena do suicídio fala sobre o acontecimento, mas o refere como ocorrido numa tarde. Temos, pois, um suicídio, acontecido numa noite de tempo firme (*Juntacadáveres*), mas de tempestade (*La vida breve*), mas também não é uma noite (de chuva ou não), e sim uma tarde (*Una tumba sin nombre*). A

repetição, como dissemos, desestabiliza. A repetição é um gesto desestabilizante, que espreita o texto e, por isso mesmo, o próprio trabalho do tradutor. De nossa parte, estamos investigando em um projeto mais extenso toda essa questão, dos efeitos desse gesto para a tradução.

“Jabón”, um conto tão curto, não se furta a um tal gesto. Cá, ele se manifesta, não pela repetição de um outro ponto do corpus, mas pela repetição de termos de denotação feminina/masculina aplicados ao corpo. Quem o viesse a traduzir, quando ainda não havia dele tradução, como é o caso que abordamos, haveria de se encontrar, consciente ou inconscientemente, com o gesto. “Ele” para “Ello”, como tratamos de mostrar, foi uma solução, fortuita ou pensada, que a nosso ver foi adotada com acerto por Josely Vianna Baptista. Decisão tomada, destaque-se, em meio à descomunal tarefa de traduzir todos os demais 46 contos da obra de Onetti – da obra e do gesto que a perpassa.

Referências bibliográficas

- BOLAÑOS BETANCOURT, Anuar. *Yo, Ello, Perspectiva de Género y postura de autor en El pozo de Juan Carlos Onetti*. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Literarios, Santiago de Cali, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COWAN, John Milton (ed.). *The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic*. Urbana: Spoken Language Services Inc., 1979.
- CRAIG, Linda. *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela: Marginality and Gender*. Woodbridge: Tamesis, 2005.
- DE GENNARO, Ivo. “Husserl and Heidegger on Da-sein: With a Suggestion for Its Interlingual Translation”. In: SCHALOW, Frank (ed.). *Heidegger, Translation, and the Task of Thinking*. Essays in Honor of Parvis Emad. New Orelans: Springer, 2011. p. 225-251
- DEREDITA, John. “El viento habla con repeticiones”. *Texto Crítico*, Veracruz, n. 18-19, 1980, p. 64-69. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6933>. Acesso em 30 mai. 2023.
- FERRO, Roberto. *Onetti, la fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires: Alción, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. A Translation of Sein und Zeit. Translated by Joan Stambaugh. New York: SUNY Press, 1996.

- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
- HELLER, Sharon. *Freud A to Z*. New Jersey: Wiley & Sons, 2005.
- KADIR, Djelal. “Susurros de Ezra Pound en Dejemos hablar al viento”. *Texto Crítico*, Veracruz, n. 18-19, 1980, p. 81-86. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6936>. Acesso em 30 mai. 2023.
- KARAM, Sérgio Bandeira. *Tradução de literatura hispano-americana no Brasil*: um capítulo da história da literatura brasileira. 268 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação Em Letras, Porto Alegre, 2016.
- MILLINGTON, Mark. “No Woman’s Land: The Representation of Woman in Onetti”. *MLN*, Baltimore, v. 102, n. 2, 1987, p. 358-277. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2905695>. Acesso em 30 mai. 2023.
- NUESCH, Enrique Vetterli. “Os mundos possíveis de Juan Carlos Onetti”. *MOARA* – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, n. 37, 2013, p. 36-44. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1346>. Acesso em 30 mai. 2023.
- ONETTI, Juan Carlos. *47 Contos de Juan Carlos Onetti*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Schwarcz, 2012.
- ONETTI, Juan Carlos. *A Dream Come True*. The collected stories of Juan Carlos Onetti. Translated by Katherine Silver. New York: Archipelago, 2019.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos (1933-1993)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar el viento*. Barcelona: Bruguera/Alfaguara, 1979.
- ONETTI, Juan Carlos. *Juntacadáveres; El astillero*. Bogotá: Oveja Negra, 1984.
- ONETTI, Juan Carlos. *Réquiem para Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca, 1975.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 2014, <https://dle.rae.es/>
- REALES, Liliana. *Onetti e a vigília da Escrita*. 371 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2003.
- ROSE, Emily. “Revealing and concealing the masquerade of translation and gender: double-crossing the text and the body”. In: EPSTEIN, B.J.; GILLET, Robert (eds.). *Queer in Translation*. New York: Routledge, 2017. p. 37-50.
- SPIŠIAKOVÁ, Eva. *Queering Translation History*. Shakespeare’s Sonnets in Czech and Slovak Transformations. New York: Routledge, 2021.
- SÜSSEKIND, Flora. “Cenas de Tradução”. In: *Atos de Tradução*. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, 2022. p. 240-256.

VERANI, Hugo. “Onetti y el Palimpsesto de la Memoria”. In: NEUMASTER, Sebastián (Org.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. v. 2. Berlim: Frankfurt am Main, Vervuert, 1989. p. 725-732. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2650>. Acesso em 30 mai. 2023.

VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. 2. ed., corregida, actualizada y ampliada. Montevideo: Trilce, 2009.

VIDAL DIEZ, Mónica. “Diccionario histórico de terminología psicoanalítica”. *Études Romanes de Brno*, Brun, v. 41. n. 2, 2020, p. 63-81. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/143264>. Acesso em 30 mai. 2023.

VIGIL, Maria Inés; CESCO, Andréa. “Bibliografia de e sobre Onetti”. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 20, 2001, p. 119-140. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6517/6020>. Acesso em 30. mai. 2023.

O jovem doente, de Xavier Bonfill i Trias

Elisa Bicca
Willian Henrique Cândido Moura

Resumo: Esta é uma tradução direta do catalão ao português brasileiro de um conto de Xavier Bonfill i Trias (1888-1939), escritor e jornalista espanhol. O conto foi extraído da coletânea *El Meu Poble*, publicada em 1948 pela antiga Biblioteca Popular de Sant Boi de Llobregat, Espanha, como uma homenagem póstuma ao autor. Nosso objetivo com esta tradução é apresentar e divulgar a obra do escritor catalão no Brasil, pois ainda hoje há poucas obras traduzidas diretamente a partir dessa língua minoritária que luta por reconhecimento e resiste constantemente à desvalorização e às ameaças de extinção.

Palavras-chave: tradução catalão-português, tradução de línguas minoritárias, língua catalã.

Abstract: This is a direct translation from Catalan to Brazilian Portuguese of a short story written by Xavier Bonfill i Trias (1888-1939), a Spanish writer and journalist. The short story was extracted from the book *El Meu Poble*, published in 1948 by the former Popular Library of Sant Boi de Llobregat, Spain, as a posthumous tribute to the author. Our goal with this translation is to present and promote the work of the Catalan writer in Brazil, since even today there are few works translated directly from this minority language that struggles for recognition and constantly resists devaluation and threats of extinction.

Keywords: Catalan-Portuguese translation, translation of minority languages, Catalan.

Nota de tradução (n.t.)

O autor traduzido, Xavier Bonfill i Trias (Girona, 1888 – Sant Boi de Llobregat, 1939), foi um jornalista e escritor catalão, de pseudônimo Jordi Català,

que se dedicou a escrever contos, artigos, romances e obras infanto-juvenis, além de trabalhar como ilustrador. O autor, apesar de ter nascido em Girona, uma das províncias da comunidade autônoma da Catalunha, ainda criança foi viver em Sant Boi de Llobregat, um pequeno povoado da região metropolitana de Barcelona, onde passou toda a sua vida. A vida simples e pacata do povoado, bem como suas paisagens formadas por montanhas, pinheirais e pelo rio Llobregat, que dá nome à região, foram suas principais inspirações literárias.

Em 1948, a antiga Biblioteca Popular de Sant Boi de Llobregat publicou uma coletânea de contos escritos pelo autor e publicados ao longo de sua vida em uma revista local chamada “Or i Grana”. Essa coletânea foi nomeada *El meu poble* (BONFILL I TRIAS, 1948), traduzido por nós ao português como *O meu povoado*, e foi o primeiro livro editado no local, escrito em sua totalidade em língua catalã.

Todos os contos da coletânea se passam nesse vilarejo bucólico no início do século XX, em que são descritas as paisagens e as cenas cotidianas da época: as caminhadas pelas montanhas, as ruelas com carruagens e cavalos, os rituais religiosos na praça da cidade, as crianças brincando livremente pelas ruas, as senhorinhas produzindo as famosas rendas de bilro da região etc. Os textos são narrativos, com grande carga descritiva, o que torna a leitura do texto uma experiência visual. O autor faz uso excessivo de adjetivos para descrever as personagens e, principalmente, as paisagens, buscando assim provocar em seus leitores e leitoras efeitos poéticos intensificadores de percepções e emoções; dessa forma expressa todo o seu carinho e admiração por esse local que o acolheu durante sua vida.

O conto aqui traduzido, “El jove malalt”, narra a história de um menino que vivia com seus pais em uma cidade grande, provavelmente em Barcelona, mas que, por recomendação médica, devido a uma doença terminal, foi viver no povoado em busca de natureza, ar puro e alguma esperança de recuperação. Cabe mencionar que o conto foi inspirado em uma história real ocorrida no povoado, e foi premiado nos Jogos Florais de Sant Boi de Llobregat¹ no ano de 1916.

A tradução aqui apresentada é inédita, visto que não encontramos nenhuma obra deste autor publicada em língua portuguesa, exceto alguns contos por nós traduzidos e publicados na Revista Qorpus em 2022 (vide Bonfill i Trias, 2022) e

1 (n.t.) Concurso literário anual instituído no séc. XIV, de 1323 a 1484, com sede inicialmente em Toulouse, na região da Occitânia, chamada também de Catalunha Francesa, e logo transferida para Barcelona. Os jogos foram retomados no séc. XIX e se mantêm até os dias de hoje.

na Revista Nota do Tradutor (no prelo). Ainda hoje, há poucas obras traduzidas diretamente do catalão ao português brasileiro. Considerando-se o fato de o catalão ser uma língua minoritária pouco difundida no Brasil, nosso objetivo com esta tradução foi, além de apresentar a obra de Xavier Bonfill i Trias, trazer um pouco da língua e da cultura catalã para o país. Para isso, escolhemos textos em que são abordadas características próprias da região, sua organização espacial, as edificações, a vegetação, os costumes e a cultura local, que é muito rica e diversificada.

O catalão é uma das línguas oficiais da Espanha, falada principalmente na comunidade autônoma da Catalunha. A língua catalã possui diversas semelhanças com a língua portuguesa devido a sua origem comum no latim, além de ter contribuído ao longo da história com a incorporação de diversas palavras ao léxico português, seja de forma direta, seja através do espanhol ou do francês. Segundo Rodríguez (1996), muitos termos da lírica provençal, comuns ao catalão e ao provençal, penetraram no galego-português e na literatura trovadoresca que ali se desenvolveu, permanecendo na língua portuguesa.

No entanto, traduzir entre línguas próximas também oferece dificuldades específicas, pois são inúmeros os chamados “falsos amigos”, que não só pertencem ao nível lexical, mas também atingem outros âmbitos linguísticos como a sintaxe, a prosódia e a semântica. Além disso, há diversos casos em que palavras semelhantes têm aplicações diversas na língua portuguesa, também, pela questão diacrônica, já que o texto aqui traduzido, por exemplo, possui uma distância de mais de cem anos desde a escrita original em catalão. A identificação dos falsos cognatos e a adequação das palavras que sofreram alteração em seu uso e significado ao longo do tempo foram as principais dificuldades encontradas por nós durante o processo de tradução deste conto de Xavier Bonfill i Trias.

Como exemplo, trazemos o trecho “Pel bell mig del carrer hi passava **a voltes** algun gran **carro** carregat d’alfals o de fruits, alguna **tartana** que portava passatge al **poble** de més amunt a un jove de la colònia estiuenga (...)”, em que a expressão “a voltes”, significa “às vezes”, e não “às voltas”, nem mesmo “dando voltas”, como nos leva a pensar, e a palavra “carro” significa, segundo o Dicionário Optimot, veículo de madeira para transporte de carga por meio de tração animal, isto é, uma “carroça”, pois “carro” no sentido em que conhecemos, é chamado “cotxe” em catalão. Ambos são exemplos de falsos amigos. Por outro lado, a palavra “tartana”, segundo o Dicionário Aulete Digital, tem como significado principal “pequena embarcação do Mediterrâneo, de forma alongada. [É movida a remos e tem um só mastro e uma vela latina.]”, e como opção alternativa “(Alient.) Carroção coberto com toldo mas aberto nos dois topos”, sendo esta segunda definição inexistente

no português brasileiro, encontrada apenas em Portugal, na região do Alentejo. No entanto, é justamente este o contexto do conto traduzido: “tartana” aparece com o sentido de “carruagem”, visto que o texto foi publicado no início do séc. XX, quando este era um dos principais meios de transporte da época. Já a palavra “poble”, em catalão, tem duplo significado, pois é amplamente utilizado tanto com o sentido de “povo” (pessoas) quanto de “povoado” (cidade pequena). Por sua vez em português brasileiro, ainda que “povo”, segundo o Dicionário Aurélio, possa significar também “pequena aldeia”, são raras as aplicações com esse sentido, pois, de forma geral, qualquer povoação é nomeada como “cidade” ou “município”. Sendo assim, a palavra “povo”, em português brasileiro, é utilizada basicamente para se referir a um grupo de pessoas. A partir dessas reflexões, traduzimos o trecho em análise da seguinte forma: “**Vez ou outra**, passava no meio da rua alguma **carroça** grande carregada de alfafa ou de frutas, alguma **carruagem** que levava até o **povoado** de cima um estudante da colônia de férias (...).”

Outro ponto relevante e muito frequente, principalmente na oralidade, é a interferência direta do espanhol no catalão, devido à similaridade lexical entre as duas línguas e também ao fator bilíngue inerente à população local. É possível perceber a influência da língua espanhola em alguns trechos do conto, como em “(...) les modernes construccions de l’**hermó**s Tibidabo barceloní.” e “(...) unes puntes negres **hermosíssimes** (...)" em que o escritor utiliza a palavra “hermó”, e sua forma flexionada “hermosíssimes”, no sentido de belo, formoso. No entanto, tal palavra inverte no léxico da língua catalã, e nada mais é que uma combinação de “hermoso”, do espanhol, com “formós”, do catalão. Este fenômeno lexical é chamado “castelhanismo” ou “espanholismo”, definido pelo Dicionário Aulete Digital como “palavra, construção ou locução da língua espanhola usada em outra língua”, sendo este, portanto, mais um dos desafios presentes nesta tradução. Optamos por manter o castelhanismo no trecho traduzido da seguinte forma: “(...) as modernas construções do **hermoso** Tibidabo barcelonês.” e (...) **hermosíssimas** rendas de bilro pretas (...).

Apresentamos acima algumas das questões mais recorrentes relacionadas à tradução catalão-português. No entanto, cabe mencionar que, por ser uma língua minoritária, há menor disponibilidade de ferramentas de apoio para tradução disponíveis, além da grande dificuldade em encontrar publicações que apresentem análises comparativas relacionadas a esse par linguístico.

Referências bibliográficas

BONFILL I TRIAS, Xavier. *El meu Poble*. Sant Boi de Llobregat: Biblioteca Popular, 1948. Disponível em: <http://museusantboi.blogspot.com/2012/10/xavier-bonfill-i-trias-el-meu-poble.html> Acesso em: 22 jun. 2023.

BONFILL I TRIAS, Xavier. O meu povoado, Os habitantes e As velhas ruas. Tradução de Elisa Bicca e Revisão de Willian Moura. *Qorpus*, Florianópolis, v. 12, n. 4, p. 157-164, nov. 2022. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2022/11/Qorpus-v12-n4-Elisa-Bicca-trad.pdf> Acesso em: 22 jun. 2023.

RODRÍGUEZ, Alfredo Maceira. O catalão e sua contribuição ao léxico português. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-23, maio/ago. 1996. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/05/index.pdf> Acesso em: 25 jun. 2023.

O jovem doente

Lema: Quando a natureza ri

Como uma flor que desfalece com o sopro maligno de uma tempestade traiçoeira, aquele jovem esmorecia nitidamente. O que antes se pensava ser falta de apetite, talvez uma anemia, tornou-se uma demonstração clara e evidente da cruel enfermidade, dona das grandes cidades, que devora os jovens atualmente. Os médicos deram seu último e atemorizante diagnóstico, porém aconselharam, numa última esperança, o único e incerto caminho a ser seguido: que ele fosse para o campo respirar ar puro junto à beleza exuberante da natureza. Os pais do pobre doente, gente simples e trabalhadora, fizeram um novo sacrifício. Procuraram uma moradia em um povoado próximo, em uma vila pitoresca que, recostada ao sopé de uma montanha alta coroada por uma capela², molhava os pés nas águas tranquilas do tortuoso rio Llobregat³.

Depois de uma viagem realmente curta, porém longa e cansativa para o jovem desafortunado, chegaram ao povoado de Sant Boi de Llobregat⁴. O pobre adolescente desceu daquela carruagem saculejante em busca de uma cura possível e com uma doce esperança em seu coração. Viu a varanda da nova moradia, clara e espaçosa, alegrou-se e sentiu renascer a já perdida força vital em seu corpo fraco e debilitado. Avidamente, contemplou o lugar com curiosidade.

Em frente, havia uma rua larga com duas fileiras de acácias, cujos galhos espessos protegiam do calor dos raios do astro-rei as espaçosas calçadas, onde tomavam a fresca alguns veranistas que iam até o povoado em busca de tranquilidade, descanso e ar fresco durante uma curta temporada. Com a almofadinha apoiada no tronco das árvores ou na parede branca de suas casas, as senhorinhas do vilarejo, com seus dedos ásperos e enrugados, teciam com a leveza e a habilidade de verdadeiras fadas, hermosíssimas rendas de bilro⁵ pretas, cobiçadas pela elite elegante e seleta da cidade grande mais próxima. Vez ou outra, passava no meio da rua alguma carroça grande carregada de alfafa ou de frutas, alguma carruagem que levava até o povoado de cima um estudante da colônia de férias vestido elegantemente de brim, ou algum jovem montado em uma bicicleta brilhante ou em uma moto chamativa. Na hora do descanso, os cães ficavam ali deitados com a língua de fora, letárgicos pelo forte calor do sol que fazia subir a poeira branca e macia da larga rua-estrada.

2 (n.t.) Em referência à Ermita de San Ramón, capela localizada no topo de uma das montanhas do povoado de Sant Boi de Llobregat.

3 (n.t.) Segundo maior rio da Catalunha, com mais de 170 km de comprimento.

4 (n.t.) Município espanhol localizado na região metropolitana de Barcelona, na comarca do Baixo Llobregat.

5 (n.t.) Renda tecida sobre uma almofada, cujos fios são movimentados com a ajuda de pesos de madeira, ou bilros. Tem origem no norte da Itália, iniciando-se a produção na Catalunha a partir do século XVII.

Desde a espaçosa varanda da parte de trás da moradia, o menino podia ver sob seus pés o pequeno jardim, que dividia com os vizinhos de baixo, cheio de árvores frutíferas e caminhos de areia. Um portão se abria para um riacho onde, ao atravessar um campo vazio, sem nenhuma vegetação, chegava-se a uma bela montanha de pinheiros que, naquele horário, estava levemente iluminada pela luz do sol poente e onde, entre os espinhosos arbustos e os perfumados tomilhos, dançavam mariposas de asas douradas.

O jovem doente se sentia cansado. A agitação da mudança e, talvez, a agradável emoção causada pelas belas paisagens, deixaram-no exausto. Então, depois de se alimentar, foi descansar e adormeceu profundamente.

* * *

No dia seguinte o jovem doente acordou cedo, quando tudo já estava iluminado pela intensa luz do sol de julho. Vestiu-se depressa, como se estivesse impaciente, saiu pela varanda e desceu a escadaria que levava até o jardim. Era um pequeno jardim, um “solarium” de vinte e cinco palmos de largura, que não ocupava nem a metade do comprimento do terreno – a outra metade era ocupada pelos demais moradores que viviam na parte de baixo da casa. No entanto, ainda que fosse pequeno, era um jardim muito simpático. Em meio à densa folhagem do terreno – duas laranjeiras, uma nespereira, duas pereiras, uma cerejeira e uma figueira – passavam os raios de sol, chegando mais amenos e dispersos, tornando aquele lugar muito agradável. A amorosa mãe do jovem doente lhe trouxe uma cadeira de balanço e um livro. Ele, meio adormecido, olhando as páginas do livro sem ler, lendo sem entender, ficou ali em um estado de leve sonolência, que lhe permitia escutar os sons meio abafados e ver as coisas com os olhos quase fechados. Era como se houvesse um tênué véu diante de seus olhos. No riacho, cigarras cantavam sua monótona canção, pássaros saltitavam entre as folhas de um plátano robusto plantado no jardim de um edifício próximo e emanavam sua doce melodia. Em uma casa nas proximidades, crianças riam em meio as suas brincadeiras inocentes, e uma governanta ensurdecia a vizinhança com “versos” tão ruins e duvidosos quanto a voz da cantora. O livro permanecia aberto na mesma página, sobre os joelhos do pobre doente que, deixando cair vagarosamente seus braços, com a cabeça apoiada no encosto da cadeira de balanço, estava quase inconsciente: com os olhos abertos, ele não via; com os ouvidos atentos, ele não ouvia; e com o cérebro mais desperto do que nunca, ele não pensava.

À tarde, de bengala na mão e de braço dado com a mãe, saíram pelo portão do jardim e, seguindo alguns passos ao longo do riacho, cruzaram o pequeno campo que o separava da montanha lindamente povoada de pinheiros. O jovem doente se sentia cansado. Ainda que caminhasse muito devagar, as pernas já não sustentavam nem mesmo o pouco peso de seu corpo magro. Como não conseguia subir muito, sentou-se em um banco. Mesmo daquela altura, a vista era muito bonita. Em frente, a poucos metros, era possível ver a

fachada dos fundos das casas da rua-estrada, todas alegres, cada qual com a sua própria horta-jardim. Mais abaixo, via-se o centro da vila, uma massa intrincada de construções de todos os tipos. Mais adiante, elevada ao cume de uma colina, estava a igreja vigiando o povoado, e uma montanha coroada por uma casa de campo com aparência de castelo. Mais acima, à esquerda, estavam as ruas mais modernas, repletas de torres de apartamentos de veraneio. Dentre elas, destacavam-se os prédios altos com moinhos de vento americanos. Olhando mais adiante, estavam os vinhedos com suas parreiras simetricamente plantadas, e os campos verdejantes. Um bairro tranquilo e bucólico. A estrada subia a alta montanha até seu cume, onde um homem piedoso e poderoso mandou construir uma capela dedicada à glória do santo milagroso, patrono das mulheres que estão a caminho de dar à luz o sangue do seu sangue. Como plano de fundo desse quadro, havia uma longa cadeia de montanhas. Uma delas era coberta por um grandioso pinheiro que, apesar da distância, desenhava-se claramente sobre o céu azul. Do lado oposto, surgindo atrás de outra montanha, estavam as modernas construções do hermoso Tibidabo⁶ barcelonês.

O sol baixava lentamente. Sua luz avermelhada se projetava de forma oblíqua, aumentando as sombras dos pinheiros e fazendo com que o ar ficasse cada vez mais fresco. Correndo e gritando, um grupo de crianças carregava uma bola de futebol até parar naquele campo seco, infértil, situado entre a montanha e o riacho. Logo depois de terem formado os times, começaram a jogar o tão popular jogo inglês. O jovem doente gostou do espetáculo que via, observava com interesse as jogadas mais mirabolantes, sorria com as discussões acaloradas e ria com a falta de sorte dos menos preparados para o jogo. Surpreso, o grupo de crianças se fixou em seu pálido admirador. Não o conheciam, mas o mais pequenino dos meninos, um baixinho curioso de seis anos de idade, explicou aos demais:

- É o menino doente que mora do lado da minha casa.
- Coitadinho! Parece muito simpático.

As crianças o observaram com curiosidade e com pena, mas, logo depois, continuaram brincando, correndo animosamente, gritando e caindo alguns tombos.

O ar já estava frio demais para o jovem doente e, a pedido de sua mãe, foram caminhando vagarosamente em direção a sua casa.

Todos os dias seguia a mesma rotina. Se levantava tarde e passava o resto da manhã lendo na varanda da frente, enquanto havia sombra e ar fresco, ou então no pequeno jardim, onde os escassos raios de sol que as árvores permitiam passar chegavam discretos e calorosos. Depois do almoço, ia aproveitar o ar saudável do bosque de pinheiros. No pinheiral, passava bastante tempo deitado de barriga para cima, contemplando a imensidão do céu azul, observando os pássaros que por ali passavam com seu voo leve e escutando o suave choro dos pinheiros, que lançavam seus cantos ao vento.

6 (n.t.) Montanha da serra de Collserola, situada no bairro de Vallvidrera, a oeste de Barcelona. No seu topo há um parque de diversões e o Templo Expiatório do Sagrado Coração.

A força de vontade do jovem doente permitia que cada vez ele fosse mais alto na pequena montanha, até que um dia teve o prazer de chegar ao seu extraordinário topo. Que pena não poder chegar até lá todas as manhãs! A paisagem era esplêndida. O vilarejo era visto quase de cima. A extensão dos campos era ampliada e dali era possível admirar todo o povoado de outra perspectiva. Realmente a subida valia a pena.

Imediatamente após o povoado, à esquerda, uma massa de construções, rodeada por hortas e jardins, formava a famosa “casa de cura”⁷, que dá fama ao vilarejo, além do rio, que serpenteia entre álamos e juncos. Ainda mais distante, havia uma infinidade de povoados brancos, todos alegres, brilhantes e iluminados pelo sol, construídos ou sob o abrigo das colinas verdes ou junto às águas llobregatenses. À direita do vilarejo, ao fundo, em meio a uma névoa leve, estavam a massa compacta da grande cidade, coberta pela fumaça gerada pelo contínuo trabalho que a engrandece e a honra, e o volume quadrado e plano do velho Montjuïc⁸. Em seguida, a magnífica e exuberante planície do Llobregat com suas edificações espalhadas, que parecem pequenas casinhas de palha, o caminho de plátanos altivos margeando o canal e conduzindo, como um tiro de espingarda, diretamente a uma cidade vizinha. A imensa planície, largamente cultivada, forma grandes quadros de diferentes formatos e de diversas cores, devido às suas diferentes plantações. Como plano de fundo, a faixa azul do nosso mar latino, onde se via, recortando-se a figura negra no horizonte, um navio, navegando rumo ao desconhecido, deixando para trás um rastro de fumaça que o vento tentava dissipar. E, depois... Depois, a montanha e seus pinheiros, alfarrobeiras e vinhedos e, no topo, a capela do santo glorioso que serve de farol e guia.

O pobre jovem doente passou a sentir um grande desejo de subir algum dia até o topo daquela montanha para visitar o santo e admirar as muitas e belas paisagens lá de cima. Ele prometeu a si mesmo que o faria assim que se sentisse melhor. Primeiro, alugaria uma carruagem e seria conduzido gentilmente até lá pela magnífica estrada, passando pela fonte de deliciosa água fresca. Mais tarde, quando estivesse totalmente curado, quando seu corpo tivesse recuperado força e resistência, iria a pé pelo caminho íngreme. Subiria como aquelas crianças que ele seguia com os olhos, como aqueles grupos de garotos animados, jovens e saudáveis e de moças gentis que subiam depressa, com seus risos, gritos e canções, e cujos vestidos leves e sombrinhas de renda se destacavam do verde e do ocre da montanha.

Ao entardecer, ele ia para um cantinho da rua, de onde podia contemplar as brincadeiras inocentes, as competições e as conversas alegres dos seus amigos “desconhecidos”. As crianças pareciam alegrar-se com a sua presença e o consideravam também um amigo querido e, mesmo sem terem contato, eles meio que o amavam, sentiam por ele uma mistura

7 (n.t.) Antigo manicômio de Sant Boi de Llobregat.

8 (n.t.) Montjuïc significa “monte dos judeus”. É uma montanha localizada às margens do mar Mediterrâneo, no bairro de Sants-Montjuïc, em Barcelona.

inxplicável de simpatia e de pena. Então, brincavam ainda mais alegremente, barulhentos, até que, começando a escurecer, o jovem doente ia embora devagarinho. Despediam-se com carinho, seguiam-no com os olhos enquanto ele se distanciava, e ficavam por um momento pensativos como se, mesmo inconscientemente, entendessem a gravidade daquela juventude que decaía visivelmente durante essa hermosa estação em que a natureza ri.

* * *

Aquela vida tão jovem se extinguia. A pequena e persistente febre, que nunca o havia deixado, acentuou-se notavelmente. As crises eram cada vez mais fortes e frequentes, e o pobre doente, muitos dias impossibilitado de sair de casa, era forçado a ficar na cama. Os médicos se convenceram de que “não havia mais nada a ser feito” e os familiares, cientes da terrível realidade, perderam definitivamente a secreta esperança que sempre os mantinham animados.

A doença tinha altos e baixos e isso lhe permitiu, ainda que com muito sofrimento e grandes dificuldades, ir ver seus amiguinhos brincarem por mais alguns dias. Para ele, esses momentos de distração eram como um agradável descanso para a sua alma perturbada. Quando voltava para casa, seu espírito estava mais arraigado à vida, àquela vida que estava sendo colocada à prova, como o sol que se escondia naqueles instantes atrás das montanhas, e se despedia com seus raios de sol avermelhados beijando longamente as folhagens do seu jardim.

* * *

A tarde estava abafada. O ar estava quente e pesado. A luz do sol tornava vibrante a variada paleta de cores. Toda a natureza estava cheia de força. As aves repousavam entre as folhas das árvores, os insetos voavam em multidões e as cigarras cantavam até explodir.

Na rua, a triste presença do carro funerário. O sacerdote com seu brevíario e o coroinha carregando a cruz. Nas portas das casas, conversando entre elas, senhoras com ar pensativo se divertiam com o infortúnio, fazendo os comentários de sempre e filosofando sobre a fragilidade da vida. As crianças, atraídas pelo triste espetáculo do velório, ficaram ali em volta, melancólicas e silenciosas, compreendendo vagamente o quão grave e solene era aquele momento.

Desceram o cadáver, o capelão leu em voz alta as orações pertinentes e o escasso público se dividiu em dois – de um lado os homens e do outro as mulheres –, que caminharam vagarosamente junto ao carro funerário, cujo cavalo parava a cada passo para espantar com o rabo o enxame de moscas que o perturbava.

Enquanto a comitiva percorria a cidade, acompanhando o corpo para receber a extrema unção da igreja, antes de repousar no Jardim da Paz Eterna, as senhoras retiravam-se

dos pórticos, murmurando palavras de condolências, e as crianças sentiam-se tristes pela perda do companheiro “desconhecido”. Todos os presentes estavam pensativos, sem dizer uma só palavra, ficaram um bom tempo perdidos, e até o mais jovem dali tinha lágrimas nos olhos.

Como ele deve ter sido grato ao espírito do bom moço que velava o desconhecido, pelo sentimento sincero dos seus amigos, pelo profundo carinho com que se elevou ao céu, como uma doce e bela oração sem palavras!

(Este texto literário, inspirado em um fato real que ocorreu “no nosso povoado” foi premiado nos Jogos Florais de Sant Boi de Llobregat no ano de 1916).

El jove malalt

Lema: Quan natura riu...

Com flor que es colltorça al buf malèfic de l'oratge traïdor, aquell adolescent es decandia visiblement. Allò que es creia de primer una desgana, una enfermetat anèmica, es convertí en la demostració clara i evident de la cruel malura, mestressa de les grans ciutats, que devora la gent jove. Els metges donaren a l'últim el llur terrible diagnòstic, aconsellant emperò com una postrera esperança, com l'únic dubtós camí a seguir, el sojorn en ple camp, copsant els aires sanitosos, gaudint de la bellesa de la Natura exhuberant. I els pares del pobre malalt, gent modesta i treballadora, feren un nou sacrifici i cercaren una estada en un poble proper, en un vilatge pintoresc que, ajagut al peu d'una muntanya alterosa coronada per una ermita, banya els peus en les aigües tranquil·les del tortuós Llobregat.

Quan després del viatge curt en realitat, però llarguíssim i pesat per l'infeliç jove, quan baixant de la tartana sotragejadura el pobre adolescent, amb la fretura d'un guariment possible i d'una dolça esperança del seu cor, obrí els balcons del pis clar i espaiós, quedà content i sentí renàixer la ja perduda força vivificadora en el seu cos feble i magristó. I àvidament, contemplà encuriosit ...

A davant, un carrer ample amb dues fileres d'acàcies que amb el llur espès brancatge protegien dels xardosos raigs de l'astre-rei les amples voreres on prenien la fresca uns quants estiujadors que anaven al poble a cercar tranquil·litat, repòs i bons aires durant una curta temporada. Estintolat el coixinet en el tronc dels arbres o en la blanca paret de casa llur, les bones dones vilatanes feien amb els dits aspres i rugosos, però amb la lleugeresa i l'enginy d'unes veritables fades, unes puntes negres hermosíssimes cobejades pel senyoriu elegant i selecte de la gran ciutat propera. Pel bell mig del carrer hi passava a voltes algun gran carro carregat d'alfals o de fruits, alguna tartana que portava passatge al poble de més amunt a un jove de la colònia estiuenga, vestit elegantment de dril, muntant una bicicleta lluent o una moto escandalosa. Quan hi havia repòs, els gossos s'hi ajaçaven traient la llengua, mig estemordits per la força aclaparadora del sol que feia tornar vibrant de llum fins a cansar la vista, la pols blanca i tova de l'ampli carrer-carretera.

Des de l'espaiosa galeria de la part posterior de l'estada, veié sota els seus peus el reduït hortet, que per meitat amb els veïns de sota els corresponia, amb els seus arbres fruiters i amb els caminals de sorra. Una porteta donava pas a una riera des d'on travessant un camp llavors en repòs, sense cap planta, s'anava a una bella muntanyeta de pins que en aquella hora estava dèbilment il·luminada per la llum del sol morent i on entremig de les gatoses punxantes i de les farigoles flairoses, trenaven la seva dansa esbogerrada els papellons d'ales d'or.

El malalt estava cansat. El trasbals del trasllat i, potser, l'emoció agradable de les belles i lleugeres vistes preses, el deixaren quelcom atuït i, després de prendre algun aliment, se n'anà a descansar. I s'adormí profundament.

* * *

L'ensentdemà es despertà ben entrat en dia, quan tot estava amarat de la vibrat llum del sol de juliol. Es vestí de pressa com près d'una febril impaciència i, sortit a la galeria, baixà per l'escala que emmenava a l'hort. Aquest era petit, perquè de l'amplada d'un casal o "solar" de vint-i-cinc pams, no tenia més que la llargada de la meitat del destinat com a tal, ocupant l'altra meitat el dels altres estadants que habitaven la part baixa de la casa o "botiga". Però, malgrat la seva petita extensió, era d'un aspecte força simpàtic. Per entremig dels fullatges atapeits de les plantacions del tros -dos tarongers, un nesprer, dues pereres, un cirerer i una figuera-, hi passaven els raigs del sol que arribant amb menys força i més destriats, feien deliciós el sojorn en aquell indret. La mare amorosa de l'adolescent li portà un balancí i un llibre, i mig agegut, mirant els fulls del llibre sense llegir-lo, llegint-lo sense entendre'l, quedà allí en un estat de dolça somnolència que li permetia oir els sons mig apagats i veure les coses, amb els ulls gairebé closos, com difumades per un vel tenué. Unes cigales en la riera cantaven la seva monòtona cançó, uns ocells saltironejant entre les fulles d'uns plàtans cepats d'una torre propera, llençaven la seva dolça tonada, uns infants reien seguint llurs jocs innocents en una casa immediata i una minyona de servei eixordava el veïnat amb un "couplet" tan dolent i dubtós com la veu de la cantadora. El llibre romania obert a la mateixa plana, reposant sobre els genolls del pobre malalt qui, deixant caure llangorosament els braços, amb el cap estintolat en el respatller del balancí, es trobava en l'estat anímic d'una forta inconsciència: amb els ulls oberts no hi veia; amb les oïdes atentes no hi sentia, i amb el cervell despert com mai, no pensava.

A la tarda, el bastó en una mà i fent bracet amb la seva mare, sortiren per la porta de l'hort i, seguint uns quants passos la riera, s'encaminaren, travessant el petit camp que la separava, a la petit muntanyeta bellament poblada de pins. El malalt es cansava. Amb tot i caminar ben poc a poc, les cames es doblegaven sota el pes escàs del seu cos escanyolit. No pogué pujar gaire amunt i s'assegué en un marge. No obstant, la vista des d'aquella petita alçada era ben atraient. Al davant, a poca distància, la façana posterior de la restallera de cases del carrer-carretera, totes alegres, cada una d'elles amb el seu corresponent hortet-jardí; més avall, la massa intrincada de construccions de totes menes del centre de la vila, i més enllà, elevada al cim d'un turonet, l'església vetllant el poble i una muntanyeta coronada per una finca amb aires de castell. Més amunt a l'esquerra, els carrers moderns tots plens de torres de la gent estieuadora, destacant per entre elles les altes torratxes amb els americans molins de vent elevadors d'aigua; després les vinyes amb els ceps simètricament plaçats i els camps plens d'una verdor ondejant; una barriada tranquil·la i pagesa, i la carretera que s'enfila per l'alterosa muntanya, al capdamunt de la qual la pietat d'un poderós va fer-hi bastir l'ermita consagrada a la glòria del Sant miraculós, patró de les dones que es troben en el trànsit de portar a la vida la sang de la sang seva. I fent de fons a tot el quadre, una llarga cadena de muntanyes, una d'elles encimada per un pi grandiós que, malgrat la distància, es dibuixava ben clarament sobre el cel pur, i sortint per darrera d'una altra del

cantó oposat i com fent de pinàcul a la mateixa, les modernes construccions de l'hermós Tibidabo barceloní.

El sol davallava lentament. La seva llum rogenca projectava obliquament –allargant-les- les ombres dels pins, i l'airet s'era fet quelcom més fresc. Una colla de nois vingueren corrents movent gran cridòria, i s'aturaren en el camp aquell, sec, sense treballar, d'entre la muntanyeta i la riera. Portaven una gran pilota de futbol i ràpidament, després d'haver format en un moment els bàndols de contrincants, es posaren a jugar al conegut i popularitzat joc anglès. Al bon adolescent li plagué l'espectacle: seguia amb interès les jugades més notables, somreia amb les discussions apassionades i reia amb la mala traça dels menys entrenats en aquella mena de deport. Els xicots es fixaren, estranyats, en el seu admirador. No el coneixien, però el més petit de tots ells, un eixerit “nap-buf” de sis anys, els n'enterà.

– És el malalt del pis de vora casa ...

– Pobret! És ben simpàtic.

I se'l miraren amb curiositat i amb llàstima. Però, poc després, seguiren jugant, corrent esperitats, esridassant-se i, a voltes, fins repartint-se alguna clatellada...

L'aire havia devingut massa fred per al jove malalt, i a precs de sa bona mare, es dirigí calmosament cap a sa casa.

L'adolescent feia diàriament la mateixa vida. Es llevava tard i la resta del matí la passava llegint en el balcó del carrer, aleshores en l'ombra i airejat per la marinada, o bé en l'hortet reduït, on els escassos raigs del sol que els arbres permetien passar, hi arribaven prudents i acariciadors. Després de dinar se n'anava a gaudir de l'aire saludable de la pineda. Allí passava gran estona ajegut de boca enlaire, contemplant la immensitat del cel blau que fendien amb llur vol lleuger les aus diverses i escoltant el suau zum-zeig dels pins que llençaven, extremint-se, llurs greus cançons al vent.

A força de voluntat, cada volta arribava més amunt de la petita muntanya i un dia fins tingué el plaer d'assolir-ne el bell cim. Quina llàstima no poder-hi arribar cada jorn! El panorama era esplèndit. La vila hi era vista gairebé a vol d'ocell, s'engrandia l'extensió dels camps i es podien admirar les coses de l'altre costat, que bé s'ho mereixien.

Immediatament després del poble, a l'esquerra, la massa de construccions rialleres, voltades d'hortes i jardins, que formen la cèlebre casa de curació que dóna fama a la vila; més enllà el riu que serpenteja entremig de pollances i canyars; més lluny un sens fi de poblets blancs recolzats a l'abric d'uns turons verds o llepats per les aigües llobregatenques, tots ells alegres, brillant tots il·luminats pel sol. A la dreta del vilatge, i al fons, entremig d'una lleugera boirina, la massa compacta de la gran ciutat auriolada amb la fumera del continu treball que la fa gran i la honora, i la massa carrada i clapada del vell Montjuïch. Seguidament, el magnífic i exhuberant pla del Llobregat amb les seves edificacions disseminades, que es veïen petites com casetes de pessebre, amb el camí d'alterosos plàtans que vorejant el canal emmena com un tret d'escopeta, directament, a un poble veí; la planúria immensa, admirablement conreada, formant per les seves distíntes plantacions,

grans quadres multiformes de diferents colors, i al fons la franja ben blava del nostre mar llatí, on s'hi veia, retallant-se la figura negra sobre l'horitzó, un vaixell que caminava vers l'ignot deixant al seu darrera una estela de fum que el vent curava de destriar. I després ... Després, la muntanya propera amb els seus boscos de pins, amb els garroferars i vinyes i al bell dalt l'ermita del Sant gloriós que serveis de far i guia.

Al pobre malalt li entraren grans designs d'anar-hi un dia al cim aquell a visitar el Sant i admirar les moltes i belles coses que des d'allí devia veure's, i es prometé pujar-hi quan es trobés millorat. Primerament llogaria una tartana i, mig a peu mig a cavall, hi aniria per la magnífica carretera que, fent innombrables giragonses i passant per la font d'aigua fresca i riquíssima, hi emmena suauament. I més tard, quan el guariment total fos arribat, quan el seu cos hagués devingut forçut i resistent, a peu per la drecera costaruda, com aquelles colles que ell seguia amb la vista, aquells grups de nois animosos, de joves sanitosos i de damisel·les gentils que pujaven de pressa fent sonar l'alegre picarol de llurs rialles, crits i cançons i dels quals els vestits clars i les ombrel·les virolades, destacaven del verd i l'ocre de la muntanya.

Cap al tard, es dirigia al cantó de les cases, des d'on pogués contemplar els jocs innocents, les disputes i les exclamacions joioses dels seus "desconeuguts" amiguet. Els infants semblaven alegrar-se de la seva presència i el consideraven també com un amic afectuós i, sense tractar-lo, se'l mig estimaven, sentint envers ell un inexplicable corrent de simpatia i de llàstima. I aleshores jugaven encara més alegrement, omplint l'aire de sorolls, fins que, ja fent-se fosc, el malalt se n'anava tot poc a poc. El saludaven amb afecte, el seguien amb la vista mentre s'allunyava i quedaven un moment consirossos com si en la llur inconsciència entenguessin la gravetat d'aquella joventut que declinava visiblement en el temps hermós en que Natura riu ...

* * *

Aquella vida jove s'extingia. La petita i persistent febre, que mai no l'havia deixat, s'accentuà notablement, els atacs es feren més forts i sovintejadors i el poble malalt es veié molts dies impossibilitat de sortir de casa i àdhuc forçat a quedar-se al llit. Els metges es convenceren que "no hi havia res a fer" i la família, coneixedora de la terrible realitat, perdé definitivament la secreta esperança que sempre l'havia animada.

La malaltia tenia altes i baixes, i això li permeté encara poder anar alguns dies -amb molta pena, amb grans dificultats- a veure jugar els seus petits amics. A ell li semblaven aquells moments de distracció com un dolç descans de la seva ànima atribulada, i després, en tornar a casa, el seu esperit estava més i més aferrat a la vida, aquella vida que se n'anava a la posta, com el sol que s'amagava en aquells instants darrera les muntanyes veïnes i que enviava el seu salut de comiat besant llargament amb els seus raigs rogenys els fullatges de l'hortet graciós.

* * *

La tarda era xafogosa. L'aire era càlid i espès i la llum del sol feia vibrant la variada simfonia de colors. Tota la Natura estava prenyada de fortitud. Les aus reposaven entre les fulles dels arbres, els insectes voleiaven a multituds i les cigales cantaven fins a rebentar-se.

En el carrer, la nota trista del cotxe de morts. El senyor rector amb el seu breviari i l'escolanet portant la Creu. En les portes, enraonant entre elles, les dones amb posat consirós, playent-se de la desgràcia, fent els corresponents comentaris i filosofant sobre el poc durable de la vida. La mainada, atreta pel trist espectacle de l'enterrament, voltant per allí, tota müstiga i callada, comprehenent vagament el que de greu i solemne tenia aquell moment.

Baixaren el cadàver, el capellà llegí en veu alta les oracions pertinents i l'escàs accompanyament dividit en dos dols -el d'homes i el de dones-, es posà en camí seguint la calmosa marxa del cotxe funerali, el cavall del qual s'aturava a cada pas per treure's amb la cua o d'una guitza enèrgica, la munió de mosques que el molestaven.

I mentre la comitiva feia la seva via poble enllà accompanyant el difunt a rebre la darrera salutació de l'Església abans de reposar en el Jardí de la Pau eterna, les dones es retiraren dels portals, murmurant unes paraules de condol i els infants romangueren allí tristos, aclaparats, sentint amb forta recançà la pèrdua de llur "desconeugut" company. Tots pensatius, sense dir-se una sola paraula, quedaren una bona estona esmaperduts ... i fins al més petit de tots, les llàgrimes li espurnejaren als ulls.

Com el devia agrair l'esperit del bon adolescent que velava vers lo ignorat, aquell sentiment sincer dels seus amics, aquell afecte pregon que s'elevava al cel com una dolça i bella oració sense paraules! ...

(Aquest treball literari, inspirat en un fet esdevingut en "el nostre poble" fou premiat en els Jocs Florals de Sant Boi de l'any 1916.).

Domingo: um conto de Natalia Ginzburg

Iara Machado Pinheiro (USP/FAPESP)¹

Resumo: Este artigo consiste em uma tradução do conto “Domingo”, de Natalia Ginzburg, publicado no jornal italiano *La Stampa*, no dia 23 de julho de 1978, e parte de *Un’assenza* (2016), uma coletânea de ficções e textos memorialísticos. Em seguida, um breve comentário da tradução é apresentado para localizar o conto na obra da escritora e circunscrever os seus principais elementos de composição. Considerando a simplicidade lexical e o ritmo cotidiano, aspectos característicos do estilo de Ginzburg, destaca-se o desafio de recriar a cadência compassada e oralizada da narrativa na tradução para o português.

Palavras-chave: Literatura italiana; tradução literária; Natalia Ginzburg.

Riassunto: Questo articolo consiste in una traduzione del racconto “Domenica”, di Natalia Ginzburg, pubblicato nel quotidiano *La Stampa*, nel 24 luglio 1978, e nella raccolta di racconti e memorie *Un’assenza* (2006). In seguito, un breve commento della traduzione viene presentato con lo scopo di collocare il racconto nell’opera della scrittrice e di circoscrivere i suoi principali elementi di composizione. Considerando che la semplicità lessicale e il ritmo quotidiano sono aspetti caratteristici dello stile della Ginzburg, si evidenzia la sfida di ricreare la cadenza compassata e verbalizzata del racconto nella traduzione in portoghese.

Parole-chiave: Letteratura italiana; traduzione letteraria; Natalia Ginzburg.

¹ Este artigo é produto da pesquisa n. 2019/18937-5.

Domingo

Toca o telefone e uma voz lhe diz que houve um acidente de carro, uma das filhas da sua esposa se machucou, a segunda, Donatella, talvez tenha sofrido uma leve concussão. Podia ser pior, bateu a cabeça em uma pedra. Aqueles malditos holandeses. Hospital San Camillo, sétimo pavilhão, último andar. A voz é enferrujada, sufocada, abafada, não dá para entender se é de homem ou de mulher. Não faz cerimônia. Chama-o de engenheiro. Rápido, engenheiro, venha logo. Traga dinheiro. Vivo. Melhor dinheiro vivo. É necessário para pagar o depósito. Ele diz que não é engenheiro. Nem nunca foi. Ensina desenho em uma escola técnica. A voz já não está mais lá. Ele fica parado, no vestíbulo, com o telefone na mão. Ainda está meio adormecido. São cinco horas da manhã. Chove forte.

É um homem de baixa estatura, tem os cabelos pretos, cacheados e híspidos, barba preta e cacheada, dentes cíndidos. Está com os pés descalços, um amarratado pijama azul. Está separado da esposa há dezoito anos. Viveram juntos apenas por um ano. Tudo o que diz respeito à sua esposa o deixa inquieto e cansado.

Toca de novo o telefone e dessa vez é o namorado de sua esposa, o pai das últimas duas filhas, um diretor de televisão, que se chama Ludovico Aliotta. Pergunta se ele sabe de alguma coisa, o que foi esse acidente de carro, aconteceu alguma coisa com Loredana, com Donatella, uma voz tão estranha, tão rouca lhe telefonou. Precisam de dinheiro, disse a voz. Faz cinco meses que não está mais com Loredana, porque era uma vida impossível, mas isso não vem ao caso, melhor vivo disse a voz, mas dinheiro ele não tem nem vivo nem morto. No momento não tem nada. Não saberia nem mesmo como arranjar, hoje é domingo, está no campo, numa casa que lhe emprestaram, uma casa muito estranha, construída como se fosse um bunker, no meio do nada. Precisa terminar um trabalho. Está na frente da máquina de escrever há horas. A casa fica numa espécie de desfiladeiro, tem o bosque e tem o rio, e nenhuma alma viva ao redor. Escuta o gorjeio dos pássaros.

Ele bate na porta do quarto onde sua irmã e sua mãe dormem. Sua irmã Cristina aparece, com um pijama rosa de flanela que parece um pijama de criança. Sua mãe aparece, com o seu roupão cor ameixa, e a sutil trança branca brotando da cabeça. Meu Deus. Um acidente de carro. Mas quem dirigia, era Loredana que dirigia. Não se sabe. Muitas vezes uma concussão não é nada, a palavra que assusta. Vá logo. O que está esperando. Ele diz a Cristina que o acompanhe com o seu carro. Diz a ela que pegue todo o dinheiro que tem em casa. Tem cem mil liras em casa. Cristina não as dá, porque diz que ele vai perdê-las, e as enfia no sutiã.

Ele se veste. Não toma banho, mas despeja muitos copos de água nos cabelos, porque se sente limpo quando está com os cabelos molhados. A mãe lhe serve café. Donatella se machucou, diz a mãe, mas qual delas é Donatella. Ah sim, é aquela dos cabelos vermelhos. Aquela do olho torto. Cristina lhe dava aulas de latim ano passado. Que estranho, disse a mãe, quando estava com você, Loredana não queria ter filhos, ai de quem

lhe falasse de filho. Depois teve seis, todas meninas, uma atrás da outra. Começou logo, assim que te deixou. Com tantos homens diferentes. A primeira é do Cicagna. Depois duas são do Maurizio Masei. Masei é muito rico, e não lhe dá uma lira sequer. Dinheiro, Loredana sempre vem pedir aqui. Depois, a quarta, não se sabe de quem é, um mistério. Mas duas são do Aliotta.

Cristina está pronta. Usa uma jaqueta verde grama de malha, com um capuz pontudo e uma grande margarida bordada no bolso. Cristina sempre se veste como se tivesse seis anos de idade. Caminham, ele e Cristina, debaixo do guarda-chuva de Cristina pequeno e redondo, marrom com flores laranjas. Chove forte. O carro de Cristina está estacionado em Ponte Milvio. “Donatella, ano passado dei aulas de reforço para ela – diz Cristina – Meu Deus. Vamos torcer para que não seja nada. Uma menina tão graciosa. Afetuosa. Loredana não é nada afetuosa comigo, mas a filha é. Você acha que Loredana se lembrou de me mandar um agradecimento, depois de todas aquelas aulas gratuitas? Que nada. Não mandou nada. Nem meia linha, nem meia rosa. É o que manda a etiqueta. Mas é esnobe. Loredana é esnobe. É uma esnobe às avessas. Ama os esfarrapados. Acha que sou uma burguesa. Uma burguesa caduca. E, no entanto, sou mais nova que ela. O que é aquela casa. A cozinha está sempre cheia de gente. Estudantes, bracceiros, mães adolescentes, bebês que gritam, desconhecidos”. No Hospital dificultam a entrada dos dois, não é o horário de visitas, finalmente entram. Cristina lembra que conhece um médico do segundo pavilhão, vai procurá-lo porque sempre pode ser útil, ele espera no jardim e então vê Loredana se aproximar, mancando na chuva, com uma saia preta, longa até a altura do calcanhar, uma camiseta branca decotada, os cabelos cheios cor de fogo que caem sobre seus ombros arredondados. Beijam-se, e por alguns minutos ele acolhe em seus braços o corpo grande, pesado, os seios quentes e pesados, os cabelos quentes e secos, por alguns breves minutos ele se lembra do tempo em que se amavam.

Atrás de Loredana está a filha Donatella, uma menina de doze anos alta, gorda, com um macacão, o olho torto, o cabelo que é uma nuvem de fogo. Não tem nada, e a mandaram para casa. Não sofreu uma concussão. Está com um pequeno curativo no meio dos cabelos, levou três pontos, a palavra “concussão” foi dita aleatoriamente por uma enfermeira, enchendo a sua mãe de pânico. Está com fome. Queria um chocolate quente e um croissant. Atrás de Donatella está uma velha senhora baixa e larga, vestida com um conjunto violeta, que lhe é apresentada como a senhora Pasubio, uma amiga. Com a voz abafada a senhora diz “olá engenheiro”. Ele diz que não é engenheiro. Não faz diferença, o importante é que você está aqui. Chega Cristina que falou com o seu amigo médico, e o fez escrever um bilhete de recomendação aos médicos do sétimo pavilhão, porém não é mais necessário, não precisa mais.

Saem do hospital e vão a um café. Sentam-se e Loredana diz que o dinheiro vem a calhar do mesmo jeito, porque entre uma coisa e outra, a ambulância etc., acabou ficando sem nada. As cem mil liras são transferidas do sutiã de Cristina ao sutiã de Loredana. Si-

multaneamente falam do acidente, Loredana e a senhora Pasubio, a voz abafada se mistura à voz robusta e sonora de Loredana. Já Donatella fica calada, e mergulha o croissant no chocolate. Malditos holandeses. Foram a Rieti, Loredana, Donatella e a senhora Pasubio, para o festival da canção. Deviam pegar o trem ontem à noite, para Roma, e no entanto conheceram três rapazes holandeses numa pizzaria, e eles ofereceram levá-las a Roma com uma Land Rover. Chovia e de repente a Land Rover derrapou, rodopiou e capotou em um canteiro. Apareceu um pessoal, um senhor gentil com uma *settecentocinquanta* as tirou de lá. Donatella estava com o rosto ensanguentado. Depois a senhora Pasubio se deu conta de que a carteira com sessenta mil liras e as chaves não estavam em sua bolsa. Tem a impressão de que os holandeses pegaram a carteira quando recolheram a sua bolsa. Loredana está com um roxo enorme em um dos joelhos e por isso está mancando. Mas como tudo foi horrível, a noite, a chuva, mesmo os acidentes pequenos dão angústia. E o que aconteceu com os holandeses, pergunta Cristina. Nada, estavam bem, ficaram lá junto a Land Rover toda quebrada, com a polícia rodoviária, na chuvarada.

Cristina pondera que nunca é bom entrar no carro de estranhos. Não dá para saber como os estranhos dirigem. A senhora Pasubio lhe responde que hoje em dia muita gente viaja de carona, porém. O pior é que ela perdeu as chaves de casa, e agora precisará quebrar um vidro para entrar em casa, passando pelo terraço de um vizinho, e em casa tem um filhotinho, que lamenta deixar tanto tempo sozinho. Chama-se Amor. Todos entram no carro de Cristina, e a senhora Pasubio pondera que talvez não deveria entrar, já que Cristina é uma estranha para ela. Cristina lhe responde que pode sair se quiser. Mas a senhora Pasubio não deseja sair e quer chegar logo para ver o seu filhotinho Amor.

A casa da senhora Pasubio fica em Via dell'Anima. Depois de a terem ajudado a entrar em casa quebrando um vidro e forçando a persiana, ele queria ir embora mas há muitas roupas penduradas na sala da senhora, são roupas usadas, que ela vende, e Cristina fica curiosa. A senhora Pasubio tem uma pequena loja de roupas usadas, ali pertinho, em Via della Stelleta, e bastante gente tem aparecido, mas ela vende pouco, porque não ama a especulação. Enquanto fala, tritura biscoitos numa tigela de leite para o filhotinho, um pequeno pastor ofegante e barulhento, e ao mesmo tempo fuma, e ao mesmo tempo escova os cabelos grisalhos, cacheados e curtos. Donatella se aninhou no sofá e pegou no sono. Loredana observa o seu joelho, o grande roxo, a meia rasgada. Cristina diz que ela nunca vestiria roupas usadas, porque não importa o quão desinfetadas sejam sempre lhe parece que mantêm cheiros antigos, e a senhora Pasubio lhe diz que está enganada, porque hoje em dia muita gente se veste com roupas usadas. Sugere que Cristina experimente alguma peça. Diante daquelas roupas usadas, Cristina se sente enojada e intrigada. Por fim segue a senhora Pasubio até o quarto onde tem um espelho, leva algumas roupas para experimentar e de vez em quando reaparece na sala para Loredana ver como ficou.

Ele pergunta a Loredana se não precisa voltar agora por causa das outras meninas. Não, diz Loredana, as meninas pequenas não estão em casa porque foram visitar uma amiga

de escola em Ostia e só voltam amanhã, e a mais velha, Alfia, aquela que tem dezesseis anos, está dando uma festa naquele dia e convidou trinta colegas, por isso hoje a casa está uma bagunça e então quanto mais tarde voltar, melhor. Está pensando que deverá devolver aquelas sessenta mil liras à senhora Pasubio, porque é culpa dela, Loredana, se entraram naquela maldita Land Rover, a senhora Pasubio hesitava. A senhora Pasubio é pobre. Não ganha nada com aquelas roupas usadas. Ninguém nunca compra nada. São horríveis. De repente começa a chorar. Do nada lhe veio uma tristeza. Ficou assustada. Viu a menina com tanto sangue no rosto. Disseram-lhe a palavra “conussão”. Além do mais, está cansada, está completamente cansada, sente-se esgotada, está cansada de trabalhar naquele escritório de merda, ter de bater à máquina sempre brigando com o relógio, o emprego foi encontrado por Cicagna, Ernesto Cicagna, o pai de Alfia, mas não lhe agrada. Está cansada. Gostaria de descansar. Além do mais, Alfia é tão cruel. Idêntica ao pai. O gênio de Cicagna. Duro. Um jeito desdenhoso. Como a trata mal. Tem um tom que dá até calafrio. Chora, e ele acaricia o cabelo dela, aquela moita volumosa, áspera

A senhora Pasubio volta com um monte de roupas nos braços, de bom humor porque Cristina disse que passará pela loja. Vê Loredana em lágrimas. Ao vê-la em lágrimas, torna-se severa e imperiosa. Propõe que façam um risoto. Agora. Não há tempo a perder. Um risoto quente e gostoso é muito reconfortante.

Ele se senta na cozinha, faz companhia a Loredana que corta cebolas. Loredana segue contando-lhe de Alfia, mas agora está serena, não tem ideia de como Alfia é bonita, como é inteligente, como toca bem violão. Ele entretanto a observa, grande, firme, ali do outro lado da mesa, agilmente cortando as cebolas e misturando-as no azeite, com a saia tão justa no ventre que dá para ver a forma do umbigo, fundo feito uma xícara. O tempo em que viveram juntos lhe parece estranho e distante, e essa lembrança lhe traz uma sensação de opressão, e tal sensação de opressão se renova a cada vez que ele a vê, ou quando ela lhe telefona para pedir dinheiro, conselhos, chorar, lamentar-se de Cicagna ou dos outros namorados que teve. Sente-se ligado a ela por laços ocasionais e casuais, como se feitos de fitas ou cordas, laços desordenados e púridos, fortíssimos, indestrutíveis.

Depois do risoto, a senhora Pasubio tira as cartas para Cristina, porque a senhora Pasubio é muito boa de adivinhar o futuro. Segundo a senhora Pasubio, daqui há um ano Cristina encontrará o homem da sua vida, um homem com grandes responsabilidades públicas, um magistrado, ou talvez um militar. Ele e Cristina voltam para casa às sete da noite. Loredana permanece em Via dell'Anima com Donatella, vão dormir ali, assim não encontram em casa os vestígios da festa. Em casa, fechado em seu quarto, ele se deita na cama e respira. Mais tarde toca o telefone. Ele atende, é Aliotta. Já sabe de tudo, Aliotta, telefona para informá-lo que já sabe de tudo. Loredana ligou para ele. Os holandeses. A Land Rover. O capotamento. O risoto. Aliotta diz que passou um dia feliz, recolhido no campo, com a máquina de escrever, em uma calmaria perfeita. Não estava preocupado com Loredana, já tinha entendido que era uma coisinha de nada, Loredana é sortuda,

nunca lhe acontece nada, é sempre tempestade em copo d'água. Quanta paz, naquele campo, gostaria de nunca mais voltar. Trabalha tão bem ali, trabalhará mais ainda, até a meia-noite. Comeu um sanduíche de queijo, bebeu uma cerveja e basta. Chovia mas agora parou de chover e surgiu a lua, uma lua grande, amarela, maravilhosa. Que paz suprema. Escuta o coaxo das rãs.

Domenica

Suona il telefono e una voce gli dice che c'è stato un incidente in macchina, una delle figlie di sua moglie s'è fatta male, la seconda, Donatella, ha forse una leggera commozione cerebrale. Poteva andarle peggio, ha sbattuto la testa contro un sasso. Quei maledetti olandesi. Ospedale San Camillo, settimo padiglione, ultimo piano. La voce è rugginosa, soffocata, strozzata, non si capisce se di uomo o di donna. Gli dà del tu. Lo chiama ingegnere. Sbrigati, ingegnere, vieni. Porta dei soldi. Liquidi. Meglio liquidi. Servono per pagare il deposito. Lui dice che non è ingegnere. Non lo è mai stato. Insegna il disegno in una scuola tecnica. La voce è già scomparsa. Lui resta là in piedi, nell'ingresso, col ricevitore in mano. È ancora mezzo addormentato. Sono le cinque della mattina. Piove forte.

È un uomo piccolo di statura, con ricciuti e ispidi capelli neri, barba nera e ricciuta, denti candidi. Ha i piedi nudi, uno sgualcito pigiama azzurro. È diviso dalla moglie da diciotto anni. Sono vissuti insieme solo un anno. Lo inquieta e lo affatica tutto quello che riguarda sua moglie.

Suona di nuovo il telefono e questa volta è l'uomo di sua moglie, il padre delle ultime due bambine, un regista della televisione, che si chiama Ludovico Aliotta. Chiede se lui sa qualcosa, che cos'è questo incidente di macchina, è successo qualcosa a Loredana, a Donatella, gli ha telefonato una voce così strana, così rauca. Servono soldi, ha detto la voce. Non sta più con Loredana da cinque mesi, perché era una vita impossibile, però non c'entra, meglio liquidi ha detto la voce, ma né liquidi né solidi non ne ha. Sul momento non ne ha. Non saprebbe nemmeno come procurarseli, è domenica, si trova in campagna, in una casa che gli hanno imprestato, una casa molto strana, costruita come un bunker, in piena campagna. Deve finire un lavoro. Da ore sta alla macchina da scrivere. La casa è in una specie di forra, c'è bosco e c'è fiume, e non un'anima viva intorno. Sente cinguettare gli uccelli.

Lui bussa alla porta della stanza dove dormono sua sorella e sua madre. Esce fuori sua sorella Cristina, in pigiama, un pigiama di flanellina rossa come quelli dei bambini. Esce fuori sua madre, nella sua vestaglia color prugna, puntandosi sul capo la sottile treccia bianca. Dio mio. Un incidente di macchina. Ma chi guidava, era Loredana che guidava. Non si sa. La commozione cerebrale tante volte non è niente, spaventa la parola. Vai subito. Cosa aspetti. Lui dice a Cristina di accompagnarlo con la sua macchina. Le dice di tirare fuori tutti i soldi che ci sono in casa. Hanno in casa centomila lire. Cristina non gliele dà, perché dice che lui le perde, e se le caccia nel reggiseno.

Lui si veste. Non si lava, ma si versa parecchi bicchieri d'acqua sui capelli, perché quando ha i capelli bagnati si sente lavato. La madre gli porta il caffè. Donatella s'è fatta male, dice la madre, ma qual è Donatella. Ah sì, è quella coi capelli rossi. Quella con l'occhio storto. Cristina l'anno scorso le insegnava il latino. Che strano, dice la madre, quando stava con te, Loredana non voleva figli, guai a dirle di un figlio. Poi ne ha fatte

sei, tutte femmine, una in fila all'altra. Ha cominciato subito, appena ti ha piantato. Con tanti uomini diversi. La prima è di Cicagna. Poi due sono di Maurizio Masei. Masei è ricchissimo, e non le dà una lira. I soldi, Loredana li viene sempre a chiedere qua. Poi la quarta non si sa di chi sia, è un mistero. Ma due sono di Aliotta.

Cristina è pronta. Ha una giacca a maglia verde erba, con un cappuccio a punta e una grande margherita ricamata sulla tasca. Cristina sempre si veste come se avesse sei anni. Camminano, lui e Cristina, sotto l'ombrellino di Cristina piccolo e rotondo, marrone con fiori arancione. Diluvia. La macchina di Cristina è posteggiata a Ponte Milvio. «È Donatella, è quella che io le davo ripetizione l'altr'anno – dice Cristina. – Dio mio. Speriamo che non sia niente. Una bambina così graziosa. Affettuosa. Loredana con me non è affettuosa, ma la figlia sì. Le fosse venuto in mente, a Loredana, di mandarmi un ringraziamento, dopo tutte quelle gratuite, macché. Niente. Avesse mandato due righe, due rose. Si fa sempre. Ma è snob, Loredana è snob. È snob all'incontrario. Ama gli stracconi. Io le sembro una borghese. Una borghese matura. Invece sono più giovane di lei. Cos'è quella casa. Hanno la cucina sempre piena di gente. Studenti, braccianti, ragazze madri, lattanti che urlano, sconosciuti». Al San Camillo gli fanno difficoltà per entrare, non è orario di visite, finalmente entrano. Cristina si ricorda che conosce un medico al secondo padiglione, va a cercarlo perché può essere sempre utile, lui aspetta nel giardino ed ecco vede Loredana venire avanti, zoppicante nella pioggia, con una gonna nera lunga fino alle caviglie, una camicetta bianca scollata, i folti capelli color fiamma sparsi sulle spalle rotonde. Si baciano, e per qualche minuto lui accoglie nelle sue braccia il corpo grande, pesante, i seni caldi e pesanti, i capelli caldi e aridi, per qualche breve minuto lui ricorda quando si amavano.

Dietro a Loredana c'è la figlia Donatella, una dodicenne alta, grassa, vestita di una tuta a bretelle, l'occhio storto, i capelli una nuvola di fuoco. Non ha niente, e la rimandano a casa. Non ha la commozione cerebrale. Ha un piccolo cerotto in mezzo ai capelli, le hanno dato tre punti, la parola «commozione cerebrale», l'ha detta un'infermiera a vanvera gettando sua madre nel panico. Ha fame. Vorrebbe una cioccolata calda e un cornetto. Dietro a Donatella c'è una vecchia signora bassa e larga, vestita di un completo pantaloni viola, e gli viene presentata come la signora Pasubio, un'amica. Con voce strozzata la signora dice «ti saluto ingegnere». Lui dice che non è ingegnere. Fa niente, l'importante è che sei qua. Arriva Cristina che ha parlato col medico suo amico, si è fatta dare un biglietto di raccomandazione per i medici del settimo padiglione, ma non ce n'è più bisogno, non serve più.

Escono dall'ospedale e vanno in un caffè. Si siedono e Loredana dice che i soldi le occorrono lo stesso, perché fra una cosa e l'altra, autoambulanza eccetera, è rimasta senza ninete. Le centomila lire passano dal reggiseno di Cristina al reggiseno di Loredana. Parlano dell'incidente tutt'e due insieme, Loredana e la signora Pasubio, alla voce piena e sonora di Loredana si unisce la voce strozzata. Donatella invece sta zitta, e inzuppa il cornetto nella cioccolata. Maledetti olandesi. Erano andate a Rieti, Loredana e Donatella e la signora Pasubio, per il festival della canzone. Dovevano riprendere il treno ieri sera, per Roma, e

invece hanno conosciuto in una pizzeria tre ragazzi olandesi, i quali gli hanno offerto di riportale a Roma in Land Rover. Pioveva e a un tratto la Land Rover è slittata, ha fatto testa e coda e si è rovesciata in un campo. È venuta gente, le ha prese su un signore gentile con una settecentocinquanta. Donatella aveva sangue sulla faccia. Poi la signora Pasubio si è accorta che le mancava dalla borsa il portafoglio con sessantamila lire e le chiavi. Ha l'idea che gli olandesi quando le hanno raccolta la borsa le hanno preso il portafoglio. Loredana ha un enorme livido su un ginocchio e per questo zoppica. Ma poi è stato brutto, la notte, la pioggia, gli incidenti anche piccoli danno angoscia. E cos'è successo degli olandesi, chiede Cristina. Niente, stavano bene, erano là intorno alla Land Rover sfasciata, con la polizia stradale, sotto la pioggia scrosciante.

Cristina osserva che non bisogna mai salire nelle macchine degli sconosciuti. Non si sa come guidano gli sconosciuti. La signora Pasubio le risponde che però oggi una metà del mondo viaggia in autostop. Il peggio è che lei non ha più le chiavi di casa sua, e ora per entrare in casa dovrà rompere un vetro, passando per una terrazza di un vicino, e a casa ha un cucciolo, che le dispiace di lasciare troppo tempo solo. Si chiama Amore. Salgono tutti nella macchina di Cristina, e la signora Pasubio osserva che forse non dovrebbe salire, essendo Cristina per lei una sconosciuta. Cristina le risponde che è padrona di scendere. Ma la signora Pasubio non desidera scendere e vuole essere portata subito dal suo cucciolo Amore.

La casa della signora Pasubio è in via dell'Anima. Quando l'hanno aiutata a entrare in casa avendo rotto un vetro e forzando una persiana lui vorrebbe andarsene, ma nel soggiorno della signora ci sono molti vestiti appesi, sono vestiti usati, che lei vende, e Cristina se ne incuriosisce. La signora Pasubio ha un piccolo negozio di vestiti usati, là vicino, in via della Stelletta, e comincia a venirci molta gente, ma lei vende a poco, perché non ama la speculazione. Mentre parla, sminuzza in una ciotola di latte delle fette biscottate, per il cucciolo, un piccolo lupo ansimante e urlante, e intanto fuma, e intanto si spazzola i capelli che sono grigi, riccioluti e corti. Donatella si è rannicchiata sul divano e si è addormentata. Loredana si guarda il ginocchio, il grosso livido, la calza strappata. Cristina dice che lei i vestiti usati non li metterebbe mai, perché per quanto siano disinfettati le sembra sempre che abbiano vecchi odori, e la signora Pasubio le dice che sbaglia, perché oggi una metà del mondo si veste con vestiti usati. Suggerisce a Cristina di misurarsi qualcosa. Davanti a quei vestiti usati Cristina è schifata e attratta. Infine segue la signora Pasubio nella stanza da letto dove c'è uno specchio, prende a misurarsi vestiti e ogni tanto riappare nel soggiorno per farsi vedere da Loredana.

Lui chiede a Loredana se non deve tornare ora dalle altre bambine. No, dice Loredana, non ci sono a casa le bambine piccole perché le ha mandate a Ostia da una loro amica di scuola e fino a domani non tornano, e la grande, Alfia, quella che ha sedici anni, dà una festa quel giorno e ha invitato trenta ragazzi, perciò a casa oggi c'è un casino e lei più tardi ci ritorna meglio è. Sta pensando che quelle sessantamila lire dovrà restituirlle alla signora

Pasubio, perché è colpa di lei, Loredana, se sono salite su quella maledetta Land Rover, la signora Pasubio diffidava. La signora Pasubio è povera. Non guadagna niente con quei vestiti usati. Non glieli compra nessuno. Sono orribili. A un tratto si mette a piangere. Così, le è venuta tristezza. Si è spaventata. Ha visto la bambina con tanto sangue sulla faccia. Le hanno detto "commozione cerebrale". Ma poi è stanca, è stanca in generale, si sente tutta a pezzi, è stanca di lavorare in quell'ufficio di merda, battere sempre a macchina a rotta di collo, è un posto che le ha trovato Cicagna, Ernesto Cicagna, il padre di Alfia, ma non le piace. È stanca. Vorrebbe riposarsi. E poi Alfia è tanto cattiva. Identica a suo padre. Il carattere di Cicagna. Duro. Certi modi spazzanti. La tratta così male. Ha un tono che fa venire i brividi. Piange, e lui le accarezza i capelli, quel cespuglio gonfio, ruvido.

La signora Pasubio torna con una bracciata di vestiti, di umore allegro perché Cristina ha detto che verrà al negozio. Vede Loredana in lagrime. Il vedere lagrime la rende brusca e imperiosa. Propone di fare un risotto. Subito. Non c'è tempo da perdere. Un risotto buono e caldo è un tale conforto.

Lui si mette seduto in cucina, fa compagnia a Loredana che taglia le cipolle. Loredana continua a raccontargli di Alfia, ma adesso è serena, non si ha idea come è bella Alfia, come è intelligente, come suona bene la chitarra. Lui intanto la guarda, grande, solida, piantata davanti al tavolo, veloce nel tagliare le cipolle, nel rimescolarle nell'olio, con la gonna troppo stretta sul ventre così che si vede la forma dell'ombelico, profondo come una tazza. Il tempo in cui stavano insieme gli sembra strano e lontano, ne ricorda con un senso di oppressione, e un simile senso di oppressione si rinnova in lui ogni volta che la vede, o quando lei gli telefona per chiedergli soldi, consigli, piangere, lamentarsi di Cicagna o degli altri uomini che ha avuto. Si sente legato a lei da legami occasionali e casuali, simili a fettucce o spaghetti, legami disordinati e logori, fortissimi, indistruttibili.

Dopo il risotto, la signora Pasubio fa le carte a Cristina, essendo la signora Pasubio bravissima nell'indovinare il futuro. Secondo la signora Pasubio, entro l'anno Cristina incontrerà l'uomo della sua vita, un uomo con grandi responsabilità pubbliche, un magistrato, o forse un militare. Tornano a casa, lui e Cristina, alle sete di sera. Loredana rimane in via dell'Anima, con Donatella, dormiranno lì, così non vedono in casa loro gli strascichi della festa. A casa, chiuso nella sua stanza, lui si sdraia sul letto e respira. Più tardi suona il telefono. Lui risponde, è Aliotta. Sa già tutto Aliotta, gli telefona per informarlo che sa già tutto. Loredana l'ha chiamato. Gli olandesi. La Land Rover. Testa e coda. Il risotto. Aliotta dice che ha passato una giornata felice, sepolto in quella campagna, con la macchina da scrivere, in una quiete perfetta. Non era preoccupato per Loredana, l'aveva capito che era una cosa da niente, Loredana è fortunata, non le succede mai niente, è sempre tutto una tempesta in un bicchiere. Che pace, in quella campagna, gli piacerebbe non tornare mai. Lavora così bene, lavorerà ancora, fino a mezzanotte. Ha mangiato un panino col formaggio, ha bevuto una birra e basta. Pioveva ma ora ha smesso di piovere e s'è alzata la luna, una luna grande, gialla, meravigliosa. Che suprema pace. Sente gracidare le rane.

Repetições e compressões

Natalia Ginzburg (1916-1991) começou a publicar os primeiros contos em revistas na década de 1930 e seguiu escrevendo até o ano de sua morte. Em 1963, ganhou o prêmio *Strega*, a mais importante consagração da literatura italiana, com *Léxico familiar*, um romance memorialista no qual os anos do regime ditatorial de Mussolini e da guerra e a luta antifascista são narrados através dos efeitos que exerceram no ambiente doméstico onde a escritora cresceu.

O crítico literário Giorgio Bertone (2015) propõe que a obra de Ginzburg possa ser dividida segundo os modos como o foco narrativo ilumina o convívio: em um primeiro momento, as histórias seriam conduzidas pelas perspectivas das filhas, depois seriam filtradas pelos olhares das mães e por fim pelos vínculos de amizade. Já o crítico e ensaísta Cesare Garboli (2013) sugere que os romances e contos pós-*Léxico familiar* seriam caracterizados pela dissolução familiar que tem como consequência uma precariedade do senso de pertencimento manifestada também na vida que transcorre fora das paredes domésticas.

A própria Ginzburg afirmou que *Léxico familiar* foi uma linha divisória em sua obra. Depois do romance feito de memórias, a primeira pessoa teria se tornado inatingível, o que a faz explorar a linguagem teatral em comédias, a forma epistolar em romances e a terceira pessoa em narrativas breves. *Domingo*, de 1978, portanto, surge nesse período em que as histórias são caracterizadas pelos vínculos de amizade, pelo desarranjo dos laços familiares e pela narração em terceira pessoa.

As mudanças do foco narrativo e dos procedimentos de composição são absorvidas pelo estilo muito característico de Ginzburg, que começa a tomar forma já nas primeiras histórias da década de 30 e, sobretudo, no primeiro romance, de 1942, *La strada che va in città*. Este estilo é cadenciado pelo ritmo repetitivo dos hábitos, “aproximando-se da monotonia”, segundo Vilma Aréas (2001), e escandido pelas quebras provocadas por eventos que rompem a ordem cotidiana.

No conto *Domingo*, o compasso do metrônomo pode ser notado, por exemplo, na prevalência dos nomes que não costumam ser substituídos por pronomes pessoais – o pronome ‘ele’ é destinado ao protagonista que, por sua vez, não é nomeado. Ou no modo como as palavras introduzidas por um personagem para descrever outros são incorporadas pelo narrador. Esse procedimento narrativo pode ser aproximado das “palavras caracterizantes” de *Léxico familiar*, termo do crítico literário Cesare Segre (2014) para se referir à composição dos personagens no romance memorialista, caracterizados sobretudo por gestos, palavras e traços

físicos que os fazem ser inconfundíveis. A cadência repetitiva também ganha forma em termos fônicos, de maneira que a simplicidade das escolhas lexicais seja reforçada pela oralidade de frases compostas por vogais rimadas, cujos sons repercutem numa “reduzidíssima caixa de ressonância”, imagem de Giovanni Bogliolo (*apud* GINZBURG, 2018) presente em uma resenha de *Família*, de 1977, uma novela de Ginzburg também narrada em terceira pessoa.

Outro aspecto muito importante da prosa de Ginzburg é o convívio, representado em *Domingo* pelas diferentes formas de viver que se combinam e se chocam. Enquanto o narrador onisciente é conduzido pelo ‘ele’ referente ao personagem que começa e termina o conto ao telefone, a alteridade é conformada pela pluralidade vocal. Assim, a perspectiva narrativa oscila e diferentes personagens assumem a voz, seja por meio do discurso direto, seja por meio do indireto ou através do indireto livre. A combinação da introspecção sucinta e da transição de olhares e vozes confere ao texto a fluência de conversas familiares e amistosas, beirando a fofoca eventualmente, desprevensosas e bastante agarradas ao ritmo cotidiano, por mais que o evento determinante do enredo seja um acidente, isto é, um acontecimento que rompe a rotina. O próprio título do conto tensiona regularidade e irregularidade: a ausência de artigo encaixa esse domingo na prosaica sucessão dos dias, enquanto o toque de telefone que abre a história insere o evento inusual.

As diferentes posturas em relação à vida passam por um processo de compressão, como se as reações dos personagens ao acidente assumissem as formas de metonímias de traços de caráter e, de modo mais geral, dos distintos recursos para calibrar as distâncias entre o eu e o outro. A contraposição estrutural do texto consiste nas atitudes opostas em relação ao acidente por parte do protagonista e de Aliotta, dois ex-companheiros de Loredana. Um deles vai acudir a ex-esposa e passa o dia ao seu lado, embora não o queira; o outro fica onde está, tem um dia tranquilo e afirma que nem sequer se preocupou, afinal as aflições da mulher são sempre “tempestade em copo d’água”. O caráter cíclico das ligações da abertura e do desfecho contrapõe um domingo que é atravessado pela demanda do próximo e um outro que segue normalmente.

Os desencontros entre os modos como os personagens percebem a vida e a generosidade cansada, impura e subserviente do protagonista geram um ruído levemente cômico. A graça discreta é construída através dos efeitos de focalização e recuo por parte do olhar do narrador, entre a composição dos episódios, a contextualização dos laços dos personagens e a caracterização física, que é objetiva mas eventualmente um pouco jocosa. Também por meio da velocidade da narração

que avança e retrocede pela alternância de frases breves e longas que acompanha os ritmos das conversas, garantindo de modo tão implícito quanto claro uma graduação de familiaridade.

O desafio de traduzir Ginzburg começa com a captação da frequência desse ritmo marcado e fluente do texto original. O ponto de partida foi a tentativa de delimitar os sons que cadenciam cada frase e de encontrar seus correspondentes em português sem deixar de priorizar a linguagem desadornada, para assim tentar recriar, ainda que com eventuais distorções na extensão silábica das frases, a oscilação entre focalização e afastamento; aceleração e toada intervalada.

Sem nenhum tipo de mergulho interior, a narrativa expõe diferentes sentidos dados a laços afetivos pelo contraste das maneiras de portar-se diante dos pequenos inesperados que atravessam a ordem cotidiana. Assim, a profundidade dos personagens não chega a ganhar tratamento senão pelos modos como a subjetividade desponta para fora sob a forma de palavras e trejeitos. Essa objetividade alusiva do estilo da escritora foi outro desafio da tradução.

Nesse registro de representação, as “palavras caracterizantes”, ou seja, aquelas que estão fortemente aderidas aos personagens e são repetidas ao longo da história, são desdobradas em dois níveis de visibilidade. O primeiro tem relação com a percepção, isto é, os modos como os personagens são vistos ou escutados, e está presente nos elementos reincidientes das descrições, como o “olho torto” de Donatella (“l’occhio storto”) ou a “voz abafada” da senhora Pasubio. (“la voce strozzata”). O segundo, para além da adjetivação, envolve o delineamento de características através das repetições presentes nas maneiras como as pessoas se expressam, o que pode ser verificado nos dois trechos abaixo.

Cristina pondera que nunca é bom entrar no carro de estranhos. Não dá para saber como os estranhos dirigem. A senhora Pasubio lhe responde que hoje em dia *muita gente* viaja de carona, porém.

Cristina osserva che non bisogna mai salire nelle macchine degli sconosciuti. Non si sa come guidano gli sconosciuti. La signora Pasubio le risponde che però oggi *una metà del mondo* viaggia in autostop

Cristina diz que ela nunca vestiria roupas usadas, porque não importa o quanto desinfetadas sejam sempre lhe parece que mantêm cheiros antigos, e a senhora Pasubio lhe diz que está enganada, porque hoje em dia *muita gente* se veste com roupas usadas.

Cristina dice che lei i vestiti usati non li metterebbe mai, perché per quanto siano disinfectati le sembra sempre che abbiano vecchi odori, e la signora

Pasubio le dice che sbaglia, perché oggi *una metà del mondo* si veste con vestiti usati.

A precaução de Cristina e a justificativa encontrada pela senhora Pasubio no que muita gente faz são espelhadas nos dois trechos e, embora encaixadas em conversas prosaicas, dão conta de insinuar duas distintas formas de relacionar-se com os outros e com os objetos. A composição via compressão é reforçada pelas iterações, pois dá a ver como a variedade dos modos de perceber o próximo e reagir aos estímulos alheios conjuga-se às circunstâncias. A preservação da repetição na tradução é importante, então, não somente em termos rítmicos mas também porque faz parte da concepção dos personagens, tanto isoladamente quanto em relação aos outros.

A repetição do nome de Loredana ao longo do conto pode ser compreendida de modo análogo: ela é a personagem mais falada pelos outros e é também a que mais fala de si mesma. De certa forma, é ela a protagonista em termos de enredo, enquanto o personagem sem nome é uma espécie de ponto de ligação entre os diferentes espaços e seus habitantes. O fato de não receber nome, aliás, poderia ser aproximado de sua atitude silenciosa e disponível à escuta: ele ouve Loredana que fala de suas preocupações, Aliotta que fala do seu dia, mas a vontade de não estar na casa da senhora Pasubio ou a sensação de opressão despertada pela presença de Loredana não são pronunciadas em voz alta. Ao mesmo tempo em que só temos acesso aos pensamentos desse personagem, a recorrência do engano relativo à sua profissão fica como sugestão de uma sutil desatenção que lhe é endereçada.

Em suma, a repetição tem uma função bilateral nessa narrativa enxuta: além de ditar a cadência marcada muito característica do estilo da escritora, é um instrumento de composição dos personagens. Desse modo, as relações humanas são representadas, com um graça contida e discreta, segundo os diferentes impactos que o contato com o próximo exerce na vida das pessoas.

Referências bibliográficas

- ARÊAS, Vilma. “Nota de tradução de *Un matrimonio in provincia*”. In: *Ficções*, n. 11. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 37.
- BERTONE, Giorgio. *Lessico per Natalia*. Genova: Il melangolo, 2015.
- BOGLIOLO, Giovanni. “La tribú borghese”. In: GINZBURG, Natalia. *Famiglia*. Torino: Einaudi, 2018, p. 125-127.

GARBOLI, Cesare. “Prefazione”. In: GINZBURG, Natalia. *Opere volume primo*. Milano: Mondadori, 2013, p. XI-XLVI.

GINZBURG, Natalia. “Domenica”. In: GINZBURG, Natalia. *Un’assenza*. Torino: Einaudi, 2016, p. 106-112.

SEGRE, Cesare. “Prefazione”. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2014, p. V-XIII.

Vestes malditas: um poema de Ludwig Uhland traduzido por Gonçalves Dias

Sylvia Tamie Anan

Resumo: Hoje quase desconhecido, Ludwig Uhland (1787-1862) foi um dos poetas alemães mais populares do século XIX, chegando a chamar a atenção do brasileiro Gonçalves Dias. Além de diversos poemas da língua alemã, incluindo obras de Heinrich Heine e a peça *A Noiva de Messina*, de Friedrich Schiller, Dias também traduziu o poema “A Camisa Encantada”, uma balada típica do Romantismo *Biedermeier*. À luz da análise da versificação gonçalvina feita por Manuel Bandeira em ensaio incluído na biografia de Gonçalves Dias, vemos como a tradução do poema de Uhland reflete, nos seus aspectos formais e temáticos, muitas das características presentes na obra própria de Gonçalves Dias e no Romantismo brasileiro.

Palavras-chave: Ludwig Uhland, Gonçalves Dias, Romantismo de Heidelberg, balada (gênero)

Abstract: Ludwig Uhland (1787-1862), nowadays almost unknown, was one of the most popular German poets of the 19th century, coming to draw the attention of the Brazilian Gonçalves Dias. Amongst several poems from the German, including works by Heinrich Heine and the play *The Bride of Messina*, by Friedrich Schiller, Dias also translated the poem “*Das Nothemd*”, a typical ballad of Biedermeier Romanticism. According to Manuel Bandeira’s analysis of Gonçalves’ versification in an essay included in Gonçalves Dias’ biography, it’s possible to verify how the translation of Uhland’s poem reflects, in its formal and thematic aspects, many of the characteristics of Gonçalves Dias’ own work and in Brazilian Romanticism.

Keywords: Ludwig Uhland, Gonçalves Dias, Swabian Romanticism, ballade (forme fixe)

Introdução: a poesia de Uhland

Ludwig Uhland (1787-1862) pertence, junto com Justinus Kerner e Gustav Schwab, ao grupo conhecido como Romantismo de Heidelberg ou Romantismo suábio, e que começa a se manifestar alguns anos antes do movimento *Junges Deutschland*, ou Jovem Alemanha, grupo de poetas que se opunha ao regime que se instalou depois da queda de Napoleão. Ao contrário deste, os poetas da Suábia, que entre 1805 e 1808 se organizaram, na Universidade de Tübingen, em torno de Uhland e Kerner, são considerados a transição do Romantismo e do Classicismo alemães para o Romantismo convencional e aburguesado conhecido como Biedermeier; mas são vistos, igualmente, como a principal expressão literária da Suábia, região no sudoeste da atual Alemanha, uma vez que Friedrich Schiller, nascido em Marbach, se consagraria em Weimar. Entre os leitores alemães, também são conhecidos por terem sido motivo de zombaria de Heinrich Heine, em diversas ocasiões, pelo caráter ameno de sua poesia.

Uhland foi jurista e se dividiu entre o Direito e a literatura durante toda a vida. Seu único livro de poemas, *Gedichte und Balladen* [“Poemas e Baladas”], foi publicado pela primeira vez em 1815 – mesmo ano da Santa Aliança –, reunindo poemas que já tinham sido publicados em revistas durante a década anterior. Mais tarde, Uhland praticamente deixaria a literatura para se dedicar à carreira política e à cátedra, como professor de Estudos Medievais; ainda assim, *Gedichte und Balladen* teria mais de 50 reedições aumentadas apenas durante a sua vida. De seus poemas, o mais conhecido é *Frühlingsglaube* [“Fé de primavera”], um de vários dedicados à estação:

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht
Sie schaffen an allen Enden
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herz, sei nicht bang!
Nun muss sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag
Man weiß nicht, was noch werden mag,
Das Blühen will nicht enden.
Es blüht das fernste, tiefste Tal,

Nun, armes Herz, vergiss den Qual!

Nun muss sich alles, alles wenden.¹

Logo no primeiro verso, o adjetivo “*lind*” – que, hoje em desuso, significa “suave”, “ameno”, mas originalmente era sinônimo de “macio” e é usado principalmente para designar intempéries (*ein linder Wind*, “um vento suave”, *ein linder Regen*, “uma chuva suave”) – demonstra muito bem o espírito desse romantismo, de sentimentos nada arrebatadores e testemunha de uma natureza que, se ainda reflete o estado de espírito do eu-lírico, é antes apaziguadora do que atiçadora de paixões. Como coloca Heinrich Heine causticamente, quando observada de perto, a musa de Uhland seria apenas “uma bela sombra, luz do luar encarnado, nas veias leite, nos olhos lágrimas doces, mais exatamente, lágrimas sem sal”². No entanto, acrescenta, “Uhland apenas representa o seu tempo, e o representa quase todo” (HEINE, 2005, p. 490): Se seus cavaleiros medievais parecem ter flores no lugar de carne e osso, é porque esse é o espírito da era pós-napoleônica, e em particular do reino de Vurtemberga, estabelecido pelo próprio Napoleão em 1806 como parte da Confederação do Reno e, depois do Congresso de Viena, como parte da Confederação Germânica. Ou seja, um Estado e um estado de conformidade à situação política, que Heine vê refletidos na obra de Uhland pelo simples fato de que ele deixa de escrever para empenhar suas energias na carreira política, apesar da imensa popularidade de sua poesia.

1. Arma secreta

»Ich muß zu Feld, mein Töchterlein,
Und Böses dräut der Sterne Schein,
Drum schaff du mir ein Notgewand,
Du Jungfrau, mit der zarten Hand!«

»Mein Vater! willst du Schlachtgewand
Von eines Mägdeleins schwacher Hand?

– Tenho de ir-me aos combates, filha cara,
E o influxo dos astros me é contrário,
Por isso um encantado vestuário
Tu, virgem, co'a mão débil me prepara.

– Como é, pai meu, que vestes de batalhas
De mim, fraca mocinha, te prometes?

1 “Os ares amenos despertaram/ E dia e noite tecem e sussurram/ E geram em todos os lugares/ Ó fresco perfume, ó novo rumor!/ Ó pobre coração, sem temor!/ Logo tudo, tudo deve mudar.// O mundo se embeleza a cada dia,/ não se sabe o que ainda virá,/ O florescer nunca cessa./ Floresce o vale fundo e distante/ Ó pobre coração, esquece o pesar!/ Logo tudo, tudo deve mudar.”

2 “Und in der Tat, wenn man die Frauen er Uhlandschen Gedichte genau betrachtet, so sind es nur schöne Schatten, verkörperter Mondschein, in den Adern Milch, in den Augen süße Tränen, nämlich Tränen ohne Salz.” (HEINE, 2005, p. 488)

Noch schlug ich nie den harten Stahl,
Ich spinn und web im Frauensaal.«

»Ja, spinne, Kind, in heil'ger Nacht,
Den Faden weih der höllischen Macht!
Draus web ein Hemde, lang und weit!
Das wahret mich im blut'gen Streit.«

In heil'ger Nacht, im Vollmondschein,
Da spinnt die Maid im Saal allein.
»In der Hölle Namen!« spricht sie leis,
Die Spindel rollt in feurigem Kreis.

Dann tritt sie an den Webestuhl
Und wirft mit zager Hand die Spul;
Es rauscht und saust in wilder Hast,
Als wöben Geisterhände zu Gast.

Als nun das Heer ausritt zur Schlacht,
Da trägt der Herzog sondre Tracht:
Mit Bildern, Zeichen, schaurig, fremd,
Ein weißes, weites, wallendes Hemd.

Ihm weicht der Feind wie einem Geist:
Wer böt es ihm, wer stellt' ihn dreist,
An dem das härteste Schwert zerschellt,
Von dem der Pfeil auf den Schützen
prellt!

Ein Jüngling sprengt ihm vors Gesicht:
»Halt, Würger, halt! mich schreckst
du nicht.
Nicht rettet dich die Höllenkunst,
Dein Werk ist tot, dein Zauber Dunst.«

Sie treffen sich und treffen gut,
Des Herzogs Nothemd trieft von Blut;
Sie haun und haun sich in den Sand,
Und jeder flucht des andern Hand.

Aço não sei bater, não forjo malhas,
Apenas fio e teço em meus retretes.

– Sim, fia; mas na santa noite seja,
Dedica a trama ao inferno, e, quando urdida,
Longa camisa talha-me e comprida,
Que nos sangrentos prélrios me proteja.

Na noite santa, à lua cheia, cedo
Ei-la sozinha a trabalhar, e logo
– Seja em nome do Inferno! Diz a medo,
E o fuso gira em círculos de fogo.

Já sentada ao tear, o fio atira
Ao ordume fatal – o tempo não sobra:
Murmuroso o olhar silva e respira,
Qual se demônios dessem pressa à obra!

As hostes prestes são; delas na frente,
O duque em traje singular campeia,
Em opa longa, larga, alvinitente,
D'imagens vás, d'estranhos signos cheia.

Como ante um 'spectro, o imigo cede o passo,
Não se lhe atreve ninguém, ninguém o afronta,
Contra ele não tem força o melhor aço
A mais aguda seta se desponta.

Eis que um donzel na frente dele pula:
– Alto, assassino, diz, além não passas!

Já não te valerão do inferno as traças,
Desfez-se o encanto, essa obra negra é nula.

Ardem os dois em fúria carniceira,
Rasga-se a opa ao duque, tinge o chão
Seu sangue, volvem-se ambos na poeira
E um do outro amaldiçoa a mão!

Die Tochter steigt hinab ins Feld:
 »Wo liegt der herzogliche Held?«
 Sie find't die todeswunden zwei,
 Da hebt sie wildes Klaggeschrei.

»Bist du's, mein Kind? Unsel'ge Maid!
 Wie spannest du das falsche Kleid?
 Hast du die Hölle nicht genannt?
 War nicht jungfräulich deine Hand?«

»Die Hölle hab ich wohl genannt,
 Doch nicht jungfräulich war die Hand,
 Der dich erschlug, ist mir nicht fremd,
 So spannt ich, weh! dein Totenhemd.

Escuta a filha o lamentoso evento
 “Aonde o duque jaz, esse homem forte?”
 Descobre os dois a porfiar co'a morte,
 E vendo-os solta horrílico lamento.

– Filha, és tu? Desgraçada criatura!
 Como o traidor tecido me teceste?
 Pois d'invocar o inferno te esqueceste,
 Ou já não tinhas mão de virgem pura?

– Sim, o inferno evoquei, mas já não era
 Virgem, quem tecceu teu vestuário,
 Esse, que ao lado tens, me conhecera...
 O que fiz, ai de mim! Foi teu sudário.

O poema original se organiza em doze quartetos em tetrâmetro iâmbico e rimas paralelas. Ainda que a maioria das baladas de Goethe, Schiller e Herder seja estruturada em oitavas, a estrutura não é estranha ao gênero e várias das baladas do próprio Uhland apresentam estrofes de quatro versos, como o próprio *“Des Sängers Fluch”*. Os personagens e o ambiente também são familiares ao leitor de Uhland: reis e cavaleiros, e uma farta quantidade de filhas de reis em poemas como *Der Schäfer* [“O Pastor”], *Der blinde König* [“O rei cego”], *Das Schloß am Meere* [“O castelo junto ao mar”], *Bertram de Bonn e Graf Eberstein*. A trama fala de um rei que ordena à filha que peça uma vestimenta mágica, para lhe fornecer proteção durante uma batalha que se lhe afigurava desfavorável, e cujo efeito atribui à invocação do Diabo e à virgindade da filha. Ela obedece, e num primeiro momento parece que o encanto funciona; no entanto, entre os soldados do campo oposto surge um que consegue atingi-lo, demonstrando conhecer a artimanha que tornaria o rei invencível. Ao final, a filha revela que não só não era virgem, como o assassino do seu pai era seu amante.

Como já dito, aqui temos uma balada, gênero que floresceu no romantismo alemão a partir da publicação da coletânea *Reliques of English Poetry*, por Thomas Percy, em 1765, traduzida para o alemão em 1777; em 1778, Johann Gottfried Herder publicou a coletânea *Stimmen der Völker in Liedern*³, que inclui poemas em alemão e traduzidos das mais diversas línguas indoeuropeias, como inglês, francês, espanhol, lituano, letão e estoniano, entre outras. Ainda que sua influência sobre o

3 “Vozes dos povos em canções”, título que ganhou apenas na segunda edição.

desenvolvimento e a popularização do gênero seja inegável, quando as duas coletâneas entram em circulação na Alemanha, entretanto, a balada alemã já encontrara o seu texto fundador: “Lenora”, de Gottfried August Bürger, publicado em 1773. O poema sobre a pobre noiva que vê, desesperançada, os soldados voltarem da batalha, mas não o seu noivo, que aparece somente tarde da noite, tornou-se um dos textos mais influentes da literatura alemã, cuja repercussão chega ao poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, e o principal modelo para a balada alemã que se desenvolveria a partir de então.⁴

Duas décadas mais tarde, outro marco seria estabelecido para o gênero: o ano de 1797, conhecido como *Balladenjahr*, o “ano das baladas”, quando, no espaço de alguns meses, Goethe e Schiller produziram muitas de suas baladas mais célebres, como “O Aprendiz de Feiticeiro” e “O Anel de Polícrates”⁵. A produção daquele ano é fruto direto da correspondência entre os dois poetas e sua discussão sobre os três gêneros literários, que resultaria, também em 1797, no artigo *Über epische und dramatische Dichtung*. Nele, Goethe e Schiller notam que a poesia épica e a dramática tratam de assuntos semelhantes, e seus objetos devem ser “puramente humanos, significativos e patéticos”, representando o mesmo mundo material, moral e “dos acasos e destinos” humanos (SCHILLER, 1962, p. 791). A diferença seria que, enquanto o poeta épico representa ações já concluídas, o poeta dramático as mostra em curso; enquanto o épico tem uma posição distanciada, e nele “apenas a voz das musas deve se fazer ouvir” (idem, p. 792), o dramático se faria presente “de corpo e alma”. Nesse contexto, a balada é interpretada como a forma que reúne idealmente as características de ambos os gêneros e também do gênero lírico.

Desse modo, a balada é um poema narrativo que apresenta momentos dramáticos e líricos. Convencionalmente, ela se divide em três partes, que correspondem a atos, sendo que o primeiro ato ocorre, com frequência, como descrito por Wolfgang Kayser:

No domínio da balada tem sido mais fácil indicar tipos e técnicas rígidas, e vários poetas participaram na discussão de tais problemas. Assim uma balada

4 Entre outros exemplos, podemos lembrar da balada *Svatební košile*, “A camisa nupcial”, também traduzida como “A noiva-fantasma” (*Die Geisterbraut*), publicada em 1853 por Karel Jaromír Erben em sua coletânea *Kytice z povestí národních* (“Ramalhete de lendas populares”) e musicada por Dvořák. Além das semelhanças com o próprio “A camisa encantada” de Uhland, o poema ainda traz a triste história de uma noiva que espera pelo amado, como a Lenora de Bürger.

5 As baladas do ano de 1797 foram publicadas no ano seguinte no periódico *Musenalmanach*, editado por Schiller.

cheia de ação inicia-se, de preferência, com palavras diretas pronunciadas por uma personagem. (KAYSER, 1976, p. 204)

Não é muito diferente no caso de *Das Nothemd*, que começa com um diálogo entre pai e filha, em que são dadas as instruções para a proteção mágica. A introdução é eficiente por apresentar sucintamente ao leitor a situação e as personagens: o pai autoritário, a filha que, apesar de obediente, não esconde suas objeções à ordem paterna, e a batalha que promete ser difícil. Igualmente hábil é a ação que se desenrola nos versos seguintes: em duas estrofes, a filha tece a camisa, e na estrofe seguinte já nos encontramos no meio da batalha.

“A camisa encantada”, ainda que menos típica no contexto da obra de seu autor, parece seguir muito de perto os aspectos consagrados da balada: o tema sombrio, que se desenvolve muito rapidamente, envolvendo forças sobrenaturais e os diálogos tensos e revelando conflitos entre os personagens além das potestades que o protagonista tenta manipular. Mais do que o ambiente de batalha, é a aura supersticiosa do conto que torna o poema peculiar, reforçada por parte da ação ser noturna. Ainda que criaturas mágicas apareçam em outros poemas de Uhland como “Os Elfos”, *Merlin, der Wilde* [“Merlin, o selvagem”] e *Junker Rechberger*, seus conteúdos raramente chegam a um tom tão lúgubre. A atmosfera mística é estabelecida desde o início, mesmo antes da confecção da camisa, pelo pai, que fala da conjunção desfavorável dos astros em relação às suas perspectivas bélicas, o que faz com que a camisa encantada não seja a única presença mística no poema.

Ainda que a balada não possua, necessariamente, uma ambientação histórica precisa, já em “Lenore” encontramos uma referência direta à batalha de Praga, ocorrida em 1757, durante a Guerra de Sete Anos. A lenda da *Nothemd*, também conhecida como *Siegshemd* ou *St. Georges Hemd*, e em francês como *chemise de nécessité*, advém por sua vez da história da Guerra dos Trinta Anos, de acordo com Gustav Freytag:

Zahlreich waren die Mittel, sich und andere fest oder gefroren zu machen. Auch bei diesem Aberglauben walteten tyrannisch die Moden. Sehr alt sind die Nothemden, Siegs- und St. Georgshemden. Sie wurden für die Landsknechte auf verschiedene Weise gefertigt. In der Christnacht sollten nach älterer Sitte unzweifelhafte Jungfrauen das leinene Garn im Namen des Teufels spinnen, weben und nähen; auf die Brust wurden zwei Häupter gestickt, das rechte bärting, das linke wie König Beelzebubs Kopf, mit einer

Krone, vielleicht dunkle Erinnerungen an die heiligen Häupter Donars und Wuotans⁶. (FREYTAG, 1933, p. 298.)

Os elementos incluídos por Uhland em seu poema são os mesmos mencionados por Freytag: com exceção da obrigatoriedade de ser tecida na noite de Natal, a *Nothemd* seria feita em linho, por uma mulher “indubitavelmente” virgem, e sua confecção seria dedicada ao Diabo. No entanto, é possível encontrar outras descrições. De acordo com Teófilo Braga, “nas Constituições do Bispado de Évora, fala-se na superstição das *camisas tecidas e diafas de um só dia*; igual referência se acha no cânones LXXV, de São Martinho de Braga, e na tradição peninsular do século XIII, no *Poema de Alexandre* de Berco. É ao que se chama *camisa de socorro*, e entre os germanos *nothehendi* [sic].” (BRAGA, 1986, p. 120) As Constituições do Bispado de Évora foram publicadas em 1534⁷, quase um século antes da Guerra dos Trinta Anos, no contexto da Santa Inquisição⁸, ao passo que o II Concílio de Braga, presidido por São Martinho de Braga, ocorreu em 572. Ou seja, apesar de ser associado, na cultura alemã, à Guerra dos Trinta Anos, a tradição da camisa de socorro é possivelmente muito mais antiga.⁹

Como dito, o embate com forças sobrenaturais é um dos traços característicos da balada, como vemos no encontro de Lenore com o seu noivo, no poema de Bürger, ou na cavalgada do pai que foge do rei dos Elfos, na obra de Goethe. Naturalmente, a presença mística representa sempre algum traço obscuro da natureza humana – ambição, traição, assassinato –, o que leva a outro traço característico, a relação entre culpa e castigo, sendo que a punição para o crime do protagonista

6 “Inúmeros eram os meios para se proteger e a outros. Também nestas superstições dominavam as modas. Muito antigas são as camisas de necessidade, de vitória ou de São Jorge. Elas eram fabricadas para os lansquenetes de diversas maneiras. Na noite de Natal, de acordo com o costume mais antigo, virgens indubitáveis deveriam fiar, tecer e costurar o fio de linho no nome do Diabo; no peito eram bordadas duas cabeças, a da direita com barba, a da esquerda como a cabeça do rei Belzebu, com uma coroa, provavelmente lembranças sombrias das cabeças sagradas de Odin e Thor.”

7 No Título XXV, “Dos bezedeiros feiticeros agoureiros”, lê-se: “Nem façam camisas tecidas e fiadas em hú dia; nem as vistam; nem usem doutra arte de feitiçaria.” (ÉVORA, 1534, p. 148).

8 Nos dois relatos históricos mencionados, de Gustav Freytag e de Teófilo Braga, é indiscutível o antisemitismo dos autores, que se esforçam em associar o pacto demoníaco à religião judaica. No caso do livro de Braga, a menção à camisa de socorro encontra-se no capítulo sobre “crenças semíticas”.

9 Entre as referências à camisa de socorro, gostaria de incluir outra balada sobre uma vestimenta mágica, *Svatobní Košile*, “A camisa nupcial”, traduzida como “A noiva-fantasma”, publicada por Karel Jaromír Erben em sua coletânea *Kylice z povestí národních* [“Ramalhete de lendas populares”, 1853] e musicada por Dvořák em 1884; e a ópera em três atos *Das Nothemd*, do compositor silésio Victor von Woikowsky-Biedau, encenada pela primeira vez em 1912 e também ambientada no século XVI.

é, geralmente, a morte. Como parte do debate moral que as narrativas promovem, é comum que as baladas representem, de forma dramática, o protagonista agonizando, de forma a reconhecer a cadeia de eventos que levou ao seu aniquilamento (TYLEČKOVÁ, 2010, p. 9). Nesse sentido, a balada de Uhland é exemplar, ainda que a peripécia acrescente uma nota de dúvida à própria existência das forças sobrenaturais, dúvida que Bürger, Goethe ou Schiller não parecem expressar: o encanto da camisa não teve efeito por causa da não virgindade da filha, ou porque não há mais potestades místicas às quais recorrer?¹⁰

2. A tradução gonçalvina

Gonçalves Dias começou a estudar alemão quando estudante em Coimbra, em 1843, língua a que passou a se dedicar além do latim, as línguas românicas e o inglês. A presença da poesia alemã na sua obra se encontra desde a abertura dos *Primeiros Cantos* (1847), na epígrafe de seu poema mais célebre, tirada da “Canção de Mignon”, de Goethe. Ao retornar à Europa em 1854, a serviço do Imperador “para estudar os métodos de instrução pública nos vários países da Europa” (BANDEIRA, 1957, p. 725), o poeta já se via dedicado ao serviço público e parecia considerar sua carreira literária encerrada. “Os quatro anos que vão de 1855 a 1858 seriam de absoluta esterilidade poética, não fossem os trabalhos da tradução da *Noiva de Messina* de Schiller, começada em fins de 57 ou princípios de 58.” (BANDEIRA, 1957, p. 737) A tradução seria retrabalhada nos anos seguintes, mas acredita-se que sua versão definitiva, concluída no ano anterior à sua morte, estaria com o poeta no naufrágio do *Ville de Boulogne*, tendo chegado à posteridade uma das versões de trabalho. Em um de seus retornos ao Brasil, Dias ainda alimentou a esperança de fazer da literatura o seu ganha-pão:

Imaginando que as traduções seriam mais apreciadas no estrangeiro do que suas produções originais, ocorreu-lhe então publicar um volume de poesias vertidas para o português, não só por ele, como por outros poetas, ao qual daria o título de *Ecos de além-mar*. Foi essa a origem de suas traduções de Heine, Vítor Hugo, Dante, Lope da Vega, Herder, Uhland, Rosengarten, Rolli, Emilio Adet (...). (MIGUEL-PEREIRA, 1943, p. 250)

10 Nas palavras de Octavio Paz, “para a idade romântica a poesia é sua rival e, mais ainda, é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas. Rousseau e Herder haviam mostrado que a linguagem atende não às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação” (PAZ, 1984, p. 74)

O volume de *Obras póstumas de Gonçalves Dias* inclui outras traduções do italiano e do francês, mas o destaque são os poemas traduzidos do alemão, em sua maioria do período de sua passagem pela Alemanha: “Entre outras cousas tem de bom esses alemães o serem reconhecidos; traduzir Schiller ou Goethe, ou qualquer de seus bons poetas, é a melhor carta de recomendação para com eles.” (BAN-DEIRA, 1957, p. 737) Segundo Lúcia Miguel-Pereira, alguns dos poemas foram traduzidos por Gonçalves Dias a pedido dos alemães que conhecera em Dresden, que se mostraram curiosos para saber como alguns de seus poemas mais conhecidos soariam na língua portuguesa. Desse modo, tão importante quanto as traduções propriamente ditas é a assimilação do conceito, caro ao Romantismo alemão, da tradução como ferramenta de aquisição de novos recursos para a expressão poética. Ao traduzir, o poeta faz o exercício de buscar, na sua própria língua, recursos que correspondem à expressividade do texto original, e dessa forma enriqueceria a língua e a própria obra.

Em 1856, quando Gonçalves Dias se encontrava na Alemanha, Uhland ainda era vivo e, como dito, bastante popular; portanto, é possível que o poema estivesse entre aqueles que os amigos alemães do poeta desejassesem ver em português. Ainda assim, há na obra de Uhland outros poemas e mesmo outras baladas muito mais célebres do que esta, não sendo, portanto, possível determinar a razão da escolha do poema para a tradução. Como lembra Karin Volobuef, “a presença em Coimbra também fez com que [Gonçalves Dias] estudasse a fundo os clássicos portugueses, colaborasse na redação do periódico *O trovador*, e aderisse ao grupo de medievalistas ativo na cidade” (VOLOBUEF, 2005, p. 82). O medievalismo pode ter sido, dessa maneira, o elemento que despertou o interesse de Dias pelo poema.

O tetrâmetro iâmbico de Uhland é traduzido, por Dias, para o decassílabo, metro mais longo e que permite a acomodação de versos mais extensos, dando mais espaço de manejo para o que é dito no verso original. Em *A Noiva de Messina*, por exemplo, escrito em pentâmetro iâmbico e também traduzido em decassílabos, essa acomodação ocorre através do acréscimo de versos, fazendo com que algumas cenas sejam ligeiramente mais longas do que no texto de Schiller. No caso da balada de Uhland, Dias mantém o número de estrofes e de versos, limitando-se a rearranjar o conteúdo dos versos dentro da mesma estrofe, mas “estendendo” a métrica. Em sua biografia do poeta, *Vida e Obra de Gonçalves Dias*, Manuel Bandeira dedica seu último capítulo a um estudo dos metros mais usados na poesia gonçalvina, entre os quais se destaca, justamente, o decassílabo.

Segundo Bandeira, Gonçalves Dias usa de forma predominante o decassílabo com acento na sexta sílaba, conhecido como decassílabo heroico, e com

acento na quarta e na oitava sílabas, o decassílabo sáfico. Seu estudo sobre a metrificação gonçalvina baseia-se na argumentação de que a expressividade, para Dias, predominava sobre a regularidade, de forma que, em sua obra, encontram-se poemas de metros e de acentos irregulares. Isso não é diferente nas suas traduções, que Bandeira não aborda em seu ensaio, mas é simples verificar como, inicialmente, o acento predominante na tradução de “A camisa encantada” é a do decassílabo heroico:

– Tenho de ir-me aos combates, filha CAra,
E o influxo dos ASTros me é conTRÁrio,
Por isso um encanTAdo vestuÁrio
Tu, virgem, co'a mão DÉbil me prePAra.

Ocasionalmente, porém, encontramos versos com acentos na quarta e na oitava sílabas:

O duque em TRAje singuLAR camPEIA,
D'imagens VÁS, d'estranhos SIGnos CHEIA.

No poema, o acento sáfico parece associado a versos particularmente significativos: os dois versos citados acima, retirados da sexta estrofe, descrevem a camisa já pronta, usada no meio da batalha. A seguir, na oitava estrofe, surge o oponente que enfrentará o duque:

Eis que um donZEL na frente DEle PULa:
Desfez-se o enCANTo, essa obra NEgra é NULA.

Da mesma forma, encontramos, na décima estrofe, os versos em que a filha do duque se confronta com a consequência de sua obra:

Escuta a FIlla o lamentOSo eVENto
Descobre os DOIS a porfiAR co'a MORte,

Desse modo, Gonçalves Dias encontra, na variação de acentos, o modo de dar ênfase a versos que representem momentos-chave do enredo, em que a

quebra no ritmo também representa, de certa forma, a quebra no curso esperado dos acontecimentos. Esse tipo de variação, pelo qual Gonçalves Dias foi criticado *a posteriori* pelos poetas parnasianos, constitui, para Bandeira, uma das grandes riquezas formais da poesia gonçalvina – e, como tentamos demonstrar, também de suas traduções –, que também se manifesta em variações na métrica. Em alguns poemas decassílabos, encontram-se versos passíveis de ser lidos como eneassílabos, variação que encontra algumas explicações. Em seu tratado sobre a versificação em língua portuguesa, Manuel Said Ali, que fora professor de Bandeira, destaca o seguinte verso do poema “Seus olhos”: “Às vezes, oh sim, derramam tão fraco”. De forma isolada, ele pode ser considerado decassílabo, mas, estando num poema de versos de onze sílabas, Said Ali propõe a leitura com uma sílaba a mais pelo acréscimo de uma pausa depois da interjeição “Oh!”: “Só de propósito liberado usaria o poeta uma pausa no lugar de uma sílaba. Seguiu Shakespeare e Milton, que frequentemente servem-se da pausa nas mesmas condições”. (ALI, 2006, p. 28). Seguindo a proposta do professor, que Bandeira também constata em outros poemas de Gonçalves Dias, encontramos em “A Camisa Encantada” dois versos com uma possível pausa no lugar de uma sílaba:

Seu sangue, [pausa] volvem-se ambos na poeira
Virgem, [pausa] quem teceu teu vestuário,

Como podemos ver, trata-se de versos que marcam momentos cruciais: o prélio entre o duque e seu concorrente, e a revelação final da filha. Em particular no último caso, por se tratar de um momento dramático, em que se dá voz à personagem, a pausa torna-se ainda mais crível pela quebra de fluidez na fala, motivada pela confissão. Para Bandeira, a aproximação entre o eneassílabo e o decassílabo é reforçada pela acentuação daquele na primeira, quinta e nona sílabas (“VIRgem, quem teCEU teu vestuÁrio”), que o aproxima do acento heroico do decassílabo. Da mesma forma, “tão numerosos [na obra gonçalvina] quando os versos de nove sílabas são os de onze, que aparecem em Gonçalves Dias interrompendo a sequência de decassílabos.” (BANDEIRA, 1957, p. 795.) O hendecassílabo pode ocorrer em diversos contextos, sendo que o mais comum é aquele em que o verso, iniciado por uma vogal, “embebe-se” no verso anterior, imagem que Bandeira utiliza para descrever o recurso também conhecido como sinafia. O exemplo mais claro é extraído da terceira parte de “I-Juca-Pirama”, em que a sinafia também corrige a sílaba a menos do verso anterior:

Dize-me quem és, teus feitos canta,
Ou se mais te apraz, defende-te: começa

Verso que também pode ser lido da seguinte forma:

Dize-me quem és, teus feitos canta, ou
Se mais te apraz, defende-te: começa

Do mesmo modo, podemos ler assim o segundo verso da quinta estrofe:

Já sentada ao tear, o fio atira ao
Ordume fatal – o tempo não sobra;

– o que permite uma leitura mais próxima do ritmo da fala do que a elisão entre “ao” e “ordume”. Trata-se, como destaca Bandeira, de um recurso comum entre os românticos, vindo da poesia trovadoresca portuguesa e espanhola – que, como já mencionamos com Volobuef, Gonçalves Dias estudou quando esteve em Coimbra. Também da poesia espanhola Dias pode ter aprendido o uso de um outro recurso, também ligado ao metro hendecassílabo, o uso do verso heróico da canção de gesta. Segundo Bandeira, trata-se de um decassílabo na verdade composto por dois versos, um um quadrissílabo e um hexassílabo, sendo que a quinta sílaba do primeiro verso não seria contada, caso este seja grave. Os dois primeiros versos da sexta estrofe, que descrevem o campo de batalha, poderiam então ser lidos assim:

Como ante um spec(tro)
O imigo cede o passo;
Não se lhe atre(ve)
ninguém, ninguém o afronta

Trata-se de dois versos relativamente longos dentro do poema, sendo que o primeiro faz um uso excessivo da sinalefa, ao passo que Dias poderia ter evitado a repetição de “ninguém” no segundo. No entanto, a quinta sílaba átona permite que eles continuem o ritmo do poema, ao mesmo tempo em que eles se destacam pelo tom épico do recurso.

Referimo-nos à sinalefa: em muitos poemas o seu uso, considerado obrigatório pelos parnasianos¹¹, contrapõe-se ao uso do hiato, segundo Bandeira, “o hábito fonético que mais extrema os nossos românticos dos mestres parnasianos. Este só o admitiam no interior das palavras, jamais de uma a outra no caso de vogais fracas, mesmo quando o ponto ou a vírgula introduziam uma pausa natural” (idem, p. 803). Célebre é o exemplo dos versos d’“Os Timbiras”:

Tal vinda,// a não ser que o audaz Timbira
Da batalha?// Ou seja ou não conosco

Em “A Camisa Encantada”, Dias vale-se do recurso no oitavo verso, em que o uso da sinalefa ou do hiato pode mudar a acentuação, lida como heroica ou sáfica:

Apenas fio-e TEço// em meus reTREtes.
Apenas FIO// e teço em MEUS reTREtes.

Em outros versos, o uso do hiato é inequívoco para manter a métrica e a fluidez do verso:

Na noite santa, à lu//a chei//a, cedo
Alto,// assassino, diz, além não passas!
E um do// outro// amaldiçoa// a mão

Perceba-se que, no primeiro caso, Dias mantém a sinalefa entre “santa” e “a”, seguindo a tendência natural da fala, enquanto separa “lua” e “cheia”. No restante do poema, o uso predominante é mesmo da sinalefa, apesar do chamado “gosto romântico pelo hiato”, nos termos bandeirianos: a escolha de Dias é sempre por uma escansão próxima da fala:

Desfez-se o encanto, essa obra negra é nula.

11 Bandeira conta ter encontrado, no exemplar d’*Os Timbiras* que pertencera a Alberto de Oliveira, a anotação: “Se não errado, frouxo” (BANDEIRA, 1984, p. 37) a respeito do uso do hiato no verso: “Grita: e os seus, medrosos, receando.”

Assim como a métrica, a sonoridade da poesia gonçalvina também se ajusta ao contexto do verso, com frequência de forma quase despercebida, como a ausência de rimas em “Canção do Exílio”, poema do qual Bandeira destaca a “deliciosa musicalidade, em parte resultante do paralelismo, do encadeamento e das rimas de fonemas iniciais (primores, palmeiras) e na segura escolha das palavras-temas (os substantivos ‘terra’, ‘sabia’, ‘palmeiras’ e os advérbios ‘lá’ e ‘cá’).” (BANDEIRA, 1954, p. 55) “Rimas de fonemas iniciais” é a denominação bandeiriana para a aliteração e a assonânciia, uma vez que o poeta modernista se opunha à posição secundária em relação à rima ocupada pelos dois recursos na poética tradicional. Em “A camisa encantada”, Dias verte as rimas paralelas de Uhland em rimas interpoladas (estrofes 1-3, 8, 10-11) ou alternadas (estrofes 4-7, 9 e 12), sem restrições às chamadas rimas pobres (“atira/ respira”, “chão/ mão”, “forte/ morte”), sempre dando preferência, como diz Bandeira, às rimas “simples e naturais”. Ainda assim, não deixa de enriquecer alguns dos versos com a aliteração, notadamente da consoante surda /t/ nas duas últimas estrofes do poema, com o apoio da assonânciia em /u/, provavelmente inspirada pelo termo “*Totenhemd*” que conclui o original:

– Filha, és **tu**? Desgraçada criatura!
Como o **traidor** **tecido** me **teceste**?

Virgem, quem **teceu** **teu** vestuário,
Esse, que ao lado **tens**, me conhecera...
O que fiz, ai de mim! Foi **teu** sudário.

Ainda mais interessantes são os momentos em que o uso da aliteração, na tradução, reflete o mesmo recurso no poema original, valendo-se de fonemas diferentes:

Es **rauscht** und **saust** in wilder **Hast**,
Als wöben Geisterhände zu **Gast**.

Mit Bildern, Zeichen, schaurig, fremd,
Ein **weißes**, **weites**, **wallendes** Hemd.

Murmuroso o olhar **silva** e **respira**,
Qual **se** demônios **dessem** pressa à obra!

Em opa **longa**, **larga**, **alvinitente**,
D’imagens vás, d’estranhos signos cheia.

Na quinta estrofe, o uso da aliteração se estende pelo verso seguinte na tradução, enquanto o poema de Uhland faz a aliteração em /s/ e /t/ no primeiro verso, e em /g/ no segundo. O segundo exemplo, extraído da sexta estrofe, apresenta

um recurso extremamente comum na tradução de poesia: a inversão dos versos, usada com frequência para manter o esquema de rimas; mas, como vimos, aqui Dias usa tanto rimas interpoladas quanto alternadas, sendo que é mais provável que a inversão tenha ocorrido para garantir a clareza da leitura. Mesmo em posições invertidas, no entanto, os versos são marcados pela aliteração, no original da fricativa /v/, e da alveolar /l/ na tradução, enriquecida ainda pela rima toante entre “opa” e “longa”.

As questões de métrica e de sonoridade nos ajudam a compreender as das escolhas de vocabulário, algumas das quais impõe um verdadeiro desafio ao tradutor. Nesse sentido, há momentos em que a tradução acrescenta elementos que podem ser considerados explicativos à trama; também explicativas são algumas substituições de vocábulos, em que a tradução literal poderia tornar o poema obscuro; e, finalmente, as escolhas que, ainda que à primeira vista divirjam do original, mantém a sua expressividade.

Assim, o tradutor acrescenta informações ausentes do original, normalmente na segunda metade dos versos: “não forjo malhas” como complemento a “aço não sei bater” (“*Noch nie schlug ich den harten Stahl*”, verso 7), “e, quando urdida” como complemento de “Dedica a trama ao inferno” (“*den Faden weih der höllischen Macht*”, verso 20), “o tempo não sobra” (verso 18), “delas na frente” completando “as hostes prestes são” (“*Als nun das Heer austritt zur Schlacht*”, verso 21). Ou seja, quando o tradutor encontra uma alternativa em português que seja mais curta que a original, vale-se dela para usar o espaço de manobra para tornar o texto mais legível.

Em outras situações, o tradutor opta por sinônimos ou pelo uso da metonímia, criando traduções que se desviam ligeiramente do original. Desse modo, “*der Sterne Schein*”, “a aparência (ou brilho) das estrelas é traduzido como “o influxo dos astros” (verso 2), “*Von eines Mägdeleins schwacher Hand*”, “pela fraca mão de uma donzela”, é reduzido a “fraca mocinha” (verso 6). “*Geisterhände*”, “mãos fantasmagóricas”, é traduzido simplesmente como “demônios” (verso 20). Interessante é o caso do termo “*Würger*”, traduzido como “assassino” (verso 30): trata-se de um pássaro da família *Laniidae*, conhecido em português como picanço, de plumagem colorida e célebre pelo comportamento violento. No contexto do poema, pode-se entender a apóstrofe como uma referência à aparência do personagem, que se destaca no campo de batalha devido à estranheza da veste, e à sua belicosidade. Finalmente, a “camisa encantada”, “*Nothemd*” é traduzida como “opa” (verso 34), sendo que “opa” é uma capa sem mangas usada principalmente por ordens religiosas.

Por fim, duas escolhas tradutórias se mostram particularmente expressivas tendo em vista as questões de métrica que exploramos:

Wer böt es ihm, **wer** stellt' ihn dreist,

Não se lhe atreve **ninguém**, **ninguém** o
afronta,

So spannt ich, **weh!** dein Totenhemd.

O que fiz, **ai de mim!** Foi teu sudário.

No primeiro exemplo, encontrado no verso 20, compreendemos a decisão de Gonçalves Dias em repetir o termo “ninguém”, mesmo sendo obrigado a usar outro sistema métrico, o espanhol, para manter a repetição de “Wer” do original; o segundo exemplo, do último verso, traduz a exclamação romântica por excelência pelo seu original, mantendo-o, inclusive, no acento heroico que caracteriza a maior parte da tradução (“O que fiz, ai de MIM! Foi teu suDÁrio”).

Considerações finais

Como destaca Álvaro Faleiros, na prática da tradução no Brasil do século XIX foi comum o tratamento do poema traduzido como obra própria pelo tradutor. Isso se reflete tanto nos elementos externos do poema traduzido, em geral publicado junto com poemas autorais do tradutor, acrescido da vaga nota “Traduzido de...” abaixo do título e sem acompanhamento do original, quanto em elementos internos. As traduções de Gonçalves Dias do alemão, publicadas postumamente, não são exceção, e é assim que são apresentadas no volume de obras póstumas organizado por Antônio Henriques Leal, em 1868, e na edição crítica de Manuel Bandeira das obras completas, de 1944.

A tradução de “A camisa encantada” é significativa, nesse sentido, seja do ponto de vista do autor traduzido, seja do tradutor. A escolha do poema reflete interesses bastante contemporâneos, que além de Ludwig Uhland incluem, por exemplo, outro poeta hoje quase desconhecido, Édouard Tuquerty (1807-1867) (PAMBOUKIAN, 2022, p. 4). Além da inclinação por autores “da moda”, também se verifica um fascínio por temas-tabu ligados aos misticismo cristão: Satanás e a camisa de socorro, característicos do Romantismo alemão, que Dias bebeu na fonte.

Desse modo, a tradução gonçalvina reflete a visão do Primeiro Romantismo alemão da tradução, para o qual o gesto tradutório é um “ato gerador de

identidade” (BERMAN, 2002, p. 30) e transcende a mera transposição de um texto de uma língua para outra. Ao traduzir uma obra estrangeira, o poeta alemão do século XVIII escolhia colocá-la em circulação e em discussão em um novo contexto, além de introduzir na língua novas formas e temas – ou, provavelmente no caso de Dias, temas por que o poeta ansiava, mas que não conseguia trabalhar num poema próprio. Mas, sobretudo para Walter Benjamin, é parte da tarefa do tradutor garantir a pervivência de uma obra e estender o tempo de sua fama (BENJAMIN, 2013, p. 106): pelas mãos de Gonçalves Dias, a camisa encantada é trazida às praias brasileiras.

Referências bibliográficas

- ALI, Manuel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo, Edusp, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *De Poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1954.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. “Vida e Obra de Gonçalves Dias”. In: *Poesia e prosa – volume II: Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1957.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução de Susanna Kampff Lages. 2ª edição. São Paulo, Duas Cidades/ 34, 2013.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- BRAGA, Teófilo. *O povo português – nos seus costumes, crenças e tradições*. Volume II. Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- CHATEAUBRIAND, René de. *Le génie du Christianisme – Tome III*. Paris, 1803.
- EVORA. *Arquidiocese [Constituições do Bispado Deuora]*. Por Germam Galharde. Lisboa, 22 Outubro 1534. Disponível em: <https://purl.pt/14928> – Consulta em 11 de janeiro de 2022.
- FALEIROS, Álvaro. “A tradução de poesia no Brasil: a invenção de uma tradição”. In: Ética e estética nos estudos literários. Curitiba, Editora UFPR, 2003, pp. 27-50.
- FREYTAG, Gustav. *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*. Gotha: Kurt Schmidt, 1933.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. 7ª edição. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2020a.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. 6^a edição. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2020b.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Obras poéticas*. Organização, apuração de texto, cronologia e notas por Manuel Bandeira. São Paulo, Editora Companhia Nacional, 1944.

HEINE, Heinrich. “Die romantische Schule”. In: *Sämtliche Schriften – Band III*. München, DTV, 2005.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Armenio Amado, 1976.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. “A Queda de Satanás: Gonçalves Dias Transluciferador de Turquety”. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 42, p. 01-17, 2022.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg, C.C. Buchner, 1996.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller; oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. Munique, Carl Hanser, 2012. (E-book)

SCHILLER, Friedrich. “Über epische und dramatische Dichtung”. In: *Sämtliche Werke, Band 5*. München, Carl Hanser, 1962, p. 790-792.

SENGLE. *Biedermeierzeit – Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band I*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1971.

UHLAND, Ludwig. *Werke*. München, Winkler, 1980.

VOLOBUEF, Karin. “Schiller e Gonçalves Dias”. In: *Pandaemonium Gaermanicum*, número 9, 2005, pp. 77-90.

Traduzindo *One Art*

Otavio Leonidio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 [“isn’t hard to master”]

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

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

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

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

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

6 [“practice”; “Write it!”]

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

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

9 [“losing farther, losing faster”]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 V. FISCHER-LICHTE, 2008.

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na arte de perder, não é difícil ser mestre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 [“loosing”, “lost” e “loss”]

22 [“the hour badly spent”]

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

Referências bibliográficas

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

23 [“three loved houses”]

24 [“it’s evident”]

25 [“losing farther”]

26 [“a continent”]

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

- KANE, Julie Ellen. "The Myth of the Fixed-Form Villanelle". In: *Modern Language Quarterly*, 64.4 (2003), p. 427-443.
- LEONIDIO, Otavio. *Contexto e melancolia*. Inédito.
- _____. *Objeto impróprio. Arte, política e o contemporâneo*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Numa, 2024.
- McFARLAND, Ronald E. *The Villanelle: The Evolution of a Poetic Form*. Moscow, ID: University of Idaho Press, 1987.
- RANDOM HOUSE Webster's Unabridged Dictionary. New York: Random House, 1999.
- THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos (1934-1953)*. Editado por Walford Davis e Ralph Mauad. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- TRAVISANO, Thomas. *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*. New York: Viking Press, 2019.

One Art

Elizabeth Bishop

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

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

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

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

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

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

Uma arte

Elizabeth Bishop

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

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

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

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

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

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

(Tradução Otavio Leonidio)

Uma arte

Elizabeth Bishop

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

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

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

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

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

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

(Tradução de Paulo Henriques Britto)

O copista de luxo

Fabio Morábito

Tradução de Livia Grotto¹

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Resumo²: Esta é uma conferência do escritor e poeta Fabio Morábito sobre a tradução. Inédita, mesmo na sua língua de escrita original, foi proferida em dezembro de 2022 no Instituto de Investigaciones Filológicas da Universidad Nacional Autónoma de México. O fôlego do autor perscruta com grande lirismo o lugar ocupado pelo tradutor, nos seus vínculos e contrastes com a imitação, o teatro, a escrita literária, a memória, a aquisição da linguagem, a poesia e a emoção poética. E vai interligando assuntos em aparência distantes, como o histrionismo de um ator, a leitura de um manual de cartas comerciais, a risada irreprimível diante de uma imitação bem-sucedida, o caminho da traição e das pedras, o cálido sorriso de uma mulher, um jovem militar em ascensão, um monge copista, a emboscada de uma dança propiciatória, o lugar mais recôndito da selva e traduções recentes do grego arcaico.

Palavras-chave: Fábio Morábito; tradução poética; tradução literária; tradutor de poesia; poeta

Abstract: This is a conference by the writer and poet Fabio Morábito about translation. Unpublished, even in its original written language, it was delivered in December 2022 at the Institute of Filological Investigations of the Universidad Nacional Autónoma de México. The author's breath scrutinizes with great lyricism the place occupied by the translator, in his links and contrasts with imitation, theater, literary writing, memory, language acquisition, poetry and poetic emotion. And it connects

1 Cidade: São José do Rio Preto – SP, Brasil. E-mail: liviagrotto@ufscar.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9755-8881>

2 A publicação desta conferência inédita foi autorizada pelo autor, a quem agradeço imensamente.

seemingly distant subjects, such as an actor's histrionics, the reading of a commercial letters manual, the irrepressible laugh at a successful imitation, the path of betrayal and the stones, the warm smile of a woman, a young military man on the rise, a copyist monk, the ambush of a propitiatory dance, the deepest part of the jungle, and recent translations from ancient Greek.

Keywords: Fábio Morábito; poetic translation; literary translation; poetry translator; poet

Não me lembro de onde li ou de quem ouvi dizer que o tradutor é um copista de luxo. A princípio, pareceu-me uma frase redutora e injusta, mas depois pensei que a palavra “luxo” dava pé a um amplo leque de virtudes que contrariam o rebaixamento transmitido pela noção de “copista”. Imaginei um diálogo de conto ou de romance no qual um homem diz a uma mulher: “Você é uma esplêndida tradutora”, e ela responde: “Sou apenas uma copista de luxo”, com uma modéstia que, em vez de reduzir a dignidade de sua profissão, a realça. Nessa noção de luxo aberta a infinitas possibilidades, eu incluiria, entre outras, a do ator. Duvido que alguém sem certo dom histrônico possa ser um bom tradutor, isto é, sem a capacidade, como afirma Clara Malraux, de perder e depois recuperar sua identidade, ou seja, de mergulhar plenamente na experiência alheia preservando a própria personalidade. Copista, então, e ator. É uma combinação estranha. Nada contraria mais a humildade e o anonimato do copista do que a índole protagonista e muitas vezes narcisista do ator. Mas o tradutor, de certa forma, é o especialista em unir extremos, em ser a ponte entre mundos distantes e até antagônicos, e daí certa aura fantasmagórica que envolve a sua figura, o que explica, entre outras coisas, por que por muito tempo os editores de livros não sentiram a necessidade de dar-lhe os créditos, como se o tradutor não existisse, ou existisse apenas pela metade.

Não lembro mais qual escritor, com fama um tanto quanto estabelecida em seu país, decidiu parar de escrever para se dedicar inteiramente à tradução. Quando lhe perguntaram o motivo, respondeu que encontrava no exercício de traduzir os mesmos estímulos criativos que eram típicos do trabalho de um escritor. Não concordo inteiramente, mas é inegável que a tradução deve ser entendida como uma atividade artística, mesmo quando exercida em campos tão prosaicos como a tradução de um manual de eletrodoméstico, porque nem nesse campo, e quase em nenhum outro, podemos prescindir de certo esmero estilístico. O estilo, que é a procura de uma expressão verbal que não se limita a comunicar determinados dados e fatos, mas que torna visível a própria comunicação, colocando-a em primeiro plano, não está ausente de nenhum espaço da interação humana. Quando na rua alguém nos pede alguma informação, dispara, em nós, um desejo de clareza

e precisão que já é um germe de estilo. Um livro que há muitos anos me fisiou desde a primeira página foi um manual para escrever cartas comerciais. Não sei como caiu nas minhas mãos. Tratava-se de um grande número de exemplos de cartas que cobriam todas as ações envolvidas numa transação comercial: solicitar, persuadir, ilustrar, objetar, avisar, detalhar, tranquilizar, reclamar, parabenizar etc. As cartas abordavam cada um desses assuntos com um decro estilístico que fazia esquecer que seu objetivo era ganhar dinheiro. Eram sucintas sem ser grosseiras. Gostei especialmente de certas fórmulas de saudação e despedida, desde o sucinto “Tenho o prazer de informar que...”, até o barroquíssimo “Permita-me desviar sua valiosa atenção para participar-lhe...”. Desviar sua valiosa atenção! Estou seguro de que Dom Quixote teria usado essa fórmula muitas vezes se a tivesse conhecido. Jaime Gil de Biedma, um dos melhores poetas espanhóis do século passado, acreditava que um poema deveria fugir de toda imprecisão expressiva e aspirar à concretude de uma carta comercial. Poderíamos dizer, ao contrário, que uma carta comercial, para ser persuasiva, deve evitar uma atitude cartorial seca, cuidando da economia, do ritmo da apresentação e de certa fragrância linguística que demonstre um compromisso não exclusivamente lucrativo por parte de quem a escreve.

O sugestivo título do artigo que citei de Clara Malraux é “Tradução e cumplicidade”. O tradutor, quando é bom, é um cúmplice, mas sabemos que muitas vezes um cúmplice se torna um traidor, e o tradutor não escapa a essa possibilidade. Na verdade, aqueles que acreditam que a tradução de poesia é impossível acreditam que nela o original é sempre traído. Estou de acordo, com a única diferença de que, a meu ver, apenas certo grau de traição permite que uma tradução poética seja válida. Acho que a traição não exclui a lealdade. Você pode trair alguém para descobrir uma forma mais pessoal e íntima de ser leal, contrariando os princípios morais que estão na boca de todos. A mesma coisa acontece com um texto literário. Ser fiel a ele é muito difícil, a começar pelo fato de que ao traduzir se deve ser fiel duas vezes, ao texto que se traduz e ao outro, o texto da tradução, e quase sempre, principalmente em poesia, são fidelidades difíceis de serem conciliadas. Deve-se, portanto, escolher o caminho da traição e, outro paradoxo, ser fiel a esse caminho até o fim, em busca dessa fidelidade ao espírito do texto que, se alcançada, nos permitirá certa liberdade criativa, a mesma daquele escritor que citei há algumas linhas, suficiente para deixar de escrever os seus livros e dedicar-se a traduzir os de outros.

Até aqui, vê-se que tudo o que venho dizendo sobre o tradutor, a começar pelo que Clara Malraux diz sobre o fato de ele ser capaz de mergulhar totalmente na experiência de outra pessoa preservando sua própria personalidade, pode ser

perfeitamente aplicado ao escritor. Porque um tradutor é antes de tudo um escritor. E o que faz um escritor senão mergulhar completamente na experiência alheia, a de seus personagens, mas reservando para si uma saída de emergência para não perder o controle de sua matéria, isto é, para não se perder no inverossímil e gratuito? Acredito que esta, justamente, seja a principal função do estilo, a de exigir o tempo todo do escritor uma coerência entre todas as suas palavras, garantindo-lhe aquele empurrão para a superfície que o impedirá de perecer no fundo de suas imersões. Mas se todo tradutor é um escritor, todo escritor também é um tradutor. Proust disse: “A tarefa do escritor não é imaginar, mas perceber. O artista é essencialmente um escriba”. É isso o que faz um tradutor: perceber e imitar o que percebe. O que é, no fundo, a tarefa do ator: refazer com seus gestos os gestos dos outros, representar outro corpo com seu próprio corpo. A imitação está no fundo da ideia do tradutor como copista de luxo, onde luxo quer dizer que não é um copista que copia, mas que imita, e parece-me que a imitação é algo profundamente subestimado entre nós. Se pensamos na facilidade com que as crianças imitam o que veem, parece inexplicável que esse dom, em vez de ser cultivado e aperfeiçoados, seja deixado à sua própria sorte, como se fosse algo inferior e desprezível. Essa risada irreprimível que a imitação bem-sucedida de uma voz ou de alguns gestos produz em todos nós deveria ser examinada com atenção. É o produto de uma revelação misteriosa, de uma aparição mágica, muito próxima da emoção poética. Pode até ser o núcleo dessa emoção. Porque, assim como na pessoa do imitador a pessoa imitada se recorta de repente, numa fusão extraordinária que nos causa espanto, a emoção poética consiste na junção de dois planos de sentido ignorados e que de repente se encaixam de um modo inesperado. Quando um caçador imita a voz de um animal para atraí-lo para a sua emboscada ou quando numa dança propiciatória imita, passo a passo, a maneira como se move, não está apenas executando um método de caça, está se transformando noutro ser, compenetrandose com a natureza de um modo inédito, quase podemos dizer que foi à caça desse outro eu que carrega consigo, oculto e adormecido. É o que faz o tradutor de um romance ou de um poema, imitando passo a passo os movimentos do autor que traduz para atraí-lo para a emboscada de seu idioma, gerando um texto que já estava ali e só esperava o momento certo para se manifestar.

Vou abrir um parêntese para contar algo que não tem a ver com a tradução, mas com a memória, e confio que se verá a conexão entre uma e outra, mais especificamente, com a questão de por que uma lembrança é mais lembrança quando se apresenta aparentemente desvinculada de tudo. Quando eu tinha cinco anos, minha mãe visitava de vez em quando uma amiga mais velha chamada Ada, esposa

de um soldado de alta patente, acho que coronel. A senhora Ada convidou minha mãe para um desfile militar e desse evento só tenho a imagem do momento em que o coronel chamou um jovem subordinado para apresentá-lo à esposa. Lembro-me vividamente da atitude militar do jovem, que se pôs em posição de sentido diante da senhora Ada e se inclinou para beijar-lhe a mão, e o gesto dela de estender a mão com um sorriso cálido, quase afetuoso, enquanto o coronel observava satisfeito esse ato de deferência do jovem soldado. Minha mãe está apagada nessa cena; só sei que está ao lado de Ada, e eu, claro, estou ao lado dela. Não me lembro se o jovem soldado também beijou a mão da minha mãe, embora seja provável que sim. Pergunto-me por que essa lembrança ficou gravada em mim. Talvez tenha sido a expressão de Ada, o sorriso com que acompanhou o gesto de oferecer a mão, gesto a que devia estar acostumada devido à patente do esposo. Existia naquele sorriso a viva curiosidade de conhecer o jovem subordinado que o marido teve a amabilidade de lhe apresentar, seguramente por se tratar de alguém que o coronel estimava, um jovem que estava ascendendo na carreira militar, dono de uma energia evidentemente transbordante que se manifestou na forma como se colocar em posição de sentido diante da esposa de seu superior, com um sorriso cuja amplitude harmonizava-se perfeitamente com o sorriso da amiga de minha mãe. O que eu não daria para ter uma foto atual daquele homem e saber o que a vida fez dele; se foi promovido com êxito, e com o brio que cada gesto seu transmitia naquela manhã, ou se, ao contrário, não ascendeu, tornando-se um militar de pouca relevância! Se minha mãe estivesse viva, perguntaria a ela sobre o desfile e sobre Ada; quantos anos tinha a amiga, como e onde a conheceu, se era uma mulher bonita e distinta como aparece na minha lembrança, se ela se lembrava do jovem subalterno que lhe beijou a mão e se ele também a tinha beijado. Mas minha mãe está morta; Ada também está morta, seu marido, o coronel, está morto, e é provável que o jovem soldado também esteja morto. Fiquei sozinho com essa lembrança e às vezes duvido de sua veracidade. Porque quando morre uma pessoa próxima, morre a possibilidade de entender alguns fatos de nossa vida que essa pessoa poderia ter-nos ajudado a entender, pois vivenciou-os conosco; podem ser eventos secundários que, no entanto, por algum motivo adquiriram um significado especial em nossa memória, sobretudo depois que a morte dessa pessoa tornou impossível lançar sobre eles uma luz e um olhar diferentes do nosso, um olhar que não teria apenas nos assegurado uma melhor compreensão, mas a certeza de que aconteceram de verdade.

Considerei esse episódio porque o tradutor enfrenta como ninguém o caráter aleatório e fragmentário do escrito. Traduzir, que é dar conta de cada linha, de

cada palavra e até de cada sinal de pontuação de um texto de outra língua, é algo semelhante a mergulhar numa lembrança remota, desvinculada de um antes e de um depois, onde todos os elementos têm o mesmo grau de hierarquia. Se traduzir é trazer à tona o mesmo fato sob outra forma de consciência, ou seja, em outro idioma, então traduzir é como lembrar, e ao mesmo tempo que é uma lembrança que nos obceca porque aparece desligada daquilo que poderia prover-lhe uma sólida razão de ser, um texto que traduzimos pode ser visto como o fragmento que restou de um texto maior que se perdeu, e daí o seu hermetismo substancial. Aqui, alguém poderia objetar que a mesma coisa acontece com o escritor, que até que não ponha o ponto final em seu texto, avança sem saber onde está parado. Mas não é assim. Quando escreve, o escritor não está realmente sozinho com suas palavras, porque o que o faz avançar é algo que ultrapassa as palavras, é um impulso no qual se misturam o ritmo, certa intenção de conteúdo e a sensação do efeito que quer plasmar na página. As palavras, por assim dizer, vêm obedientes a esse impulso, que é o verdadeiro propulsor da escrita; de certo modo, o escritor deduz cada frase de um todo que já tem na cabeça e por isso está sempre um pouco à frente das palavras que escreve; isso explica a impaciência característica do ato de escrever, pois o escritor está sempre esperando que suas próprias palavras o alcancem. O tradutor não corre esse risco; está ali para dar conta de cada palavra do autor, avança pedra após pedra por um caminho já plasmado e, como todo copista, mesmo que seja um copista de luxo, está atrasado em relação ao que as palavras constroem. Isso produz nele a sensação de estar diante de um texto permanentemente inacabado. É a mesma situação de quem guarda a lembrança de um episódio que o obsessiona porque perdeu o significado em relação ao resto de sua vida. Sabe que esse significado existe, porque se não essa lembrança não estaria a toda hora aflorando em sua consciência, e por isso lamenta a ausência daquelas pessoas que poderiam ter-lhe dado uma pista para encontrá-lo. Mas também intui que essas pessoas não poderiam ajudá-lo de verdade, porque o feitiço que determinado episódio do passado produz em nós não depende tanto das circunstâncias que o tornaram possível, mas do fato de ter sido reduzido a um pedaço que não tem relação com nada, como um pedaço de madeira que boiasse no mar como o único vestígio visível do naufrágio de um barco. Da mesma forma, um tradutor costuma receber uma ajuda míngua da do autor que está traduzindo quando solicita esclarecimentos sobre o significado de uma palavra, de um trecho ou de um texto inteiro. Quanto pode ajudá-lo o autor se, na realidade, pelo que acabei de dizer, este escreveu pela metade o que escreveu, recolhendo pelo caminho as palavras que ali estavam, servidas de mão beijada, e marcando, cada uma delas, um sulco novo, uma nova direção, um caminho

inexplorado? Sempre em frente, sempre pisando firme, sempre no caminho certo. Como é fácil ser autor, queixa-se intimamente o tradutor! Como é fácil criar! O difícil é escrever, que é o que ele vem fazendo, ou seja, ponderando cada palavra, ajustando o peso de cada uma sem sair do sulco traçado!

Recentemente, escrevi um conto chamado “Frade Ruperto”, que se passa num mosteiro medieval. O narrador é um monge copista. Ele e alguns colegas passam de seis a oito horas por dia copiando manuscritos. É um trabalho ingrato: o frio no inverno, o calor no verão, a postura curvada que martiriza o pescoço e as costas, o contínuo movimento ocular do manuscrito ao pergaminho, tudo conspira para azedar o temperamento dos monges. Eles são consolados pelo pensamento de que cada pergaminho copiado é uma oração a Deus, que lhes abrirá as portas do céu ao morrerem. Nesse grupo de mal-humorados perenes existe uma exceção: Frade Ruperto, cujo rosto, sempre sorridente, harmoniza com sua aparência fresca e postura ereta. O narrador se pergunta como seria possível esse homem ter permanecido tão elegante, ao contrário de seus colegas artríticos. Finalmente adivinha o segredo: Frade Ruperto não sabe ler nem escrever; consegue copiar um manuscrito porque imita os signos das letras, mas desconhece seu significado. A rigor, é um desenhista, não um copista. Uma noite, secretamente, o narrador consegue o maço de pergaminhos copiados por Frade Ruperto e não só descobre que não há erros, como seria de se esperar de um analfabeto, mas que o traço da sua letra é primoroso, mais próximo de um artista do que de um amanuense. Deduz o que ocorre: Frade Ruperto, estritamente falando, não copia um manuscrito; dono de uma memória visual excepcional, captura-o num relance, guardando-o em sua mente, de onde o desfia, signo após signo, sem a necessidade de fazer com a cabeça aquele vai-e-vem permanente do manuscrito à página, culpado pela má postura dos demais copistas e, em última instância, pela saúde debilitada que têm. O segredo de Frade Ruperto reside no seu analfabetismo, que o salva do cárcere das palavras e libera sua mente para abrir-se à beleza da pura caligrafia. Assim, Frade Ruperto se relaciona com os manuscritos como um escritor se relaciona com o que escreve, atravessando as palavras sem se afincar, sob pena de deter o impulso inventivo que pertence mais ao ritmo do que à letra. O narrador do conto se pergunta se esse dom do frade vem de Deus ou do diabo, e neste ponto deixo o conto para o eventual leitor que queira descobri-lo por si mesmo. O que quero sublinhar é o caráter de fragmento, de pedaço sem continuidade e de lembrança remota com que um texto sempre se apresenta aos olhos de quem o traduz. Ao contrário do leitor e do próprio autor, que são levados pela mão do texto e seguem o ritmo que este lhes impõe, o tradutor caminha contra a corrente, pisando em cada pedra do leito do rio. Por isso se diz

que o tradutor é o verdadeiro leitor de um texto, mais do que aquele que o criou. Talvez lhe coubesse melhor a definição de lavrador do texto, implacável lavrador. Sulco após sulco, indo e vindo pela trama, está sempre onde está, nem um passo a mais, nem um passo a menos; e nisso reside, parece-me, a tristeza de traduzir. Sim, porque a meu ver, no ato de traduzir, ao lado de satisfações inquestionáveis, existe um elemento de tristeza, de frustração sutil e de insuficiência. Mas isso seria assunto para outra conferência, por isso deixo apenas anotado.

Pude perceber mais claramente essa condição de dolorosa fidelidade ao sulco traçado quando, recentemente, traduzi 60 poemas gregos arcaicos (Safo, Anacreonte e companhia) que, como se sabe, chegaram até nós quase todos num estado muito incompleto. Como não sei nenhuma palavra do grego, contei com a ajuda de Bernardo Berruecos, amigo e colega de instituto, de quem partiu a ideia de que eu traduzisse os poemas. Ele também os traduziu, usando uma abordagem que chamaremos por conveniência de filológica ou literal, ao contrário da minha, que também chamaremos de poética por conveniência. Contando com sua tradução e assessoria, e com outras traduções existentes, elaborei as minhas, que aparecerão ao lado das dele para que o leitor avalie a dupla faceta da tradução de cada poema: aquela que o dissecava rigorosamente em seus elementos, que é a da aproximação filológica, e a que aspira a recompor sob nossa inteligibilidade cotidiana, do nosso aqui e agora, ou seja, a que aspira a compor um novo poema na nossa língua. A partir dessas duas vertentes diferentes e quase opostas da tradução, deparamos com o mesmo, que é o carácter truncado dos poemas, muitas vezes reduzidos, devido à deterioração dos papiros, a meros resíduos dos originais. Não posso deixar de imaginar que se Safo e Arquíloco ressuscitassem e vissem o estado em que suas criações circulam entre nós, poderiam processar os editores, argumentando que esses pedaços inacabados não os representam, ao contrário, os denigrem. Receio que seria inútil dizer-lhes que nosso gosto literário é muito diferente daquele que prevalecia na Grécia dos séculos VII, VI e V a.C.; que nós, ao contrário dos gregos daquela época, adoramos tudo o que é fragmentário, tudo o que é implícito, o que é dito nas entrelinhas; que tendemos a fugir do que é categórico e unívoco, sendo cativados pelo que somente é indicado e sugerido e, por isso, seus poemas nos parecem, no estado em que estão, maravilhosamente atuais, maravilhosamente vivos. Duvido que entenderiam, e mesmo que entendessem, se recusariam a ser reconhecidos como os autores desses farrapos poéticos, como talvez qualificassem, dessas composições esfiapadas e pueris. E não poderíamos nos opor. À sua maneira, estariam certos. Quanto se preservou, no estado em que se encontram os poemas, do espírito das pessoas que os escreveram? Quanto refletem seus verdadeiros

sentimentos e paixões? Nunca saberemos. Quando traduzimos ocorre inevitavelmente uma usurpação, uma distorção do sentido original e um maior ou menor desconhecimento da personalidade do autor. Sem essa usurpação não poderíamos entender nada da literatura escrita em outras línguas e em outras épocas, muito menos apreciá-la. O Frade Ruperto do meu conto leva essa situação ao extremo. É um notável copista porque não entende uma só palavra dos manuscritos que copia. É provável que se lhe dissessem sobre o que são esses manuscritos, a mão lhe tremesse, e seu talento murchasse. Seu talento excepcional é inseparável da ignorância do que significam realmente esses textos; e a beleza dos seus traços, o esmero com que se dedica a reproduzi-los e até a melhorá-los, só pode ser fruto de um voo imaginativo que lhes atribui um conteúdo, sabe-se lá qual, diferente do que têm. É o que acontece com a minha lembrança da senhora Ada. Se ressuscitasse minha mãe (percebo que agora estou dando para ressuscitar pessoas, primeiro os poetas gregos arcaicos e agora minha mãe) e ela respondesse todas as minhas perguntas sobre aquela manhã da minha infância quando um jovem soldado beijou a mão de sua amiga e esta, uma bela mulher a caminho da velhice, presenteou o jovem com um sorriso inesquecível, de uma pureza e um recato que são o cerne da minha lembrança e a razão pela qual aquela manhã ficou gravada em mim para sempre; se minha mãe, quero dizer, detalhasse exaustivamente as circunstâncias daquele episódio remoto, eu realmente ganharia alguma coisa? Não perderia tudo? E com esse tudo, quero dizer o mistério daquele momento que se tornou íntimo para mim, centro irradiador da minha infância, embora eu não saiba dizer por quê? Da mesma forma, talvez alguns ou mesmo muitos dos pedaços que chegaram até nós da poesia grega arcaica, se os lêssemos reintegrados em seus textos originais, deixariam de nos comover como agora. Vou citar um deles, do poeta Estesícoro, do século VII a. C.:

Não, não é verdade a história que contam,
não foste nas naves de sólidos bancos,
jamais conheceste as muralhas de Tróia.

Desde que os li, senti que estes três versos formavam um poema redondo, que na sua brevidade expressa a decepção diante de uma vida que se revelou avara em seus frutos. No entanto, Estesícoro os escreveu com uma intenção muito diferente. Sabemos que o poema ao que pertencem pretendia ser um ato de justiça para com Helena, a mulher de Menelau, sempre apontada como a responsável pela guerra de Tróia por ter-se apaixonado por Páris. Segundo alguns, Helena nunca

deixou sua terra natal, Esparta, e não traiu o marido. O poema de Estesícoro é uma tentativa de redimir seu nome, denunciando a falsidade da lenda. Mas lidos agora e separados do poema que os continha, produzem uma ressonância muito diferente do propósito redentor do original. Eles apontam para a fragilidade de nossas memórias, que nos oferecem uma visão sempre mutante do passado. O sentimento de continuidade interior, que o homem grego mantinha intacto, deteriorou-se no homem moderno. Mergulhado num anonimato que o distancia de seu eu e obrigado a adaptar-se a situações sempre novas, o homem dos nossos dias, sempre que olha para trás, não consegue conectar o seu presente com o que viveu. A obra de Proust é uma prova disso, na qual a busca do tempo perdido é, na verdade, a busca dessa coerência interior extraviada. Nossa passado não parece nosso, mas o de um desconhecido com o qual não conseguimos nos identificar. Essa alienação de si mesmo é impensável no homem antigo, mas para o homem moderno é uma condição permanente; por isso o último verso de Estesícoro, em vez de representar um ato de absolvição, como devia ser para Helena, soa para o leitor moderno como uma crítica. “Jamais conheceste as muralhas de Tróia” significa que mal viveu, que a vida passou a seu lado sem lhe tocar, porque lhe faltou a coragem de embarcar para algum lugar. A falsidade da história que os outros contam são as mentiras que contamos a nós mesmos para ocultar esse sentimento de separação da vida. Assim, lidos hoje, os três versos parecem-nos completos e contundentes, tocam uma ferida profunda e têm esse espanto íntimo que pedimos à poesia, que coloca até no final essa emblemática palavra, “Tróia”, resumindo a nossa ideia de glória, nosso sentimento de uma vida plena, sem importar em qual dos dois lados se tenha lutado.

De onde vem à poesia essa capacidade de se potencializar no pequeno, de sobreviver às mutilações, como essas lagartixas capazes de se desprender de seus rabos quando são atacadas por um predador? O pedaço da cauda se mexe e distrai o suficiente para que escapem. Esses pedaços poéticos vêm nos distraindo por um longo intervalo de tempo. De alguma forma, a mutilação sofrida por esses poemas já é um preâmbulo de sua tradução para outras línguas, não porque a tradução seja uma mutilação, ou melhor dizendo, porque num sentido, sim, ela é uma mutilação de certos aspectos do texto original para aprimorar outros, e esta é uma das razões pelas quais cada geração retraduz os mesmos textos que as anteriores traduziram, pois percebe no tom e no vocabulário de suas traduções um fundo de incompREENSÃO, um ranço que curiosamente não percebem nos trabalhos criativos, ou ao menos não com a mesma intensidade. É nas traduções, portanto, onde o gosto e a moda de uma época são denunciados de forma mais direta, onde uma

determinada estética manifesta mais claramente seus limites, seus códigos expressivos mais recorrentes, em suma, sua visão de mundo. As traduções, então, tendem a envelhecer mais rápido do que as obras criativas, fato que ficou muito claro para mim quando, ao revisar algumas das traduções do século XIX dos poetas gregos, pareceram-me quase ilegíveis devido a seu espírito romântico inflado. E apesar de quase todas as traduções terem sua data de validade impressa, continuamos traduzindo. Acho que fazemos isso porque a tradução está no centro da nossa capacidade de comunicação. Um idioma nunca está sozinho. Mesmo no lugar mais recôndito da selva, uma tribo tem consciência de que existem outras tribos que falam de outra forma; nos seus contatos esporádicos para lutar, negociar ou arranjar um casamento, essa tribo experimenta o fascínio de um idioma diferente do seu. Porque, de certo modo, só a tradução garante que nos comunicamos. Quando uma palavra é capaz de suscitar uma palavra equivalente noutro idioma, então, investida do halo da tradução, ela ganha seu estatuto real de palavra. Por extensão, só é idioma aquele que outros podem traduzir para o seu, só um idioma endossado por outros é um idioma de verdade ou, noutras palavras, só um idioma contaminado por outros é um idioma vivo. Por isso, uma das principais razões que fazem com que um grupo humano estabeleça contato com outros grupos é a necessidade de ser traduzido, que, se olharmos bem, nada mais é do que a nossa necessidade de poesia. Acredito que não pode haver poesia se não se deu o encontro de duas ou mais línguas; a própria poesia é a invocação de outra língua, o sonho de nos comunicarmos com outras palavras e a necessidade de banhar nosso ambiente com novos ritmos e novos sons. Assim, a poesia é a nostalgia de outras línguas, que por sua vez representa a nostalgia, o desejo de sermos ouvidos em profundidade. Os especialistas em aquisição de linguagem afirmam algo fascinante, e com isto concluo. Segundo eles, quando a criança ainda não aprendeu a falar, suas faculdades fonológicas são infinitas; seu aparelho fônico é capaz de reproduzir qualquer som de qualquer idioma, mas no momento em que começa a adentrar em sua língua materna, essa faculdade se dissipia; ganha idioma mas perde linguagem; podemos nos comunicar porque sacrificamos um potencial muito rico de possibilidades expressivas. E esse potencial, acredito, permanece de alguma forma em nosso inconsciente. As línguas que não falamos despertam em nós, com os seus sons incompreensíveis e cativantes, cativantes porque incompreensíveis, aquela liberdade suprema que nos foi tirada pela língua materna, e algo em nós não se resigna a essa perda. Acho que uma dessas línguas estrangeiras que evoca a memória daquele estado edênico da fonação humana é a poesia, esse estranho idioma que distorce os significados comuns das palavras para submetê-las ao império do ritmo, do som e das associações mais inusitadas. Nela se vislumbra aquela capacidade que tivemos

em algum momento de tudo dizer sem dizer nada, a alegria de nos expressarmos sem nos prendermos a um significado concreto. Nesse sentido, a tradução será sempre uma parente próxima da poesia, pois é nela que se torna mais evidente a fome de outras cadências, de outros gestos significativos, de outra forma de se mover nas águas da linguagem, em suma, de outros modos de ser.

As Bruxas de Aléxandros Papadiamántis: introdução, tradução e comentário

Robert de Brose
robert.de.brose@ufc.br

Resumo: Neste artigo apresento uma tradução, inédita em outras línguas, do conto *As Bruxas* de Aléxandros Papadiamántis para o português, precedida por uma apresentação sinóptica do autor, sua obra e o contexto histórico-social em que se insere, sobretudo no que diz respeito ao uso particular que faz da *katharévousa* como meio de expressão artística. Discuto os principais temas do conto e como eles se conectam com a obra papadiamantina e a cultura grega em geral, antiga e moderna. Finalmente, apresenta uma reflexão da minha práxis tradutória. Acompanham a tradução, notas exegéticas imprescindíveis para um entendimento mais aprofundado do texto.

Palavras-chave: Literatura Grega Moderna; Tradução; Tradução Comentada; Aléxandros Papadiamántis; *As Bruxas*.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Στο παρόν άρθρο παρουσιάζω μια μετάφραση, ανέκδοτη σε άλλες γλώσσες, του διηγήματος Οι μαγισσες του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στα πορτογαλικά, ενώ προηγείται μια συνοπτική παρουσίαση του συγγραφέα, του έργου του και της εποχής του, ιδίως όσον αφορά την ιδιαίτερη χρήση της καθαρεύουσας ως μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης. Συζητώ τα κύρια θέματα του διηγήματος και πώς αυτά συνδέονται με το Παπαδιαμαντικό έργο και τον ελληνικό πολιτισμό γενικότερα, αρχαίο και σύγχρονο. Τέλος, παρουσιάζω έναν προβληματισμό σχετικά με τη μεταφραστική μου πρακτική. Η μετάφραση συνοδεύεται από ερμηνευτικές σημειώσεις απαραίτητες για τη βαθύτερη κατανόηση του κειμένου.

ΛΕΞΗ-ΚΛΕΙΔΙ: Νεοελληνική λογοτεχνία; Μετάφραση; Σχολιασμένη μετάφραση; Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης; Οι Μάγισσες.

1. Introdução

1.1. Vida de Aléxandros Papadiamántis

Aléxandros Dhiamántis, mais tarde conhecido como *Papadiamántis* por ser filho do padre (gr. Παπάς/ *Papás*) Dhiamántis Emannuél¹ com Yiouló Angelikí Moraítis, nasceu, como ele mesmo diz em uma nota autobiográfica de 1915²,

em Skiáthos no dia 4 de março de 1851. Terminei o ensino primário grego em 1863, mas apenas em 1867 entrei no Ginásio da Chalkída, onde cursei o primeiro e o segundo ano. O terceiro, fiz no Pireu³, depois disso, abandonei os estudos e permaneci na minha terra. Em outubro de 1872 parti em peregrinação para o Monte Sagrado⁴, onde fiquei apenas alguns meses. Em 1873, vim para Atenas e frequentei o quarto ano do Varvákios⁵. Em 1874, matriculei-me na Escola de Filosofia [da Universidade de Atenas], onde frequentei algumas disciplinas eletivas de Filologia bem como estudei línguas estrangeiras. Ainda criança, escrevi hinos religiosos, depois poemas, e pensei em compor comédias. Em 1868, comecei a escrever contos. Em 1879, publiquei *O Imigrante* na revista *O Neólogo* de Constantinopla. Em 1881, um pequeno poema religioso na revista *Sotéra*. Em 1882, publiquei

1 Matricula-se no Primário (*Dhímotikó*) como “Aléxandros Papá Dhiamantis” e no *Scholarío* (dois anos preparatórios antes do Ginásio) como “Aléxandros Papá Dhiamantíou”, ambas as formas de seu nome querem dizer basicamente a mesma coisa: “Aléxandros, filho do padre Dhiamánti s”.

2 TRIANDAFILLÓPOULOS (1981-1988, p. vol. 5, 315), ‘Εγεννήθην ἐν Σκιάθῳ, τῇ 4 Μαρτίου 1851. Ἐβγῆκα ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸν Σχ(ολεῖον) εἰς τὰ 1863, ἀλλὰ μόνον τῷ 1867 ἐστάληνείς τὸ Γυμνάσιον Χαλκίδος, ὅπου ἤκουσα τὴν Α' καὶ Β' τάξιν. Τὴν Γ' ἐμαθήτευσα εἰς Πειραιᾶ, εἴτα διέκοψα τὰς σπουδάς μου, κ' ἔμεινα εἰς τὴν πατρίδα. Κατὰ Ιούλιον τοῦ 1872 ὑπῆγα εἰς τὸ Ἀγιον Ὄρος χάριν προσκυνήσεως, ὅπου ἔμεινα ὀλίγους μῆνας. Τῷ 1873 ἥλθα εἰς Αθήνας κ' ἐφοίτησα εἰς τὴν Δ' τοῦ Βαρβακείου. Τῷ 1874 ἐνέγραψην εἰς τὴν Φιλοσοφικὴν Σχολὴν, ὅπου ἤκουα κατ' ἐκλογὴν ὀλίγα μαθήματα φιλολογικά, κατ' ἓδιαν δὲ ἡσχολούμην εἰς τὰς ξένας γλώσσας. Μικρός ἐζωγράφιζα “Ἀγίους, εἴτα ἔγραψα στίχους, κ' ἐδοκίμαζα νὰ συντάξω κωμῳδίας. Τῷ 1868 ἐπεχείρησα νὰ γράψω μυθιστόρημα. Τῷ 1879 ἐδημοσιεύθη ἡ «Μετανάστις» ἔργον μου εἰς τὸν «Νεολόγον» Κ/πόλεως. Τῷ 1881 ἐν θρησκευτικὸν ποιημάτιον εἰς τὸ περιοδικὸν «Σωτῆρα». Τῷ 1882 ἐδημοσιεύθη «Οἱ ἐμποροὶ τῶν Ἐθνῶν» εἰς τὸ «Μὴ χάνεσαν». Ἀργότερα ἔγραψα περὶ τὰ ἐκατὸν διηγήματα, δημοσιεύθεντα εἰς διάφορα περιοδικά κ' ἐφημερίδας.

3 Bairro portuário de Atenas.

4 Isto é, o Monte Atos, uma região eclesiástica autônoma sob a responsabilidade do Patriarcado Ecumênico de Constantinopla. Há aí um famoso monastério de mesmo nome.

5 Um ginásio modelo e de grande prestígio em Atenas, construído com fundos do filantropo Ioannis Varvákis (1745-1845) em 1860 e batizado em sua honra.

Os Mercadores dos Povos no Mí Chánesai. Mais tarde, escrevi cerca de cem narrativas, publicadas em diferentes jornais e revistas.

Papadiamántis cresceu em uma família extremamente religiosa. Seu pai pertencia a uma corrente ortodoxa ultraconservadora que se caracterizava pela sua aversão à ocidentalização da Grécia, pela adesão literal ao ritual e à doutrina bizantinos, bem como por um apego exagerado a minúcias formais do ritual ortodoxo, como, por exemplo, a recusa em abençoar o *kólyva*, um pão de frutas distribuído durante e depois de um funeral, senão aos sábados; razão pela qual, aliás, foram apelidados de *Kollivádhes*. Durante sua infância ajudava o pai na liturgia, uma atividade que iria retomar sempre que retornasse para Skiáthos, como em 1866, então com quinze anos, quando, por falta de recursos financeiros necessários para frequentar a escola na ilha vizinha de Skópelos, teve que interromper os estudos. Na idade adulta, já morando em Atenas, iria continuar a atuar como salmista na igreja local, dedicando-se também às vigílias noturnas.

Seu desencanto com a igreja, no entanto, parece ter surgido ainda bastante cedo, quando cursava o Ginásio na Chalkída, a principal cidade da ilha de Évvia, entre 1867-1868. Aparentemente, Papadiamántis teria tido um desentendimento com seu professor de Estudos Religiosos, o que o levaria a abandonar a escola uma segunda vez. Apesar dos percalços e de mais algumas interrupções, durante as quais sempre retornava a Skiáthos, consegue terminar seus estudos secundários em 1874. É justamente durante uma dessas interrupções que decide fazer a peregrinação ao Monte Atos, provavelmente com o intuito de se tornar monge. Acompanha-o seu amigo de infância Nicolao Dhianéllo, mencionado no conto ora traduzido. Papadiamántis permanece oito meses no Monte Sagrado como noviço (*dhókimos monachós*), mas talvez em virtude de seu descontentamento com a vida religiosa, talvez devido ao problema, que possivelmente já começara a desenvolver, com a bebida, abandona a vida monástica, ao passo que seu amigo a segue, sendo rebatizado Nífon, em homenagem a São Nífon de Atos (séc. xiv). Uma outra possibilidade, a meu ver mais plausível, é aquela aventada por Cabrera (2021, p. 158-9), de que a responsabilidade que sentia com relação às suas cinco irmãs mais novas o impedira de se tornar monge. De fato, a morte do irmão mais velho Emannuél, ainda durante a primeira infância, e a penúria constante em que vivia a sua família, transferiu para os seus ombros o imenso fardo de ter de procurar meios financeiros para prover o dote de suas cinco irmãs mais novas.

A instituição social do dote (*proíka*), que só foi abolida na Grécia pela Lei 1.329 de 1983, tem origens muita antigas, no período arcaico da Grécia antiga⁶, e se constituía numa espécie de “indenização” pela transferência, da família da noiva para aquela do noivo, do “fardo” representado na sociedade grega pela responsabilidade de se ter que sustentar uma mulher, que, ademais, não podia contribuir para a renda da casa por estar confinada ao perímetro doméstico e ao poder masculino, fosse do pai, do irmão, do marido ou mesmo do filho, na ausência daqueloutros. No final da era arcaica, Sólon (630-560), o legislador grego, aboliu as *proíkas* suntuosas, estabelecendo que as mulheres deveriam levar da sua família como parafernália (*phernê*) apenas “três túnicas e alguns utensílios domésticos”⁷. Muito provavelmente essa lei não dever “ter pego” porque, ainda no séc. IV, Lísias⁸ nos fala de pais que pagaram de 30 minas até 1 talento de dote para os noivos de suas filhas. No séc. IX, o imperador Augusto reintroduziu a obrigatoriedade do dote através da *Lex Papia Poppaea* e, por meio dela, a instituição enraizou-se na cultura grega.

A *príka* (gr. ant., *proíka*) era também uma forma de garantir tanto uma espécie de seguro para a filha que casava, já que, na ocasião de um divórcio, o dote deveria ser devolvido, como uma base financeira sobre a qual a nova família poderia se desenvolver e, dessa forma, não se constituía apenas de simples presentes de pouco valor monetário, mas de uma efetiva transferência de patrimônio, na forma de terras, de quantias de dinheiro ou outras posses (joias, móveis, automóveis, imóveis, gado, liras inglesas de ouro etc.) que pudessem contribuir para o espólio da nova família. A questão do dote, e por extensão do papel da mulher na sociedade grega, é central na literatura papadiamantina, sendo levada às últimas consequências no romance *A Assassina*, onde a protagonista, considerando o fato de que as mulheres, do ponto de vista da protagonista, nada mais seriam do que escravas durante toda a sua vida, além de constituírem uma possível fonte de ruína para as suas próprias famílias devido à obrigação da *príka*, decide começar a assassinar meninas, a fim de, do seu ponto de vista, livrá-las e as suas famílias de uma vida de sofrimento.

No caso de famílias pobres como a de Papadiamântis, o nascimento de cinco filhas não era visto tanto como um desastre econômico, muito embora também o fosse, mas como uma maldição, ou, pior, o fruto de alguma bruxaria ou trabalho

6 Para uma análise da instituição da *proíka* na Grécia arcaica e clássica, ver o ensaio *Le Mariage* em VERNANT (2007, p. 656 e seg.).

7 Plutarco, *Sólon*, 20. 6.

8 Lísias, 16. 10 (*Pro Mantitheo*) e 32. 6 (*In Diogitonem*).

de amarração, como se pode ver no conto ora traduzido, na descrição dos motivos da primeira “bruxa”, que se cria amaldiçoada, na hora de seu casamento, a dar à luz apenas meninas.

Consequentemente, é muito provável que Papadiamántis tenha abdicado da vida monástica a fim de tentar concluir os estudos terciários em Atenas e, talvez, ingressar na vida religiosa, procurando, por meio disso, assegurar uma renda que lhe permitisse reunir algum dinheiro com que pudesse contribuir para o dote das irmãs. Seus planos, no entanto, seriam baldados devido à sua aversão à educação formal. Depois de cursar algumas disciplinas na Escola de Filosofia da Universidade de Atenas, acabou parando de frequentar o curso, sem, no entanto, abandoná-lo oficialmente, pois tampouco desejava ser convocado para o serviço militar obrigatório. Essa última desistência dos estudos afigura-se como uma grande decepção para seu pai, que acalentava esperanças de que o filho pudesse se tornar professor em Skiáthos. Sem o curso superior, no entanto, suas oportunidades de emprego eram exígues e ele iria passar a maior parte de sua vida em Atenas dependendo do pouco dinheiro que conseguia obter como escritor e tradutor e da ajuda de amigos e admiradores. De suas cinco irmãs, que o idolatraram, apesar de tudo, até o fim de sua vida, apenas a mais velha, Ouranía consegue se casar, permanecendo as outras, na ausência de um dote, solteiras (*anypandres*) até suas mortes.

Uma outra influência determinante na literatura de Papadiamántis é sua terra, a ilha de Skiáthos, que, como um universo numa casca de noz, é cenário da maior parte de suas narrativas, contos e romances. Há, por isso mesmo, um projeto sendo levado a cabo por Kímon Papadimitriou (2020), para mapear toda a topônímia dos escritos de Papadiamántis na topografia hodierna da ilha de Skiáthos. Por meio desse projeto, sabemos que há, em média, sete lugares mencionados em cada uma de suas narrativas que podem ser traçados até um local real, chegando a setenta topônimos no caso do seu livro mais famoso, *A Assassina* (Cabrera 2021, p. 173). De fato, a nostalgia, que inconscientemente se revela nos inúmeros retornos que Papadiamántis faz ao longo de sua vida à sua terra a cada recomeço e onde escolhe, por fim morrer, é, como ressalta Polítis (1985, p. 204), a força motriz por trás de seus escritos:

Ἡ νοσταλγία εἶναι τὸ βασικὸ καὶ τὸ μόνιμο στοιχεῖα στὸν Παπαδιαμάντη, εἶναι ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία του. Τὸ ἔργο του, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ζοῦσε ἀκόμα ὡς τίς μέρες μας ἔγινε πολλὲς φορὲς στόχος τῆς κριτικῆς, ποὺ ἔφτασε ἄλλοτε ὡς τὸ ὑπερβολικὸ ἐγκώμιο καὶ τὸ θαυμασμὸ καὶ ἄλλοτε ὡς τὴν ὑποτίμηση καὶ τὴν ἄρνηση. “Ἡ ἄρνητικὴ κριτικὴ ἐπισήμανε τὴ χαλαρὴ σύνθεση τῶν διηγημάτων

του, τὴν ἀπουσία ἐνὸς σχεδίου, τὴν ἔλλειψη βούλησης καλλιτεχνικῆς. Στὸ μεγαλύτερο μέρος τους οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς εἶναι σωστές· ἡ ἔλλειψη ὅμως τῆς συνθέσεως ὄφειλεται τὶς περισσότερες φορές στὸ χαρακτήρα τῆς νοσταλγίας καὶ τοῦ ρεμβασμοῦ οἱ ἴδεες, ἀδέσμευτες ἀπὸ ἔνα προκαθορισμένο σχέδιο, ἀκολουθοῦν τὴν πορεία τοῦ ρεμβασμοῦ -καὶ ἡ ἔλλειψη αὐτὴ τῆς δὲσμευσης ἀποτελεῖ μιαν ἀρετὴ καὶ μιὰ γοητεία. "Οπως στα σκίτσα πολλῶν ζωγράφων, ἡ δύναμη τοῦ Παπαδιαμάντη ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ ἔλευθερο σκιτσάρισμα. Απὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἀναμφισβήτητο εἶναι πώς ὁ Παπαδιαμάντης, πέρα ἀπὸ τὸ «ήθογραφικὸ» ὑπόβαθρο, ἔχει συλλάβει μερικὰ βασικὰ καὶ ὅχι τόσο εύκολοσύλληπτα χαρακτηριστικὰ τοῦ νεοελληνικοῦ χαρακτήρα, ἔχει δεσμεύσει μὲς στὰ διηγήματα του κάτι ἀπὸ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὄνομάσουμε νεοελληνική λαϊκή μυθολογία.

A nostalgia é o elemento básico e único em Papadiamantis, é a sua potência e a sua impotência. Sua obra, da época em que viveu até os nossos dias, tornou-se o alvo da crítica, que a julgou algumas vezes como um encômio hiperbólico e impressionante; outras, como um apequenamento e uma negação. A crítica negativa salientava a composição frouxa das suas narrativas, a ausência de um plano, uma falta de ambição beletrista. Em sua maior parte, essas impressões estão corretas. A falta, contudo, de uma unidade deve-se, na maioria das vezes, à natureza da nostalgia e do onírico. As ideias, desconectadas de um plano preestabelecido, seguem o fluxo do onírico, e essa falta de conexão produz uma virtude e um encanto. Como no caso do esboço para muitos desenhistas, a força de Papadiamantis reside nesse desenho à mão livre. Sob qualquer perspectiva, é indubitável que Papadiamantis, além do alicerce etográfico, sintetizou aspectos básicos e não tão facilmente apreensíveis características do caráter grego, reuniu em suas narrativas algo que podemos chamar de uma mitologia grega laica.

Sua vida em Atenas, onde permaneceu por cerca de dez anos, até 1908 (com exceção de um pequeno interlúdio, no ano de 1903-4, em que retorna brevemente para Skiáthos), foi marcada pela pobreza e, em alguns momentos até mesmo pela indigência. Seu desprezo e pouco cuidado com o dinheiro e as contas do dia a dia contribuíram para que nunca tivesse qualquer tipo de segurança financeira. Sua situação só não era mais grave devido ao austero, praticamente monástico, estilo de vida que levava: comia pouco, vestia-se quase sempre com a mesma roupa, participava das vigílias noturnas na igreja ortodoxa, onde também atuava como salmista, e preferia o convívio com pessoas simples e pobres da cidade àquele com os intelectuais e, mais tarde, seus admiradores. Tanta, de fato, era sua aversão ao

mundo acadêmico que, em 1908, quando o grupo literário *Parnassós*, um dos mais influentes da época, lhe organizou uma homenagem pelos vinte e cinco anos de carreira, a fim de levantar fundos para aliviar sua desesperadora situação econômica, ele acabou não comparecendo (Moosburger 2010, p. 21). Usou, no entanto, o dinheiro arrecadado para saldar suas dívidas, como a do aluguel, sempre atrasado, e do mercado onde comprava mantimentos. Também comprou, depois de muitos anos, uma peça de roupa nova. O resto do dinheiro ele usou para voltar para Skiáthos. Por causa de tudo isso, foi chamado de *kosmokalógeros*, isto é, um monge secular, que ao invés de viver num monastério preferiu exercer sua ascese entre as pessoas do mundo. Também recebeu do poeta Konstantinos Kaváfis, um contemporâneo seu, a denominação de “Santo das Letras Gregas” (*o áyios tōn ellinikōn grammátōn*) e “Sublime dos Sublimes” (*i korifí tōn korifōn*).

Papadiamántis, contudo, estava longe de ser um santo. Desde a juventude, lutava contra o alcoolismo, o que consumia boa parte de sua renda e contribuía para a deterioração de sua saúde, ainda que algumas análises, como a de Cabrera (2021, p. 160) parecem dar uma ênfase desproporcional ao efeito da bebida sobre sua produção, tentando associá-la ao seu estilo pouco polido e à baixa densidade de sua produção literária. Seus escritos, por outro lado, exibem características pouco associadas com a ética religiosa ortodoxa em que fora criado: um erotismo luxuriante, uma preocupação com a condição das mulheres na sociedade grega, uma crítica por muitas vezes nem muito sutil da hipocrisia das instituições religiosas, uma análise mordente da condição social das populações menos favorecidas etc. Alguns temas que aborda, tampouco, se adequam a um pio escritor: assassinato, suicídio, magia, adultério, infanticídio, violência etc. Teremos oportunidade de ver como esses elementos são essenciais para o conto ora em tela mais adiante.

A despeito das orientações de seu amigo e médico Pávlos Nirvánas para que se internasse em um hospital a fim de se recuperar do reumatismo que o afligia, Papadiamántis parte, nos últimos anos de sua vida, para Skiáthos, onde continua recebendo, mas por piedade do que por qualquer outro motivo, encomendas de traduções de Yiannis Vlachoyiánnis, editor do periódico *Propylaia*. Logo, porém, suas mãos começam a ser afetadas pela doença, o que limita sua produtividade. Nos seus últimos dois anos, dedica-se a investigar a história de Skiáthos, acordando sempre muito cedo para ir passear na praia e conversar com os habitantes locais, dessa forma angariando uma série de informações que iriam enriquecer suas últimas narrativas e contos.

Papadiamántis morre na madrugada do dia 2 para 3 de janeiro de 1911, após uma pneumonia, em sua casa em Skiáthos, que hoje é um museu dedicado

à sua vida e obra. Teve uma morte tranquila, tendo fechado seus próprios olhos e, momentos antes de falecer, entoado um *tropárion* bizantino.

1.2. Breve Sinopse da Obra Papadiamantina no seu Contexto Histórico e Cultural

Como nota Moosburger (2010, p. 13), quando Papadiamantis nasce, haviam se passado apenas trinta anos do início da Revolução Grega (1821-1829) para se libertar do domínio turco (*Tourkokratía*), que durara quase quatrocentos anos (desde a queda de Bizâncio em 1454) e menos de vinte, desde o reconhecimento do Estado Nacional Grego, em 1832. Sua obra, dessa forma, insere-se num momento histórico em que se agudizavam manifestações nacionalistas de busca de uma unidade e identidade nacional. A Revolução Grega não acaba com a pacificação do nascente país, pois a Grécia ainda participaria de muitas outras guerras durante todo o séc. XIX e primeira metade do século XX antes de chegar à configuração atual, com uma estabilização de suas fronteiras vindo a acontecer apenas em 1948 com a incorporação da porção mais oriental do país, as ilhas do Dodecaneso.

Essa busca por uma unidade e identidade nacional precisa ser entendida, no entanto, dentro do contexto ideológico dos movimentos românticos e nacionalistas do século XIX, já que a nação e a cultura grega mantivera-se estável e relativamente coesa ao longo dos séculos, ainda que houvesse mudanças geográficas de seus centros de poder: de Atenas para Tebas, após as derrotas na Guerra do Peloponeso e em Leuctra (371 a.C.), daí para a Macedônia, com as conquistas de Felipe e Alexandre. Depois, para Alexandria, durante a era dos Diáconos, e, de lá, para Bizâncio, que se manteve como centro cultural helênico mesmo após a dissolução do Império Bizantino.

Durante esses mais de dois mil anos de história, a língua grega, como toda língua viva, evoluiu e sofreu mudanças, mas jamais deixou de ser falada, constituindo-se, dessa forma, no fulcro que sustentou o helenismo até o surgimento do Estado Moderno Grego, no século XIX. Nunca é demais salientar essa continuidade, desde a época clássica até os dias atuais, em face das teorias racistas de Jakob P. Fallmerayer (1790-1861), que propunha que população grega do sul dos Balcãs teria sido completamente substituída por povos arvaníticos, aromânicos, eslavos e turcos durante o intenso período de migrações intra-europeias (375-568 a.C.) após a queda do Império Romano. Essas ideias ainda são, até hoje, infelizmente bastante populares, mesmo entre helenistas, ainda que já tenham sido refutadas tanto por

estudos históricos quanto genéticos⁹. Por outro lado, não se deve tampouco cair no discurso ultranacionalista de algumas facções políticas da Grécia hodierna que advocam uma pretensa pureza racial do povo helênico. A verdade, como sempre, está no meio do caminho. Como toda grande civilização, e pela própria posição geográfica que ocupa, uma verdadeira encruzilhada entre o Oriente Médio, a Ásia e a Europa, a população da Grécia sempre foi multiétnica, tendo sofrido influências populacionais e culturais de seus vizinhos durante toda a sua história, o que contribuiu para a sua riqueza e sobrevivência. Seu povo, sua língua e sua cultura, no entanto, ainda que tenham mudado e evoluído ao longo dos séculos, o fizeram de maneira orgânica e contínua, sem grandes interrupções ou rupturas.

É nesse contexto de continuidade na mudança que se assenta, então, o alicerce da tão famosa *Questão Linguística*, infelizmente ainda pouco compreendida e, pior ainda, parcamente discutida pelos helenistas e fileenos no Brasil, mas que desempenha um papel central para o entendimento da produção literária de Papadiamántis. Moosburger (2010, p. 15-6) resume os principais passos da evolução linguística do grego de maneira magistral:

Após as conquistas de Alexandre o Grande, no séc. IV a. C., o idioma grego foi difundido por todo o Mediterrâneo Oriental e Ásia Menor, tornando-se língua franca. Nem mesmo a conquista romana da Grécia e do Oriente Médio pode alterar o mapa linguístico da região. O grego antigo, que na época clássica era dividido em dialetos (ático, dórico, eólico etc.), regularizou-se numa língua comum (a chamada *koiné*, cuja base era o dialeto ático, de Atenas), língua essa que, nos primeiros séculos da era cristã já apresentava uma fonética bastante próxima da atual e diversas características gramaticais que apontavam para o seu desenvolvimento subsequente. Na escrita, porém, o grego falado, que evoluiu lentamente, não deixa suas marcas: durante o período Helenístico, durante o Império Romano, e, depois, ao longo do milenar bizâncio, toda a literatura erudita foi produzida numa língua praticamente imutável. Assim, um Giorgos Sfrantízis (1401-1466), historiador bizantino que vivenciou a queda de Constantinopla em 1453, narrou o fim do Império num grego que praticamente não difere do de Xenofonte [séc. V AEC], ao passo que, já havia séculos, o idioma realmente falado era bem próximo do que se fala hoje.

9 Do ponto de vista histórico, o trabalho de PAPARRIGÓPOULOS (2001), em quinze volumes, de 1870, é, ainda hoje, o mais importante. Para a questão genética, veja, por exemplo, STAMATOYANNOPOULOS G, et al. (2017).

O fenômeno da diglossia a que se refere Moosburger na passagem acima significava que a expressão escrita da língua continuava sendo feita na forma clássica do idioma, sobretudo em trabalhos eruditos e em documentos oficiais, uma situação que iria perdurar até a segunda metade do século XIX, com poucas exceções, muito embora os gregos falassem uma língua mais simplificada em relação à *koiné*, que evoluíra e sofrera afluxos e influxos de outros idiomas de outros povos com os quais tiveram contato, notadamente do latim, do turco, do vêneto etc. Na verdade, como ressalta Polítis (1985, p. 8 e seg.) alguns escritores bizantinos da escola aticizante podem ser mais difíceis de ler que certos autores do próprio período clássico, sobretudo aqueles, como Laônico Calcondilas (1423-1490), que tinham Tucídides como seu modelo principal.

A partir do século XIX, no entanto, dentro do contexto romântico-nacionalista mencionado acima, começa a haver uma disputa entre duas correntes de pensamento antagônico: a dos demoticistas, representada pela escola dos Heptanésios, que defendiam o uso irrestrito da língua popular, *i dhimotíki glóssa*, e a dos classicistas, representado pelos Fanariotas, que advogavam pela continuação do uso da *koiné* clássico-bizantina como instrumento de expressão literária. Um meio termo então foi proposto pelo poeta grego, exilado em Paris, Adamântios Koraís: uma reforma linguística do demótico a partir do modelo da língua clássica, isto é, tanto pela substituição de muitas palavras importadas de outros idiomas, especialmente do arvanítico e do turco, por vocábulos da *parádose* bizantina, bem como uma reestruturação da sintaxe e da morfologia a partir do modelo do grego clássico.

Essa “novilíngua” logo veio a ser conhecida por *i katharévousa* (glóssa), “a (língua) purificada”, e foi ela, ao fim e ao cabo, e por razões que não teríamos tempo para explorar aqui, que prevaleceu sobre as outras propostas, sendo adotada pela maior parte dos intelectuais gregos e refinada, retrabalhada e embelezada ao longo de todo o século XIX-XX, permanecendo em uso na Grécia até 1978, quando é finalmente substituída pelo grego moderno (*i sýnchroni glóssa*), que, devido à enorme influência e prestígio da *katharévousa* por mais de cem anos como língua de cultura, acabou por se tornar muito diferente do demótico do século XIX, com o qual, aliás, não deve ser confundida.

Foi nessa “língua purificada” que Papadiamântis, descendente de uma elite empobrecida e criado num ambiente eclesiástico em que a *katharévousa* era um modo de comunicação escrita natural (as cartas que escreve para seu pai, por exemplo, eram em *katharévousa*), resolveu dar expressão à esmagadora maioria de seus escritos. No entanto, como não existia uma única *katharévousa*, mas variações dentro de um espectro, que ia de formas bem arcaizantes até outras mais relaxadas

e próximas do vernáculo, a língua utilizada por Papadiamántis apresenta também as suas idiossincrasias. Lino Polítis (1985, p. 205) a descreveu assim:

Στὴ γλώσσα ὁ Παπαδιαμάντης δὲν ἔκανε τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα πρὸς τὴν δημοτικὴ ὅπως πολλοὶ ἄλλοι τῆς γενιᾶς του. Ἡ καθαρεύουσά του ὅμως εἶναι ἐντελῶς προσωπικὴ καὶ ἴδιότυπη ἀκόμα καὶ ἀνόμοια. "Οσα συνήθως λέγονται, πώς ἡ γλώσσα τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς ἑκκλησίας, εἶναι ἀνεύθυνα καὶ ἀτεκμηρίωτα. Θά ἔλεγα πώς ὑπάρχουν στὴ γλώσσα του τρεῖς ἀναβαθμοί: στοὺς διαλόγους του χρησιμοποιεῖ, σχεδὸν φωτογραφικὰ ἀποτυπωμένη, τὴν ὁμιλουμένη λαϊκὴ γλώσσα, πολλὲς φορὲς καὶ μὲ τοὺς σκιαθίτικους ἰδιωματισμούς" ὑπάρχει μιὰ ἄλλη γλώσσα γιὰ τὴν ἀφήγηση, μὲ βάση βέβαια τὴν καθαρεύουσα, ἀλλὰ μὲ πρόσμειξη πολλῶν στοιχείων τῆς δημοτικῆς, καὶ αὐτὸς ἀποτελεῖ ἴσως τὸ πιὸ προσωπικό του ὕφος· καὶ τέλος μιὰ προσεγμένη καὶ αὐστηρὴ καθαρεύουσα, ἡ παραδομένη ἀπὸ τὴν παλαιότερη γενιὰ γλώσσα τῆς πεζογραφίας, πού ὁ Παπαδιαμάντης τὴν ἐπιφυλάσσει στὶς περιγραφὲς καθὼς καὶ στὶς λυρικὲς του παρεκβάσεις.

Na língua, Papadiamántis não tomou o passo decisivo de se afastar da *katharévousa* e se aproximar do demótico como muitos de sua geração. Sua *katharévousa*, contudo, é completamente pessoal e particular. Também irregular. O tanto que se diz que a língua de Papadiamántis sofreu influência da língua da igreja, é incorreto e carece de evidências. Eu diria que há três níveis em sua linguagem: nos seus diálogos, ele se utiliza, de uma forma quase que fotográfica, da língua coloquial popular, muitas vezes com idiossincrasias próprios de Skiáthos. Há ainda uma outra língua para a narração, com uma base sólida na *katharévousa*, mas com uma mistura de muitos elementos do demótico, o que resulta na parte mais pessoal do estilo. E por fim, uma refinada e austera *katharévousa*, transmitida da geração mais vetusta da linguagem da prosa, que Papadiamántis reserva para as descrições e para as digressões líricas.

1.3. *As Bruxas*: suas fontes e seus temas

As bruxas sempre ocuparam um lugar de destaque no imaginário grego e, ao contrário da representação romana e, posteriormente, ocidental, elas sempre fascinaram pela sua beleza, poder de sedução e intimidade com a natureza. Como já observava Ortner (1972), a associação da mulher com a natureza (ao contrário

do homem, com a cultura) parece ser um fenômeno intercultural, e ainda que essa posição tenha sido muito criticada pelo seu aparente reducionismo, ela é, como ressalta Spaeth (2014, p. 44), “uma ideia ‘boa para se pensar’ o papel da bruxa na literatura clássica” e, como acrescentaria, na literatura moderna também, especialmente a de Papadiamântis.

A figura da bruxa surge, na literatura ocidental, na *Odisseia* de Homero (10. 133 e seg.), na figura de Circe (*Kírkē*), cujo nome significa “Falconesa”¹⁰ em grego. Ela seria filha do titã Hélios (o Sol) e da ninfa Perses. Em outras tradições,¹¹ Circe seria filha de Eétes com a própria Hécate, a deusa da bruxaria por excelência, associada com a lua e frequentemente invocada pelas bruxas durante seus sortilégiros. Hécate era representada como tendo três faces (ou até mesmo três corpos), com que podia ver o passado, o presente e o futuro, e estava associada com a noite, as encruzilhadas, os cachorros, os cemitérios e espaços liminares¹². Odisseu descreve Circe como uma mulher de “belos cabelos, uma deusa de voz humana” (*Odisseia*, 10. 136) que vivia no meio de um vale na floresta, num palácio de pedras polidas, guardado por leões, ursos e lobos que encantara (vv. 210-20). Por meio de ervas mágicas (*phármaka lýgr[a]*, v. 236) misturadas à comida, ela transforma os companheiros de Odisseu em porcos com o toque de seu bastão mágico, mas não consegue fazer o mesmo com o herói, porque ele comera a erva *móly*, dada por Hermes, antes que o herói chegassem ao palácio (v. 290). Circe tanta então seduzir Odisseu, que a ameaçara com a espada, mas esse resiste, com medo de que a bruxa pudesse fazê-lo “vil como uma mulher” ou “emasculá-lo”. Ou seja, já no texto de Homero, as bruxas aparecem como uma ameaça à masculinidade dos homens por inverterem os papéis de atividade e passividade associados a cada um dos sexos¹³.

Sobrinha de Circe, Medeia, cujo nome em grego significa “Astuciosa”¹⁴, é outra bruxa arquetípica da cultura grega, filha de Eetes e da oceanida Idiia, Medeia é descrita por Hesíodo na *Teogonia* como “de belos tornozelos” (*eýsphyros*) (vv. 956 e seg.). Assim como Circe, Medeia ocupa um espaço marginal, servido como

10 CHANTRAYNE (1968), *s.v.* Κίρκη.

11 Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, 4. 45.1 e seg.

12 Cf. *Teogonia*, vv. 410-50.

13 SPAETH (2014, p. 45), “The lustful actions of these witches are a form of inversion of the ‘natural’ order, for according to ancient conceptions, it was the male who was supposed to be the active sexual partner. In assuming the active role, witches call into question the normative sexual roles of men and women in classical culture, threatening the culturally constructed boundaries of male and female”.

14 CHANTRAYNE (1968) e BEEKES e VAN BEEK (2009), *s.v.* Μήδεια, μήτις.

sacerdotisa (*areteíra*) de Hécate num templo no meio de uma floresta, na periferia da cidade, de acordo com Apolônio de Rodes (*Argonáuticas*, 3. 250-2; 4. 47-53), que a descreve como “multi-ardilosa” (*polykerdés*, 3. 1364). Píndaro, na *Olímpica* 13 a chama de inimiga “do pai / (...) ordenadora de suas/ próprias bodas, e da Argo/ a salvadora e dos comparsas”¹⁵ e, na *Pítica* 4, a caracteriza como a “irascível filha” (17) de Eetes de “densa mente” (104), “omifármaca estrangeira”. Será ela que, ferida pela flecha de Eros a mando de Afrodite e, a partir daí, doente de amor por Jasão, irá fabricar o eleóleo que o salvará do fogo das ventas dos bois de Eetes e que, depois, irá instruí-lo a como vencer os guerreiros que surgem dos dentes do dragão, os quais Jasão deveria semear. Por fim, ela lhe dará a droga (*phármakon*) que porá para dormir o dragão que guardava o velo de ouro. Já em Iolcos, ela rejuvenescerá Éson, o pai de Jasão, mergulhando-o em um caldeirão fervente, mas da mesma forma, irá induzir as filhas de Pélias a matar o próprio pai, fervendo-o num caldeirão do qual ele, contudo, subtraíra as ervas mágicas. Depois, traída por Jasão e trocada pela filha do rei de Corinto, Gláucia, ela irá se vingar, matando a jovem noiva com uma tiara e uma túnica envenenada que incendeia sua pele. Por fim, irá matar seus próprios filhos, e, fugindo à vingança do marido no carro de seu avô, o Sol, irá se exilar em Atenas.

Tanto Circe como Medeia podem ser vistas como arquifeiticeiras, mais próximas dos deuses do que dos humanos. É apenas no *Idílio* 13 de Teócrito (c. 300-260 AEC)¹⁶ que encontramos umas das primeiras bruxas definitivamente verossímeis e bastante semelhantes às que Papadiamántis irá descrever em seu conto: Simeta¹⁷. Sendo a própria narradora do poema, ela nos conta em primeira pessoa como veio a se apaixonar e seduzir um jovem chamado Délfis, a quem vira na palestra de sua cidade. Após convidá-lo para a sua casa por intermédio de sua serva, Téstilis, eles começam a se ver regularmente, até o dia em que ele desaparece por onze dias seguidos. As suspeitas de que Délfis é infiel são então confirmadas na manhã do décimo primeiro dia por uma vizinha de Simeta. Atribulada, então, pelo medo de perde-lo e encorajada pela esperança de tê-lo de volta, ela recorre à magia. Com a ajuda de Téstilis, sua serva, ela prepara um unguento com algumas ervas e, despachando-a para que unte com ele a soleira da porta de Délfis, ela, agora sozinha, se confessa para a lua e reconstrói a história de seu amor.

15 Isto é, os argonautas.

16 Gow (1952).

17 Um nome dórico feminino de origem obscura.

O feitiço que Simeta prepara era conhecido como *katádesmos*, “amarração” e envolvia uma a queima de uma série de ervas sobre o fogo. Sua primeira apóstrofe à Hécate e à Lua são bastante reminiscentes às falas das bruxas neste conto, e não é improvável que Papadiamântis conhecesse esse idílio de Teócrito. Simeta diz (vv. 10-16):

Agora amarrá-lo-ei com ofertas queimadas, mas tu, Selene¹⁸,
propícia brilha. A ti um canto entoarei baixinho, nume,
e à crônia Hécate, frente à qual até os cães estremecem,
vinda de entre as sepulturas dos mortos e a negra sangria.
Salve, terrível Hécate, e deste trabalho o fim nos concedas,
a essas ervas maléficas faz mais do que aquelas de Circe,
de Medeia muito mais, e do que aquelas de Perimede.

Assim como as bruxas de Papadiamântis, Simeta trabalha ao ar livre, sob a luz da lua cheia, provavelmente em um lugar deserto perto do mar. O silêncio é completo, exceto pelos encantamentos que murmura para as deidades noturnas. Num primeiro momento, tem a ajuda de sua serva, mas logo continua o seu trabalho sozinha, quando muda o refrão para “Aprende de onde o meu amor surgiu, Senhora Lua”.

Finalmente, uma influência decisiva e reconhecida pelo próprio Papadiamântis em seu conto é aquela de Safo, mais precisamente, do Fr. 1 Voigt, em que o *eu lírico*, também nesse caso feminino, invoca Afrodite como sua “companheira de armas” e pede para que a deusa traga de volta a sua amada. É a própria deusa que, deixando o monte Olimpo em sua carruagem puxada por pardais, vem até sua devota:

(...) Tu, ó bem-aventurada,
após sorrir com teu imortal semblante
perguntavas o que de novo sofro, por que
de novo clamo,

e o que eu mais desejo que me aconteça
com meu cor sandeu: “quem agora persuado
que te aceite de volta em seu amor? quem,
Safo, te maltrata?

Pois se agora foge, pronto caçará;
se os presentes não aceita, dá-los-á;
e se não ama, pronto amará,
mesmo sem querer”.

De fato, Safo já foi vista por muitos não apenas como uma sacerdotisa de Afrodite, mas, sobretudo no séc. XIX, como uma bruxa¹⁹. Seus poemas, de cunho fortemente homoerótico, frequentemente descrevem coros de mulheres nuas dançando sob a luz da lua, fazendo oferendas em altares e louvando a beleza, ou lamentando a ausência, de outras integrantes de seu grupo. Num poema recentemente descoberto, é a própria Safo que reza para que Hera traga seu irmão, Cárxos, são e salvo do Egito, onde, a se crer em Heródoto (*Histórias*, 2. 135), ele havia se apaixonado por uma cortesã, chamada Rodópis, que resgatara da escravidão.

A crença em bruxas e figuras femininas com poderes sobrenaturais, como as nereidas, continua viva e forte mesmo na Grécia contemporânea, sobretudo na Tessália, a região mais associada com a bruxaria desde a antiguidade. Junto do sopé do monte Eta, as *pharmakídas* dos nossos tempos costumavam colher ervas para os seus encantamentos. No final do século XIX, havia uma bruxa muito famosa em Hipate por seu poder de desamarrar feitiços, chamada, por isso mesmo, de Líousa²⁰ Armágou. Ela realizava seus trabalhos numa enorme gruta chamada *Anemótrypa* (“buraco dos ventos”).²¹ Uma outra de que se tem notícia, aparentemente uma conhecida de Líousa e identificada apenas como Malachavioú,²² tinha o poder, como contam as pessoas da região, de “fazer baixar a lua e outra vez obrigá-la a ascender aos céus”,²³ uma capacidade normalmente associada com as bruxas no folclore grego. Na cidade de Skotiná (até 1926 conhecida como Mórna²⁴), na Piéria, os habitantes teriam sido constantemente assombrados por sete figuras femininas que, desendo nuas das montanhas, dançavam cirandas e cantavam com uma voz ao mesmo tempo encantadora e assustadora. Algumas vezes, iam se banhar no rio

19 BROSE (2020, p. 425).

20 Gr. “Desamarradora”.

21 KAKAVÁS (2017) e KASTANIOTI E STAMELOU (2013, p. 35).

22 Isto é, “esposa (ou filha) de Maláchavos”.

23 KAKAVÁS (2017, p. 66 e seg.).

24 Ambos os nomes, em grego e em turco, significam “escura”, seja em virtude das águas escuras do rio Mornos, seja pelo fato de a cidade receber pouca luz do sol durante o ano todo, por estar localizada num vale entre as montanhas do Parnaso.

Morno, um dos afluentes do Cefiso. Essa e outras aparições tanto assustaram os habitantes a ponto de fazê-los começar a abandonar a cidade a partir de 1956, fundando a cidade de Fotiná²⁵ no outro lado do monte Parnaso.

As bruxas também têm um papel importante em toda a obra de Papadiamantis. No seu romance mais famoso, *A Assassina (I Fónissa)*, a mãe da personagem principal, Chadoúla, era uma bruxa experta em ervas (*pharmakída*) que fora perseguida e quase morta pelos cleftes justamente pelos trabalhos e amarrações que operava. A própria Chadoúla fora instruída nessas artes, e é justamente após seu primeiro assassinato, depois de um passeio na montanha, para coletar ervas ao longo do rio, que irá começar a se transformar na figura mais arquetípica da bruxa dos contos de fada, uma *stríglia*. No conto *A Ponte Assombrada*, a madrasta da pequena Areté a acusa de ser uma *kouroúna* (“gralha”) e uma *koukováya* (“coruja”)²⁶, uma *ghouronopódari* (“pé-de-porco”, isto é, “pé-frio”), e de tê-la amaldiçoado com o nascimento de uma série de filhas mulheres, exatamente como a segunda bruxa deste conto pensava.

Num dos seus contos mais conhecidos, a “Desamarradora de Feitiços” (*Pharmacolýtria*), uma referência à Santa Anastasia Desamarradora de Feitiços, a protagonista recorre a um ritual na igrejinha abandonada daquela santa para tentar livrar o filho do trabalho de amarração amorosa que, assim ela supõe, ter-lhe-iam feito as mulheres de Pera Malachas, “espertas nessas coisas”. Nesta última narrativa, aliás, a figura de Hécate, seja como a lua, seja como a deidade protetora das feiticeiras, é proeminente, e o fato de a pequena igrejinha estar localizada próximo a ruínas de um templo que o narrador crê ter sido de Afrodite nos remete para o choque, igualmente característico nas narrativas papadiamantinas, entre o passado pagão e cristão da Grécia.

Um outro tema importante, mas não tão óbvio, para um entendimento mais profundo do conto se refere à questão da visão e da ocultação e suas diferentes polaridades: ver e ser visto; ver e não ser visto; não ver e ser visto; não ser visto. No caso das bruxas, o segredo, ajudado pela cobertura da noite, é uma questão de vida ou morte, sobretudo numa sociedade e época extremamente conservadoras como aquelas da Skiáthos do séc. xix. No entanto, como Odisséas Elýtis, já havia notado em sua leitura d’*As Bruxas*, há um outro elemento aqui em jogo que quase passa desapercebido pelo leitor e que, no entanto, é uma das chaves em que se deve ler

25 “Luminosa”.

26 Ambas, aves de agouro.

este conto: o voyerismo. Com relação à passagem “*Allà dèn istháneto pléon vathiá. Mónon pou ethaúmaze na vlépi* (Mas já não era mais capaz de sentir intensamente. Apenas que se maravilhava de contemplar)”,²⁷ ele diz:²⁸

Να την εδώ είναι η φράση που ξεφεύγει από τον έλεγχο του συγγραφέα, η σημαδιακή. Βρισκόμαστε μπροστά σε μίαν έμμονη ιδέα, μια φαντασίωση: τη φαντασίωση ενός ηδονοβλεψία. Το διαπιστώνουμε αμέσως στη συνέχεια. Ο γερο-Παρθένης προχωρεί κατά τα χαλάσματα που βρίσκονται λίγο παρέκει από το καλύβι του και κρυφοκοιτάζει πίσω από έναν μισογκρεμισμένο τοίχο Βέβαια, ο έλεγχος λειτουργεί ακαριαία. Οι γυναίκες είναι γυναίκες του χωριού κάνουν κρυφά μάγια στο φεγγάρι για την επίτευξη κάποιας προσδοκίας τους και ο συγγραφέας βάζει τον γερο-Παρθένη ν' αγανακτεί και να τις εξυβρίζει. Απίθανη άποψη, το ίδιο απίθανη όσο και η εκδοχή ότι, στη μικρή Σκιάθο του περασμένου αιώνα με τ' αυστηρότατα ήθη, μπορούσανε τα θηλυκά να το σκάνε απ' το σπίτι τους και να ξεγυμνώνονται μες στα χωράφια. Μα η λαχτάρα για ένα τέτοιο όραμα είναι μεγάλη! Πίσω από την αγανάκτηση του σκανδαλισμένου γέροντα η φωνή του υποκινητή του εξακολουθεί να εκδηλώνει όλη του τη συμπάθεια. “Εμελπον με πραείαν φωνήν τας επικλήσεις και τας επωδάς των, εις μυστηριώδη γλώσσαν την οποίαν ουδείς ποιητής δύναται να ερμηνεύσῃ και ουδείς μουσικός δύναται να σημαδογραφήσῃ. Ίλεως, ίλεως γενού αυταίς, καλή Εκάτη!”/ Μόνον που εθαύμαζε να βλέπῃ: αυτό είναι όλο το μυστικό, εκεί πέφτει ο τόνος στην αιτία που προκαλεί την παραμόρφωση της πραγματικότητας και όχι στην παραμόρφωση την ίδια, που αυτήν, για να μην υπερβάλλουμε, τη συναντάμε πιο πλούσια και πιο εύστοχη πολλές φορές στα περισσότερα πεζογραφήματα της ελληνικής και της ξένης γραμματείας [...].

Ei-la, a frase que escapa ao controle do escritor, a decisiva. Estamos diante de uma ideia fixa, uma fantasia: a fantasia do voyerismo. Asseguramo-nos imediatamente disso no que se segue. O velho Parthénis anda pelas ruínas que se encontram bem ao lado de sua cabana e olha em segredo por trás de um muro semidesabado (...). Por certo, o fascínio exerce seu poder imediatamente. As mulheres são mulheres locais que praticam magia secretamente

27 Na p. 233. 1-5.

28 ELÝTIS (1996).

à luz da lua para alcançar algum desejo, e o escritor faz com que o velho Parthénis se escandalize e as censure. Uma reação inacreditável, assim como inacreditável é a ideia de que na pequena Skiáthos do século passado, com sua rígida moralidade, as mulheres pudessem sair de suas casas e se despirem em meios aos campos. Mas o anseio de uma tal visão é grande! Atrás da indignação do velho escandalizado, segue a voz do narrador, que o instiga a demonstrar toda a sua simpatia: “E salmodiavam, com uma voz suave, seus chamamentos e invocações, numa língua cheia de mistério que nenhum poeta seria capaz de traduzir, e nenhum músico, capaz de transcrever. Propícia, propícia mostra-te a elas, bela Hécate!”. “Apenas que se maravilhava de contemplar”: esse é todo o segredo, aí a ênfase recai sobre a causa que levara à distorção da realidade e não sobre a distorção em si, que, para não exagerar, encontramos frequentemente mais rica e mais apta na maioria das obras em prosa da literatura grega e estrangeira.

De fato, as duas orações “*Allà dèn istháneto pléon vathiá. Mónon pou ethaú-maze na vlépi*” (“Mas já não era mais capaz de sentir intensamente. Apenas, que se maravilhava de contemplar”) não são apenas a chave para se entender uma das principais mensagens do texto, como também a relação entre si, e com o contexto em que se inserem, é bastante complicada de se entender. Isto porque o verbo *istháneto* (sentia) deve ser lido como em zeugma na segunda oração, que, apesar de separada da primeira por um ponto, é, na verdade, sua subordinada objetiva direta: “mas já não era capaz de sentir intensamente (“profundamente”, “com profundidade” etc.), [sentia] apenas que se maravilhava de ver”.

Pelo que deduzimos do parágrafo em que essa oração está inserida, o velho Parthénis, ainda que possa ver, é incapaz de sentir todo o encanto e a doçura da noite. Ainda que almeje por uma comunhão mais íntima com a natureza, ele está tão morto por dentro como a tapera para a qual se dirige e atrás de cujo muro testemunha o ritual das bruxas. A essas, igualmente, ele não é capaz de ver como de fato são, mas imagina que são *palióstrigles* (“velhas estrigas”)²⁹, ao invés das belas mulheres que o autor nos pinta como se fossem as três Graças da mitologia grega. Imagina que essas, ao invés de se sobressaltarem com o seu grito, avançam em sua direção para, como súculos, estrangulá-lo. Por isso também não pode reconhecê-las no dia seguinte. De fato, tudo que há de belo e de sedutor no conto

29 Segundo dicionário Triantafyllides (Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής), uma *stringla* ou *stringla* é “um demônio na forma de uma mulher velha, emaciada e feia, que, de acordo com a tradição popular, causa o mal através da bruxaria (especialmente em puérperas e recém-nascidos)”.

é uma criação de Nikolákis, o monge Nífon, que reelabora, com o olho e ouvido da mente, a história que seu padrinho lhe contara.

1.4. A Tradução: desafios e soluções

Como vimos mais acima, Papadiamántis utiliza a *katharévousa* para a narração de suas histórias, mas reserva o demótico, muitas vezes na sua forma dialetal típica de Skiáthos, para os diálogos e as falas de seus personagens. Como já observara Cabrera (2021, p. 164 e seg.), na tradução da *Desamarradora de Feitiços* (*i pharmakolýtria*) é praticamente impossível manter essa distinção linguística entre os dois níveis da narrativa. Dessa forma, como já fizera Moosburger (2010, p. 33 e seg.) em sua tradução de um antologia de contos de Papadiamántis, optei por traduzir as partes em *katharévousa* para uma forma culta, algumas vezes até mesmo antiquada, do português, ao passo que as falas dos personagens foram traduzidas por um registro mais coloquial. Por outro lado, dei mais atenção à sintaxe, procurando manter a ordem do original sempre que possível, a fim de preservar um certo estranhamento e distanciamento para o leitor da tradução, já que, a meu ver, a sintaxe interrompida e convoluta parece ser uma das principais características da prosa de Papadiamántis³⁰, variando em grau, obviamente, entre os seus mais diferentes escritos.

Nesse conto em particular, nos deparamos com uma violenta descontinuidade da sintaxe logo no primeiro parágrafo da narrativa, onde a oração subordinada adverbial antecipada “Ótan katirchómetha pros to palaión chorión lian protí” e a principal, “pántote o korypháios tis synodías mas, o papa-Giakounis, ístato (...) kélege” são intercaladas por uma longa descrição da excursão, que começa com “alli pezi” e termina com “opíso”, totalizando onze frases, nominais e verbais. Ainda dentro desse mesmo parágrafo, a oração que começa com “ístato” e tem por complemento adverbial “is méros ti ánothen mikrouí krimnoú” é novamente interrompida por outra, nominal adverbial, que nos dá os detalhes da localização desse rio: “pará tina charádran, engýs systádos tinós déndron”. O fato de o autor colocar um ponto alto logo depois de “kavála”, “ankonós ton” e “ménonta opíso” não ajuda no reconhecimento imediato da ligação entre a primeira oração subordinada e sua principal, bem como da coordenada que se segue, “kélege deiknínōn mikrán...” etc.

30 CABRERA (2021, p. 164), “La dificultad lingüística reside, de forma más concreta, en la sintaxis, las formas verbales, arcaísmos y ciertos conectores.”

A mesma coisa irá acontecer um pouco mais adiante, no , imediatamente seguinte à conversa entre as três mulher e o padre. Em ambos os casos, optei por recolher duas das três orações parentéticas em travessões, dessa forma organizando um pouco mais a estrutura narrativa para o leitor desacostumado com uma ordem mais livre, natural em uma língua declinada como o grego e no estilo oral que Papadiamântis muitas vezes imprime às suas narrativas.

Esse estilo oral de que falo pode ser percebido em vários momentos neste conto e se constitui sobretudo em técnicas típicas da contação de histórias: expansão parentética, construção zeugmática e *apó koinoú*, retomada e repetição de frases ou palavras-chaves, vivacidade (*enárgeia*) etc. Por exemplo, o uso repetitivo de orações coordenadas por *kai* e a repetição de palavras ao longo do texto têm a intenção de retomar a narrativa, interrompida por alguma digressão, ou, então, dirigir o foco do leitor para algum aspecto importante do texto, de maneira semelhante à forma como uma câmera cinematográfica efetua um zoom sobre um determinado elemento da cena.

Um exemplo do primeiro caso ocorre no trecho da p. 232. 5-15, onde a repetição de *idoú óti* (“eis que”) e do advérbio *akousíos* (“sem querer”), não apenas retoma a narração, interrompida pela digressão que começa com *ótan eksetélei...*, mas também estabelece um paralelismo entre a última ação de Mirmýgena, deitar-se para morrer, e aquelas do padre Yiakoumís, de um lado, e das três mulheres, de outro, ressaltando uma vontade inconsciente desses personagens de trazer algum tipo de conclusão à história que contavam e ouviam. É como se o narrador nos descrevesse o tríptico de uma pintura bizantina, com os três momentos da história ligados por um fio invisível de eventos, que se implicam e se (inter)significam. No caso do padre, também é interessante a sensação de anacoluto que a inserção de *idoú óti* causa no leitor quando este retoma a oração introduzida por “*óste o papás Yiakoumís*” (“quando o padre Yiakoumís”). Vejamos sinopticamente o trecho todo:

ιδοὺ ὅτι εἶχεν ἐκλέξει, ἀκουσίως βέβαια μίαν τοποθεσίαν (...) τοιαύτην, ὡστε ὁ παπα-Γιακουμής πολὺ συχνά (...) ιδοὺ ὅτι ἀκουσίως, καὶ ἀνεπισήμως, τὴν ἐμνημόνευε (...) Καὶ ιδοὺ ὅτι τρεῖς ἐνορίτισσές του, ἡ Γερακά τῆς Σουσάννας, κ' ἡ Μαλαμώ τοῦ Παπακωνσταντῆ, κ' ἡ Κυρατσούλα τὸ Διοματαράκι, συνετέλουν εἰς τὸ μνημόσυνον τοῦτο.

“*eis que* ela escolhera, sem querer, é bem verdade, um local (...) tal que o padre Yiakoumís, mui frequentemente, (...), *eis que*, sem querer, a lembrava (...). E *eis que* as suas três paroquianas, a Yerakó, filha de Susana, e a

Malamó, filha do Papaconstantino, e a Kyratsoúla, filha do Dhiomataráki, contribuíam para esse memorial.

No segundo caso, vemos a repetição ser usada como um instrumento de foco, de ampliação de uma cena, como se o narrador, ao invés de escrever, estivesse nos contando a história em tempo real e precisasse, por isso mesmo, voltar atrás na narrativa para melhor reenquadrar a cena que deseja descrever, a qual ademais, como ouvintes, poderíamos já ter esquecido. Por exemplo, no , a frase “*i nycta oli, olofénaro, nycta bathiá* (A noite toda, plenilúnio, noite funda)” sobrepõe, parataticamente, três quadros na nossa imaginação: noite vasta, noite de plenilúnio, altas horas da noite. O adjetivo *bathýs* (fundo) prepara, além disso, a imagem que será proposta em seguida: a da nereida adormecida, refletida na correnteza das águas profundas. Quando o velho Parthénis finalmente vê as três mulheres, a repetição é usada para nos colocar no lugar do próprio personagem que, à medida que vai ajustando sua vista às trevas, consegue distinguir mais e mais detalhes: “*ísan gynékes: trís gynékes gymní, ológymini* (eram mulheres; três mulheres nuas; completamente nuas)”.

Por último, a repetição de certas expressões confere também um tom poético e onírico à narrativa que, pelo seu ritmo, nos encanta e nos fascina da mesma forma que a atmosfera da noite fizera com o velho Parthénis:

Γλύκα καὶ δροσιὰ κ’ εύωδία, ἥχος μυστικὸς ἔβγαινεν ἀπ’ τὰ βουνά, ἀπ’ τοὺς λόγγους, ἀπ’ τοὺς κήπους τριγύρω. Ό γερο-Παρθένης έστάθη κ’ ἐκοίταξε κ’ ἐπόθει κάτιν’ ἀγροικήσῃ, κάτιν’ ἀπολαύσῃ ἀπ’ ὅλην αὐτήν τὴν γλύκα. Άλλὰ δὲν ἦσθανετο πλέον βαθιά. Μόνον ποὺ ἐθαύμαζε νὰ βλέπῃ.

Doçura e orvalho e perfume; um eco misterioso saía de entre as montanhas, de entre os moitedos e de entre os jardins vizinhos. O velho Parthénis parou, ε olhava ε desejava algo ouvir, algo aproveitar de toda aquela doçura. Mas já não era mais capaz de sentir intensamente. Apenas que se maravilhava de contemplar.

Outros dois pontos relevantes para a tradução de Papadiamántis aos quais o tradutor precisa estar atento é que, primeiro, seu estilo muitas vezes imita a *koiné* do novo testamento e, segundo, sua prosa está repleta de referências, algumas vezes obscuras até mesmo para leitores gregos dos dias de hoje, a aspectos e práticas da igreja ortodoxa grega.

Quanto ao primeiro caso, temos um ótimo exemplo no seu uso da partícula *idoú*, que, no grego tardio (séc. 2 AEC), adquire um sentido similar ao *eco* do italiano ou ao *voilà* francês e que foi traduzido por mim como “eis”. No demótico, essa partícula não é usada, sendo substituída principalmente por *na*. Originalmente, *idoú* deriva do imperativo aoristo do verbo *horáō* e significa literalmente “veja”. Seu uso é atestado desde, pelo menos Sófocles, mas não tinha valor presentativo na prosa clássica. Como argumenta Julia (2017), o sentido presentativo desenvolve-se por influência da tradução da Bíblia para o grego, onde o *idoú* aparece como tradução direto do hebraico *הִנֵּה* (*hineh*), um advérbio presentativo que pode ter sido interpretado pelos tradutores da *Septuaginta* para o grego como relacionado ao verbo hebraico *רָאַת* (*r' h*, “ver”).³¹ Em hebraico, e consequentemente no grego da *Septuaginta*, essa partícula usualmente aparece introduzindo o discurso direto, como por exemplo em *Gen. 1:29*:

καὶ εἶπεν ὁ θεός Ἰδοὺ δέδωκα ὑμῖν πᾶν χόρτον σπόριμον σπεῖρον σπέρμα.

kaì eipen ho theós Idoú dédōka hymín pán khórton spórímon speíron spérma.

E Deus disse “Vede, dei-vos toda planta de se plantar que dá semente”.

ou, então, é usada para destacar ou chamar a atenção do leitor, como logo em seguida, em 1:31:

καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα, ὅσα ἐποίησεν, καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν.

kaì eiden ho theós tà pánta hós epoíesen, kaì idoù kalà lían.

e Deus viu tudo o que fizera, e eis que era muito belo.

um emprego que será imitado igualmente pelos evangelistas no novo testamento³² e, por consequência, pelo nosso autor.

Quanto ao segundo caso, o conto ora traduzido traz bastantes exemplos. Já logo no primeiro parágrafo após o diálogo inicial, somos apresentados a vários

31 Sobre isso, ZEWI (1996).

32 Por exemplo, no primeiro caso, Mateus 13: 3; 24: 26; Marcos 3: 32; Lucas 2: 34; e, no segundo, Lucas 22: 10; João 4: 35; 1 Coríntios 15: 51; 2 Coríntios 5: 17; Tiago 5: 9; Judas 1: 14; Revelação 1: 7; 9: 12; 11: 14; 16: 15; 22: 7.

termos da liturgia ortodoxa grega: o ritual de se levar um pão de frutas chamado *kóllyva* para os funerais a fim de distribuí-lo entre os presentes; o costume ritual de “tomar tempo” (*páirnein kairón*), praticada na liturgia da *Kathísmata tou Órthrou*; a missa ofertada para os defuntos (*sylleítourga*), na qual sua memória é evocada (*to mnémósynon*), seus anos são contados (*aparíthmēsei ta chrónia*) e os principais fatos de sua vida (*ta ksechómata*), a fim de que sua alma possa descansar em paz (*ksecholásoun*) e obtenha a remissão dos seus pecados (*sychória*). Em outras partes, precisamos estar atentos à mitologia bíblica ortodoxa e popular para conseguirmos entender as alusões de Papadiamántis, como no caso identificação da figura na lua com Cain, à menção ao “dia do Julgamento”, a crenças relativas a maldições típicas dos gregos etc. Em todos esses casos, o leitor encontrará explicações suficientes nas notas à tradução.

Finalmente, algumas palavras sobre a transliteração dos nomes gregos³³. Ao contrário do grego antigo, não há um sistema com regras padronizadas para transcrever o grego moderno. Em face disso, resolvi transliterar todos os nomes pessoais tentando reproduzir a pronúncia da língua moderna.

Dessa forma, por exemplo, não faço distinção entre vogais longas e curtas, já que o grego moderno não tem mais quantidade vocálica. Consequentemente, ω e ο, η e ε são grafadas simplesmente como “o” e “e”. Devido à emergência do iotacismo na língua moderna, as vogais η η ει οι υ, convergiram para o mesmo som, aquele do t /i/, e são grafadas, por isso mesmo, com “i” no português, exceção feita no caso do υ, que resolvi grafar com “y” para não haver confusão com algumas formas homófonas em t. Ainda no caso do υ, quando entre vogais, ele passa a ter o som do /v/ e assim foi grafado.

Da mesma forma, os ditongos no grego moderno sofreram uma completa simplificação, de modo que αι soa como ε e, por isso, ambos foram sempre transliterados por “e”. Porém, o ditongo ου, que soa como um simples “u”, foi, pelas mesmas razões por que preferi grafar o υ como “y”, transliterado como “ou”. Os ditongos αυ e ευ podem soar, respectivamente como /af/ e /ef/ ou como /av/ e /ev/.

As consoantes do grego são praticamente as mesmas do português, com algumas exceções. O β sempre soa como um /v/, e portanto foi grafado com “v”. O θ sempre tem o valor de uma fricativa linguodental (/θ/, como em *think*) e o δ, como a sua companheira sonora, /ð/ (como em *that*) e, assim, foram grafados

33 Não irei tratar em detalhes sobre este tópico aqui porque ele é objeto de outro artigo que preparam para publicação.

respectivamente como “th” e “dh”, exceção feita, novamente, a formas já consagradas no português e em outras línguas, como o nome do próprio autor, Papadiamantis, que por essa regra deveria ser grafado “Papadhimantis”. O para representar o χ, uma aproximante velar surda em grego moderno, foi escolhido o dígrafo “ch”. O γ no grego moderno deixou de ser uma oclusiva gutural para se tornar, na imensa maioria dos contextos, numa fricativa sonora /γ/, ou, alternativamente, na frente de vogais frontais, na palatal /j/, semelhante ao -gl- no italiano *figlio*. Para representar o primeiro valor fonético na transliteração, foi usado o “gh”; para o segundo, o “y”. O “g” simples ou o dígrafo “gu” foi reservado para o correspondente dígrafo grego γκ, como o mesmo valor.

Preservou-se em todo o artigo e a tradução, a pronúncia moderna da topônima grega, assim, Skiáthos, e não Escíato. Exceção foi feita, no entanto, a casos cujas grafias já são tradicionais, como “Atenas”.

2. Sobre o texto d’ *As Bruxas*

Essa narrativa, datada de 1900, pertence à década final da vida de Papadiamantis. Apenas alguns anos depois de sua publicação, ele voltaria para Skiáthos, onde morreria em 1911.

O conto foi publicado pela primeira vez no jornal *To Περιοδικόν μας* (*To Periodikón mas*) de Gerasimos Vokos, Vol. 6 (30/4/1900), pp. 190-194. Posteriormente foi reproduzido no *Εφημερίδα των Κυριών* (*Efimerída ton Kyrión*). O conto foi republicado em 1912 em Atenas por N. A. Chiótis na série *Λογοτεχνική Βιβλιοτηκή Φέξη* (*Logotechniké Vivliotiké Féksi*) numa coletânea de mesmo nome.

O presente texto foi retirado da edição crítica mais recente, aquela de Triandafillópoulos (1981-1988). Preservou-se a indicação das páginas e das linhas daquela edição, que estão entre colchetes. Quando a linha ou a página termina no meio de uma palavra, manteve-se a indicação no presente texto.

ΟΙ ΜΑΓΙΣΣΕΣ – Άλεξανδρος Παπαδιαμάντης

“Οταν κατηρχόμεθα πρὸς τὸ παλαιὸν χωρίον λίαν πρωΐ, ἄλλοι πεζοί, ἄλλοι εἰς γαϊδουράκια καβάλα· οἱ ἄνδρες μὲ τὰ ἐπανωφόρια ἐπ’ ὅμουν, αἱ γυναικεὶς ἀνυπόδητοι, μὲ τὰ πασουμάκια τους μέσα εἰς τὸ καλαθάκι, τὸ διποῖον ἐκρέματο ἐκ τοῦ ἀριστεροῦ ἀγκῶνός των· τὰ παιδία τρέχοντα, [5] θορυβοῦντα, ψάχνοντα νὰ εύρωσι φωλεάς, κυνηγοῦντα εἰς τοὺς θάμνους τὶς πεταλοῦδες, προτρέχοντα, ἡ ἀποπλανώμενα καὶ μένοντα ὀπίσω· πάντοτε ὁ κορυφαῖος τῆς συνοδίας μας, ὁ παπα-Γιακουμής, ἵστατο εἰς μέρος τι ἄνωθεν μικροῦ κρημνοῦ, παρά τινα χαράδραν, ἐγγὺς συστάδος τινὸς δένδρων, κ’ ἔλεγε δεικνύων μικρὰν πτυχὴν τοῦ ἐδάφους:

[10] — Νά, ἔδω, σ’ αὐτὴν τὴν γούρνα, ηῦραν τὴν Μυρμήγκαινα πεθαμένη μὲ τ’ ἄφρια στὸ στόμα.

Εῖτα ἡ Γερακώ τῆς Σουσάννας, μία τῶν γυναικῶν τῆς συνοδίας, προσέθετε:

— Ναί! ὡς πόσα χρόνια νὰ εῖναι, παπά;

[15] Ό παπάς ἔλεγε μίαν χρονολογίαν:

— “Ως είκοσιοκτώ χρόνια.

Άκολούθως ἡ Μαλαμώ τοῦ Παπακωσταντῆ, ἄλλη συνοδός μας, ἐπέφερε:

— Κ’ εἶχε φαρμακωθῆ μοναχή της, ἡ ἄμοιρη! Κάνει νὰ λέμε Θεὸς [20] σχωρέσ’ τηνε, παπά;

‘Ο ιερεὺς ἔκαμνε κίνημα ἀμηχανίας καὶ ἐνδοιασμοῦ, ὡς νὰ ἔλεγεν, «ἔτσι κ’ ἔτσι».

Καὶ τέλος συνεπλήρου ἡ Κυρατσούλα τὸ Διοματαράκι, ἄλλη γυνὴ μετέχουσα τῆς ἐκδρομῆς μας:

[p. 232] — Γιατὶ τὴν ἐπιασαν τὴν νύχτα νὰ κάνῃ μάγια. Ό γερο-Παρθένης εἶπαν πώς τὴν ηῦρε.

Καὶ μετὰ τοῦτο ἔξηκολουθοῦμεν τὸν δρόμον μας.

‘Η πτωχὴ φαρμακωμένη, ὡς τόσον, ἀν δὲν εἶχαν προσφέρει κόλλυβα [5] εἰς τὴν μνήμην της, καὶ δὲν εἶχαν κάμει συλλείτουργα ὑπὲρ τῆς ψυχῆς της, ἴδού ὅτι εἶχεν ἐκλέξει, ἀκουσίως βέβαια, μίαν τοποθεσίαν διὰ νὰ πέσῃ ν’ ἀποθάνῃ τοιαύτην, ὕστε ὁ παπα-Γιακουμής πολὺ συχνά, ὅταν ἔξετέλει τὰς τερπνὰς ἐκδρομὰς ταύτας διὰ νὰ λειτουργήσῃ — ὑπῆρχον πολλὰ

διατηρούμενα παλαιὰ παρεκκλήσια κάτω, είς τὸ τέρμα τῆς κατω- [10] φερείας ἐκείνης, ὅπου ἐσώζετο τὸ παλαιὸν ἀκατοίκητον σήμερον χωρίον— ἵδου ὅτι ἀκουσίως, καὶ ἀνεπισήμως, τὴν ἐμνημόνευε, τὸ πρωί, πρὶν «πάρῃ καιρὸν»* ἀκόμα διὰ νὰ προσκομίσῃ. Καὶ ἵδου ὅτι τρεῖς ἐνορίτισσές του, ἡ Γερακώ τῆς Σουσάννας, κ’ ἡ Μαλαμώ τοῦ Παπακωνσταντῆ, κ’ ἡ Κυρατσούλα τὸ Διοματαράκι, συνετέλουν είς τὸ μνημόσυνον* τοῦτο, ἡ μία ἀπευ- [15]θύνουσα χρονολογικάς ἐρωτήσεις, ώς νὰ ἥθελε ν’ ἀπαριθμήσῃ τὰ «χρόνια»* καὶ τὰ «ξεχώματα» καὶ τὰ ἄλλα ψυχικά, ποὺ δὲν τῆς εἶχαν κάμει, ἡ ἄλλη προσθέτουσα ὅτι εἶχε φαρμακωθῆ μονάχη της, καὶ ἡ τρίτη πληροφοροῦσα ὅτι τὴν εἶχαν εύρει νὰ κάμνῃ μάγια. Ἡτον ὡς νὰ ἐπεθυμοῦσαν νὰ τὴν «ξεκολάσουν»*, καὶ ως νὰ τῆς ἔκαναν συχώρια καὶ κόλλυβα*.

As Bruxas¹ – Aléxandros Papadiamántis

Quando chegávamos na antiga aldeia² bem cedo – alguns, a pé, outros montados em burros; os homens, com casacos sobre os ombros; as mulheres, descalças, suas pantufas dentro dos cestos, que levavam dependurados no ombro esquerdo; as crianças, correndo, gritando, tentando encontrar ninhos de passarinhos, caçando as borboletas pelos arbustos, correndo na frente ou, se dispersando, e ficando para trás – o guia da nossa marcha, o padre Yiakoumís, sempre parava no topo de uma pequena pedra ao lado de um barranco, perto de um bosquete, e dizia, mostrando uma depressão na superfície:

– Olha aqui, nessa vala foi que encontraram a Myrmíguena, morta, cheia de espuma na boca.

Então a Yerakó, a filha da Susana⁴, uma das mulheres da companhia, acrescentou:

– É. Quantos anos faz isso, padre?

O padre fez uns cálculos:

– Uns vinte e oito anos.

Em seguida a Malamó, do Papaconstantino, outra companheira nossa, ainda disse:

– Envenenada, e sozinha, a coitada! A gente pode dizer que Deus tenha piedade dela, padre?

O sacerdote fez um gesto de constrangimento e hesitação, como se dissesse, “acho que sim...”

E por fim a Kyratsoúla, a do Dhiomataráki, uma outra mulher que acompanhava nossa caminhada completou:

—Porque pegaram ela fazendo magia aquela noite... O velho Parthénis contou como encontrou elas.

E depois disso, seguimos nosso caminho.

A pobre mulher envenenada, ainda que não tivessem ofertado um *kólliva*⁵ em sua memória e não tivessem celebrado uma missa em favor de sua alma, eis que ela escolhera, sem querer, é bem verdade, um local onde pudesse cair para morrer, tal que o padre Yíakoumís, mui frequentemente, sempre que realizava essas prazerosas excursões a fim de celebrar uma missa — haviam muitas igrejinhas antigas bem conservadas no vale, ao final daquela lomba, onde uma vila inabitada estava, até hoje, preservada —, eis que ele, sem querer, a lembrava de manhã, antes mesmo que “aproveitasse a oportunidade”⁶ para ofertar. E eis que as suas três paroquianas, a Yerakó, filha de Susana, e a Malamó, do Papaconstantino, e a Kyratsoúla, a do Dhiomataráki, contribuíam para esse memorial⁷. Uma fazendo perguntas sobre a cronologia, como se quisessem recontar os “anos”⁸ e os “resquícios” e outros ritos espirituais que a morta não recebera; a outra acrescentando que havia se envenenado sozinha; e a terceira informando que a teriam pegado praticando magia. Era como se quisessem aplacá-la⁹, fazendo a remissão de seus pecados e lhe trazendo *kólliva*.

**

[20] Παρῆλθον πολλοὶ χρόνοι, κι ό γερο-Παρθένης δὲν ἔζοῦσε πλέον. Άλλ’ ἥκουσα ἀπὸ τὸν Νικολάκην τοῦ Διανέλλου, τὸν ὑστερὸν γενόμενον Νήφωνα μοναχόν, ὅστις ἦτον ἀναδεξιμιὸς τοῦ μακαρίτου, νὰ διηγῆται τὴν ἱστορίαν ὅπως τὴν εἶχεν ἀκούσει ἀπὸ τὸν γερο-Παρθένην τὸν ἴδιον.

Σελήνη ἦτον, μεσάνυκτα. Ό γερο-Παρθένης εἶχεν οίκισκον είς μίαν [25] ἀκρην τῆς πολίχνης, καὶ δίπλα είς τὸν οίκισκον ἦτον ἔνα χάλασμα ἡ κατάλυμα, καὶ παρέκει ἔνα πηγάδι, καὶ δυὸς ἀλυγαριές, κ’ ἔνας ἀπήγανος, καὶ δύο ἄλλα δένδρα. Ό γέρων εἶχε κοιμηθῆ ἐνωρίς, ὅπως ἐκοιμῶντο τότε οἱ ἄνθρωποι, καὶ εἶχε χορτάσει τὸν ὑπνον. Ἐσηκώθη, ἐφόρεσεν ἔνα ρούχο, διότι δροσιὰ καὶ Μάιος ἦτον, κ’ ἐβγῆκεν ἔξω ἀπὸ τὸ καλύβι του.

[30] Ἡ νύχτα τὸλητ, ὀλοφέγγαρο, νύχτα βαθιά. Ἐκοιμᾶτο δὴ η πλάσις, γυαλισμένη ἀπὸ τὸ φεγγάρι, καθὼς ἡ Νεράιδα ὃποὺ πλαγιάζει καὶ καθρεφτίζεται στὴν βρύσιν, βαθιὰ στὰ ρέματα. Γλύκα καὶ δροσιὰ κ’ εύω- [p. 233]δία, ἥχος μυστικὸς ἔβγαινεν ἀπ’ τὰ βουνά, ἀπ’ τοὺς λόγγους, ἀπ’ τοὺς κήπους τριγύρω. Ό γερο-Παρθένης ἐστάθη κ’ ἐκοίταξε κ’ ἐπόθει κάτι ν’ ἀγροικήσῃ, κάτι ν’ ἀπολαύσῃ ἀπ’ δλην αὐτὴν τὴν γλύκα. Άλλὰ δὲν ἥσθάνετο πλέον βαθιά. Μόνον ποὺ ἐθαύμαζε νὰ βλέπῃ.

[5] Μόνον μίαν στιγμὴν ἐστάθη· εἶτα ἔκαμε δύο βήματα κατὰ τὸ ἔρείπιον, τὸ κατάλυμα ἐκεῖνο, τὸ ὅποιον εὐρίσκετο ἀριστερά, βορειότερα ἀπὸ τὴν ἴδιαν καλύβην του.

Τὸ κατάλυμα εἶχε δύο τοίχους ὄρθιους ἀκόμη, ἥτον ὑπαίθριον καὶ ἀνώροφον, εἶχε τρίτον τοῖχον μισόν, καὶ ὁ τέταρτος ἔλειπεν ἔξ δλοκλή- [10] ρου. Παρέκαμψε τὸν τοῖχον τὸν μεσημβρινόν, τὸν ἀκέραιον, καὶ διευθύνθη πρὸς τὸ μέρος τοῦ τοίχου τοῦ βορειοῦ, τοῦ ἐντελῶς πεσμένου.

“Οταν ἔφθασεν ἔξωθεν τοῦ τοίχου τοῦ ἀνατολικοῦ, ὁ ὅποιος ἐσώζετο κατὰ τὸ ἥμισυ, ἔξαφνα τοῦ ἐφάνη δτι ἥκουσε μικρὸν ψίθυρον, κάτι ὡς πνοήν. Ἐστάθη κ’ ἐκοίταξε.

[15] Βλέπει διὰ μέσου καὶ ὅπισθεν τοῦ τοίχου τούτου, ὁ ὅποιος είς τὸ ὑψηλότερον μέρος ἥτον ὑπὲρ τὸ ἀνάστημα, είς δὲ τὸ μεσαῖον μέρος ἔφθανεν ἔως τὸ στόμα καὶ τὸν πώγωνα τοῦ γερο-Παρθένη, βλέπει, ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὸν τοῖχον, καὶ ἵσταντο τρία πρόσωπα.

“Ἔσαν γυναῖκες· τρεῖς γυναῖκες γυμναί, ὀλόγυμνοι. “Ομοιαι μὲ τὴν [20] προμήτορα Εὔαν, καθ’ ὃν χρόνον δὲν εἶχον χρησιμοποιηθῆ ἀκόμη

τὰ φύλλα τῆς συκῆς, καὶ δὲν εῖχον ραφῆ οἱ δερμάτινοι χιτῶνες. Είς τὴν σκιὰν τοῦ ἐρειπίου, ὑπὸ τὸν πέπλον τῆς νυκτός, τὸν περιαργυρούμενον καὶ διατιζόμενον ἀπὸ τὸ φέγγος τῆς σελήνης.

“Ισταντο ἔκεī, κ’ ἔκυπτεν ἡ μία κάτω εἰς τὸ ἔδαφος, σχεδὸν γονυ-
[25]κλινής, ἡ ἄλλη μισοσκυμμένη, ἡ τρίτη ὄρθια ἀκόμη. Εὐρίσκοντο ὡς εἰς μυστήριον ἔκεī.

Δὲν ἦσαν φαντάσματα. Ἔσαν ὀλόσωμοι. Δὲν ἦσαν γυμναὶ σαρκὸς καὶ ὄστέων, διαφανῆ «περιπνεύματα», ὅπως ἦσαν γυμναὶ ἐνδυμάτων. Τί ἥθελαν;

[30] Τί ἔμελέτων, τί ἐπεκαλοῦντο ἄρα ἀπὸ τὴν ὡχρὰν Ἐκάτην, τὴν μητέρα των, τὴν πλέουσαν ὑψηλὰ εἰς τὸν αἰθέρα, αἱ τρεῖς αὗται ἀπεπλοι, ἀναμφίεστοι ἱέρειαι; Ποίας ἔλεγον ἐπωδάς;

[p. 234] Ικέτευον τὴν τὸν πέρπλωντ, τὴν ὑπέρωφον ἀργυρᾶν Σελήνην, μὲ τὰς μαύρας κηλῖδας ἐπάνω της, μὲ τὸν Κάιν τὸν ἀδελφοκτόνον, πλακωμένον τὴν κεφαλὴν ἀπὸ πελώριον

**

Passaram-se muitos anos e o velho Parthénis já não estava mais vivo. Mas ouvi do Nicolákis, o filho do Dhianéllos que mais tarde se tornou o monge Nífon¹⁰ e que era afiliado do falecido, que me contou a história como ele a escutou do próprio velho Parthénis.

Lua no céu, meia-noite. O velho Parthénis tinha uma casinha na periferia da cidadezinha e, próximo dela, havia umas ruínas, ou uma tapera, junto da qual, uma fonte, dois pés de agno-casto e um de arruda, e mais duas árvores¹¹. O velho tinha ido dormir cedo, como dormiam as pessoas naquela época, e já se fartara de sono. Levantou-se, pôs uma roupa, porque serenava e era maio, e saiu para fora de sua cabana.

A noite toda, plenilúnio¹², noite funda. Dormia toda a Criação, alumbrada pelo luminar¹³, como a Sereia, quando se reclina, é refletida na água, fundo na correnteza. Doçura e orvalho e perfume; um eco misterioso ressoava de entre as montanhas, de entre os moitedos e de entre os jardins vizinhos. O velho Parthénis ficou lá parado, olhando e desejando ouvir algo, aproveitar algo de toda aquela doçura. Mas já não era mais capaz de sentir intensamente. Apenas que se maravilhava de contemplar.

Ficou apenas um instante lá parado. Deu, então, dois passos em direção às ruínas, àquela tapera, que se encontrava à esquerda, mais ao norte de sua própria cabana.

A tapera ainda tinha duas paredes de pé, mas jazia exposta e sem teto, tinha a metade de uma terceira parede, mas da quarta não havia nem sinal. Contornou a parede sul, que estava de pé, e se dirigiu até a do lado norte, a que tombara por inteiro.

Quando chegou do lado de fora da parede leste, que havia se salvado pela metade, pareceu-lhe que, de repente, ouvira um pequeno sussurro, como um sopro. Parou e olhou.

Ficou observando detrás e por cima da metade dessa parede, que, na sua parte mais alta, o encobria, mas, na parte central, chegava até a boca e o bigode do velho Parthénis. Olhou e, do meio da parede onde estava, viu três vultos.

Eram mulheres, três mulheres nuas, completamente nuas¹⁴. Símeis à prometeica Eva, à época em que ainda não se utilizava da folha de figueira, e costuras não tinha a pele que vestia¹⁵. Na sombra das ruínas, sob o manto da noite, vaporosas formas vestidas de prata pela luz da lua.

Estavam lá, paradas, uma inclinada para o chão, quase de joelhos; a outra, curvada; e a terceira, completamente ereta ainda. Lá se encontravam como um mistério.

Não eram fantasmas. Eram corpóreas. Não estavam despidas de carne e osso, aparições diáfanas, mas, antes, despidas de vestimentas. O que queriam?

Do que se ocupavam, por que invocavam a pálida Hécate, sua mãe¹⁶, grávida nas alturas do céu, essas três mulheres despidas, desnudas sacerdotisas? Que invocações diziam?

Rogavam à altívaga, à superna¹⁷ e prateada Lua, com suas escuras máculas, com Cain, o fratricida¹⁸, a cabeça esmagada por uma monstruosa pedra¹⁹.

βράχον· τὴν ἱκέτευον καὶ τὴν ἔξελιπάρουν, αύτήν, ἥτις τόσον ὑψηλὰ βαίνει καὶ τόσον χαμηλὰ βλέπει, νὰ εύδοκήσῃ, νὰ κατέλθῃ χαμηλότερα, νὰ συγκαταβῇ εἰς τὴν ἀδυναμίαν των, ν' ἀκούσῃ [5] τὰς ἐπωδάς των, νὰ ἐκπληρώσῃ τὰς εὐχάς των.

Ἡ μία ἀπλῶς ἐπεθύμει νὰ λύσῃ τὴν μαγείαν ποὺ τῆς εἶχαν κάμει. Είς τὸν γάμον της, τὴν ὥραν τῆς ἀλλαγῆς τῶν δακτυλίων, τῆς εἶχαν «ρίξει τὰ κορίτσια»*. Έγέννα διαρκῶς θήλεα. Πέντε τῆς εἶχαν γεννηθῆ ἔως τώρα, κι οἱ γριές, ποὺ γνωρίζουν ἀπ' αὐτά, ἔλεγαν ὅτι ἐννέα ἔμελλε νὰ [10] γεννήσῃ τὸ ὄλον.

Ἡ ἄλλη ἥθελε νὰ βλάψῃ μίαν ἔχθράν της, μίαν ποὺ ἔμελέτα κακὰ δι' αύτήν, καὶ τὴν ἀπειλοῦσε, μὲ τὰ μάγια, νὰ τὴν ἔξολοθρεύσῃ, αύτήν καὶ τὸν ἄνδρα της, καὶ τὰ παιδιά της. Ἀπεφάσισε κι αὐτὴ νὰ διδαχθῇ τὰς μαγικὰς τέχνας, ἀμυνομένη διὰ ν' ἀποδώσῃ τὰ ἵσα. ᩗ μαγεία διὰ [15] τῆς μαγείας λύεται.

Ἡ τρίτη, ὡ! δὲν ἥθελε νὰ εἴπῃ τί ἐπεθύμει. *”Ισως εἶχε μνηστῆρα, ἦ ἔραστήν, ὅστις δυνατὸν νὰ ἔτοι καὶ μνηστήρ, πιθανὸν νὰ ἐγίνετο καὶ σύζυγος, πλὴν φεῦ! δὲν τὴν ἡγάπα πλέον· ἐκοίταζεν ἀλλοῦ, τοῦ εἶχαν χαλάσει τὰ μυαλὰ ἄλλαι γυναῖκες. Κι αὐτὴ ἐπροσπάθει νὰ κατασκευάσῃ φίλτ- [20] ρα ὑπὸ τὸ φέγγος τὸ μελιχρόν, τῇ βοηθείᾳ τῆς εύμενοῦς Ἐκάτης, διὰ νὰ τοῦ γυρίσῃ τὰ μυαλὰ πρὸς τὸ μέρος της. «Αἱ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλάσει». Ψάλλε, γλυκεῖα Σαπφώ, παρηγόρει τὰς ὄμοφύλους σου.*

Καὶ ἔκυπτον ὅλαι, κ' ἔμελέτων, κ' ἐψιθύριζον, κ' ἔμελπον μὲ πραεῖαν φωνὴν τὰς ἐπικλήσεις καὶ τὰς ἐπωδάς των, εἰς μυστηριώδη γλῶσσαν [25] τὴν ὅποιαν ούδεὶς ποιητὴς δύναται νὰ ἐρμηνεύσῃ καὶ ούδεὶς μουσικὸς δύναται νὰ σημαδογραφήσῃ.

”Ιλεως, Ὕλεως γενοῦ αύταῖς, καλὴ Ἐκάτη! Ὕλεως, τὴν νύκτα ταύτην, ἄλλ' ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς Κρίσεως;

**

’Ο γερο-Παρθένης, φιλόθρησκος ἄνθρωπος, ὅστις ἀνεγίνωσκε καὶ [30] ἔψαλλεν ἐπ' ἐκκλησίας, εἶδεν, ἔξέστη, κατεπλάγη. Ἀφῆκε πεπνιγμένην κραυγήν.

[p. 235] Καταρχὰς τοῦ ἐφάνη ὅτι ἦσαν φαντάσματα. Μὲ τὸ δεύτερον βλέμμα ἐνόησεν ὅτι ἦσαν μάγισσαι.

Ἐδοκίμασεν' ἀποσείσῃ τὴν κεραυνοβόλον νάρκην, ν' ἀποτινάξῃ τὸν ἔγρηγορότα ἐφιάλτην, νὰ κινήσῃ τὰς μολυβδίνους κνήμας, καὶ νὰ ἐπανέλθῃ [5] εἰς τὸν οἰκίσκον του.

Ἄλλ' ἡτον ἀργά. Ἡ βραχεῖα κραυγὴ του εἶχεν ἀκουσθῆ εἰς τὴν σιγὴν καὶ τὸ σκότος. Ἡ μία ἐκ τῶν μαγισσῶν, ἡ ἀντικρύζουσα αὐτόν, τὸν εἶδε, καὶ ἔνευσεν εἰς τὰς ἄλλας.

Καὶ αἱ τρεῖς ἔκαμαν ἄτακτον κίνημα. "Ισως ἐζήτησαν νὰ φύγουν, [10] νὰ κρύψουν τὴν στίλβουσαν γυμνότητά των, ἀπὸ τοῦ φέγγους τῆς σελήνης, τὸ διποῖον προσέθετε τὴν λευκὴν ὥχραν του εἰς τὸν χρῶτά των. Πλὴν ὁ γερο-Παρθένης τὴν στιγμὴν ἐκείνην ἐπίστευσεν ὅτι θὰ ἔχυμοῦσαν ἐπάνω του καὶ αἱ τρεῖς, νὰ τὸν πνίξουν.

Τότε χωρὶς νὰ σκεφθῇ, περίτρομος, λυθείσης τῆς γλώσσης του, ἐφώ- [15]ναξε:

— Σᾶς εἶδα, σᾶς ἐγνώρισα, παλιόστριγλες, μάγισσες! Σᾶς γνωρίζω...
Αὔριο θὰ σᾶς μαρτυρήσω στοὺς ἄντρες σας!

Rogavam e lhe imploravam, a ela, que tão alto marcha e a coisas tão humildes vê, para que lhes desse sorte, para que descesse mais ao chão, para que as socorresse em sua impotência, para que ouvisse suas invocações, para que cumprisse suas preces.

Uma desejava simplesmente desamarra a magia que lhe tinham feito. Em seu casamento, na hora da troca de alianças, tinham lhe “jogado meninas”²⁰. E só lhe nasceram mulheres. Cinco já havia dado à luz até agora, e as graias, que sabiam dessas coisas, diziam que nove ainda deveriam nascer ao todo.

A outra queria atacar uma inimiga sua, uma que lhe planejara o mal e que a ameaçara, com magia, destruí-la por completo, a ela e ao seu homem e aos seus filhos. Decidira que aprenderia as artes mágicas para, defendendo-se, fazê-la pagar na mesma moeda. Magia com magia se combate.

A terceira, oh, essa não quis dizer o que queria. Talvez tivesse um pretendente, ou amante, que possivelmente fosse também seu pretendente, possivelmente tornasse-se também seu marido, mas, que tristeza!, já não a amava mais. Pusera os olhos numa outra, haviam lhe feito a cabeça outras mulheres. E ela tentava conseguir alguma poção amorosa sob a doce luz, a ajuda da propícia Hécate, para refazer a cabeça dele e o trazer de volta a ela. “E se não ama, logo amará”²¹. Toca, doce Safo, conforta as da tua raça.

E curvavam-se todas, e trabalhavam e sussurravam e salmodiavam, com uma voz suave, seus chamamentos e invocações, numa língua cheia de mistério que nenhum poeta seria capaz de traduzir, e nenhum músico, capaz de transcrever.

Propícia, propícia mostra-te a elas, bela Hécate! Propícia nesta noite, mas e no dia do Juízo?

**

O velho Parthénis, um homem muito beato, que era reconhecido na igreja e onde salmodiava, viu, indignou-se, escandalizou-se. Deixou escapar um grito estrangulado.

No início pensou que eram fantasmas, mas, num segundo olhar, viu que eram bruxas. Tentou se livrar da pungente narcose, sacudir de si o vígil pesadelo, mover suas pernas que pareciam feitas de chumbo, e, assim, voltar ao seu casebre.

Mas já era tarde. Seu pequeno grito fora ouvido no silêncio e na treva. Uma das bruxas, a que lhe estava defronte, o vira, e às outras fez um gesto com a cabeça.

E as três moveram-se em sincronia. Talvez tentassem fugir, esconder sua resplandecente nudez dos raios da lua, que impingia a sua alva palidez em suas peles. Mas o velho Parthénis naquele momento acreditou que se precipitavam sobre si, as três, para estrangulá-lo.

Então, sem pensar, horrorizado, descolou-se-lhe a língua e gritou:

– Eu vi vocês, reconheci vocês, suas velhas estrigas, suas bruxas! Reconheci vocês... Amanhã, vou denunciar vocês aos seus maridos!

Εῖναι ἀληθὲς ὅτι ἐψεύδετο, ἐξ ἀνάγκης, ἀπὸ τὸν φόβον του καὶ καμμίαν ἐκ τῶν τριῶν δὲν εἶχε γνωρίσει· ἡ δὲ φωνὴ ἐξῆλθε μὲ φρικώδη σπα- [20]σμὸν τῆς σιαγόνος καὶ τοῦ στόματος.

Αἱ τρεῖς μάγισσαι τὰ ἔχασαν. Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ γερο-Παρθένης ἡμπόρεσε ν' ἀνακτήσῃ τὴν χρῆσιν τῶν ποδῶν του, καὶ πηδῶν, καὶ παραπαίων, μὲ θόρυβον τόσον τῶν κνημῶν, ὡς νὰ ἡσαν ξυλιασμέναι αὗται, ἔφθασεν εἰς τὴν θύραν τῆς καλύβης του, ἐπήδησε μέσα, σχεδὸν χωλός, [25] κ' ἐμανδάλωσε τὴν θύραν μὲ βαρὺν κρότον.

**

Τὴν ἑπαύριον, ἡ Μυρμήγκαινα, νεαρὰ σύζυγος καὶ μήτηρ τέκνων, δι' ὅλης τῆς ἡμέρας ἔλειπεν ἀπὸ τὴν οίκιαν της. Οἱ οίκειοί της τὴν ἔζητοῦσαν παντοῦ, ἀλλὰ δὲν τὴν εύρισκαν. Τὴν ἄλλην ἡμέραν εὐρέθη τὸ πτῶμά της εἰς τὸν κατηφορικὸν ἐκεῖνον δρόμον πρὸς τὸ Παλαιὸν Χωρίον, ἐντὸς [30] τῆς μικρᾶς χαράδρας, ὑπὸ τὰ δένδρα. Φαίνεται ὅτι εἶχε λάβει τὸ φάρμακον εἰς τὴν πολίχνην, κ' ἐκίνησε νὰ ὑπάγῃ εἰς τὸν δρόμον πρὸς τὸ Παλαιὸν Χωρίον, ὅπου τὴν εἴλκυον αἱ [236] ἀναμνήσεις τῆς παιδικῆς ἡλικίας της, ἵσως καὶ διότι ἐφοβεῖτο νὰ συναντήσῃ ἀνθρώπους. Έφαντάζετο ὅτι τὴν ἐδακτυλοδεικτοῦσαν ὅλοι πρὸς ἄλλήλους. Καθ' ὅδὸν τὸ δηλητήριον ἐνήργησε, καὶ τὴν ἔρριψε νεκρὰν εἰς τὴν χαράδραν.

[5] Μετὰ τὴν εύρεσιν τοῦ πτώματος τῆς γυναικός, διεσπάρησαν ἀνὰ τὴν πολίχνην ἀόριστοι φῆμαι, ὅτι τρεῖς μάγισσαι εἶχον ἀνακαλυφθῆ ποιοῦσαι μαγείας, πρὸς τὸ φέγγος τῆς σελήνης, τὴν νύκτα.

‘Ο γερο-Παρθένης τὰς εἶχεν εὔρει, ἔλεγαν. Ποῖαι ἡσαν;

Κατὰ τοὺς μέν, ἡ μία τούτων ἦτον ἡ Μυρμήγκαινα, ἡ ἄλλη ἡ Γούσ- [10]καινα, καὶ ἡ τρίτη ἡ Άσημίνα ἡ Μαυβατού. Κατὰ τοὺς δὲ ἡ μία ἦτον ἡ Μυρμήγκαινα, ἡ ἄλλη ἡ Μαυρουδίτσα, καὶ ἡ τρίτη ἡ Καψούραινα. Κατ' ἄλλους πάλιν, πρώτη ἡ το πάντοτε ἡ Μυρμήγκαινα, δευτέρα ἡ Λιολιώτα, καὶ τρίτη ἡ Πουλαρού*.

Φαίνεται, ὡς είκός, ὅτι ὁ γερο-Παρθένης, περίτρομος καθὼς ἦτον, [15] διηγήθη τὸ δραμα ἀμέσως, τὴν νύκτα ἐκείνην, εἰς τὴν γυναικά του. “Οπως καὶ ἀν ἔχῃ, αἱ δύο ἄλλαι, ὅποῖαι καὶ ἀν ἡσαν, ἐπὶ ἡμέρας ἀκόμη θὰ εἶχον τὸν φόβον· ὕστερον βλέπουσαι ὅτι οἱ σύζυγοί των δὲν τές ἔκοπτον τὸν λαιμόν, ούτε τὰς ἐκυνηγοῦσαν μὲ τὸν μπαλτά, ἡσύχασαν.

Ἐν τούτοις ἄδηλον εἶναι τί ἐσκέπτοντο καθ' ἑαυτάς. Μόνον ἐν ἀόρᾳ-
[20]τον οὓς τὰς ἥκουσε ποὺ ἔλεγαν ἡ μία είς τὴν ἄλλην:

— Καλὰ ἔκαμε καὶ φαρμακώθηκε· τόσο φοβιτσάρα ποὺ ἦτον, θὰ
μᾶς ἐπρόδωνε κ' ἐμᾶς.

— Κι ἔνα ἄλλο, προσέθηκεν ἡ ἄλλη· ὁ γερο-Παρθένης τώρα, καὶ νὰ
μᾶς ξέρῃ, ἐπειδὴς ἡ ἄλλη πῆγε ἀδικοθάνατη, θὰ φοβᾶται νὰ μᾶς μαρτυ-
[25]ρήσῃ.

— Ἀλήθεια, εἶπεν ἡ πρώτη· μὰ νὰ σοῦ πῶ, δὲν πιστεύω νὰ μᾶς
έγνωρισε!

(1900)

É verdade que mentira, por necessidade, em virtude do medo que sentia, e nenhuma das três reconheceu. Sua voz saiu em um espasmo horrorizado pela garganta e a boca afora.

As três bruxas fugiram. Nisso, o velho Parthénis conseguiu se forçar a recuperar o uso dos pés e, pulando e tropeçando, com um tal barulho de pernas, como se de madeira foram, chegou à porta de sua cabana, pulou para dentro e, quase manco, fechou o trinco da porta com um grande estalido.

**

No dia seguinte, a Myrmíguena, jovem esposa e mãe de filhos, durante todo dia não se encontrou em sua casa. Seus familiares procuraram-na por todo lugar, mas não a encontraram. Um dia depois, seu corpo foi achado no caminho que descia para a Antiga Vila, em uma pequena ravina, sob as árvores.

Parece que tomara o veneno na cidadezinha e começara a caminhar na estrada que leva para a Antiga Vila, aonde a puxavam as lembranças de sua infância, talvez também porque temesse encontrar outras pessoas. Imaginava que lhe apontariam o dedo, mostrando-a uns aos outros. No caminho, o deletério veneno fez efeito e fê-la cair morta na ravina.

Depois da descoberta do corpo da mulher, espalharam-se boatos indistintos pela cidadezinha, que três bruxas haviam sido descobertas praticando magia, à luz da lua, à noite.

O velho Parthénis as havia encontrado, diziam. Quem eram?

Segundo alguns, uma delas era a Myrmíguena, a outra a Ghoúskena e a terceira, a Asimína, a do Mavvátos. Segundo outros, uma era a Myrmíguena, a outra, a Mavroudhítsa, e a terceira, a Kapsoúrena. Ainda, segundo outros, a primeira com certeza era a Myrmíguena, a segunda a Lioliótá e a terceira, a do Pouláris²².

Parece, como é provável, que o velho Parthénis, transido de medo como estava, tinha contado a visão imediatamente, naquela noite mesma, para a sua mulher. Acaso tivesse, as duas outras, quisquer que fossem, ainda hoje temeriam. Mais tarde, vendo que os seus maridos não tinham cortado suas gargantas, nem as perseguido com um facão, teriam se acalmado.

Quanto a isso, não se sabe o que consideravam entre si. Apenas um ouvido invisível escutou o que disseram uma à outra:

– Fez bem que se envenenou. Era tão covarde que teria nos entregado.

— E mais, acrescentou a outra, o velho Parthénis, agora, mesmo que nos reconheça, e porque a outra teve a morte que merecia, vai ficar com medo de nos denunciar.

— Verdade, disse a primeira. Mas eu te digo uma coisa, não creio que nos reconheceu!

(1900)

Notas à tradução

1 *Oi Mágisσες/ As Bruxas*: Em grego, *mágissa* é o feminino de *mágos*, originalmente, um membro da casta sacerdotal dos Medos e Persas (Hérodoto, *Histórias*, 1. 101; Estrabão, *Geografia*, 15.2.3), versados, sobretudo, na astrologia. No período clássico, adquire o sentido de feiticeiro (Eurípides, *Orestes*, 1498), mas, sobretudo, a acepção pejorativa de “charlatão” (Sófocles, *Edipo Tirano*, 387). No grego moderno, especialmente na *katharévousa*, a palavra é o termo mais geral para “bruxo”, “bruxa”, como fica evidente em expressões como *κυνήγι μαγισσῶν*, “caça às bruxas”; *μάγισσες του Σαλέμ*, as “bruxas de Salém” etc.

2 *τὸ παλαιὸν χωρίον/ a antiga aldeia*: provavelmente, refere-se às ruínas da região nordeste da ilha onde está localizado o Kástro, remanescentes de uma fortaleza da segunda metade do séc. xiv.

3 *Μυρμήγκαινα/ Myrmíguena*: o nome é uma forma de *myrmígu*, “formiga”, em grego. Myrmíguena é a única das três bruxas cujo nome conhecemos. Para um comentário sobre os possíveis nomes das outras, veja a nota 22, abaixo.

4 *Γερακὼ τῆς Σουσάννας; Μαλαμὼ τοῦ Παπακωνσταντῆ; ή Κυρατσούλα τὸ Διοματαράκι/ Yerakó, a filha da Susana; Malamó, do Papaconstantino; Kyratsoúla, a do Dhiomatarákis* – as mulheres gregas são normalmente referidas pelo nome do pai, se solteiras, ou de seus maridos, se casadas. Na inexistência de uma informação específica, é impossível distinguir entre uma e outra acepção apenas pela forma do nome, como é o caso de Malamó, que pode tanto ser a filha quanto a esposa do tal Papaconstantinos. No caso de Kyratsoúla, o artigo neutro *tὸ* provavelmente deve ser entendido com a elipse do substantivo *paidí*, “criança”, “filha” e Diomataráki deve estar no genitivo; dessa forma, ela seria a sua filha. Coloquialmente, a mulher podia ser conhecida utilizando-se de outras referências, como o nome da mãe, que é o caso de Yerakó.

5 *κόλλυβα/ kólluya*: De acordo com a *Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity* (p. 364), trata-se de um bolo de trigo cozido que é oferecido em memória dos mortos durante um funeral. A etiologia encontra-se em *João* 12: 24-25, onde se diz que “Digo-lhes verdadeiramente que, se o grão de trigo não cair na terra e não morrer, continuará ele só. Mas se morrer, dará muito fruto”.³⁴ Geralmente, adicionam-se romã, coentro e nozes a esse bolo. Nos últimos anos, tornou-se costume cobri-lo com açúcar de confeiteiro. Ao final do funeral, as pessoas recebem pedaços de *kólluya* para levar para casa como lembrança do morto. Na antiguidade, eram bolinhos com frutas e castanhas, servidos para visitas (*katakhýsmata*, Arist. *Pluto*, 776) ou como sobremesa. Já era mencionado por Aristófanes nas comédias *Rás*, 507 e *Paz*, 1196. Hesíquio, o lexicógrafo grego do período Bizantino, glossa a palavra por *τρωγᾶλια* (*kappa*, 3347), isto é, “sobremesa”.

34 A tradução utilizada foi aquela da Nova Versão Internacional (NVI), disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi>. Data de Acesso: 20 de janeiro de 2023.

6 «πάρῃ κατιρὸν»/ *aproveitasse a oportunidade*: A expressão refere-se a um dos momentos da liturgia matutina da Igreja Ortodoxa Grega. Como explica Triandafillópoulos (1981-1988, p. 710 do vol. 3) no Glossário da edição usada para essa tradução “quando os coristas salmodiam a *Kathísmata tou Órthrou* (“Estação da Alvorada”), o sacerdote “aproveita a oportunidade”, isto é, ele canta uma breve resposta mística enquanto está diante dos ícones sagrados da iconostasia, que ele abraça depois das bênçãos, recitando o *tropárion* do santo retratado”. “Estação” (*kathísmata*) é umas das vinte divisões do sistema de salmodia semanal da igreja ortodoxa durante a qual 150 salmos diferentes são cantados; cada *kathísmata* ainda é dividida em três estações (*stáseis*). Um *tropárion* e um cântico curto, monostrófico composto em prosa rítmica.

7 *μνημόσυνον/ memorial*: Tanto no sentido próprio de relatar uma lembrança, quanto na acepção religiosa do termo nos ritos funerários da Igreja Ortodoxa Grega, em que a palavra se refere à menção do nome do morto. O segundo sentido irá assumir o primeiro plano no que se segue.

8 *χρόνια*: veja a nota 5.

9 *ξεκολάσουν/ aplacá-la*: O espírito de um morto que não recebeu os devidos ritos fúnebres, além de não poder descansar, também pode vagar pelo mundo, tentando se vingar dos vivos. Como esclarece Farinou-Malamatári e Frankí (2019-2021, p. 2), aqui a palavra tem o sentido de *μετριάσουν*, αμβλύνουν την τιμωρία, βγάλουν από την Κόλαση (<κολάζω=επιβάλλω τιμωρία πβ. Κόλαση) [πιθανόν παπαδιαμαντική λέξη].³⁵

10 *Νήφωνα μοναχόν/ monge Nífon*: Como na tradição monástica ocidental, é comum que os monges ortodoxos recebam um novo nome ao entrarem em uma determinada ordem.

11 *πηγάδι, áluugaprié, áptíγανος/ fonte, pés de agno-casto, arruda etc.*: a água corrente, as duas plantas mágicas e a presença de árvores cria o *locus amoenus* no qual será enquadrado, um pouco mais a frente, a cerimônia das bruxas. O agno-casto era utilizado desde a antiguidade para diminuir o desejo sexual, e as mulheres o colocavam em suas camas durante a festa das Tesmofórias a fim de, desencorajando a investida dos maridos, se manterem puras para a cerimônia. A arruda sempre esteve associado com a proteção contra energias negativas. Há uma expressão apotropaica em grego que diz “ξορκισμένος με τον απήγανο (ksorkisménos me ton apígano)”, isto é, “que seja amarrado pela arruda”, com o sentido de evitar a influência negativa ou a presença de alguém ou de alguma coisa. Algumas vezes a arruda é identificada com a planta mítica *móly*, que Odisseu usou para neutralizar o pôde de Circe. Segundo Farinou-Malamatári e Frankí (2019-2021, p. 2), crê-se que possa indicar a má-sorte.

12 *Ἡ νύχτα τὸλητὴ/ A noite toda*: A palavra “toda”, *ὅλη*, vem marcada por adagas no original, o que significa que o editor pensa que ela deveria ser deletada do texto.

13 *ἀπὸ τὸ φεγγάρι/ pelo luminar*: O “(pequeno) luminar”, *τὸ φεγγάρι* – através do diminutivo de *τὸ φέγγος*, “luz”, é como se chama a lua em grego moderno.

14 *Ὕσταν γυναῖκες τρεῖς γυναῖκες γυμναῖ, ὀλόγυμνοι/ Eram mulheres, três mulheres nuas, completamente nuas*: As mulheres são descritas como se fossem as três Graças gregas (*Chárites*) da mitologia antiga. Compare, por exemplo, com as Três Graças pintadas por Sandro Botticelli no seu quadro *Primavera*.

15 *δὲν εἶχον ραφῆ οἱ δερμάτινοι χιτῶνες/ e costuras não tinha a pele que vestia*: isto é, as roupas são conceitualizadas como uma segunda pele. Eva não as vestia e, por isso, a roupa natural que vestia, sua própria pele, não tinha costuras.

16 *Ἐκάτην, τὴν μητέρα/ Hécate, sua mãe*: Hécate, a deusa da magia e da noite (ver Introdução), é aqui identificada com a própria lua.

17 *τὴν τύπερπλωντ, τὴν ὑπέρωσον/ à altívaga, à superna*: *Hypérplōon* é um belo neologismo criado por Papadiamantis. De sentido claro, ele é formado pelos compostos *hypér*, “alto” e *plōon*, “vagante”, daí

35 “[M]itigar, mitigar a punição, sair do Inferno (<κολάζω = impor punição cf. Inferno) [provavelmente uma palavra papadiamantina]”.

minha tradução por “altívaga”. *Hypérōion* é um classicismo que significa “alto”, “superno”, “súpero”, segundo o Dicionário Liddle-Scott-Jones, s.v.

18 μὲ τὸν Κάιν τὸν ἀδελφοκτόνον/ *com Cain, o fraticida*: A figura na lua é interpretada pelos gregos como Cain, que fora banido da terra para a face da lua. Sobre a lua no folclore grego, veja o excelente artigo de Polimérou-Kamilaki (2018) publicado no jornal *Kathimeriní*.

19 πελώριον βράχον/ *monstruousa pedra*: De acordo com o livro de Jubileus, 4:31, Caiu morreu quando as pedras de sua casa desabaram sobre a sua cabeça. Veja Polimérou-Kamilaki (2018).

20 ρίξει τὰ κορίτσια/ *jogado meninas*: Uma maldição jogada no momento da troca dos anéis, durante o rito de casamento (*i akolouthía tou aravónos*) para que a futura mãe só dê à luz meninas. Numa sociedade em que os pais precisavam prover um dote significativo para as filhas, isto poderia levar muitas famílias à ruína financeira.

21 «Αὶ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλάσσει»/«*E se não ama, logo amará*»: Safo, *Hino a Afrodite*, fr. 1 Voigt. Ao leitor interessado, recomendo minha tradução em Brose (2013).

22 Γούσκαινα; Ἶ Ασημίνα ἡ Μαυρούτσα; Μαυρουδίτσα; Καψούραίνα; Λιολιώτα; Πουλαρού: Ainda que não tenha podido encontrar a etimologia do nome Ghoúskaina, todos os outros se referem a características físicas das mulheres. Asimína é a “prateada” (do gr. ant. *ἀσημόν*), Mavroudítsa é a “escurinha” (diminutivo feminino do gr. moderno *κάπσον*, “escuro”, “negro”). Kapsourá é a “fogosa”, “apaixonada” (do gr. ant. *καϊό* através de gr. moderno *καψόν*, “queimar”); Lioliótá é, talvez, a que “derrete como o sol” (gr. *(i)lio-* + *λύόν*). Poularioú, referida apenas pelo sobrenome, é possivelmente a “filha da potranca”.

Referências bibliográficas

ANDRIOTIS N. et al. **Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής**. Thessaloniki: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου. Θεσσαλονίκης – Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1998.

BEEKES, R. S. P.; VAN BEEK, L. (ed.). **Etymological Dictionary of Greek**. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2009. (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series), v. 10).

BROSE, R. D. Safo De Lesbos – Fragmentos Líricos. In: **Revista Substânsia**. Fortaleza: Substânsia, 20 jan 2023 2013. v. 1, cap. 1, (Academia). Disponível em: https://www.academia.edu/96540943/Safo_de_Lesbos_Fragmentos_L%C3%ADricos.

BROSE, R. D. Sappho in Latin America. In: KELLY, A. e FINGLASS, P. (Ed.). **The Cambridge Companion To Sappho**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. cap. 30.

CABRERA, S. E. Estudio Literario y Traductológico del Relato Η Φαρμακολύτρια, de Aléxandros Papadiamándis. **Estudios Neogriegos. Revista de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos**, 20, p. 28, 2021.

CHANTRAIN, P. Dictionnaire Étymologique De La Langue Grecque – Histoire Des Mots. Paris: Éditions Klincksiek, : 1368 p. 1968.

- ELÝTIS, O. Η μαγεία του Παπαδιαμάντη. Atenas: Ύψιλον Βιβλία, 1996.
- FARINOU-MALAMATÁRI, G.; FRANKÍ, M. Σχόλια στο διήγημα «Οι μάγισσες» (Γ, 231-236). In: Διαβάζοντας Παπαδιαμάντη. Ο Παπαδιαμάντης στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, 2019-2021, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών.
- Gow, A. S. F. (ed.). **Theocritus: edited with a translation and commentary by A.S.F. Gow.** Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- JULIA, M.-A. Le grec classique possède-t-il in présentatif? In: LOGOZZO, F. e POCCETTI, P. (Ed.). **Ancient Greek Linguistics: New Approaches, Insights, Perspectives.** Berlin: De Gruyter, 2017. p. 411-28.
- KAKAVÁS, G. Αστρομάντισσες και Φαρμακίδες της Υπάτης: θρύλοι και παραδόσεις. **Θέματα Αρχαιολογίας**, 1, n. 1, p. 56-69, 2017.
- KASTANIOTI, A.; STAMELLOU, A. Οίτη, Ένα Βουνό Γεμάτο Ομορφιές και Μύθους (Oiti, A Mountain Full of Beauties and Myths). PARK, M. B. O. M. O. N. Loutra Ypatis: Management Body of Mt Oiti National Park, 2013.
- LIDDELL H. G; JONES, H. S.; SCOTT, R; et al. **A Greek English Lexicon.** Oxford: Oxford University Press, 1996.
- McGUCKIN, J. A. **The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. 9781444392548.
- MOOSBURGER, T. D. B. Introdução. In: **Papadiamántis: a Nostalgia e outros contos.** São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-36.
- ORTNER, S. B. Is Female to Male as Nature Is to Culture? **Feminist Studies**, 1, n. 2, p. 5-31, 1972.
- PAPADIMITRIOU, K., 2020, **Literary Place Names of Skiathos. Georeferencing the Short Stories of Alexandros Papadiamantis.** Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/282133843_LiteraryNames_of_Skiathos_Georeferencing_the_Short_Stories_of_Alexandros_Papadiamantis.
- PAPARRIGÓPOULOS, K. **Ιστορία του ελληνικού έθνους: Από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα** 2ed. Atenas: 2001.
- POLIMÉROU-KAMILAKI, E. Η σελήνη (φεγγάρι) στη λαϊκή κοσμική αντίληψη και πρακτική. **Kathimerini**, Atenas, <https://www.kathimerini.gr/society/946011/i-selini-feggari-sti-laiki-kosmiki-antilipsi-kai-praktiki/2018>. Disponível em: <https://www.kathimerini.gr/society/946011/i-selini-feggari-sti-laiki-kosmiki-antilipsi-kai-praktiki/>. Acesso em: 26 fevereiro de 2023.
- POLÍTIS, L. **Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.** 4 ed. Atenas: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1985.

SPAETH, B. S. From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature. In: STRATTION, K. B. e KALLERES, D. S. (Ed.). **Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

STAMATOYANNOPOULOS G *et al.* Genetics of the peloponnesian populations and the theory of extinction of the medieval peloponnesian Greeks. **Eur. J. Hum. Genet.**, 25, n. 5, p. 637-45, 2017.

TRIANDAFILLÓPOULOS, N. D. (ed.). **Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Απαντα, κριτική έκδοση**. Atenas: Εκδόσεις Δόμος, 1981-1988.

VERNANT, J. P. **Oeuvres: Religions, rationalités, politique**. Paris: Éditions du Seuil, 2007. v. v. 1). 9782020923750.

VOIGT, E.-M. (ed.). **Sappho et Alcaeus**. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep, 1971.

ZEWI, T. The particles נָאָנָה and נָאָנָה in Biblical Hebrew. **Hebrew Studies**, 37, p. 21-37, 1996.

*Da Natureza, de Parmênides de Eleia*¹

*Bruno Palavro*²

Resumo: Apresento uma tradução hexamétrica completa dos fragmentos de Parmênides de Eleia para o português brasileiro. A tradução é precedida de uma introdução, em que exponho o contexto maior de meu trabalho em relação à tradição épica arcaica e comento duas abordagens poéticas já empreendidas na tradução dos fragmentos de Parmênides, bem como meus pressupostos teóricos a respeito da prática tradutória como recriação paralela. O objetivo geral de minha tradução não é descomplicar o poema de Parmênides, mas recomplicá-lo, potencializando uma experiência estética concentrada tanto nas imbricações poéticas específicas do texto como em sua constituição épica.

Palavras-chave: Parmênides; hexâmetro datílico; poesia épica; filosofia.

Abstract: I present a complete hexametric translation of the fragments of Parmenides of Elea into Brazilian Portuguese. The translation is preceded by an introduction, in which I expose the larger

1 Pesquisa realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Algumas questões sobre épica, métrica e tradução apresentadas neste trabalho já foram discutidas com mais detalhes em minha dissertação de Mestrado (PALAVRO, 2021).

2 Doutorando em Estudos de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação do Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes. Mestre em Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo (2021) e licenciado em Letras – Português e Grego Antigo pela mesma instituição (2019). Desenvolvo projetos voltados à tradução literária e ao estudo da métrica antiga, tendo me dedicado à tradução dos épicos *Theogonia*, *Os trabalhos e os dias* e *O escudo de Héracles*, de Hesíodo, de poemas da *Antologia grega* e da obra poética de Lord Byron e de Edgar Allan Poe. Atualmente, trabalho com a tradução hexamétrica dos fragmentos de Xenófanes, Parmênides e Empédocles, bem como do poema *Fenômenos* de Arato. Como projeto futuro, pretendo traduzir nessa mesma linha a *Teríaca* e a *Alexifármaca* de Nicandro. E-mail: brunopalavro@gmail.com.

context of my work in relation to the Archaic epic tradition and comment on two poetic approaches already carried out in the translation of Parmenides' fragments, as well as my theoretical assumptions regarding the translation process as “parallel recreation”. The general objective of my translation is not to uncomplicate Parmenides' poem, but to recomplicate it, enhancing an aesthetic experience focused both on the specific poetic imbrications of the text and on its epic constitution.

Keywords: Parmenides; dactylic hexameter; epic poetry; philosophy.

*Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra,
y en esa palabra la plenitud.
(La escritura del dios, Jorge Luis Borges)*

Introdução

Já é muito bem atestado na literatura que, para os antigos, Hesíodo andava lado a lado com o expoente do que viria a ser chamado de literatura propriamente épica, Homero, e que a ambos se atribuía uma autoridade ancestral na afirmação da cultura helênica.³ Por outro lado, é também amplamente difundida a identificação da épica com a matéria heroica, numa voz que antecede em muito a estética hegeliana: ao tratar da epopeia, Aristóteles conhecidamente já refutou, com todas as palavras, o critério métrico para se definir um poeta, no que difeririam substantivamente as obras de sujeitos como Homero e Empédocles, por exemplo (*Poética*, 1447b 15). De um lado, teríamos poetas propriamente ditos; de outro, “naturólogos” ou “teólogos” que casualmente compunham em hexâmetros. Hoje, é mais comum vermos a cisão entre “poesia épica (*i.e.*, heroica)” e “poesia didática” e “filosófica”. Meu trabalho parte do oposto:

Só o facto de haver entre os antigos uma opinião desviante e inconseqüente sobre qualquer questão legitimaria, por amor da precisão, pensá-la. Mas nem a opinião é desviante, a não ser façamos hoje de Aristóteles o aiatolá Khomeíni da teoria poética antiga, nem é inconseqüente. Assim como é justo que a grande maioria dos comentadores modernos não se dedique à questão por ser irrelevante às prioridades deles, assim também não é injusto que outros se ponham a investigá-la quando percebem que é fundamental para as suas. Segundo o conjunto das fontes – Proclo, Quintiliano, Fócio e

3 Cf Hunter (2014); Koning (2010).

o escoliasta de Teócrito – *Teogonia, Trabalhos e Dias, Geórgicas, Os Fenômenos, Da Natureza das Coisas, Idílios*, são inequivocamente épicos, o que não bastou, porém, a que se admitisse mais explicitamente haver certo dissenso entre as teorias antigas, e muito menos a que se dispusesse a investigar em que radica esse dissenso (OLIVA NETO, 2013, p. 42).

As fontes antigas apresentadas por Oliva Neto muito provavelmente vinham na esteira das opiniões ainda mais antigas que percebiam a questão da mesma maneira e contra as quais Aristóteles julgou pertinente se manifestar. É de acordo com essa inibida vertente que podemos explorar não só os poemas de Hesíodo e seus afins helenísticos, mas também as composições hexamétricas dos comumente chamados “pré-socráticos” como integrantes da tradição épica mais ampla; as denominações “didático” e “filosófico”, por sua vez, não consideraríamos senão como visadas pontuais sobre algum aspecto dessa poesia, que no entanto não dão conta de defini-la em seu encadeamento com a tradição poética com que dialogam. Com as obras hexamétricas de Xenófanes, Parmênides, Empédocles, Arato e Nicandro, estaríamos diante de uma poética fundamentalmente cosmológica, que, em sua predominância dissertativa, promove a afirmação de um conjunto de saberes que visa ao universalismo. Essa poética não buscara respaldo nas antigas narrativas hexamétricas sobre os grandes feitos de grandes homens do passado, mas nas antigas composições da sabedoria hesiódica, efetivando, especialmente no caso dos pré-socráticos em questão,⁴ um movimento poético-epistemológico que expande e atualiza o que busco propor como “épica sapiencial”.

Alexander Mourelatos, em seu monumental trabalho intitulado *The route of Parmenides*, é categórico logo no início:

O que temos de Parmênides não é um tratado filosófico, mas um poema em hexâmetros. Diante disso, a própria forma da obra o coloca na tradição da poesia épica grega, e é razoável que, antes de começarmos a analisar seu pensamento como o de um filósofo, devamos entender sua relação com essa tradição mais antiga (MOURELATOS, 2008, p. 1, tradução minha).

Nessa perspectiva, não podemos encarar como acidente ou capricho retórico a presença da dicção épica no poema de Parmênides, uma vez que é dela que o poema se constitui. O critério não é meramente “métrico”, mas *formal*. Tematica-

⁴ Isso, é claro, não desconsidera o diálogo desses pensadores com as correntes filosóficas de sua época, apenas o complica.

mente, assim como Xenófanes se apropria de referenciais eminentemente hesiódicos para repensar o divino, inclusive nomeando o próprio Hesíodo ao lado de Homero em sua reprimenda (B11), assim também Parmênides, seu reputado discípulo, se preocupa com a própria questão da origem, do nascimento e do perecimento – e de como essas noções são alheias à verdade do mundo – face às tradições teocosmogônicas que o antecederam;⁵ em termos de linguagem, o metro, o dialeto, o arcabouço vocabular e o modo de formar, no qual estão implicadas composição e performance também em diálogo direto com a tradição, sintetizam uma poética comum, cujo próprio verso que a fundamentava era sinônimo de “palavra”, rotulado pelo grego épico (NAGY, 1990, p. 26-27). Daí a importância de atentar a correspondências mais estritas com os poemas hesiódicos e ler Parmênides também em relação a essa figura de autoridade basilar para os antigos,⁶ explorando tanto em análise quanto pela própria tradução a zona cinza compartilhada pelas figuras do “poeta” e do “filósofo” – e é justamente a partir do trabalho com o ritmo, a sonoridade e os paralelismos linguísticos que se faz possível ressaltar, no nível da experiência, a constituição épica do poema de Parmênides.

Sobre a tradução

A recriação de uma forma vernácula análoga ao hexâmetro datílico grego está no cerne deste trabalho. A matriz hexamétrica que tomo como ponto de partida é a seguinte:⁷

—oo—:ū:ū:—:ū:ū—:oo:—oo—ū

O esquema considera os elementos básicos de sílaba longa (l), breve (k) e contração espondaica (y), além do fenômeno *brevis in longo* (u) no último pé. O

5 Cf. Solana (2003).

6 Na linha dos trabalhos de Dolin (1962), Henn (2003), Koning (2010), Miller (2018), Most (2007), Moorten (2001), Tor (2017); mais recentemente, Mackenzie (2021) também propôs um enfoque “literário” sobre as composições hexamétricas dos pensadores em questão, enquanto o trabalho de Mourelatos (2008) ainda é indispensável para entendermos Parmênides do contexto da épica grega.

7 Os detalhes dessa notação geral, especialmente em relação à controversa questão das cesuras, são discutidos em minha dissertação de Mestrado, conforme Palavro (2021). Para uma análise específica da versificação de Parmênides, cf. Henn (2003) e Mourelatos (2008).

símbolo \ indica possibilidade de cesura, que pode ser de dois tipos: dividindo o verso em 1) dois hemistíquios com três sílabas dominantes em cada um ou, mais raramente, em 2) terços de duas sílabas dominantes cada um, consideradas em ambos os casos as raríssimas diéreses e cesuras trocaicas no segundo pé. A notação apresenta a combinação dos pontos passíveis de cesura, excludentes entre si em relação tanto às divisões em díptico e triádica como ao seu ponto de realização dentro do pé métrico.

Minha contraparte vernácula para o hexâmetro datílico grego segue o método de tradutores que propuseram uma correspondência silábica baseada em critérios acentuais: sílabas longas viram tônica e breves viram átonas; além disso, para emular a variação espondaica, admito pés trocaicos (que podem virar espondeus numa recitação). O resultado é um verso oscilante de cadência predominantemente datílica sob o critério acentual do português com no máximo 18 sílabas:

I w(w) | \w\ (w) | | \w\ (w) | | \w\ (w) | | w(w) * | (w) (w*)

O sublinhado indica a possibilidade de resolução alotônica necessária; os parênteses, a presença opcional de átonas; o asterisco, a extrema raridade da ocorrência. Também é indicada a localização virtual de todas as possíveis cesuras, nos mesmos termos da notação anterior. No entanto, é importante frisar que não proponho uma reconstrução purista do andamento silábico e das cesuras: há um critério misto de eufonia e conformidade semântica que determina se traduzirei um dátilo por outro dátilo ou por um troqueu, ou um espondeu por um troqueu ou por um dátilo; do mesmo modo, um verso grego em terços pode ser recriado em hemistíquios, e vice-versa.

Já fica evidente que minha abordagem métrica não só é semelhante como foi diretamente influenciada pelo trabalho de Rodrigo Gonçalves (2016; 2021) com o poema de Lucrécio, *De rerum natura*. O que cabe destacar aqui, na verdade, são as palavras que fundamentam esse tipo de projeto, uma vez que nem é novidade o emprego de um hexâmetro vernáculo na tradução de um poema filosófico, nem os versos de Parmênides foram confiados unicamente à prosa ou ao verso solto. Gonçalves, não deixando de reconhecer a importância das “traduções explicativas”, ressalta o potencial ativo de uma tradução que concentre, em termos de forma, uma verve eminentemente poética:

A proposta geral é produzir uma tradução do poema filosófico de Lucrécio [...] que, por sua vez, *faz* algo que fazia o texto de Lucrécio e que nem

sempre é feito nas traduções disponíveis: que *seja poesia*, que *faça poesia*. Assim, para nossa versão, é extremamente importante perceber os procedimentos poéticos de Lucrécio como cruciais para performar sua filosofia, de modo que o fazer poético é fundamental para os efeitos do poema [...]. [U]ma tradução cujo foco seja o da performance poética também se faz necessária, pelo simples fato de que Lucrécio decidiu trilhar o caminho de poetas-filósofos como Empédocles e Parmênides e escrever quase 7.500 hexâmetros ao invés de um tratado filosófico em prosa (GONÇALVES, 2016, p. 189).

Mais especificamente sobre Parmênides, há que se destacar duas empreitadas igualmente admiráveis das quais tive conhecimento até a redação deste trabalho: a de Martin Henn (2003) e a de Pedro Barbieri (2020). Ambos os tradutores chamam atenção para a constituição poética do texto de partida, o que de alguma forma justificará as escolhas tomadas. Barbieri, que adotou dodecassílabos alexandrinos em face da fortuna do que chama de “traduções escolares”, justifica previamente:

No caso dos fragmentos de Parmênides, como temos originalmente um texto poético, e não unicamente expositivo no sentido da tradição filosófica que tem início em Aristóteles, considero haver um ganho em uma tradução também poética. É de se imaginar que o modo de escrita escolhido por Parmênides não teria sido apenas um capricho, mas um componente necessário de sua equação, o que é passível de não ser contemplado, caso o nosso foco seja uma abordagem mais conteudista. [...] A justificativa de buscar fazer uma tradução poética se funda nessa perspectiva de possibilitar um tipo diferente de experiência com relação ao que sobreviveu da obra. [...] Proponho aqui apenas retornar ao texto original e experimentá-lo enquanto é: um poema (BARBIERI, 2020, p. 313).

Henn, por sua vez, evoca a própria tradição épica grega para balizar a poesia de Parmênides:

Devemos ter em mente que Parmênides era um bardo homérico, que herdou os tesouros de séculos de recitação oral e que via a si mesmo como um compositor não contrário, mas inserido na tradição épica; contudo, ele foi além da mera recitação ao recompor a linguagem homérica na forma de uma obra completamente única e original (HENN, 2003, p. 5, tradução minha).

Em seguida, sua justificativa para a adoção do pentâmetro jâmbico em dísticos rimados, em alusão especialmente ao Homero de Pope: “Se quisermos

seguir nossos antecessores em matéria de estilo como Parmênides seguiu Homero, então deveremos adotar o padrão tradicional usado pelos poetas ingleses para traduzir a poesia épica e didática do grego” (HENN, 2003, p. 18, tradução minha).⁸

A proposta de um Parmênides em hexâmetros vernáculos vai num mesmo sentido geral, considerando o relativamente amplo *corpus* de traduções hexamétricas para os épicos greco-romanos⁹ e, adicionalmente, a existência recente de uma tradução pautada num metro canônico da língua portuguesa. Em verdade, o hexâmetro tem tamanho e flexibilidade muito convenientes para se trabalhar a informação semântica conjugada a uma dicção formular (que leve em conta, em especial, correspondências estritas com minha tradução de Hesíodo) numa cadência reiterada, simétrica e eufônica, quase hipnótica, sugestiva de uma especificidade cultural remota e alheia (de sua historicidade, portanto) e, no limite, do teor “xamâstico” dessa poesia, pelo qual se afirma a autoridade de figuras como Hesíodo, Empédocles e, é claro, Parmênides.¹⁰

Essa mesma versatilidade do hexâmetro facilita a reelaboração dos vários paralelismos verbais que permeiam a poética de Parmênides. Estamos lidando com as ruínas de um texto abundante em jogos paronomásticos, constrições frasais no mínimo intrincadas e ambivalências sintáticas sobre um assunto que já é, por si mesmo, complicado, e que mais se complica quanto menos evidente se mostra seu contexto e mais se sobrepõem leituras dos tantos que já tentaram evidenciá-lo. O propósito de minha tradução, contudo, não é descomplicar os restos do poema,

8 Note-se que, apesar de declaradamente inserir Parmênides no contexto épico (2003, p. 5), Henn também se vale da cisão terminológica entre “épica” (poesia heroica) e “poesia didática”, atribuindo a esta última categoria Parmênides, ao lado de Empédocles e Hesíodo (*ibid.*, p. 18). O que podemos depreender desse conflito talvez seja um esforço de equacionar esses tipos de poesia num conjunto comum.

9 Por exemplo, o Homero de Carlos Alberto Nunes (2015, 2015a), os *Hinos Homéricos* de Leonardo Antunes (2015), o Lucrécio de Rodrigo Gonçalves (2021), o Horácio de Guilherme Gontijo Flores (2020), o Virgílio de Carlos Alberto Nunes (2016) e o de Arthur Rodrigues Pereira Santos (2020), o Calpúrnio Sículo de Daniel Ribeiro (2021) etc. Também tenho notícia de uma tradução hexamétrica para as *Metamorfoses* de Ovídio sendo desenvolvida por Rodrigo Gonçalves, que já trabalhou com excertos do autor previamente.

10 “O xamã é um mediador entre homem e deus. Ele tem o poder deixar seu corpo em um transe para viajar até o Céu ou ao Submundo. Ele faz isso para acompanhar outras almas ou para receber informação médica ou cultural de alguma divindade. Sua jornada é arriscada, e requer o acompanhamento protetor de potências sobrenaturais. Pode haver errância antes ou depois de seu desejado encontro com a divindade. Os meios de transporte são às vezes carroças voadoras. Há certa afinidade entre o xamã e alguns animais, especialmente o cavalo. O xamã é geralmente também um poeta e cantor e costuma narrar sua jornada e experiência transcendental na primeira pessoa” (MOURELATOS, 2008, p. 42-43, tradução minha). Cavalos e carroças voadoras à parte, o trecho bem se aplica também aos tradutores.

mas recomplicá-los numa constituição poética paralela em língua portuguesa; disso, decorre uma admissão aberta do discurso polissêmico, enviesado, que antes da compreensão propriamente dita preze pela impressão estranhante e provoque a inquietude curiosa.

Além da dificuldade de execução, há decerto um aspecto ingrato nesse trabalho: não é incomum vermos a qualidade de uma tradução medida por sua clareza, bem como sua “fidelidade” avaliada estritamente no âmbito semântico. Minha tradução não pressupõe um significado imaterial e substantivo a ser resgatado em detrimento da forma, mas trabalha com o tradicional dualismo entre forma e conteúdo como dois aspectos amalgamados em sua realização, dentro da conhecida perspectiva haroldiana da “paramorfia”: os textos, embora diferentes enquanto linguagem, serão formas paralelas conforme se cristalizarem dentro de um sistema comum de correlações e compensações – não necessariamente trabalhando com correspondências diretas entre termos em absoluto, mas promovendo um teor análogo no âmbito geral da obra, ora mais, ora menos focado – que preza pela própria concretude do verso também como elemento de significação (CAMPOS, 2011, p. 34). Dessa recomposição, costumo reiterar, inevitavelmente deriva-se um texto esteticamente distinto, que escapa à intenção que as originou e a sua relação com o texto de origem;¹¹ ainda assim, promovem-se convergências em relação de similitude na própria materialidade do verso, com um foco na constituição épica do poema, cadenciada pelo hexâmetro. Desse modo, o “mesmo texto” só pode ser afirmado entre aspas: só se produz no fingimento, na ficção, no *fazer* próprio da tarefa poética; no caso específico de meu *Parmênides*, resulta uma poesia que não se dá no olhar invidente ou na escuta ecoante, mas na busca da palavra que só ressoa sua verdade em vista do que esconde.

Tradução dos fragmentos

A edição de base para a tradução aqui apresentada é a de A. H. Coxon (2009).¹² A pontuação e as maiúsculas iniciais em alguns substantivos-chave do poema foram empregadas conforme o que me pareceu conveniente no contexto específico de cada fragmento, embora a questão dos nomes encontre também uma

11 O que não é diferente no caso de uma tradução de enfoque semântico, porque ela também é *forma*; nesse caso, apenas atenua-se o jogo formal, que não é programático.

12 Exceções: fr. 1, v. 3 de Tarán (1965); fr. 8, v. 4 e fr. 17 (16DK), v. 1 de Gallop (1991).

unidade programática em minha proposta de tradução do *corpus* de Parmênides e corresponda em grande medida, caso a caso, às outras edições consultadas em paralelo.

Por fim, cabe ressaltar **QUE SE TRATA** aqui de uma primeira versão do trabalho. Daqui em diante, será ainda necessário aprofundar a discussão com uma leitura mais detida da bibliografia secundária. Isso certamente implicará mudanças na própria tradução, que não acaba nunca.

DA NATUREZA

Parmênides de Eleia

1

Ἴπποι, ταὶ με φέρουσιν, ὅσσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἵκανοι
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' ἀστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῇ φερόμην, τῇ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
5 ὅρμα τιτάνινουσι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευν.
ὅξων δ' ἐν χνοίησιν ἵ<ει> σύριγγος ἀντὴν
οὐθόμενος, δοιοῖς γάρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν, ὅτε σπερχοίατο πέμπειν
ἡλιάδες κοῦραι προλιποῦσαι δώματα νυκτὸς
10 ἐς φάος, ὥσαμεναι κράτων ἦποι χεροὶ καλύπτρας.
ἔνθα πύλαι νυκτός τε καὶ ἡματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμρίς ἔχει καὶ λάινος οὐδός,
οὐταὶ δ' αἰθέριαι πλήνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ δίκη πολύποινος ἔχει κλιτίδας ἀμοιβούς.
15 τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισι
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὡς σφιν βαλανωτὸν ὄχῆα
ἀπτερέως ὥσεις πυλέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμ' ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυγάλκους
οὐζονας ἐν σύριγξιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασι
20 γόμφοις καὶ περόνησιν ἄμρητός· τῇ ρᾳ δι' αὐτέων
ιθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξίτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
καὶ με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χειρὰ δὲ χειρὶ¹
δεξιτερὴν ἔλεν, ὥδε δ' ἔπος φάτο καὶ με προσηρόδα·
δο κοῦρ· ἀθανάτησι συνήρος ἡνιόχουσιν

1

Éguas que me carregam até onde o ânimo alcança
conduziam-me ao ir pelo plurifalado caminho
da Divindade, que a toda cidade conduz o homem sábio –
lá fui levado: por lá, muiespertas levavam-me as éguas
se esticando à carroça, co'as moças guiando o caminho.
O eixo entre os meões lançava um brado de flauta,
todo abrasante, pois se apressavam os dois rodopiantes
círculos de ambos os lados, e precipitavam-se as moças
filhas do Sol, me guiando e deixando o palácio da Noite
rumo à luz, da cabeça co'as mãos removendo seus véus.
Lá é que está o portal das estradas do Dia e da Noite,
que se sustenta no sobreportal e no umbral pedregoso,
onde, etéreo, pleno mantém-se por grandes portões;
muipunítica Justiça detém as chaves da troca.
E a persuadiram as moças com suas palavras suaves,
bem ponderadas, para que alçasse a trava encravada
dessas portas depressa – e fizeram-se então os portões
uma abertura abissal, esvoaçando, co'os dois pluribrônzeos
eixos em vãos flauteados que se retrucavam rodando,
justos em pregos e pinos; e ali, através disso tudo,
retas as moças mantinham na rota a carroça e as éguas.
E recebeu-me a deusa propensa, e na mão minha mão
destra tomou, e assim proferiu ao dizer-me a palavra:
“Ó meu jovem, companheiro de eternas cocheiras

- 25 ὥποις θ', αἱ σε φέρουσιν, ικάνων ἡμέτερον δᾶ
χαῖρ', ἐπεὶ οὐ τί σε μοῖρα κακὴ προϊπεμπε νέεσθαι
τίνος' ὁδόν, ἦ γάρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν,
ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε· χρεὼ δὲ σε πάντα πυθέσθαι,
ἥμεν ἀληθείας εὐπειθέος ἀτρεμές ἥτορ
- 30 ἡδὲ βροτῶν δόξας, τῆς οὐκ εἴ πιστίς ἀληθῆς.
ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεαι ὡς τὰ δοκεῦντα
χρήν δοκίμως είναι διὰ παντὸς πάντα περδόντα.

e éguas, que te carregam até alcançar nosso paço –
salve, te alegra! Não é por mau fado que foste induzido
para rodar tal caminho, tão fora da via dos homens,
mas por Norma e Justiça. Precisas ouvir tudo isto:
o coração impassível da persuasiva Verdade
e o parecer dos mortais, que não tem persuasão de verdade
e aprenderás, pois, como devia então o aparente
precisamente ser, o que todo tudo pervade.

2 (5DK)

ξυνὸν δέ μοι ἐστίν
ὅππόθεν ἀρξωματ τόθι γάρ πάλιν ἵζομαι αὐτίς.

2

para mim comum é o ponto
onde irei principiar: para trás virei novamente.

3 (2DK)

εἰ δ' ἄγε, τῶν ἑρέω, κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας,
αὕτερος δοῦ μοδναί διζήσιος είσι νοῆσαι·
ἡ μέν, ὅπως ἐστίν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ είναι,
πειθοῦς ἐστι κέλευθος, ἀληθείη γάρ ὀπηδεῖ.

5 ή δ', ὡς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὡς χρεών ἔστι μὴ είναι,
τὴν δή τοι φράζω παναπευθέα ἔμμεν ἀταρπόν·
οῦτε γάρ ἄν γνοίτες τό γε μὴ ἔόν, οὐ γάρ ἀνυστόν,
οῦτε φράσαις.

3

Vem então, te direi, e tu cuida de ouvir o discurso!
Para pensar, eis as únicas vias de questionamento:
uma, decerto, que é e que não é não ser assim sendo,
é a estrada da Persuasão, pois segue a Verdade;
outra, afinal, que não é que é preciso não ser assim sendo –
e essa sim eu te aponto ser imperscrutável vereda:
nem conhecer o não ente (pois isso é de todo inviável)
nem apontar poderias

4 (3DK)

τὸ γάρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ είναι.

4

: o mesmo é pensar, pois, e ser.

5 (6DK)

χρή τὸ λέγειν τε νοεῖν τ' ἔόν ἔμμεναι, εἴστι γάρ είναι,
μηδὲν δ' οὐκ ἔστιν· τά σ' ἐγώ φράζεσθαι ἄνωγα·
πρώτης γάρ σ' ἀπ' ὁδοῦ ταύτης διζήσιος <εἰργω>,
αὐτάρ ἔπειτ' ἀπό τῆς, ἦν δὴ βροτοι εἰδότες οὐδέν
5 πλάζονται δίκρανοι, ἀμηχανίη γάρ ἐν αὐτῶν
στήθεσιν ιθύνει πλαγκτὸν νόον, οἱ δὲ φορεῦνται
κωφοὶ ὄμως τυφλοί τε, τεθηπότες, ἄκριτα φῦλα,
οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ είναι τωύτον νενόμισται
κού τωύτον, πάντων δὲ παλιντροπός ἔστι κέλευθος.

5

É preciso falar e pensar ser ente, pois ser é,
bem como nada não é – e eu peço: pondera sobre isso.
Já te desvio do primeiro caminho de questionamento;
logo em seguida, do outro, por onde mortais nada sábios
erram, bicéfalos, pois impotência é o que direciona
em seus peitos as mentes errantes, e são conduzidos
cegos e surdos, estarrecidos, turba indecisa,
para quem existir e não ser tanto valem o mesmo
como não o mesmo – pra trás é a estrada de todos.

6 (4DK)

λεῦσσε δ' ὅμως ἀπεόντα νόφ παρεόντα βεβαίως·
οὐ γάρ ἀποτμῆσι τὸ ἐὸν τοῦ ἔοντος ἔχεσθαι
οὔτε σκιδνάμενον πάντη πάντως κατὰ κόσμον
οὔτε συνιστάμενον.

6

Vê o ausente na mente precisamente presente –
pois não irás separar o ente no ente se atendo,
nem disperso de todo por tudo na ordem do mundo
nem compresso

7

οὐ γάρ μή ποτε τοῦτο δῆμη, εἶναι μὴ ἔοντα,
ἀλλὰ σὺ τῆσδ' ἀφ' ὁδοῦ διζήσιος εἴργε νόημα:
μηδέ σ' ἔθος πολύπειρον ὁδὸν κατὰ τίνδε βιάσθω,
νομᾶν ἄσκοπον ὄμψα καὶ ἡγήσεσσαν ἀκονήν
5 καὶ γλῶσσαν, κρῖναι δὲ λόγῳ πολύδηριν ἔλεγχον
ἔξ ἐμέθεν ρήθεντα· μόνος δ' ἔτι μῆθος ὁδοῖο
λείπεται.

7

Isto nunca: não domarás para serem não entes –
desse caminho de questionamento desvia tua mente,
nem te force na via o hábito muitavessoado
para exercer um olhar invidente, uma escuta ecoante,
bem como a língua: decide por conta a mudisputada
prova por mim proferida – e um só discurso de via
resta portanto

8

μόνος δ' ἔτι μῆθος ὁδοῖο
λείπεται, ὡς ἔστιν ταῦτη δ' ἐπὶ σῆματ' ἔασι
πολλὰ μάλ', ὡς ἀγένητον ἐὸν καὶ ἀνάλεθρον ἔστιν,
οὐδὲν μουνομελές τε καὶ ἀτρεμές ἡδὲ τελεστόν·
5 οὐδὲ ποτ' ἦν οὐδέ ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὄμοι πᾶν,
ἔν, συνεχές· τίνα γάρ γένναν διζήσει αὐτὸν;
πῃ πόθεν αὐξῆθεν; οὐδὲν ἐπὶ μὴ ἔοντος ἔάσω
φάσθαι σ' οὐδὲ νοεῖν, οὐ γάρ φατὸν οὐδὲ νοητὸν
ἔστιν ὅπως οὐκ ἔστι τί δ' ἄν μιν καὶ χρέος ὥρσεν
10 ὑπερον πή πρόσθεν τοῦ μηδενὸς ἀρξάμενον φῦν;
οὐτοις ἡ πάμπαν πελέναι χρεών ἔστιν ἡ οὐκί.
οὐδὲ ποτ' ἐπὶ μὴ ἔοντος ἐφήσει πίστιος ἰσχὺς
γίγνεσθαι τι παρ' αὐτό· τοῦ εἰνεκεν οὔτε γενέσθαι
οὔτ' ὀλλυσθαι ἀνήκε δίκη χαλάσσασα πέδησιν
15 ἀλλ' ἔχει, ἡ δὲ κρίσις περὶ τούτων ἐν τῷδ' ἔστιν,
ἔστιν ἡ οὐκ ἔστιν· κέκριται δ' οὖν, ὥσπερ ἀνάγκη,
τὴν μὲν ἔαν ἀνόητον ἀνώνυμον, οὐ γάρ ἀληθῆς
ἔστιν ὁδός, τὴν δὲ ὅστε πέλειν καὶ ἐτήτυμον εἶναι.
πῶς δ' ἄν ἔπειτα πέλοιτο ἔον· πῶς δ' ἄν κε γένοιτο;
20 εἰ γάρ ἔγεντ', οὐκ ἔστ', οὐδέ εἰ ποτε μέλλει ἔσεσθαι.
τῶς γένεσις μὲν ἀπέσβεσται καὶ ἀπυστος ὀλεθρος.

8

e um só discurso de via
resta portanto, que é; sobre esta, decreto, os sinais
são muitíssimos: o ente é inato e imperecível,
sendo inteiro unimembre, sim, terminal e impassível:
nem nunca foi nem será, já que é todo agora igualmente,
uno, contínuo – pois que nascimento lhe questionarias?
Donde, por onde crescid? Vindo afinal do não ente
nem pensarás nem dirás: indizível, pois, e impensável
é que não é – e por que, sendo assim, irromper deveria
antes, depois, se brotando e principiando do nada?
Eis que deve existir totalmente ou de todo não ser.
Nem permite o vigor persuasivo que desde o não ente
nasça algo além do mesmo; e assim, que não nasça
nem pereça: Justiça não deixa ou desprende seus elos,
mas os mantém. E o que há de afinal decidir-se é só isto:
é ou não é – mas por Coação já está decidido
que este se deixe impensável anônimo (não verdadeiro
é esse caminho) e que o outro, por fim, é factível e existe.
Como o ente seria? Como nascer poderia?
Pois, se nasceu, não é, nem é se será por destino.
Eis que o nascer desvanece e de seu perecer não se ouve.

- οὐδὲ διαιρετόν ἔστιν, ἐπεὶ πᾶν ἔστιν ὁμοῖον,
οὐδὲ τι τῇ μᾶλλον, τό κεν εἴργοι μιν συνέχεσθαι,
οὐδὲ τι χειρότερον, πᾶν δὲ ἐμπλεόν ἔστιν ἔοντος:
25 τῷ ξυνεχὲς πᾶν ἔστιν ἔὸν γάρ ἔοντι πελάζει.
αὐτὰρ ἀκίντον μεγάλων ἐν πείρασι δεσμῶν
ἔστιν ἄναρχον ἄπαντον, ἐπεὶ γένεσις καὶ ὀλεθρος
τῆλε μάλιστας ἐπλάγχθησαν, ἀπόσε δὲ πίστις ἀληθῆς
τωντὸν τὸν τούτῳ τε μένον καθ' ἔατο τε κεῖται
30 χούτως ἐμπεδον αὐθὶ μένει κρατερή γάρ ἀνάγκη
πείρατος ἐν δεσμοῖσιν ἔχει, τό μιν ἀμφὶς ἔέργει,
σύνεκεν οὐκ ἀτελεύτητον τὸ ἐὸν θέμις ἔναινται
ἔστι γάρ οὐκ ἐπιδεές, μὴ ἐὸν δὲ ἄν παντὸς ἐδεῖτο.
τωντὸν δὲ ἔστι νοεῖν τε καὶ σύνεκέν ἔστι νόημα·
35 οὐ γάρ ἄνευ τοῦ ἔοντος, ἐν τῷ πεφατισμένον ἔστιν,
εὑρίσεις τὸ νοεῖν· οὐδὲ χρόνος ἔστιν ἡ ἔσται
ἄλλο πάρεξ τοῦ ἔοντος, ἐπεὶ τό γε μοῖρα ἐπέδησεν
οὐλὸν ἀκίντον τῷ ἐμεναῖ τῷ πάντι σὸν· ἔσται
δόσσα βροτοὶ κατέθεντο, πεποιθούτες εἶναι ἀληθῆ,
40 γίγνεσθαι τε καὶ ὀλλυσθαι, εἶναι τε καὶ οὐκί,
καὶ τόπον ἀλλάσσειν διά τε χρόνα φανὸν ἀμείβειν.
αὐτὰρ ἐπεὶ πείρας πύματον, τετελεσμένον ἔστι
πάντοθεν, εὐκύλουν σφαίρης ἐναλίγκιον δγκφ,
μεσσόθεν ισοπαλές πάντη· τὸ γάρ οὔτε τι μεῖζον
45 οὔτε τι βιαύτερον πελέναι χρεών ἔστι τῇ ἡ τῇ.
οὔτε γάρ οὐκέ τὸν ἔστι, τό κεν πανόι μιν ἰκνεῖσθαι
εἰς ὅμον, οὐτέ τὸν ἔστιν ὅπως εἴη κεν ἔοντος
τῇ μᾶλλον τῇ δὲ ἡσον, ἐπεὶ πᾶν ἔστιν ἄσυλον·
οἵ γάρ πάντοθεν ἴσον ὄμώς ἐν πείρασι κύρει.
50 ἐν τῷ σοι παύοι πιστὸν λόγον ἡδὲ νόημα
ἀμφὶς ἀληθείης, δόξας δὲ ἀπὸ τοῦδε βροτείας
μάνθανε κόσμον ἐμόν ἐπέων ἀπατηλὸν ἀκούων.
μορφὰς γάρ κατέθεντο δύο γνώμας ὄνομάζειν,
τῶν μίαν οὐχ χρεών ἔστιν, ἐν τῷ πεπλανημένοι εἰσίν,
55 ὀντία δὲ ἐκρίναντο δέμας καὶ σῆματ' ἔθεντο
χωρίς ἀπὸ ἀλλήλων, τῇ μὲν φολγὸς αιθέριον πῦρ,
ηπιον σὸν, μέγιστον ἐλαφρόν, ἐωντῷ πάντοτε τωντὸν,
τῷ δὲ ἐτέρῳ μητ τωντόν, ἀτάρ κάκεινο κατ' αὐτὸν
τάντια, νύκτα ἀδαπή, πυκνὸν δέμας ἐμβριθέει τε.

Nem divisível ele é, uma vez que é todo igualmente; nem tem algo maior que o impeça afinal de sustentar-se, nem por um lado é menor, mas é todo pleno de ente – tem-se todo contínuo, com ente ao ente acorrendo. Mas é imóvel nos confins de grandes correntes, sem parada ou princípio: nascer, perecer, assim sendo, erram longe, excluídos por persuasão de verdade; mesmo e no mesmo perdura, jazendo afim a si mesmo: preso assim permanece, pois Coação poderosa tem-no afinal nas prisões do confinamento que o retém em sua volta, visto que o ente não sem termo é norma que seja – é, pois, não desprovido; não sendo, tudo é preciso. Sim, o mesmo é pensar e o em vista de que é pensamento: não sem o ente afinal, no que coube ser afirmado, descobrirás o pensar; nem é nem será o próprio tempo algo além do ente, que o Fado prendeu com seus elos para ser imóvel, inteiro – e tudo será o seu nome posto pelos mortais, persuadidos de ser de verdade o perecer e o nascer, e o não ser e o ser assim sendo, o alternar de lugar e a troca da pele lustrosa. Mas como último é seu confinamento, de todos os pontos é terminal, como massa de esfera bencirculada, equilibrada do meio até tudo: nem mais elevada deve ser por aqui e por ali, tampouco mais baixa – pois nem existe ente que o faça parar de alcançar-se com seu igual nem ente que seja maior do que o ente ou menor por aqui e por ali, já que é inviolável: todo afim a si mesmo, igualmente os confins ele encontra. Paro aqui o pensamento e a conta persuasiva em redor da Verdade; daqui, o parecer dos mortais ouve e aprende no mundo enganoso de minhas palavras. É que uma dupla puseram, pra formas ideias nomearem (e uma preciso não é, no que coube serem errantes); contraposto cindiram o corpo e sinais impuseram um à parte do outro: a flama do fogo etéreo, que é gentil e bem leve, o mesmo por tudo em si mesmo, mas não o mesmo que o outro; e aquilo conforme si mesmo contra, noite inacessa, de corpo denso e pesado.

- 60 τόν σοι ἔγῳ διάκοσμον ἐοικότα πάντα φατίζω,
ώς οὐ μή ποτέ τίς σε βροτῶν γνώμη παρελάσσῃ.

Eis a ordem do mundo que símil em tudo te afirmo,
para que nunca nenhum dos mortais te passe na ideia.

9 (10DK)

- εἴσῃ δ' αἰθερίην τε φύσιν τά τ' ἐν αἰθέρι πάντα
σήματα καὶ καθαρῆς εὐναγέος ἡελίοιο
λαμπάδος ἔργ' ἀιδηλα, καὶ ὀππόθεν ἔξεγένοντο,
ἔργα τε κύκλωπος πεύσῃ περιφοίτα σελήνης
5 καὶ φύσιν, εἰδήσεις δὲ καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχοντα,
ἔνθεν ἔφοι τε καὶ ὡς μιν ἄγουσ' ἐπέδησεν ἀνάγκη
πειρατ' ἔχειν ἀστρων.

9

Conhecerás a natura do Éter e os signos etéreos
todos, bem como da pura clareza do Sol lampejante –
tocha sagrada – as invisas proezas, e donde nasceram;
e apreenderás as proezas também da ciclópica Lua,
sua natureza perlustre, e verás o Céu envolvente,
onde brotou, como foi Coação conduzi-lo e prendê-lo
para sustar os confins das estrelas

10 (11DK)

- πῶς γαῖα καὶ ἥλιος ἡδὲ σελήνη
αἰθήρ τε ξυνὸς γάλα τ' οὐράνιον καὶ ὄλυμπος
ἔσχατος ἡδ' ἄστρων θερμὸν μένος ὡρμῆθησαν
γίγνεσθαι.

10

como a Terra, e ainda o Sol e a Lua,
bem como o Éter comum, e a Láctea celeste e o Olimpo
'xtremo e a cálida fúria dos astros então irromperam
ao nascimento

11 (9DK)

- αὐτάρ ἐπειδὴ πάντα φάος καὶ νῦξ ὄνόμασται
καὶ τὰ κατὰ σφετέρας δυνάμεις ἐπὶ τοῖσι τε καὶ τοῖς
πᾶν πλέον ἐστίν οὐμοῦ φάεος καὶ νυκτὸς ἀφάντου
ἴσων ἀμφοτέρων, ἐπεὶ οὐδετέρῳ μέτα μηδέν.

11

Já que todas as cousas Luz e Noite nomeiam
postas segundo as suas potências nisso e naquilo,
tudo é junto pleno de Luz e da ilúcida Noite,
de ambas iguais afinal, já que nada está com nenhuma.

12

- οἱ γάρ στεινότεραι πλήντο πυρὸς ἀκρήτοιο,
οἱ δ' ἐπὶ τῆς νυκτός, μετὰ δὲ φλογὸς ἵεται αἴστα:
ἐν δὲ μέσῳ τούτων δαίμων, ἡ πάντα κυβερνᾷ:
πάντη γάρ στυγεροῖ τόκου καὶ μίξιος ἄρχει
5 πέμπουσ' ἄρσεν θῆλυ μιγῆν τὸ τ' ἐναντίον αὐτὶς
ἄρσεν θηλυτέρῳ.

12

pois as mais estreitas são plenas de fogo impermisto,
sob as da noite, aonde uma parte da chama se lança;
e em seu meio está a Divindade, que tudo governa:
ela por tudo a união principia e o parto execrável,
conduzindo fêmea até macho, e também, ao contrário,
macho até fêmea

13

- πρώτιστον μὲν ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων.

13

e planejou então Eros primeiro de todos os deuses

14

- νυκτιφαὲς περὶ γαῖαν ἀλόμενον ἀλλότριον φῶς

14

noctiluzente a volver sobre a Terra lúmen alheio

15

οἰεὶ παπταίνουσα πρὸς αὐγὰς ἡελίοι

15

sempre em sua direção, encarando a clareza do Sol

16 (15aDK)

νόδατόριζον [sc. τὴν γῆν]

16

aquarraizada

17 (16DK)

ός γάρ ἔκαστος ἔχει κρήσιν μελέον πολυπλάγκτον,
τῶς νόος ἀνθρώποισι παρέστηκεν· τὸ γάρ αὐτὸ⁵
ἔστιν ὅπερ φρονεῖ μελέον φύσις ἀνθρώποισιν
καὶ πᾶσιν καὶ παντί· τὸ γάρ πλέον ἔστι νόημα.

17

Tal como cada um tem a mistura dos membros errantes,
tal se apresenta a mente aos humanos; é o mesmo que pensa
a natureza dos membros para qualquer um dos homens
todos e a tudo afinal: o mais pleno é que é pensamento.

18 (17DK)

δεξιτεροῖσιν μὲν κούρους, λαιοῖσι δὲ κούρας

18

por um lado, à direita, meninos; à esquerda, meninas

19 (18DK)

femina virque simul Veneris cum germina miscent,
venis informans diverso ex sanguine virtus
temperiem servans bene condita corpora fingit.
nam si virtutes permixto semine pugnant
5 nec faciant unam permixto in corpore, dirae
nascentem gemino vexabunt semine sexum.

19

Quando fêmea e varão misturam os brotos de Vênus,
eis que venosa formante virtude do sangue diverso,
com temperança contida, faz corpos bem conservados;
pois se as virtudes, contudo, no sêmen permisto contendem,
sem se fazer uma só no corpo permisto, terríveis
afligirão com dupla semente o sexo nascente.

20 (19DK)

οῦτο τοι κατὰ δόξαν ἔψυ τάδε καὶ ννοῦ ἔσαι
καὶ μετέπειτ' ἀπὸ τοῦδε τελευτῆσουσι τραφέντα·
τοῖς δὲ ὄνομι ἀνθρώποι κατέθεντ' ἐπίσημον
έκάστω.

20

Eis, conforme parece, como brotaram e são
e depois disso terminarão ao terem crescido;
e a cada qual os humanos um nome distinto
puseram.

Referências bibliográficas

ANTUNES, C. L. B. “26 Hinos Homéricos”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 15, p. 13-23, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i15p13-24>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

BARBIERI, Pedro. “Sobre a Natureza, de Parmênides de Eleia”. *Classica*, v. 33, n. 1, p. 311-325, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.24277/classica.v33i1.853>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CLARK, R. J. “Parmenides and Sense-perception”. *Revue des Études Grecques*, v. 82, n. 389-390, p. 14-32, 1969.

COXON, A. H. *The fragments of Parmenides*: a critical text with introduction and translation, the ancient testimonia and a commentary. Revised and expanded edition with new translations by Richard McKirahan and a new preface by Malcolm Schofield. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009.

DOLIN, E. F. “Parmenides and Hesiod”. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 66, p. 93-98, 1962.

FLORES, G. G. *Horácio: Arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GALGANO, N. S. *O preceito da Deusa: o não ser como contradição em Parmênides de Eleia*. 2015. 239 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29092015-162053/en.php>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

GALLOP, David. *Parmenides of Elea, fragments*: a text and translation with an introduction. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

GONÇALVES, R. T. (trad.). *Lucrécio: Sobre a natureza das coisas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

GONÇALVES, R. T. “Tradução e ritmo: rêver le vers de Lucrécio”. *MORUS – utopia e renascimento*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 181-197, 2016. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/272>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

HENN, M. J. *Parmenides of Elea*: a verse translation with interpretative essays and commentary to the text. Wesport: Praeger, 2003.

HUNTER, Richard. *Hesiodic voices: studies in the ancient reception of Hesiod's Works and days*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

KASSEL, Rudolf. *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press, 1966. Disponível em: <<https://tinyurl.com/6fjrjnfu>>. Acesso: 14 out. 2022.

KONING, H. H. *Hesiod: the other poet*. Ancient reception of a cultural icon. Leiden: Brill, 2010.

MACKENZIE, Tom. *Poetry and poetics in the presocratic philosophers*: reading Xenophanes, Parmenides and Empedocles as literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

MILLER, Mitchell. “The reception of Hesiod by the early pre-Socratics”. In: LONEY, A. C.; SCULLY, Stephen. *The Oxford handbook of Hesiod*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 207-224.

- MOORTON, R. F. *Hesiod as precursor to the presocratic philosophers*: a Voeglinian view. Louisiana State University, 2001. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ymxaepj>>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- MOST, G. W. “ἄλλος δ’ ἐξ ἄλλου δέχεται. Presocratic philosophy and traditional Greek epic”. In: BIERL, A.; LÄMMLE, R.; WESELMANN, K. (org.). *Literatur und Religion I*. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen. Walter de Gruyter: Berlin, 2007. p. 271-302.
- MOURELATOS, A. P. D. *The route of Parmenides*. Revised and expanded edition. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008.
- NAGY, Gregory. *Greek mythology and poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- NUNES, C. A. (trad.). *Homero: Ilíada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- NUNES, C. A. (trad.). *Homero: Odisseia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- NUNES, C. A. (trad.). *Virgílio: Eneida*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- OLIVA NETO, J. A. *Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português*. 270 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- PALAVRO, B. *Hesiódica*. 2021. 263 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/235990?show=full>>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- RIBEIRO, D. F. *Metro, diálogo e tradução das Bucólicas de Calpúrnio Sículo*. 2021. 282 f. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72782>>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- SANTORO, Fernando. *Filósofos épicos I: Parmênides e Xenófanes, fragmentos*. Edição do texto grego, tradução e comentários. Rio de Janeiro: Hexit; Fundação Biblioteca Nacional, 2011.
- SANTOS, A. R. P. *Geórgicas bárbaras: estudo para uma tradução hexamétrica do poema didático virgiliano*. 2020. 240 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.
- SANTOS, J. T. (trad.). *Da natureza, Parmênides*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- SOLANA, José. “Generación y tiempo en el poema de Parménides”. *Méthexis*, v. 16, p. 7-22, 2003.
- TOR, Shaul. *Mortal and divine in early Greek epistemology: a study of Hesiod, Xenophanes and Parmenides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- SOUZA, J. C. (org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

TARÁN, Leonardo. *Parmenides*: a text with translation, commentary and critical essays. Princeton: Princeton University Press, 1965.

Senário iâmbico em tradução: uma proposta em verso da primeira cena da *Asinária*, de Plauto

Renan de Castro Rodriguez

Resumo: O presente artigo tem como objetivo principal apresentar uma tradução em versos da cena 1 do ato I, composta em senários iâmbicos, da peça *Asinária*, do comediógrafo Plauto. A tradução é acompanhada de comentários sobre a prática tradutória empregada, que pretende recriar o senário iâmbico, buscando soluções métricas na língua de chegada, bem como recriar os elementos poéticos do texto teatral plautino, entre os quais figuras de repetição de modo geral, como alterações, assonâncias, políptotos à luz dos estudos de tradução, mais especificamente os estudos de tradução poética, como Ezra Pound (2015 [1970]), Haroldo de Campos (2013 [1962] e Paulo Henrques Britto (2012).

Palavras-chave: comédia romana; Plauto, versificação; senário iâmbico; estudos de tradução.

Abstract: This article aims manly to present a verse translation of act I, scene 1, composed in iambic senarii, of play *Asinaria* by Plautus. The translation is followed by comments on my translation practice, which intends to recreate the iambic senarius by proposing metrical solutions in the target language, as well as by recreating poetic elements of the dramatic text, including figures of repetition in general, such as alliterations, assonances, polypyotypes in the light of Translation Studies, more specifically poetic translation, such as Ezra Pound (2015 [1970]), Haroldo de Campos (2013 [1962] and Paulo Henrques Britto (2012).

Keywords: roman comedy; Plautus; versification; iambic senarius; translation studies.

Introdução

A peça *Asinária*, provavelmente uma das primeiras escritas por Plauto, conta a história do jovem Argiripo que, apaixonado pela prostituta Filênio, precisa arru-

mar a quantia de vinte minas de prata pedida pela mãe e cafetina da jovem para que os dois consigam ficar juntos. Com a ajuda do seu pai, o velho Demêneto, inicia-se uma grande trapaça, orquestrada pelos escravos Líbano e Leônidas, para roubar o dinheiro da venda dos burros da própria esposa de Demêneto, Artêmona. O enredo da peça se enquadra nas comédias novas romanas que tiveram Plauto como seu maior representante, tendo deixado sua marca em textos dramáticos, como na própria *Asinária*.

Primeiramente, antes de começar a prática tradutória em si, foi preciso observar as características do texto de partida para estabelecer um projeto tradutório.¹ O texto de Plauto, como todo o teatro romano, foi composto em versos, com uma grande variedade métrica e rítmica estruturante. A partir disso, foi feita a seguinte pergunta: se o texto de partida foi criado em versos, com uma polimetria marcante, por que não tentar recriar esses versos latinos numa tradução em versos vernáculos, buscando soluções métricas na língua de chegada? Essa foi uma das justificativas para construir este projeto tradutório, que depois desencadeou outras discussões ao longo do trabalho.

Com uma proposta de trabalho estabelecida, uma questão se tornou pertinente: como traduzir em versos um texto cômico que, afastado da sua performance teatral antiga do século III a.C., se apresenta para nós como parte de um sistema literário, para um leitor contemporâneo? Longe de ter respostas definitivas para essa pergunta, realizei uma discussão sobre essas indagações, entendendo o texto de Plauto como parte do que chamamos de literatura latina.

Para este artigo, o recorte das cenas da peça *Asinária* a serem traduzidas se baseou na importância dos versos senários iâmbicos dentro da comédia *palliata*, principalmente nas comédias de Plauto. Esse tipo de verso foi um dos mais utilizados nas comédias de Plauto que conhecemos, totalizando de forma aproximada 8.200 versos nas peças plautinas que chegaram até nós (DUCKWORTH, 1994, p. 362). Na *Asinária*, esse favoritismo não é diferente, já que quase um quarto dos versos apresentados na peça, aproximadamente 23%, são de passagens em senários iâmbicos.

O senário iâmbico é um verso com seis pés iambos bem variáveis que aparecem no argumento, no prólogo, na cena 1 do ato I e nas cenas 1 e 2 do ato IV

1 O conteúdo deste artigo foi retirado da minha dissertação de mestrado, intitulada “Plauto em verso: tradução dos senários iâmbicos e dos septenários trocaicos na *Asinária*”, defendida na Universidade Federal Fluminense, sob orientação dos professores Beethoven Barreto Alvarez e Carolina Geaquito Paganine.

da peça. Para este artigo, foi escolhida a cena 1 do ato I para a tradução e análise tradutória. O verso escolhido para traduzir essa cena foi o dodecassílabo, verso de doze sílabas métricas em português, com acentuação primária nas posições seis e doze, e tendo, em alguns casos, uma acentuação primária nas posições quatro, oito e doze. Estruturalmente, busquei uma equivalência métrica entre esses dois versos ao escolher um metro da tradição luso-brasileira tendo por base outras traduções em versos vernáculos das comédias plautinas, como *A Marmita* [*Aulularia*], do Barão de Paranapiacaba (1888), em que o tradutor utiliza alexandrinos, decassílabos e redondilhas. Ademais, essa escolha versificatória também foi influenciada pela tradição de peças teatrais portuguesas e brasileiras, dos séculos XIX e XX, escritas ou traduzidas em versos alexandrinos.

Feita essa breve introdução sobre este artigo, vejamos na próxima seção uma apresentação sobre o gênero da *comédia palliata*, tendo como destaque Plauto, um dos maiores representantes do gênero; e a peça *Asinária*, comédia que serviu como *corpus* desse artigo.

Plauto e o gênero da comédia *palliata*

Tito Mácio Plauto (c. 254 –184 a.C.) foi um dos principais dramaturgos romanos da comédia *palliata* que surgiu no século III a.C. no período republicano de Roma. Nascido em Sarsina, as informações sobre a vida de Plauto são escassas e acumulam mais dúvidas do que certezas para os pesquisadores.

Das divergências sobre sua vida, talvez a mais basilar que ainda gera debate entre os estudiosos seja a veracidade do seu nome triplo, *Titus Maccus Plautus*. Na Idade Média, por um erro na separação do seu nome, ele foi grafado incorretamente como *M. Accius Plautus*. Segundo Duckworth (1994, p. 49), esse problema se propagou nas edições de Plauto até o ano de 1845, e só foi resolvido com a investigação de Ritschl no Palimpsesto Ambrosiano, datado do século IV d.C., no qual o nome de Plauto aparecia em sua forma genitiva *T. Macci Plauti*, comprovando, assim, que a forma *M. Accius Plautus*, apresentada nos manuscritos da Idade Média, estava incorreta.

Ao destacar a presença do nome *Maccus* no verso 11 do prólogo da peça plautina *Asinária: Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare*, Duckworth (1994) afirma que esse nome seria uma referência à profissão de Plauto quando o próprio chegou em Roma: a do personagem “palhaço” na farsa atelana, que era uma manifestação teatral originada do sul da Sicília. A peça *Asinária* foi

possivelmente uma das primeiras obras escritas por Plauto, num período inicial da sua carreira, com uma estrutura rítmica sem muitas variações métricas. Além das poucas passagens em versos cantados, outras referências históricas na peça ajudam a estabelecer a datação por volta de 212 ou 207 a.C. da sua provável primeira apresentação nos *Ludi*.

Já o enredo da *Asinária* se enquadra nas comédias plautinas que possuem uma trapaça como o fio condutor da história. Duckworth (1994, p. 160) classifica a *Asinária* e mais sete comédias plautinas² como peças com um engano engenhoso (*guileful deception*), diferentes, assim, das comédias de reconhecimento. No geral, nessas comédias de engano, são os escravos espertos que irão desenvolver a trapaça, que tem como pretexto alguma dificuldade que os personagens jovens enfrentam para ficarem juntos.

Com uma consolidação de Plauto no cenário romano, é importante salientar que o comediógrafo, ao chegar em Roma, já conhecia as técnicas teatrais do palco, tendo, supostamente, conhecido outras manifestações teatrais que aconteciam na Sicília, como as farsas atelanas e os mimos, para consolidar uma carreira de sucesso numa Roma com uma tradição teatral já estabelecida, principalmente no gênero da comédia *palliata*.

A comédia *palliata*³ foi um gênero dramático que floresceu em meados do século III a.C., tendo presença marcante nos palcos dos festivais romanos até pelo menos a segunda metade do século II a.C. O seu nome é derivado da palavra *pallium*, “pálio” em português, que era um tipo de vestimenta grega usada pelos atores em cena. Entretanto, a influência grega em sua produção estava muito além do nome que foi dado ao gênero, tendo em vista que, nas peças romanas, os personagens-tipo possuíam nomes gregos e que o enredo dessas peças se passava em lugares ficcionalmente gregos. Muitas das práticas, convenções e rotinas dramáticas também seguiam seus antecessores gregos, principalmente os dramaturgos da comédia nova grega. (HUNTER, 2010, p. 13).

Dentre tantas características marcantes do teatro romano, a versificação é uma das principais para o entendimento do gênero. Os versos da comédia *palliata*, pertencentes ao sistema métrico latino, em grande parte foram baseados em modelos da comédia nova grega. Lívio Andrônico, que já tinha utilizado versos satúrnios na sua tradução da *Odisseia*, utilizou versos diferentes em suas

2 São elas: *Bacchides*, *Miles Gloriosus*, *Pseudolus*, *Mostellaria*.

3 Sobre a comédia *palliata*, ver Manuwald (2011); Melo (2011) e Duckworth (1994).

comédias, como os iâmbicos e os trocaicos, além dos versos líricos em algumas ocasiões (DUCKWORTH, 1994, p. 39). Ao trazer esses versos para um ambiente romano, Lívio os adaptou à sua maneira, como é o caso do trímetro iâmbico grego, verso muito comum na comédia nova, que, já no sistema métrico romano, pôde admitir espondeus no segundo e no quarto pé, se transformando no senário iâmbico, verso muito utilizado pelos dramaturgos do período republicano romano em suas comédias.

Como outros dramaturgos do período republicano romano, Plauto compôs as suas comédias em versos. Esses versos eram elaborados a partir de um sistema métrico bem variado e inovador que possuía uma relação com os momentos específicos das cenas e as performances dos atores no palco.

Em relação aos versos, os senários iâmbicos, ao lado dos septenários trocaicos, foram os mais utilizados por Plauto. De acordo com Duckworth (1994, p. 362) e Moore (2012, p. 382), em Plauto, nas comédias que chegaram até nós, foram utilizados aproximadamente 8.000 senários iâmbicos. Para este artigo, o recorte de tradução e análise ocorreu na passagem da I.1 em senários iâmbicos da peça *Asinária*, totalizando 111 versos no total.

O senário iâmbico, derivado do trímetro iâmbico grego, é um verso com seis pés iâmbicos (˘ –), admitindo, com exceção ao sexto pé, uma grande variação interna nos cinco primeiros pés a partir dos seus elementos *anceps* e *longum* (x –). Além disso, o senário iâmbico possui normalmente uma cesura principal depois do seu quinto elemento:

x – x – x / – x – x – x – ˘

ABCDA/BCDABcD

As. 34 ăpūd fūstītūdīnās, / fērrīcrēpīnās īnsūlās,
aaBcddA/BcddABcD

Com essas peculiaridades do verso senário iâmbico de Plauto, a escolha do verso vernáculo dodecassílabo para traduzir as cenas da *Asinária* foi crucial para esse trabalho, tendo em vista questões de acomodação das sílabas poéticas e de uso desse verso vernáculo em outros trabalhos dos estudos clássicos que tenham a tradução em versos como proposta. Vejamos essas justificativas para a escolha do verso na próxima seção deste artigo.

Senários iâmbicos em dodecassílabos

Nesta seção, discuto as principais justificativas que me levaram a escolher o verso dodecassílabo como uma possibilidade de tradução do verso senário iâmbico na peça *Asinária*. O senário iâmbico é um verso muito comum nas peças de Plauto. Na *Asinária*, esse verso é utilizado em cinco passagens (no argumento, no prólogo e em três cenas), contabilizando um total de 23% de todos os versos da peça. Contando o recorte para esse artigo, a cena 1 do ato I, temos 12% de toda a peça.

Em relação a sua estrutura, o senário iâmbico é composto por seis pés iâmbicos bem variáveis, tendo no mínimo doze sílabas poéticas. A fim de buscar um verso no sistema vernáculo que acomodasse um número de sílabas semelhante, optei por traduzir o senário iâmbico pelo dodecassílabo, verso de doze sílabas poéticas com acentuação na sexta sílaba, aceitando as suas variações em alexandrinos clássicos e em dodecassílabos trimétricos, estes com acentuação na quarta e na oitava sílaba, já que o próprio verso latino também apresentava uma variedade interna considerável. Vejamos esses modelos métricos:

Senário iâmbico

$$X = X = X = X = X = 11 =$$

Dodecassílabo/Alexandrino

6 a 12

Dodecassílabo trimétrico:

4a 8a 12a

Destaco que essa solução métrica (versos dodecassílabos/alexandrinos para senários iâmbicos) já foi utilizada e testada por outros tradutores, como pelo próprio Barão de Paranapiacaba, na sua tradução d'*A Marmita*, em 1888. Ainda que o Barão não realizasse uma correspondência entre os versos latinos e os versos vernáculos na sua tradução, ele utilizou versos alexandrinos em algumas passagens para traduzir senários iâmbicos, como no prólogo.

Apesar de recriar uma polimetria própria na sua tradução, o Barão de Paranaíacaba não justifica a escolha desse verso e nem de outros utilizados por ele em

nenhum momento do seu texto. Porém, ao observarmos a composição do gênero dramático no século XIX, principalmente o teatro cômico, encontramos algumas peças escritas em alexandrinos no Brasil, e até mesmo em Portugal. Sobre esse fato, Alvarez (2019) afirma que o teatro cômico de língua portuguesa do século XIX e de meados do século XX reconhecia no alexandrino um verso para representar a fala cotidiana na peça. Fazendo um paralelo com a versificação latina, o próprio verso senário iâmbico também era utilizado nas partes faladas sem acompanhamento musical das peças plautinas, mostrando, assim, uma certa correspondência funcional no uso desses dois tipos de versos.

A partir disso, é interessante pensarmos que o verso dodecassílabo e suas variações apresentadas poderiam ecoar uma certa dicção prosaica apesar de serem versos. Para Alvarez (2019), essa concepção de prosaísmo em versos alexandrinos deve ter sido importada da tradição francesa, na qual o verso era relacionado à poesia popular e à dicção prosaica. Entretanto, devemos tomar cuidado para não distanciarmos o dodecassílabo, ou o próprio alexandrino, da sua natureza poética na tradução, apesar de ecos prosaicos serem comuns, inclusive na minha tradução.

Por fim, tentei nesta seção apresentar algumas justificativas estruturais e históricas para buscar uma metodologia experimental na escolha do verso dodecassílabo para traduzir a I.1 em senários iâmbicos. Na próxima seção, apresento os comentários sobre minha prática tradutória com o recorte da cena 1 do ato I; sucedidos pela tradução em versos dessa cena.

Comentários temáticos à tradução da cena I.1

A primeira cena da *Asinária* (vv. 16-126), toda em senários iâmbicos, começa com um longo diálogo entre o velho Demêneto e seu escravo Líbano sobre o tema principal da peça: o amor do jovem Argiripo, filho de Demêneto, pela prostituta Filênio. Logo no começo do diálogo, o pai de Argiripo revela ao seu escravo que já sabe que o filho precisa do dinheiro para ter o amor da jovem Filênio e que Líbano, junto com o escravo Leônidas, são cúmplices do filho nesses amores. Em seguida, o marido de Artêmona afirma que irá ajudar o filho a conseguir o dinheiro, mostrando uma atitude diferente da esperada pelo personagem-tipo *paterfamilias* das peças plautinas, o qual normalmente é contra o relacionamento do filho com uma prostituta ou com uma escrava. Vejamos essa característica diferenciada do *paterfamilias* nos versos 64-66 da *Asinária*:

*DEM omnes parentes, Libane, liberis suis,
qui mi auscultabunt, facient obsequentiam
quipp' qui mage amico utantur gnato et beneuolo.*

DEM. Ah, Líbano, que todos os pais que me escutam, sejam, com os seus filhos, mais compreensíveis, que vão ganhar um filho amigo e companheiro.

Para ajudar o filho, o velho pede que Líbano, junto do seu comparsa Leônidas, elabore um plano para roubar as vinte minas de prata da venda dos burros de sua mulher, Artêmona, nos versos 87-92/101-107:

*DEM argentum accepi, dote imperium uendidi.
nunc uerba in pauca conferam quid te uelim.
uiginti iam usust filio argenti minis:
face id ut paratum iam sit. LIB unde gentium? 90
DEM me defrudato. LIB maxumas nugas agis:
nudo detrahere uestimenta me iubes.
(...)
DEM tibi optionem sumito Leonidam,
fabricare quiduis, quiduis comminiscere:
perficito argentum hodie ut habeat filius
amicae quod det. LIB quid ais tu, Demaenete?
DEM quid <uis>? LIB si forte in insidias deuenero, 105
tun redimes me, si me hostes interceperint?
DEM redimam. LIB tum tu igitur aliud cura quidlubet.*

DEM. Com o dinheiro em mãos, me vendi pelo dote.
Vou falar o que eu quero com poucas palavras:
Vinte minas de prata, meu filho as pediu.
Faça isso acontecer. LIB. Mas com quem eu consigo? 90
DEM. Me rouba! LIB. Agora fala uma enorme besteira!
(...)
DEM. Pegue como ajudante o escravo Leônidas.
Invente qualquer coisa, pense em qualquer coisa,
Faça com que meu filho tenha as pratas hoje
e dê para Filênio. LIB. O que diz, Demêneto?
DEM. O que quer? LIB. Se eu cair em alguma armadilha, 105
você me salvaria, caso me pegassem?
DEM. Sim, pode confiar. LIB. Então, fique tranquilo.

Depois dessa breve introdução da primeira cena da peça, vejamos os comentários tradutórios referentes a essa cena. Primeiramente, é fundamental destacar os estudos sobre tradução poética. A *logopeia*, a *melopeia* e a *fanopeia* são mecanismos poéticos defendidos pelo tradutor-recriador Ezra Pound (1885-1972) que me auxiliaram numa reflexão a respeito do meu ato tradutório. Segundo Pound, a criação poética pode ser dividida em três mecanismos: (1) a *melopeia*, responsável pela matéria acústica; (2) a *fanopeia*, responsável pela matéria visual; e (3) a *logopeia*, responsável pela matéria intelectual. No decorrer desta seção, irei me aprofundar mais nos conceitos da *melopeia* e da *logopeia*, deixando a *fanopeia* para uma próxima oportunidade, com comentários sobre as escolhas tradutórias, como as figuras sonoras que aparecem nos primeiros versos da cena.

O primeiro recurso poético a ser analisado são as figuras sonoras: aliterações e assonâncias. Na I.1, esse recurso sonoro aparece logo nos primeiros versos da cena, marcando a entrada do primeiro personagem no palco, o escravo Líbano. Essa repetição foi recriada na minha tradução a partir dos pressupostos da *melopeia*, responsável pela matéria acústica do texto poético.

O aspecto poético da *melopeia* é responsável pela matéria acústica do poema e com isso está associada aos elementos musicais dos versos, como o ritmo e o som. Segundo Laranjeira (2003, p. 61), podemos entender essa modalidade como uma “decodificação sonora e prosódica” no ato tradutório do poema, que destaca, ainda, as “qualidades sonoras” desses versos. A utilização desse recurso foi fundamental para a recriação de figuras sonoras na primeira cena da peça, como as aliterações e assonâncias.

Além do mecanismo poético da *melopeia* defendido por Ezra Pound, utilizei, neste trabalho de tradução, outros teóricos brasileiros que convergem com uma tentativa de recriar a matéria acústica de um texto poético, como o poeta tradutor Haroldo de Campos que defende a recriação da informação estética do signo linguístico em textos criativos; e o também poeta tradutor Paulo Henriques Britto, que defende a estratégia de compensação na poesia.

No ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, publicado em 1962, Haroldo de Campos, ao desenvolver as suas ideias sobre tradução de textos criativos, se apoia nas concepções: (1) “sentença absoluta”, defendida pelo escritor alemão Albrecht Fabri (1911-1998); (2) “informação estética”, defendida pelo filósofo alemão Max Bense (1910-1990).

Primeiramente, para Fabri, a sentença absoluta, como uma estrutura, não poderia ser traduzida, pois isso ocasionaria a separação de sentido e de palavra na

sentença. Havendo esse processo, a tradução teria um aspecto menos absoluto, tendo, assim, um papel crítico, já que iria surgir de uma deficiência da sentença (CAMPOS, 2013 [1962], p. 1-2).

Já para Bense, a informação estética, diferente da informação documentária e da informação semântica, possuía uma certa “fragilidade”. Essa “fragilidade” seria justificável por uma impossibilidade da codificação estética, já que, segundo ele, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2013 [1962], p. 3). A partir disso, Bense defende o caráter intraduzível para a informação estética, pois “[e]m outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada.” (CAMPOS, 2013, p. 3).

Visto o problema da intraduzibilidade tanto em Fabri, quanto em Bense, Haroldo aponta uma única solução para a tradução de textos criativos: o tradutor deve reconhecer o caráter de intraduzibilidade do texto para recriar sua informação estética, mantendo, em algum grau, não só a informação semântica, mas também a informação poética. Em outras palavras, Haroldo defende o método da recriação do poema, baseando-se na transposição criativa de Jakobson. Vejamos o que significa essa proposta de recriação:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2013, p. 4)

Para Haroldo, é a partir do mecanismo da recriação que um texto criativo deve ser traduzido. E sobre esses textos criativos, ele continua: “Quanto mais incaido de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.” (CAMPOS, 2013, p. 5).

Estabelecida a ideia de recriação, Haroldo, no ensaio *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória*, expande a concepção de signo estético ao entendê-lo como um signo icônico, a partir da acepção de Charles Morris (CAMPOS, 2013, p. 85). Assim, traduzir a iconicidade do signo nos traria informações presentes nos significantes, tanto as de caráter gramaticais e retóricas quanto as de caráter fono-prosódicas. É a recriação das informações de caráter fono-prosódicas presentes nos significantes que me interessa na recriação das aliterações e das assonâncias nos primeiros versos da *Asinária*.

O começo da primeira cena do ato I apresenta uma *melopeia* marcada por aliterações das consoantes oclusivas [t] e [p] e assonâncias das vogais [u] e [ε] nos versos 16-22, que auxiliam na construção de um ritmo próprio da entrada dos personagens em cena. Observando essas peculiaridades rítmicas, optei por recriar a informação estética presente nesses versos, tentando transpor as aliterações de [t] e [p] e a assonância de [ε] com o acréscimo de rimas emparelhadas na tradução dos seis primeiros versos, destacadas em negrito:

*LIB Sicut tuom uis unicum gnatum tuae
superesse uitae sospitem et superstitem,
ita ted optestor per senectutem tuam
perque illam quam tu metuis uxorem tuam,
si quid med erga hodie falsum dixeris, 20
ut tibi superstes uxor aetatem siet
atque illa uiua uiuos ut pestem oppetas.*

LIB. Tal qual você espera que seu descendente
sobreviva a você, o **pai**, integralmente,
eu prometo a você pela sua existência,
e pela esposa, a quem **promete** obediência,
se me contar qualquer sentença mentirosa, 20
que ela viva uma vida muito gloriosa,
e que você com isso cave a sua cova.

O acréscimo das rimas emparelhadas ocorre como uma estratégia de compensação defendida pelo poeta, tradutor e teórico Paulo Henriques Britto. Segundo Britto (2012), a tradução sempre vai alterar o texto, mas tendo em vista uma não descaracterização dos aspectos importantes no poema. A partir de omissões e acréscimos que podem ocorrer no ato tradutório, Britto defende a “estratégia de compensação”. Vejamos o que seria essa estratégia:

O máximo que o tradutor pode fazer é utilizar uma estratégia de compensação: lançar mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir. A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro, que não está no original, para compensar a perda. (BRITTO, 2012, p. 146)

Outro mecanismo poético muito utilizado nas peças de Plauto é o neologismo, que tem como sua principal característica a criação de palavras ou expressões linguísticas numa língua. Na I.1, mais precisamente no verso 34, Leônidas, ao ameaçar enviar o escravo para o moinho, utiliza os seguintes neologismos para expressar esse “moinho” em sua fala: *fustitudinas*, que pode significar: “*Stick-beating, club-drubbing*” (OLD, 1968, p. 772) e “Que castiga com um bastão” (FARIA, 1962, p. 414); e *ferricrepinas*, que pode significar: “*ringing with iron, clanking*” (OLD, 1968, p. 712) e “Que fez ruído com os ferros, ou em que se ouve o ruído dos ferros” (SARAIWA, 2006, p. 481). Com isso, na tradução, recriei esses neologismos a partir da semântica presente nessa *logopeia*: “Ilhas do Chicote e do Ferro-que-range”.

A *logopeia* diz respeito à matéria intelectual do poema e é classificada como elemento de mais difícil tradução. Essa modalidade, com a função de captar o “tom original do texto original”, se relaciona com a sintaxe e a estilística do texto de chegada, sendo assim, nas palavras do próprio Pound, intitulada como “a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1976, p. 37). No verso 34, optei por utilizar esse recurso poundiano para recriar os neologismos plautinos.

Além disso, ainda no verso 34, a única pausa métrica que ocorre nesse verso é a cesura regular no quinto pé, depois da palavra *fustitudinas*, estruturando, a partir desses dois neologismos, dois hemistíquios, tendo um paralelismo rítmico entre eles: *ăpūd fūstītūdīnās, fērrīcrēpīnās īnsūlās* (aaBcddA/BcddAbcD).

Por fim, a partir da *logopeia*, consegui recriar a figura retórica do poliptoto, muito comum na estilística do texto plautino; o poliptoto é uma figura retórica que auxilia na comicidade do texto a partir da repetição do mesmo radical em palavras que possuem desinências diferentes. Em Plauto, observamos essa *logopeia* em dois tipos distintos: (1) nominal, quando há variação desinencial de nomes com o mesmo radical; e (2) verbal, quando há variação desinencial de verbos também com o mesmo radical.

O poliptoto nominal, que possui uma grande importância para o texto plautino como um recurso cômico, ocorre no verso 31 a partir de uma variação nominal dos casos latinos da palavra *lapis*: *LIB num me illuc ducis ubi lapis lapidem terit?*. No verso, a primeira forma é *lapis*, que está no nominativo; já a segunda é *lapidem*, que está no acusativo. Como o português não é uma língua declinável, utilizei o mecanismo da compensação defendido por Britto (2012) e recriei esse poliptoto num outro aspecto rítmico, com aliterações e assonâncias, destacado a seguir: “LIB. Eu não vou pra onde a **pedra quebra** a **pedra**, né?”.

Já em relação ao poliptoto verbal, destaco a estrutura triádica do verbo *scire*, que aparece nos versos 27-28: “Me diga logo o que é que você quer saber, / e tudo o que eu sei, vai saber também, garanto.” (*proinde actutum istuc quid sit quod scire expetis / eloquere: ut ipse scibo, te faciam ut scias*).

Como destacado no começo dessa seção, observamos que Demêneto se apresenta como cúmplice da principal trapaça do enredo ao garantir que nenhuma punição irá recair sobre o escravo, mesmo que a promessa possa ser falsa. A partir disso, Líbano concorda com a ideia do seu senhor e os dois vão para o fórum. Contudo, segundo Hough (1937, p. 23-24) há uma incoerência no final da cena. No original grego *Onagros*, o escravo continuaria em cena e não iria para o fórum, já que, provavelmente, haveria uma cena entre I.1 e II.2 que foi omitida por Plauto na *Asinária*.

Entretanto, como as cenas seguintes da peça giram em torno de outros personagens (o monólogo musical do jovem em I.2 e a discussão entre o jovem e a cafetina em I.3), Plauto traz de volta o escravo ao palco na cena II.1, num monólogo escrito em septenários trocaicos, que, de acordo com Hough (1937, p. 23), tinha o objetivo de divertir o público e indicar uma passagem de tempo na história desde I.1. Como o corpus desse artigo é a cena I.1, deixemos a cena II.1 para uma outra oportunidade.

Texto latino⁴ e tradução da I.1

I.1: LIBANVS / DEMENETVS

*LIB Sicut tuom uis unicum gnatum tuae
superesse uitiae sospitem et superstitem,
ita ted optestor per senectutem tuam
perque illam quam tu metuis uxorem tuam,
si quid med erga hodie falsum dixeris,
ut tibi superstes uxor aetatem siet
atque illa uiua uiuos ut pestem oppetas.
DEM per Dium Fidium quaeris: iurato mihi
uideo necesse esse eloqui quicquid roges.
ita me opstinate aggressu's ut non audeam*

20

25

⁴ Texto estabelecido por Melo (2011).

profecto percontanti quin promam omnia.
proinde actutum istuc quid sit quod scire expetis
eloquere: ut ipse scibo, te faciam ut scias.
LIB dic opsecro hercle serio quod te rogem,
caue mi mendaci quicquam. DEM quin tu ergo rogas? 30
LIB num me illuc ducis ubi lapis lapidem terit?
DEM quid istuc est? aut ubi istuc est terrarum loci?
LIB ubi flent nequam homines qui polentam pinsitant,
apud fustitudinas, ferricrepinas insulas,
ubi uiuos homines mortui incursant boues. 35
DEM modo pol percepvi, Libane, quid istuc sit loci:
ubi fit polenta, te fortasse dicere. LIB Ah,
neque hercle ego istuc dico nec dictum uolo,
teque opsecro hercle ut quae locutu's despucas.
DEM fiat, geratur mos tibi. LIB age age usque exscrea. 40
DEM etiamne? LIB age quaeso hercle usque ex penitis faucibus.
etiam amplius. DEM nam quo usque? LIB usque ad mortem uolo.
DEM caue sis malam rem. LIB uxor is dico, non tuam.
DEM dono te ob istuc dictum ut expers sis metu. 44-45
LIB di tibi dent quaequomque optes. DEM redde operam mihi.
quor hoc ego ex te quaeram? aut quor minister tibi
propterea quod me non scientem feceris?
aut quor postremo filio suscenseam,
patres ut faciunt ceteri? LIB quid istuc noui est? 50
demiror quid sit et quo euadat sum in metu.
DEM equidem scio iam filius quod amet meus
istanc meretricem e proxumo Philaenium.
estne hoc ut dico, Libane? LIB rectam instas uiam.
ea res est. sed eum morbus inuasit grauis. 55
DEM quid morbi est? LIB quia non suppetunt dictis data.
DEM tune es adiutor nunc amanti filio?
LIB sum uero, et alter noster est Leonida.
DEM bene hercle facitis, [et] a me initis gratiam.
uerum meam uxorem, Libane, nescis qualis sit? 60
LIB tu primus sentis, nos tamen in pretio sumus.

DEM fateor eam esse importunam atque incommodam.

LIB Posterius istuc dicis quam credo tibi.

DEM omnes parentes, Libane, liberis suis,

qui mi auscultabunt, facient obsequiantiam

65

quipp' qui mage amico utantur gnato et beneuolo.

atque ego me id facere studeo, uolo amari a meis;

uolo me patris mei similem, qui causa mea

nauclericu ipse ornatu per fallaciam

quam amabam abduxit ab lenone mulierem;

70

nec puduit eum id aetatis sycophantias

struere et beneficiis me emere gnatum suom sibi.

eos me decretum est persequi mores patris.

nam me hodie orauit Argyrippus filius

uti sibi amanti facerem argenti copiam;

75

et id ego percupio obsequi gnato meo:

uolo amori obsecutum illius, uolo amet me patrem.

quamquam illum mater arte contenteque habet,

patres ut consueuerunt: ego mitto omnia haec.

praesertim quom is me dignum quoи concrederet

80

habuit, me habere honorem eius ingenio decet;

quom me adiit, ut pudentem gnatum aequum est patrem,

cupio esse amicae quod det argentum suae.

LIB cupis id quod cupere te nequ quam intellego.

dotalem seruom Sauream uxor tua

85

adduxit, quoи plus in manu sit quam tibi.

DEM argentum accepi, dote imperium uendidi.

nunc uerba in pauca conferam quid te uelim.

uiginti iam usust filio argenti minis:

face id ut paratum iam sit. LIB unde gentium?

90

DEM me defrudato. LIB maxumas nugas agis:

nudo detrahere uestimenta me iubes.

defrudem te ego? age sis tu, sine pennis uola.

ten ego defrudem, quoи ipsi nihil est in manu

nisi quid tu porro uxorem defrudaueris?

95

DEM qua me, qua uxorem, qua tu seruom Sauream

- potes, circumduce. aufer; promitto tibi
non offuturum, si id hodie effeceris.* 100
- LIB iubeas una opera me piscari in aere,
reti autem iaculo uenari in medio mari.*
- DEM tibi optionem sumito Leonidam,
fabricare quiduis, quiduis comminiscere:
perficito argentum hodie ut habeat filius
amicae quod det. LIB quid ais tu, Demaenete?*
- DEM quid <uis>? LIB si forte in insidias deuenero,
tun redimes me, si me hostes interceperint?* 105
- DEM redimam. LIB tum tu igitur aliud cura quidlubet.*
- DEM ego eo ad forum, nisi quid uis. LIB i, bene ambula.*
- DEM atque audin etiam? LIB ecce. DEM si quid te uolam,
ubi eris? LIB ubiquomque lubitum erit animo meo.* 110
- profecto nemo est quem iam dehinc metuam mihi
ne quid nocere possit, quom tu mi tua
oratione omnem animum ostendisti tuom.*
- quin te quoque ipsum facio hau magni, si hoc patro.*
- pergam quo occipi atque ibi consilia exordiar.* 115
- DEM audin tu? apud Archibulum ego ero argentarium.*
- LIB nempe in foro? DEM ibi, si quid opus fuerit. LIB meminero.*
- DEM non esse seruos peior hoc quisquam potest
nec magis uorsutus nec quo ab caueas aegrius.*
- eidem homini, si quid recte curatum uelis,
mandes: moriri sese misere mauolet,
quam non perfectum reddat quod promiserit.* 120
- nam ego illuc argentum tam paratum filio
scio esse quam me hunc scipionem contui.
sed quid ego cesso ire ad forum quo inceperam?* 125
- <ibo> atque ibi manebo apud argentarium.*

I.1: LÍBANO / DEMÊNETO

LIB. Tal qual você espera que o seu descendente
sobreviva a você, o pai, integralmente,
eu prometo a você pela sua existência,
e pela esposa, a quem promete obediência,
se me contar qualquer sentença mentirosa,
que ela viva uma vida muito gloriosa,
e que você com isso cave a sua cova.

20

DEM. Pelo Deus Fídio,⁵ pode perguntar: prometo
que vou responder tudo o que me perguntar.

Você agora me abordou tão obstinado
que eu prometo dizer nada mais que a verdade.

25

Me diga logo o que é que você quer saber,
e tudo o que eu sei, vai saber também, garanto.

LIB. Suplico que responda o que eu te perguntar
e que também não minta. DEM. Por que não pergunta?

30

LIB. Eu não vou pra onde a pedra quebra a pedra, né?

DEM. Você bebeu? Mas que lugar é esse aí?

LIB. Onde choram os homens que fazem farinha,
nas Ilhas do Chicote e do Ferro-que-range,
onde os bois mortos batem em todo homem vivo.

35

DEM. Só descobri o nome do lugar agora:
você, por Pólux, tá falando do moinho!

LIB. Não falei e nem quero que falem, por Hércules!
Quero que você cuspa o que disse, por Hércules!

DEM. Muito bem! Que assim seja! LIB. Vai, vai, cospe tudo...

40

DEM. Então? LIB. Vai, cospe lá do fundo da garganta.

Vai mais! DEM. Mas até quando? LIB. Vai até morrer...

DEM. Cuidado para não levar umas porradas.

LIB. ...morrer a sua esposa. DEM. Ah sim... tá tudo certo.

44-45

LIB. Que os deuses te deem tudo o que quiser. DEM. Me escuta:

5 Na mitologia romana, Fídio, filho de Júpiter, era um deus da boa fé relacionado a juramentos.

Por que iria perguntar ou te ameaçar
por não me revelar tudo o que está sabendo?
Por que iria me irritar com o meu filho
como fazem os pais? (à parte) LIB. O que ele está falando? 50
Quero saber e tenho medo do final.
DEM. Eu já sei que meu filho está apaixonado
pela Filênio, meretriz que mora aqui.
Não é isso? LIB. O caminho certo é esse mesmo.
Mas uma grave doença atingiu Argiripo.⁶ 55
DEM. Qual? LIB. A de prometer o que não vai pagar.
DEM. Você agora está ajudando o meu filho?
LIB. Sim, estou, e o Leônidas também ajuda.
DEM. Por Hércules, sou grato por tudo o que fazem.
Mas você não conhece minha esposa, Líbano? 60
LIB. A gente paga o preço assim como você.
DEM. Sei que é insuportável e desagradável.
LIB. Nem precisa falar para eu acreditar.
DEM. Ah, Líbano, que todos os pais que me escutam,
sejam com os seus filhos mais compreensíveis,
que vão ganhar um filho amigo e companheiro. 65
Pretendo fazer isso, quero que os meus me amem.
Vou ser como meu velho pai que de marujo
levou um cafetão na conversa por mim,
e desse homem tirou a moça que eu amava.
Não se importou de se prestar a esse papel
e de comprar seu filho, eu, com seus favores. 70
Eu vou seguir os passos do meu velho pai.
Pois meu filho Argiripo veio me pedir
umas moedas pra pagar os seus amores;
Quero muito fazer essa sua vontade. 75

⁶ Referência ao gênero elegíaco com o *topos* do *amor morbi* (“o amor como doença”): “[...] o discurso elegíaco é geralmente um discurso de sofrimento: são comuns as representações do amor [...] como doença (*Am. I, 2*), por exemplo, mas, além disso, a relação entre os amantes se alternará entre a catástrofe e a glória; o êxito ocasional e o malogro.” (SERIGNOLLI, 2010, p. 10 *apud* DUQUE, 2015, p. 34).

Quero ajudar meu filho, quero que ele me ame.

Embora sua mãe o tenha em rédeas curtas,
como fazem os pais, eu dispenso essas regras.

Ainda mais depois que ele me julgou digno
de confiança, devo honrar sua vontade.

80

Já que veio até mim, como um bom filho, quero
que ele tenha o dinheiro pra pagar a moça.

LIB. Isso que você quer eu sei bem o que é.

Sua esposa trouxe, como um dote, o servo Sáurea,
que manda mais do que você na sua casa.

85

DEM. Com o dinheiro em mãos, me vendi pelo dote.

Vou falar o que eu quero com poucas palavras:

Vinte minas de prata,⁷ meu filho as pediu.

Faça isso acontecer. LIB. Mas com quem eu consigo?

90

DEM. Me rouba! LIB. Agora fala uma enorme besteira!

Manda eu tirar a roupa de alguém já pelado.

Devo roubar você? Se sim, voe sem penas.

Devo roubar você que nada tem no bolso

exceto as coisas que você pegou da esposa?

95

DEM. Tanto a mim, quanto minha esposa, e o servo Sáurea,
você pode enganar. Dou a minha palavra
que eu não vou impedir, se você fizer isso.

LIB. Você me manda, ao mesmo tempo, pescar no ar
e me manda caçar com a rede no mar.

100

DEM. Pegue como ajudante o escravo Leônidas.

Invente qualquer coisa, pense em qualquer coisa,

Faça com que meu filho tenha as pratas hoje

e dê para Filênio. LIB. O que diz, Demônito?

DEM. O que quer? LIB. Se eu cair em alguma armadilha,
você me salvaria, caso me pegasse?

105

DEM. Sim, pode confiar. LIB. Então, fique tranquilo.
Se você não quiser mais nada, eu vou pro fórum.

7 O valor dessa moeda era equivalente a cem dracmas. Segundo Couto (2003, p. 41), a quantia de vinte minas seria o preço de uma escrava.

DEM. Se cuida. Está me ouvindo? LIB. Tô. DEM. Se eu precisar,
onde estará? LIB. Aonde o vento me levar.

110

Não tenho medo de ninguém de agora em diante,
e nada pode me arruinar. Em suas falas,
tudo o que está na sua mente foi mostrado.
Se eu roubar, não vou sentir nenhuma pena.

Eu vou continuar e arquitetar um plano.

115

DEM. Tá me ouvindo? Vou lá no banqueiro Arquibulo.

LIB. No fórum? DEM. Lá, se precisar. LIB. Vou lembrar disso.

DEM. Não existe nenhum escravo pior do que esse,
nem mais esperto ou que precise ter cuidado.

Chame esse escravo, se quiser o que é certeiro,
pois ele na pobreza prefere morrer
do que não concluir o que já prometeu.

120

Já é tão certo que o meu filho vai ganhar
esse dinheiro, como vejo essa bengala.

Peraí, eu não tô no caminho do fórum?

125

Já vou e ficarei na casa do banqueiro.

Considerações finais

Com a chegada do fim deste artigo, algumas considerações precisam ser feitas para o encerramento do trabalho. Como apresentado na introdução, este artigo buscou responder a seguinte pergunta: como traduzir em versos um texto cômico do século III a.C. para um leitor contemporâneo?

Sobre essa indagação, a realização de uma tradução em versos vernáculos de uma cena de uma peça elaborada num sistema versificatório tão distante do nosso foi um grande desafio. Esse desafio se restringiu, primeiramente, às escolhas de equivalentes métricos que funcionassem na língua vernácula. A escolha dos versos dodecassílabos para traduzir os senários iâmbicos levou em conta o funcionamento e o espaço métrico desses versos, bem como sua potencialidade de leitura.

Os senários iâmbicos, versos com seis pés métricos, se comportaram bem na solução dos dodecassílabos, versos com doze sílabas métricas. Além da equivalência de elementos métricos, a variação interna do dodecassílabo auxiliou na escolha, já que esse verso pode possuir uma variação da acentuação, tendo, mais frequente-

mente, os acentos fixos no sexto e no décimo segundo pé, e acentos fixos no quarto, no oitavo e no décimo segundo pé. A escolha da sua variante, o alexandrino, por alguns dramaturgos brasileiros e portugueses, no século XIX, também influenciou na escolha por esse verso neste trabalho.

Referências bibliográficas

- ALVAREZ, B.B. *Primeira tradução dos septenários trocaicos da cena 2 do Poenulus de Plauto*. Rio de Janeiro: Inscrições da tradição clássica e oriental na contemporaneidade, 2019.
- _____. *Traduzindo Plauto em verso: o prólogo de Poenulus*. Campinas: Tradução e Criação: Entrelaçamentos, 2019.
- BARSBY, J. Terence. *Eunuchus*. Cambridge: Cambridge Greek and Latin Classics, 1999.
- BEARE, W. *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. London: Methuen, 1964 [1950].
- BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CATULO. O livro de Catulo. Tradução, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp. 1996.
- CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- CHRISTENSON, D. *Plautus. Amphitruo*. Cambridge: Cambridge Greek and Latin Classics, 2000.
- COUTO, Aires Pereira do. *Plauto. A comédia dos burros*. Lisboa: INCM, 2003.
- CUNHA, Celso. Noções de Versificação Portuguesa. In: Gramática do Português Contemporâneo. Belo Horizonte: Bernardo Álvares S/A, 5.ª ed. rev., 1975.
- DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- DUQUE, G. Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética. Dissertação de Mestrado em Letras – PPGL, Ufes, Vitória, 2015.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- GONÇALVES, R. T. *A Poética da Comédia Nova Romana*. 2014.
- _____. *Comédia Latina: A Tradução como Reescrita do Gênero*. Campinas: PHAOS, 2009.
- _____. *Analise e proposta de traduções polimétricas de Plauto: em busca da polimetria plautina em português*. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, v. 10, p. 214-229, 2011.
- HOUGH, J. N. *The Structure of the Asinaria*. Baltimore: The American Journal of Philology, 1937.

- HUNTER, R. A Comédia Nova da Grécia e de Roma. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2010. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves et al. (= HUNTER, R.L. The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge, Cambridge University Press, 1989).
- JAKOBSON, Roman. *Os aspectos linguísticos da tradução*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 20.ed. In: Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KONSTAN, D. *Plot and Theme in Plautus' Asinaria*. Chicago: The Classical Journal, Vol. 73, n. 3, 1978.
- LARANJEIRA, Mario. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2.ª ed., 2003.
- MANUWALD, G. *Roman Republican Theatre*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.
- MARSHALL, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2006.
- _____. The young man in Plautus' Asinaria 127-248. 2016.
- MELO, W. Plautus. I-V. Cambridge: Harvard University Press, 2011-13. (Loeb Classical Library).
- MOORE, T. J. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- PLAUTO. *Aulularia* (A marmita). Comédia em cinco atos de Marco Accio Plauto traduzida em versos portugueses pelo Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Typographia Chrysalida, 1888.
- POUND, Ezra. ABC da Literatura. Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo, Cultrix, 2015 [1977].
- QUESTA, Cesare. *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna: Pàtron, 1967.
- RAMALHO, Américo da Costa. O adjetivo em Terêncio: colocação e métrica. *Humanitas*. Coimbra, n. 7-8, 1955-1956, pp. 1-67.
- RODRIGUEZ, R.C. Plauto em verso: tradução dos senários iâmbicos e dos septenários trocaicos na Asinária. 2020. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- RODRIGUEZ, Renan; ALVAREZ, Beethoven. Plauto brasileiro: breve história das traduções da comédia plautina no Brasil. Tradução em Revista, Rio de Janeiro, n. 28, v. 1, 2020, p. 117-138.
- TÁPIA, M et alli. *Haroldo de Campos*: Trascrizão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

Pythagoras babelis: as metamorfoses do discurso pitagórico em Ovídio, Metamorfoses, Livro XV, vv. 252-390

*Cecília Debiasi Duarte
Giovani Gabriel Cazaroto Principe
Izis Dellatre Bonfim Tomass
Nícolas Wolaniuk do Amaral Carvalho*

Resumo: Fruto de um exercício de análise de uma das passagens mais intrigantes d’As Metamorfoses de P. Ovidius Naso, a tradução que aqui oferecemos resulta, a um só tempo, de encontros e discussões coletivas – mediados pelo Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR) –, bem como das singularidades de cada tradutor que ora se apresenta. Trata-se de uma tradução coletiva/singular dos versos 252-390, Livro XV, que abarca três dos discursos de Pitágoras: Das Mudanças Geológicas, Das Mudanças Físicas e Da Autogênese. O enfoque aqui é precisamente o emergir de diferenças, mudanças, *metamorfoses* de um excerto a outro, evidenciando múltiplas orientações tradutórias que, não obstante díspares, oferecem um esforço conjunto de reflexão e ato não só acerca da obra Ovidiana, de sua composição simbólica, da constituição de seus versos e, mais especificamente, desta personagem *sui generis* que é o Pitágoras Ovidiano, mas da própria diferença que constitui o fazer tradutório.

Palavras-chave: Tradução-babel; Metamorfoses; Pitágoras; Ovídio, Diferença.

Abstract: The translation we offer here stems from an exercise of analysis of one of the most intriguing passages of The Metamorphoses by P. Ovidius Naso. In one stroke, it results from joint meetings and discussions mediated by Professor Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR) as well as from the singularities of each translator presented here. This is a collective/singular translation of verses 252-390, Book XV, which covers three of Pythagoras’ discourses: Geological Changes, Physical Changes, and Autogenesis. We focus precisely on the emergence of differences, changes and *metamorphoses* from

one excerpt to another and present multiple translational orientations that, although disparate, offer a joint effort of reflection not only on the Ovidian work, its symbolic composition, the constitution of its verses, and, more specifically, of this *sui generis* character that is the Ovidian Pythagoras but on the difference itself that constitutes the translation process.

Keywords: Babel-translation; Metamorphoses; Pythagoras; Ovid; Difference.

O discurso de Pitágoras no Livro XV d'As Metamorfoses de Ovídio permanece algo controverso, tanto por sua inserção – considerada um pouco deslocada na obra –, quanto pela própria figura do Pitágoras Ovidiano. O filósofo grego, cujos ensinamentos sobreviveram apenas em fragmentos e comentários posteriores de outros pensadores acerca de seus discípulos, aparece muito mais como uma *persona* a ditar reflexões atribuídas a Empédocles nas quais, por vezes, utiliza um tom científico e, em outras, desata a mesclar ciência e mitologia de modo a haver levantado diversas dúvidas entre pesquisadores sobre a seriedade que o próprio Ovídio dedicava à figura do filósofo, por um lado, e sobre a influência de uma certa verve científica no poeta, de outro (HARDIE, 1995).¹

E foi precisamente esse discurso o objeto analisado em seminário ministrado pelo Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves na Universidade Federal do Paraná em 2022, cujo intuito era o de fomentar novas descobertas sobre a tessitura d'As Metamorfoses. Ao final, os tradutores que aqui se apresentam ficaram incumbidos de produzir uma versão de determinados e sequenciais excertos do Livro XV, de modo que aqui apresentamos traduções que abarcam três seções do discurso de Pitágoras, separadas conforme a divisão em Kline (2000): Das Mudanças Geológicas, versos 252-306; Das Mudanças Físicas, versos 307-360; e Da Autogênese, versos 361-390.² Ao longo das três seções, a personagem descreve de lugares gerais a específicos, de grandes a pequenos seres, a eterna mutação à qual tudo estaria submetido.

No entanto, a proposta que aqui oferecemos vai mais além: os excertos foram traduzidos individualmente, ou seja, as traduções apresentam orientações e concepções acerca do ofício tradutório deveras divergentes entre si, resultando em interpretações e traduções díspares. Mais precisamente, a tradução e comentário à seção “Das Mudanças Geológicas” ficou a cargo de Giovani Gabriel Cazaroto Principe; “Das Mudanças Físicas” a cargo de Cecília Debiasi Duarte (versos 307-

1 Hardie cita, e.g., a extrema similaridade entre os versos 252-258 que estão aqui traduzidos com o fragmento 8 de Empédocles (e em B12, 17.6-13, 26.8-12).

2 O texto latino de referência utilizado foi o estabelecido pela edição de Tarrant (Oxford Classics, 2004).

334) e Nícolas Carvalho (versos 335-360), e “Da Autogênese”, a cargo de Izis Tomass.³ De concepções de Schleiermacher à Vermeer, passando por considerações acerca de tradições versificadoras como as de Carlos Alberto Nunes, transcrições de Pound e pelo ainda possível lugar da prosa na tradução de poesia, a Babel que aqui oferecemos tem, em seu núcleo, a própria metamorfose. Partindo então das próprias transformações oferecidas nesse discurso do Pitágoras Ovidiano, onde uma coisa logo se torna outra na sequência, a série que aqui se dá à leitura proporcionará uma reflexão-práxis privilegiada da multiplicidade e diferença que envolve e constitui o ofício tradutório.

Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, vv. 252-306

Nec species sua cuique manet, rerumque nouatrix
ex aliis alias reparat natura figuras;
nec perit in toto quidquam, mihi credite, mundo,
sed uariat faciemque nouat, nascique uocatur 255
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique
desinere illud idem. cum sint huc forsitan illa,
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.
nil equidem durare diu sub imagine eadem
crediderim. sic ad ferrum uenistis ab auro, 260
saecula, sic totiens uersa est fortuna locorum.
uidi ego, quod fuerat quondam solidissima tellus,
esse fretum, uidi factas ex aequore terras;
et procul a pelago conchae iacuere marinae,
et uetus inuenta est in montibus ancora summis; 265
quodque fuit campus, uallem decursus aquarum
fecit, et eluuie mons est deductus in aequor ;
eque paludosa siccis humus aret harenis,
quaeque sitim tulerant, stagnata paludibus ument ;
hic fontes natura novos emisit, at illic 270
clausit, et + antiquis tam multa + tremoribus orbis

3 Devido a questões formais, os comentários a cada tradução não são exaustivos, antes elencam as principais estratégias e relações entre cada tradutor e o texto latino.

flumina prosiliunt aut excaecata residunt.
'Sic ubi terreno Lycus est epotus hiatu,
existit procul hinc alioque renascitur ore:
sic modo combibitur, tecto modo gurgite lapsus 275
redditur Argolicis ingens Erasinus in aruis,
et Mysum, capitisque sui ripaeque prioris
paenitusse ferunt, alia nunc ire Caicum;
nec non Sicanias uoluens Amenanus harenas
nunc fluit, interdum suppressis fontibus aret; 280
ante bibeatur, nunc, quas contingere nolis
fundit Anigrus aquas, postquam (nisi uatibus omnis
eripienda fides) illic lauere bimembres
uulnera, clauigeri quae fecerat Herculis arcus.
quid? non et Scythicis Hypanis de montibus ortus, 285
qui fuerat dulcis, salibus vitiatur amaris?
fluctibus ambitae fuerant Antissa Pharosque
et Phoenissa Tyros, quarum nunc insula nulla est ;
Leucada continuam veteres habuere coloni,
nunc freta circueunt. Zancle quoque iuncta fuisse 290
dicitur Italiae, donec confinia pontus
abstulit et media tellurem repulit unda;
si quaeras Helicen et Burin, Achaidas urbes,
inuenies sub aquis, et adhuc ostendere nautae
inclinata solent cum moenibus oppida mersis. 295
est prope Pittheam tumulus Troezena, sine ulla
arduuus arboribus, quondam planissima campi
area, nunc tumulus; nam (res horrenda relatu)
uis fera uentorum, caecis inclusa cauernis,
exspirare aliqua cupiens luctataque frustra 300
liberiore frui caelo, cum carcere rima
nulla foret toto nec peruia flatibus esset,
extentam tumefecit humum, ceu spiritus oris
tendere uesicam solet aut derepta bicorni
terga capro. tumor ille loci permansit et alti 305
collis habet speciem longoque induruit aevo.

Tradução de Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 252-306
Das Mudanças Geológicas, por Giovani Gabriel Cazaroto Principe

a própria aparência, para ela nem permanece, renovadora das coisas
a partir de outras, outras, a natureza refaz as figuras.
nem perece, em todo mundo, coisa alguma, acredai em mim,
mas varia e renova a figura; nascer chama-se 255
principiar ser outro tanto o que foi antes, e morrer,
desistir de ser o mesmo. Embora sejam, algumas coisas, porventura para ali
transpostas, e algumas outras para aqui transferidas, em suma, porém, tudo continua.
Nada, igualmente, dura, até a saciedade, sob uma mesma forma,
que se acredite; assim, ao ferro, viestes do ouro, 260
séculos, assim inumeráveis vezes perverteu-se a ventura dos lugares.
vi eu, o que fora, outrora, solidíssima terra,
ser mar; vi, feitas, a partir das ondas, terras;
e, extremadas ao pélago, jazerem conchas marinhas
assim como, entre os cimos dos montes, achada, foi, uma velha âncora; 265
e o que foi prado arável, em depressão, fez o decurso d'água;
desse modo, o monte foi lavrado em planície pelo alúvio;
e a partir do pantanoso, o solo ressecou em secas areias;
aqueelas outras sedentas, transpuseram-se e umedeceram em charco de estagnadas águas.
Aqui, fontes novas, a natureza, desencadeia, ou ali, 270
constringe, destarte, por antigos tremores do orbe, tantos
rios emergem e outros definhandando extinguem.
Destarte, como o Lico, tragado por uma fenda terrestre,
surge, dali distante, e em outra fonte, renasce;
Assim, o imenso Erasino: ora, por fenda completamente sorvido, 275
flui com a guarnição do abismo, ora reaparece nos campos Argólios.
E o Mísio Caíco, da sua nascente, como de sua margem anterior,
ressentiu-se, agora flui por outras;
Também o Ameno, conturbador de sicilianas areia,
ora jorra, ora seca-lhe, em sazão, as suprimidas fontes. 280
Anteriormente potável, agora – não queira tocá-las –
Anigros derrama as águas – caso aos vates não se deva arrebatar toda a fidelidade –
Depois qu'ali os centauros lavaram as chagas,

as quais fizera o arco de Hércules clavígero.
O quê?! E o Hípias, nascido sobre os montes cítios, 285
o qual fora doce, não degenerou pelos amargos sais?!
Pelas ondas, circundas foram Antissa, Faros
e a fenícia Tiro; das quais, agora, nenhuma é ilha.
Lêucade (fora) contínua, quando os antigos colonos a presidiam:
agora, mares a cercam. Zancle, também, diz-se que foi unida 290
à Itália, até a profundeza marinha tomar
as fronteiras, e, por intermédio das águas, empurrou a terra.
Se procurardes Helice e Bauris, cidades aqueias,
achá-las-ás sob as águas, e, até aos dias de hoje, marinheiros soem ver
as cidades arruinadas com muros submersos. 295
Há, próximo da Trezena piteia, uma colina íngreme
sem nenhuma vegetação: dantes foi uma área planíssima de campo,
agora, um morro; Pois – coisa horrível de contar! –
a violência ferina do vento – contida pela tenebrosa caverna;
desejosa de ventar por outras partes e lutando inutilmente 300
por usufruir, do céu, a máxima liberdade – logo
que, por todo cárcere, nenhuma fenda exista que rompa, nem passagem pelos sopros,
inchada, tumefez a terra; assim como a respiração
costuma distender a bexiga da boca ou as peles arrancadas
ao bode borce: aquela intumescência do lugar permaneceu, 305
assim, pelo longo tempo, endureceu e tem o aspecto de uma alta colina.

Comentário à tradução de *Metamorphoses* P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 252-306

Das Mudanças Geológicas, Giovani Gabriel Cazaroto Principe

A presente tradução foi produzida a partir das indicações de Martin Steinrück a respeito da importância das cesuras em uma melhor compreensão das estruturas métricas e rítmicas de origem grega (STEINRÜCK, 2007, p. 27-28), bem como da utilidade desta ferramenta na construção da tessitura discursiva nas “Metamorfoses” de Ovídio (*ibidem*, p. 29-30). A esse fator somou-se o incentivo do Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves em fomentar novas descobertas sobre a tessitura das Metamorfoses, mais especificamente, o discurso de Pitágoras. Um

dos aspectos mais proeminentes, discutido durante as análises, foi justamente certa regularidade das cesuras triemímeras, pentemímeras e heptemímeras que chamou a atenção. Em geral, a pentemímera despontaria como a mais comum, ao passo que a triemímera e a heptemímera estariam conjugadas e em menor escala de uso. No entanto, a análise do texto pode apontar algo distinto do tradicional citado; ao que parece, a conjugação das cesuras seria muito mais diversa – mesclando as três cesuras, assim como empregando outras menos comuns, como a diérese bucólica e a cesura trocaica (Ov. Met. XV, 293) – e estaria vinculada a certos termos como advérbios (Ov. Met. XV, 274, 275, 278, 280, 281, 288, 290, 294, 298, 300, 302, 303, 304), adjetivos participiais (Ov. Met. XV, 276, 279, 280, 300), dêiticos, anafóricos, catafóricos – afora os exemplos adverbiais que indicam tempo, e lugar (Ov. Met. XV, 278, 281, 282, 283, 284, 288, 297, 305), conjunções, (Ov. Met. XV, 274, 282, 285, 292, 293, 294, 298, 301, 304) topicalização – além da grande parte dos versos citados – (Ov. Met. XV, 273, 285, 286, 290, 292, 293, 296, 306) e uma particular atração pelo caso ablativo e dativo (Ov. Met. XV, 275, 277, 280, 285, 286, 294, 295, 302).

Essa gama diversificada que parece sempre estar contígua a cesuras estaria articulada por certa utilidade: demarcar a prosódia com vias a destacar a informação principal e estabelecer separações sintáticas e pausas textuais. Como é de conhecimento, a pontuação era praticamente inexistente tanto no grego antigo quanto no latim pré-eclesiástico – existindo, quando muito, apenas três indicações de pausa (MARIS, 2021). Destarte, a indicação de leitura ou recitação que demarcaria o conteúdo informacional pela prosódia estaria justamente submetida às cesuras e às instâncias gramaticais a elas sujeitas.

Um exemplo emblemático talvez sejam os versos 285 e 293 do livro XV. No primeiro a análise encontrou as três cesuras mencionadas associadas a uma diérese bucólica:

quīd? nōn ēt | Scýthīcīs | Hýpānīs | dē | mōntībūs ūrtūs,

Aqui há o caso de cesuras associadas à conjunção *et*; à preposição *de* regendo ablativo e à topicalização de *Scýthīcīs* e *Hýpānīs*. O segundo verso, por seu turno:

sī quaērās | Hēlīcēn | ēt Būrīn, | Āchāīdās ūrbēs,

apresenta as cesuras triemímera, pentemímera e uma trocaica – aparentemente incomum ao excerto do discurso de Pitágoras. Mas, como observa-se pela vír-

gula proveniente da edição de Tarrant (2004), há uma coincidência exata entre a incomum cesura e a pausa interpretada pelo especialista; segundo a mesma edição, pode-se ainda citar outros versos, do mesmo trecho do discurso, em que o consórcio considerado não habitual entre duas ou mais cesuras acontece, como em 282-283:

fündit Ānīgrōs āquās, | pōstquām |(nīsī | vātībūs ūmnīs
ērīpiēndā fīdēs)| illīc |lāvērē bīmēmbrēs

Como se observa no primeiro verso, há a alocação de uma vírgula em uma cesura pentemímera e a abertura de parêntese ajustada a uma heptemímera; e, também, uma diérese bucolica associada à conjunção *nisi*. Já no segundo verso, há o fechamento dos parênteses convergindo em uma pentemímera, ao passo que a heptemímera está articulada a um advérbio, *illīc*.

Porém, tal circunstância não se restringe à secção do discurso pitagórico, aqui, traduzida; de fato, há um curioso verso anterior que reforça grandemente a proposta de conjugação das cesuras. Trata-se do verso 198 do mesmo livro:

sī crēscīt, | mīnōr ēst, | māiōr, | sī | cōntrāhīt ūrbēm.

Nesse curioso verso há a possibilidade das três principais cesuras e da diérese conjugadas. Ora, as três vírgulas do verso acompanham justamente as cesuras triemímera, pentemímera e heptemímera, assim como a diérese acompanha, mais uma vez, uma conjunção: *si*.

Ainda outros podem ser citados, tanto internos ao livro XV (Ov. Met. XV, 121, 165, 216) como fora dele; para nomear outros discursos, por exemplo, o de Ajax e Ulisses (Ov. Met. XIII, 5, 341, 353) – o que apoia a perspectiva, aqui sustentada, da utilização desses mecanismos como parte fundamental da construção textual, não apenas discursiva, mas narrativa.

Outra instância de agência da cesura que vale ser nomeada seria a maior facilidade de divisão métrica em *κῶλα*. Para retomar Steinrück (2007, p. 27-28), diz-se que as estruturas de articulação entre as *κῶλα*, na poesia arcaica, dar-se-iam no interior do verso, de modo a não perturbar a pronúncia, o que se chamou junção suave. Ao que indica a continuação das explanações do autor, essas articulações – nas quais já estava presente ao menos duas formas de cesura: as ditas masculina e feminina – passaram, em circunstância romana, a dividir em menores membros as

estruturas, ou seja os pés métricos. Porém, é curioso notar que a divisão em *κῶλα* propicia um espaço até certo ponto delimitado para a agência poética, fornecendo as quantidades rítmicas que podem desembocar em certa quantidade de fórmulas.⁴ Logo, as cesuras e diéreses, ao estabelecer os membros rítmicos influenciavam, outrossim, a escolha dos termos e a adjunção dos mesmos. Para citar um pequeno exemplo de referência, a análise toma novamente o verso 285 do livro XV ao perceber uma curiosa semelhança com o verso 326 do livro XIV: trata-se da formulação dos dois últimos pés do hexâmetro, veja-se, respectivamente:

quīd? nōn ēt | Scŷthīcīs | Hŷpānīs | dē | **mōntībūs ūrtūs**,
 illē sūōs | drŷādās | Lātīs | īn | **mōntībūs ūrtās**

A partir disso, questiona-se a respeito das ocorrências do termo *montibus* no percurso da epopeia ovidiana em questão, pois o termo é o que permanece indistinto em ambos os membros; constatou-se, pois, que a palavra aparece vinte vezes e em lugares específicos: duas como a antepenúltima palavra do verso; cinco como primeira palavra; e treze como penúltima palavra – exatamente a disposição dos versos anteriores. A isso acresce o fato de que, ao conferir-se, esses treze versos, todos, possuíam uma diérese bucólica; a qual parece demarcar a o início desse membro, como demonstrado abaixo por ordem de ocorrência (Ov. Met. I, 133, 688; II, 215, 703; III, 402; VI, 394; XII, 353, 416; XIII, 836; XIV, 38, 557).

nāvītā quaēquē dīū | stētērānt | īn | **mōntībūs āltīs**
 Tūm dēūs: “Ārcādīaē | gēlīdīs | īn | **mōntībūs**” **īnqūīt**
 īn cīnērēm | vērtūnt. | Silvaē | cūm | **mōntībūs ārdēnt**,
 mōntībūs” **īnqūīt** “ērūnt;” | ēt ērānt | sūb | **mōntībūs illīs**.
 Sīc hānc, sīc | ālīās | ūndīs | aūt | **mōntībūs ūrtās**
 ēt nŷmpīhaē | flērūnt | ēt quīsquīs | **mōntībūs illīs**
 Thērēaque, Haēmōnīs | quī prēnsōs | **mōntībūs ūrsōs**
 pār āmōr ēst | illīs; | ērrānt | īn | **mōntībūs ūnā**,

4 Há controvérsia a respeito do grau de importância dos sistemas formulaicos propostos Milman Parry, mas sem, contudo, deslegitimação de sua existência e agência na poesia homérica e, por conseguinte, na tradição épica.

vīllōsaē | cātūlōs | īn sūmmīs | **mōntībūs ūrsaē;**
Glaūcūs” ēt īn | sūmmīs | nāscēntūr | **mōntībūs ālgaē,**
Nāīdēs aēquōrēaē; | dūrīsque īn | **mōntībūs ūrtaē**

Destarte, fica-se clara a influência das cesuras e diéreses também na escolha de alocação dos termos dentro do verso, em detrimento da ordem natural “sujeito, predicativo, verbo”; pois, como sugere Väänänem (1981, p. 152-3), tal disposição pode ser desobedecida com o propósito de organizar uma sequência de termos que corresponda a um anseio por eufonia ou expressividade. Estas constatações ficam bem evidentes no discurso de Pitágoras, pois está repleto de indicações espaciais e conteúdos informativos que a personagem pretende destacar ao divulgar seus preceitos filosóficos. De fato, a personalidade do matemático afigura sempre operar o realce da localidade, do tempo, dos modos e os temas – mesclando a isso as articulações discursivas e gramaticais – pelos meios ensejados pelas cesuras. Ovídio, ao produzir tais falas, parece, pois, se valer dessas ferramentas para tornear a sintaxe tradicional supracitada: ao utilizar não a habitual ênfase narrativa de alocar primeiro os termos a serem destacados, (JONES, SIDWELL, 2012, p. 4-5, 606-607) mas a alocação entre as cesuras e diéreses; isso para explicitar os objetos e matérias, suas qualidades, estados e locais, bem como os modos e processos pelos quais suas transformações acontecem. Respectivamente, Ov. Met. XV, 273, 276, 274, 275, 280. Além disso, os encadeamentos fornecidos pelas cesuras apresentam uma compreensão não só da oralidade – ao emular as ênfases naturais do fluxo discursivo articulando essas expressões descritivas para configurar os cenários e imagens que os compõem – mas, e justamente por esses motivos, os diversos desvios e digressões que esse apresenta – principalmente em se tratando do filósofo em questão, com seus apontamentos que começam a desembocar em uma verborragia “pítica”, guardadas as devidas distinções.

Isso em vista, a tradução buscou manter esse tom acalorado do discurso pitagórico, o quanto foi possível, por meio de embaraços sintáticos em português, visto ressaltarem mais na língua de chegada, pois – apesar das constatações referidas acima – há uma maior maleabilidade da língua latina no que tange às disposições dos termos. Assim, ao dispor as exemplificações e indicações espaciais na sequência em que aparecem no texto latino, evocam-se as topicalizações, os apostos e adjunções; isso para pôr em evidência o conteúdo informacional que os versos parecem apontar. Dessa forma, ao torcer a sintaxe – no português – o quanto pareceu viável, sem maiores prejuízos de compreensão, a tradução propõe o impacto da recepção

do discurso pitagórico, visando conformar na escrita o pensamento frenético dessa personagem marcada pelo descrédito, o misticismo, o cômico e o filosófico.

Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, vv. 307-334

'Plurima cum subeant audita et cognita nobis,
pauca super referam. quid? non et lympha figuras
datque capitque nouas? medio tua, corniger Ammon,
unda die gelida est, ortuque obituque calescit; 310
admotis Athamanas aquis accendere lignum
narratur, minimos cum luna recessit in orbes;
flumen habent Cicones, quod potum saxea reddit
uiscera, quod tactis inducit marmora rebus;
Crathis et huic Sybaris nostris conterminus oris 315
electro similes faciunt auroque capillos.
quodque magis mirum est, sunt, qui non corpora tantum,
uerum animos etiam ualeant mutare liquores.
cui non audita est obscenae Salmacis undae
Aethiopesque lacus? quos si quis faucibus hausit, 320
aut furit, aut patitur mirum grauitate soporem.
Clitorio quicumque sitim de fonte leuauit,
uina fugit gaudetque meris abstemius undis,
seu uis est in aqua calido contraria uino,
siue, quod indigenae memorant, Amythaone natus, 325
Proetidas attonitas postquam per carmen et herbas
eripuit furiis, purgamina mentis in illas
misit aquas odiumque meri permansit in undis.
huic fluit effectu dispar Lyncestius amnis,
quem quicumque parum moderato gutture traxit, 330
haud aliter titubat, quam si mera uina bibisset.
est locus Arcadiae (Pheneon dixere priores),
ambiguis suspectus aquis, quas nocte timeto;
nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur.

Tradução de *Metamorphoses* P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 307-334

Das Mudanças Físicas, por Cecília Debiasi Duarte

Muitas coisas vêm para nossos ouvidos e conhecimento, a poucas dessas vou me referir. O quê? A água não confere nem toma novas formas? A tua água, Ammon ramificado, é gelada no meio-dia e esquenta no fim e na hora do plantio. 310 Contam que os Atamanes, quando a lua recede em um pequeno orbe, acendem lenha levando água. Cícones tem um rio cuja bebida transforma as entranhas em pedra, cujo toque induz as coisas ao mármore. Crátis e o vizinho, que segue junto a nossa terra, 315 faz os cabelos similares a ouro e âmbar; o que é mais extraordinário é que existem águas que mudam tanto os corpos quanto as almas. Quem não ouviu falar das ondas grosseiras da Salmácis e dos lagos da Etiópia? Que, quando levados à garganta, 320 ou enfureces ou és afetado de forma grave por um sono extraordinário. Aquele que conforta a sede na fonte de Clitório, se abstém, foge das vinhas e se alegra com a água; sua força fica na água cálida em vez do vinho, ou como os nativos lembram, o nascido de Amitaon 325 depois de arrancar fúrias com canto e ervas, as nascidas de Preto lançaram na água as sujeiras da mente e o ódio pelo vinho permaneceu nas ondas. Isto flui com efeito contrário na Lincéstida: quem trouxer à garganta sem moderação, 330 tropeça e fica preso à cama, como se bebesse da vinha. Há um lugar na Arcádia, chamado Feneu pelos antigos, com águas ambíguas e suspeitas das quais se deve ter medo à noite: quando bebida à noite causa males e sem mal se bebe na luz.

Comentário à tradução de *Metamorphoses* P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 307-334

Das Mudanças Físicas, Cecília Debiasi Duarte

É usual para leitores de textos clássicos – aqui, mais especificamente, de Ovídio – preferir traduções poéticas ou em metro regular. Apesar disso, a aparente erudição de uma tradução e o esforço desprendido pelo tradutor para a criação de um metro na língua-alvo que se assemelhe ao hexâmetro clássico não é sinônimo de qualidade do texto-alvo. Em vista desse equívoco e do exercício de tradução proposto, busquei diferir da ideia de tradução poética ou erudita, com o objetivo de criar um texto prosaico e de fácil legibilidade, ainda que o suposto leitor não possua conhecimento prévio do mundo clássico, da época, ou de Ovídio.

Para tal, considerei a teoria do escopo proposta por Vermeer (1996), que enfatiza a tradução como estando em função do receptor – no meu caso, um leitor contemporâneo não-versado em literatura clássica. Ou seja, a tradução com foco na sua função de exercício de produção de um texto em prosa.

Apesar das liberdades que tomei com a forma – e, menos, com o conteúdo – ainda busquei manter alguns dos paralelismos que Ovídio cria. Por exemplo, nos versos 312 e 313, na repetição de “[...], quod [...], quod [...]” mantive o paralelismo na tradução, com o uso da palavra cujo. Esses paralelismos em Ovídio e em outros autores – como em Virgílio – já foram diversamente trabalhados na literatura, *e.g.* em Weber (1999).

A pretensão de criar um texto prosaico evita desafios trazidos pela métrica, mas introduz novos: como transformar um texto com muitas referências ao mundo real da época em um texto legível sem conhecimento prévio por contemporâneos meus? Um desafio se mostrou no verso 309: “[...], corniger Ammon”. A resposta inicial para esse problema seria traduzir “corniger” por “com cornos”, mas como esperar que o leitor saiba que Ammon é um rio? Como esperar que o leitor saiba que a referência aos chifres se refere ao delta do rio? Ao mesmo tempo que era minha intenção deixar o entendimento do texto explícito, não queria me afastar do texto-fonte. Considerando todas essas variáveis, procurei por palavras que poderiam ser aplicadas a chifres e também a afluentes de rios. Como resultado, a tradução ficou: “[...] água, Ammon ramificado, [...]”.

Para fazer escolhas sintáticas, também de grande importância quando falamos de traduções de textos clássicos – já que as reproduzir e, ao mesmo tempo, produzir um texto de leitura fluida na língua-alvo é desafiador – tomei muitas liberdades. Estas foram desde a alteração de tempos verbais, como “audita est”, no verso 319, – um particípio perfeito na voz passiva – que passou a ser “ouviu” – pretérito perfeito na voz ativa; até de sujeito, como em “furit”, no verso 321 – terceira pessoa do singular – traduzido para “enlouqueces” – segunda pessoa do singular.

Por fim, um problema que não pude solucionar é a presença de nomes e referências menos explícitas para leitores contemporâneos, como a fonte de Clitório. Em uma tradução completa isso poderia ser solucionado com um glossário ou por meio de notas de tradução, que Buendia (2013) definiu como elementos paratextuais que fazem a voz do tradutor ser ouvida. Apesar de seguir a teoria do escopo proposta por Vermeer (1996), busco um texto de fácil legibilidade e não, necessariamente, com um sentido transparente; por isso, o recurso de notas de tradução não foi preferido para o exercício.

Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, vv. 335-360

Sic alias aliasque lacus et flumina uires 335
conciipient. tempusque fuit, quo nauit in undis,
nunc sedet Ortygie. Timuit concursibus Argo
undarum sparsas Symplegadas elisarum,
quae nunc immotae perstant uentisque resistunt.
nec, quae sulphureis ardet fornacibus Aetne 340
ignea semper erit, neque enim fuit ignea semper.
nam siue est animal tellus et uiuit habetque
spiramenta locis flammam exhalantia multis,
spirandi mutare uias, quotiensque mouetur,
has finire potest, illas aperire cauernas; 345
siue leues imis uenti cohibentur in antris
saxaque cum saxis et habentem semina flammæ
materiam iactant, ea concipit ictibus ignem,
antra relinquunt sedatis frigida uentis;
siue bitumineæ rapiunt incendia uires 350
luteaque exiguis ardescunt sulphura fumis,
nempe ubi terra cibos alimentaque pinguia flammæ
non dabit absumptis per longum uiribus aeuum
naturaeque suum nutriment deerit edaci,
non feret illa famem desertaque deseret ignis. 355
esse uiros fama est in Hyperborea Pallene,
qui soleant leuibus uelari corpora plumis
cum Tritoniacam nouiens subiere paludem.
haud equidem credo; sparsae quoque membra uenenis
exercere artes Scythides memorantur easdem. 360

Tradução de Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 335-360

Das Mudanças Físicas, por Nícolas Carvalho

Cada qual, forças
diferentes, rios e lagos 335

apresentam
Outrora, nadava pelas ondas

Ortigia – hoje deita.
Argo temia as Simplégades

postadas no encontro das ondas repartidas

que hoje paradas resistem
e suportam ventos

E nem o Etna, que em fornalhas
de enxofre se abrasa, 340

sempre será fogo
e nem sempre fogo foi

porque se a terra é um bicho
que vive e que tem

em vários lugares poros que exalam chamas,

pode mover orifícios
quando é abalada

pode aqui fechar
acolá abrir cavernas; 345

ou se fundas cavernas têm ventos velozes

e pedra com pedra
– onde há o germe da chama –

os ventos atiram,
o fogo se faz no atrito
e as cavernas esfriam quando o vento cessa

ou se as forças do betume geram incêndios 350

e o enxofre com pouca fumaça queima,

quando enfim a terra
nem grãos nem fartura ao fogo

fornecer
– forças consumidas pelo tempo –

e à sua voraz natura
faltar o sustento 355

não suportará fome;
e a desertará deserta.

Alguns homens
– dizem –
em Palene Hiperbórea

costumam com leves plumas
cobrir seus corpos

depois que ao Lago Tritônio
nove vezes
imergiram

Duro acreditar.
Passando poções nos membros 360

conseguem o mesmo
as Cítias
– é isso que dizem

Comentário à tradução de *Metamorphoses* P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 335-360

Das Mudanças Físicas, Nícolas Carvalho

As tentativas de aclimatação de um hexâmetro datílico em português sempre tomaram o verso total, como seus seis pés, como unidade de equivalência. Esse pequeno excerto das *Metamorfose*s propôs, como experimento e exercício, uma tradução que se guiasse por unidades menores, delimitadas pelas cesuras.

A prática comum baseia tanto projetos que supunham de maneira atemporal a quantidade das sílabas em português – que tentavam fazer equivaler a quantidade silábica latina a uma suposta quantidade silábica do português – quanto projetos mais recentes, que substituem a quantidade do verso latino pela tonicidade do português.

Para Neto e Nogueira (p. 296, 2013), o primeiro poeta a compor hexâmetros vernáculos foi José Anastácio da Cunha. Como pode-se notar a partir do cotejo de sua tradução do segundo livro das *Geórgicas*, Cunha propõe uma tradução em que os versos se emparelham: em versos equivalentes, encontramos mais ou menos (com o deslocamento eventual devido às escolhas poéticas e constrições métricas) a mesma informação semântica. Assim, “Oh, quão ditosos, se o próprio bem conhecessem” traduz “O fortunatos nimium, sua si bona norint” (Cunha apud NETO, NOGUEIRA, 2013).

Traduções hexamétricas mais recentes, como a de Carlos Alberto Nunes, pautadas pela tonicidade, também fazem o mesmo. O verso traduzido se espelha no verso tradutorio, – ainda que esse emparelhamento total seja impossível e até indesejável. Dessa forma, “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Tróia” (NUNES, 1964) traduz “Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris”.

Esta tradução que apresento foi uma tentativa de pensar o *epos* a partir não da unidade hexamétrica, mas de partes menores constituintes delimitadas pelas cesuras. Os versos são tomados a partir de uma interpretação prévia de suas cesuras constitutivas mais relevantes, considerando-se a expressão poética e a organização semântica.

A equivalência quantitativa proposta neste experimento pensou o pé hexâmetro como divisível em duas meias partes: a primeira é necessariamente uma sílaba longa; a segunda é ou uma sílaba longa ou duas sílabas breves. Essa divisão de cada dáctilo em duas metades já é pressuposta pela tradição, que nomeia, por

exemplo, a cesura que ocorre no meio do terceiro pé hexâmetro como *petemímera* (isto é, *πενθημιμερής*, de cinco meias partes).

Assim, a tradução propôs a equivalência seguinte: o hexâmetro total (doze meias partes) foi traduzido por um dodecassílabo, um pé e meio (três meias partes) por um verso trissilábico, dois pés e meio (cinco meias partes) por uma redondilha menor e, por fim, dois pés e meio (sete meias partes) por uma redondilha maior.

Entendeu-se, por exemplo, o verso 356, a partir das cesuras triemímera e pentemímera:

ēssē uŕōs || fām[a] ēst || Hȳpērbōrēā Pāllēnē

De modo que a tradução buscou se pautar por essas unidades:

Alguns homens
– dizem –
em Palene Hiperbórea

No verso 341, a cesura pentemímera orientou a tradução para a divisão em dois versos menores.

īgněa sēmpēr ērīt || nēqu[e] ēnīm fūt īgněa sēmpēr

De modo que a versão traduzida constitui-se de uma redondilha menor e uma redondilha maior:

sempre será fogo
e nem sempre fogo foi

Curiosamente, esta tradução lembra, graficamente, pela mancha da página, certa tradição de tradução modernista de traduzir e/ou recriar os clássicos (o *Propércio* de Pound, por exemplo), que fazia o trânsito direto dos metros da Antiguidade Clássica para o verso branco não-isométrico, tão recorrente na poesia dos séculos XX e XXI. Apesar dessa semelhança visual, os procedimentos são opostos: a transcrição poundiana opera a partir de uma liberdade maior do contemporâneo frente ao antigo, supostamente a partir de uma conexão trans-histórica de potências e intenções. Esse modo de traduzir toma como princípio, portanto, a intuição do

tradutor sobre a obra da Antiguidade. O poeta tradutor contemporâneo seria capaz, a partir de sua sensibilidade, de encontrar a expressão poética contemporânea adequada para a potência expressiva latente no texto original, sem que houvesse o cuidado explícito de se produzir analogias formais entre a materialidade do texto original e a materialidade da tradução. Essa tradução foi, manifestamente, um esforço de sentido contrário, isto é: uma tentativa de operar mais cerradamente frente ao texto.

Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, vv. 361-390

'Siue fides rebus tamen est addenda probatis,
nonne uides, quaecumque mora fluidoue calore
corpora tabuerint, in parua animalia uerti?
[+] i quoque delectos [+] mactatos obrue tauros
(cognita res usu): de putri uiscere passim 365
florilegae nascuntur apes, quae more parentum
rura colunt operique fauent in spemque laborant.
pressus humo bellator equus crabronis origo est;
concaua litoreo si demas brachia cancro,
cetera supponas terrae, de parte sepulta 370
scorpius exibit caudaque minabitur unca;
quaeque solent canis frondes intexere filis
agrestes tineae (res obseruata colonis)
ferali mutant cum papilione figuram.
semina limus habet uirides generantia ranas, 375
et generat truncas pedibus, mox apta natando
crura dat, utque eadem sint longis saltibus apta,
posterior superat partes mensura priores
nec catulus, partu quem reddidit ursa recenti,
sed male uiua caro est; lambendo mater in artus 380
fingit et in formam, qualem capit ipse, reducit.
nonne uides, quos cera tegit sexangula fetus
melliferarum apium sine membris corpora nasci
et serosque pedes serasque adsumere pennas?
Iunonis uolucrem, quae cauda sidera portat, 385

armigerumque Iouis Cythereiadasque columbas
et genus omne aiuum mediis e partibus oui,
ni sciret fieri, quis nasci posse putaret?
sunt qui, cum clauso putrefacta est spina sepulcro,
mutari credant humanas angue medullas. 390

Tradução de Metamorphoses P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 361-390
Da autogênese, por Izis Tomass

Se a fatos afora ter deles ciência necessário é dar fé
não vês que quaisquer que sejam por mora ou fluido calor
corpos putrificam-se e em pequeninos seres restam lá vertidos?
Depois de colhida carniça enterre da bovina oferta
é coisa sabida aqui e ali de putrefata víscera 365
florífagas rebentam as abelhas e ao feitio ancestral
os campos cultivam à obra inclinadas esperançosas laboram.
Esmagado pela terra o belicoso corcel às vespas origem dá.
Afora côncavos braços se de algum litorâneo caranguejo
colocas sob terra o resto daquela parte outrora sepultada 370
escorpião brotará com cauda volteada carcará.
Acostumadas a com brancas fibras dentre folhagens tecer
elas, agrestes lagartas causos dos que acolá habitam
em fúnebres borboletas transmutam suas figuras.
Sementes há pela lama gráos donde se originam verdes rás 375
e inacabadas as gera o mais tardar ao nado aptas
pés dá-lhes e pernas e logo então a longos saltos dadas
medida dos ínferos supera a que nos súperos membros reside.
Nem inda breve filhote que em parto ursa há pouco trouxe
é algo além de mal vivente carne lambendo a mãe suas juntas 380
modela e à forma aquela que de si mesma toma, cinzela.
Acaso não vês de hexagonais ceras
rebentos de melíferas abelhas carentes de membros nascem
e tão somente aos poucos paulatinos pés mais assaz vagarosas asas tais assumem?

De Juno ente alado constelações em sua cauda porta 385
a armígera de Jove águia as citereias columbas
toda sorte de aves dos ocultos vazios d'ovo nascem
não soubesse que assim elas se fazem quem poderia tais coisas pensar?
Há ainda os que quando em claustro pútreja espinha resta no sepulcro
creem que em serpente transfigura-se a dantes humana medula. 390

Comentário à tradução de *Metamorphoses* P. Ovidi Nasonis, Livro XV, 361-390,

Da autogênese, Izis Tomass

Neste excerto, formado por nove exemplos acerca da autogênese, o Pitágoras Ovidiano nos guia por vívidas ilustrações que remetem a todo momento às transformações perenes pelas quais passam os seres. O discurso inicia constatando aquilo que, segundo o filósofo, seria uma verdade verificada (*rebus probatis*), i.e., a autogênese ou, mais precisamente, que um corpo morto não cessa de existir, mas putrifica-se e dele surgem outros e menores seres (*corpora tabuerint, in parua animalia uerti*). Após tal constatação, o excerto seguirá por alguns exemplos que visam ilustrar a fatalidade dessa afirmação (364-371), passando por imagens de metamorfoses que ocorrem em um e mesmo corpo vivo (372-384), de nascimento a partir de sementes e ovos (375; 385-388) e finaliza novamente com a transformação de um corpo putrificado em ser animado (389-390).

Acompanhando a formação de tais imagens, há inúmeras ocorrências materiais nos versos que, seguindo aqui os estudos de Frederick Ahl (1985, p. 53), acredito que são parte constituinte de seus sentidos. Tendo isso em mente, a tradução metrificada que ora apresento se fez a partir da materialidade inerente aos versos, e assim norteada por quatro principais elementos, a saber, cesuras, imagem, movimento e mistura; procurando espelhar e/ou transformar tais ocorrências do texto latino na feitura da versão para o português brasileiro. Logo, ao passo que esta tradução se guia por elementos compreendidos como inerentes às estruturas dos versos latinos – por vezes distanciando-se da estrutura sintática do português e causando certo estranhamento –, ela também conversa em determinados momentos com elementos localizados na cultura brasileira. Proponho, portanto, uma tradução cuja base não se adequaria nem de todo à de Schleiermacher, nem à de Nida, i.e., nem tende somente a criar uma tradução através de um espaço disjuntivo entre

leitor e obra – no que esse teria de alcançá-la por meio de uma abertura em sua subjetividade, propiciada pelo exercício reflexivo –, nem pretende domar a estrutura e letra latina sob a insígnia da cultura e português brasileiros, mas que se desvia a todo instante de se deixar capturar ou de repousar sobre alguma delas. Uma vez que o presente artigo não intenta – por questões de fim e limite formal – apresentar minuciosas análises das traduções, mas pôr em relevo as diferentes estratégias de cada tradutor, apontarei aqui apenas alguns e mais destacados exemplos dos procedimentos adotados.

No que toca às cesuras, optando por manter a quantidade de versos na tradução, evidenciei o posicionamento daquelas nos hexâmetros datílicos através de cesuras espaçadas, porém transformando-os em compostos de redondilhas maiores ou menores, decassílabos ou dodecassílabos, por vezes misturando em um mesmo verso metrificações as quais, não obstante o fato de remeterem a diferentes orientações, aparecem interligadas, complementares de um sentido, contaminando-se mutuamente.

Onde se lê, e.g., no verso 365 em latim:

cōgnītā/ rēs ū/sū || dē/ pūtrī/ uīscérē/ pāssīm

A tradução foi guiada pela cesura pentemímera, originando um verso composto de uma redondilha menor e um decassílabo sáfico:

é coisa sabida aqui e ali de putrefata víscera

Outro exemplo é o do verso 378, que acaba por ser autorreferente, uma vez que, segundo a marcação da cesura – neste caso, também pentemímera –, de fato faz com que o segundo colum, ou colum “posterior”, seja maior que o primeiro, ou “prior”:

pōstérī/ōr sūpē/rāt || pār/tēs mēn/sūrā př/ōrēs

A versão ao português reflete tal cesura ao criar um verso misto de redondilha menor e dodecassílabo, i.e., dentre as métricas eleitas para a presente tradução, a menor e a maior, bem como reflete a estrutura latina também ao falar da medida dos membros ínferos (segundo colum) no membro súpero (primeiro colum), e vice-versa:

medida dos ínferos supera a que nos súperos membros reside

Já acerca de formações imagéticas, foram aqui utilizadas estratégias de espelhamento de assonâncias e aliterações em diversos versos, além de uma tentativa de reprodução de seus pesos quando possível, através de um uso maior de oclusivas, em versos onde o pé espondaico é predominante e.g., contraposto a maiores ocorrências de fricativas e líquidas em versos mais fluidos, i.e., onde há a predominância de dátilos. Tais escolhas foram orientadas, em larga medida, pela própria presença de consoantes leves e pesadas no texto latino em relação aos versos onde há a preponderância de dátilos e espondeus, respectivamente. Cito como exemplo de uma dessas formações imagéticas o crescendo de dátilos presentes entre os versos 364-367, cujo excerto vai de uma imagem “pesada” e sem movimento – a de carniça oriunda de oferendas –, para a imagem de pequenas, leves e hábeis abelhas que da carniça nascem. O verso inicia, ao falar em “enterrar a carniça”, de modo um tanto pesado, composto de quatro espondeus e dois dátilos, e com a ordem do enterro “enterrada”, emparelhada pela carniça bovina:

í quðquē/ dēlēc/tōs || māc/tātōs/ ðbrūč/ tāurōs

Ao verter para o português, no verso composto de redondilha menor e decassílabo sálico, intentei mimetizar a falta de fluidez do verso, posicionando igualmente a ordem de enterro por entre a carne morta e evitando uma rima interna assonante ao escolher não posicionar a palavra “bovina” em final de verso – posição que ocorre no verso latino com seu “equivalente” “tauros”:

Depois de colhida carniça enterre da bovina oferta

Na sequência, do verso 364 ao 367, há no texto latino um progressivo aumento de dátilos e diminuição de espondeus, no que os versos ganham assim leveza e movimento ao falar das abelhas que dali surgem: no verso 365, há três espondeus, dois dátilos e um troqueu; em 366, dois espondeus, três dátilos e um troqueu; até finalizar o excerto no verso 367 com quatro dátilos e dois espondeus, um verso arejado e movimentado também através de suas duas cesuras, em posições triemímera e heptemímera, as quais marcam três orações que, não obstante interligadas, fecham-se semanticamente em si mesmas, no que todas se referem ao mesmo sujeito, porém cada qual com um núcleo verbal distinto:

rūrā cō/lūnt || ðpē/rīquē fā/uēnt || īn/ spēmquē lā/bōrānt

Ao traduzir, procurei mimetizar a leveza do verso através de líquidas e násis, além de manter a separação dos cola através de um verso composto por duas redondilhas menores e uma maior, mantendo também a unidade semântica de cada uma através da manutenção de seus núcleos verbais, com exceção da alteração do verbo latino “faueo” (favoreço, interesso-me, sou favorável) (SARAIVA, 2019, p. 477) para o adjetivo “inclinado” na segunda redondilha:

os campos cultivam à obra inclinadas esperançosas laboram

Ainda sobre a leveza e movimento das abelhas, pode-se citar o verso 384, formado por aliterações de [s], ao passo que não se trata de um verso totalmente fluido, i.e., com a predominância de dátilos. Trata-se de um verso onde os rebentos de abelhas estão vagarosamente sendo dotados de seu aparato de mobilidade. Logo, há predominância de [s] (presente ao menos uma vez em cada pé) em um verso ainda não totalmente leve, mas uma fluidez que vai se adquirindo aos poucos:

é t sē/rōsquē pě/dēs || sē/rāsqu[e] ād/sūměrě/ pēnnās?

Ao traduzir, escolhi manter as aliterações, porém não só utilizando as de [s], mas as de [z], intentando mimetizar como o som dos movimentos das abelhas é por nós, brasileiros, comumente representado. O verso, portanto, inicia de modo mais lento, com a predominância de oclusivas e aliterações de [s] e, após a cesura, ganha em movimento com total preponderância de [z] e [s] e pouquíssimas oclusivas. Além disso, mantive a repetição e adequação do adjetivo “*serus,a,um*” tanto para “*pedes*” quanto para “*pennas*”:

e tão somente aos poucos paulatinos pés mais assaz vagarosas asas tais assumem?

Por fim, gostaria de destacar dois últimos versos nesta brevíssima exposição, i.e., os versos 368 e 371, onde as escolhas de tradução, ainda pautadas pela materialidade e transformação presentes no texto latino, referiram-se a elas de modo não necessariamente espelhado. O verso 368, de cesuras triemímera e heptemímera, consiste em uma sequência de dátilos e espondeus, fechando-se de modo hexagonal nele mesmo, contendo um exemplo inteiro de autogênese em um só verso:

prēssūs hū/mō || bēl/lātōr ē/quūs || crā/brōnīs ō/rīg[o] ēst

As escolhas aqui, na versão ao português, primaram por manter o espelhamento da cesura e a sequência de imagens do verso que inicia com uma força em direção à terra e termina em direção contrária, resultando em três redondilhas maiores. Na última redondilha, intentou-se ecoar concretamente o movimento imagético de todo o verso: o reflexo de um mergulho à terra de um lado – o corpo do belicoso corcel que é esmagado, empurrado para baixo pelo peso da terra –, que sai ao fim do verso de outro modo, metamorfoseado, na direção contrária, na imagem das vespas que saem da terra e voam para longe. Visualmente, na terceira e última redondilha, tal eco aparece na ocorrência de crase em “às” e na tônica em posição final de verso em “dá”:

Esmagado pela terra o belicoso corcel às vespas origem dá

Já no verso 371, final do exemplo iniciado em 369, a tradução se pautou pelo adjetivo *uncus,a,um*, que denota a forma de um gancho, algo que foi ou é curvado e se volta para o ponto de origem:⁵

scōrpīūs/ ēxī/bīt || cāu/dāquē mī/nābītūr/ ūncā

Na versão, “*unca*” acabou traduzida como “volteada”, opção escolhida por conter em si o vestígio do próprio movimento de torção, feito que denota a forma representada pelo adjetivo. “Volteado” também nos remete à toada “Carcará” (João do Vale e José Cândido, 1964) que, apesar de versar sobre um animal diferente, igualmente descreve um que tem como traço ser ameaçador e dotado de ferramenta volteada para atacar.⁶ O latim “*minabitur*”, “ameaçará”, está aqui traduzido como “carcará”. Utilizando-se de certa licença, a tradução toma “carcará” não só como qualidade, mas como verbo, e se aproveita também do fato de o nome da ave terminar de modo similar à marca morfológica de futuro da terceira pessoa de número singular na língua portuguesa. Tal semelhança permite, inclusive, que se resgate neste mesmo único verso a ocorrência de rima assonante que há entre os versos latinos 370 e 371, que finalizam com os pés espondaicos “*ulta*”/”*unca*”, respectivamente, ao passo que auxilia na metrificação em decassílabo do segundo

5 Cf. SARAIVA, 2019, p. 1241, e.g.

6 “[...]/É um bicho que avoa que nem avião/É um pássaro malvado/Tem o bico volteado que nem gavião/[...]” (CANDIDO; VALE, 1964).

colum, o que não ocorreria – ao menos não no modo como o verso está dado – com o verbo “ameaçará”:

escorpião brotará com cauda volteada carcará

Apesar de este último exemplo se distanciar consideravelmente da forma e *sensum* do verso latino de referência, ele ainda carrega consigo o núcleo transformacional que orientou a tradução destes versos, dotado inclusive de movimento ao se constatar o deslocamento que sofreu em relação ao texto de partida. Tal desvio parte de um verbo latino conjugado em terceira pessoa do singular e termina em um nome de pássaro brasileiro que, não obstante seu ar ameaçador – e precisamente aí reside o entrelaçamento de vestígios – joga o leitor, no mesmo instante, para fora do verso latino e para dentro de um verso brasileiro, estendendo assim o movimento de metamorfose que se dá através de símiles partículas pertencentes a todos díspares – tema do discurso pitagórico deste verso – para fora do próprio texto que se lê.

Foram, portanto, neste breve comentário, citados alguns exemplos de estratégias que guiaram a tradução dos versos 361 a 390 a partir de um entendimento material, imagético e, apesar da estrutura em hexâmetros datílicos, móvel dos versos que, ao longo da retórica “pitagórica” apresentada em Ovídio, transformam-se a todo momento, perenes em sua metamorfose.

Referências bibliográficas

- AHL, Frederick. *Metaformations: soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- BUENDIA, Carmen Toledano. *Listening to the voice of the translator: a description of translator's notes as paratextual elements*. Translation & Interpreting, Sydney, v. 5, n. 2, p. 149+, jul. 2013.
- CANDIDO, José do. VALE, José do. *Carcará*. In: BETHANIA, Maria. *Maria Bethânia*. São Paulo: RCA Victor, 1964.
- HARDIE. The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean Epos. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 45, No. 1 (1995), pp. 204-214.
- HOMERO. *Ilíada*. 4. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

HOMERO. *Ilíada*. Traduzida do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora, 1941.

KLINE, A. S. *Ovid's Metamorphoses: A complete English translation and Mythological index*. 2000. Disponível em: <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm#askline>. Acesso em: 30 de maio de 2023.

MARIS, Mariana. Aspectos sintáticos e prosódicos do sistema de pontuação: notas sobre a gramatização do português quinhentista. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, v. 16, n. 2, p. 410-448, 2021. DOI: 10.14393/DL50-v16n2a2022-3. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/62037>. Acesso em: 28 maio. 2023.

NETO, João Angelo Oliva; NOGUEIRA, Érico. *O Hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes*. Scientia Traductionis, n. 13, 2013.

NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Fundamentos para uma teoría funcional de la traducción*. Tradução: Sandra García Reina, Celia Martín de León. 1 ed. Espanha: Akal, 1996. 208 p. v. 1. ISBN 9788446004745.

SARAIWA, F. R. Santos. *Dicionário latino-português*. F. R. Santos Saraiva. Belo Horizonte, MG: Editora Garnier, 2019.

SCHLEIERMACHER, Friedriech. *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*. Trad. de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Antologia Bilíngüe. Clássicos da Teoria da Tradução. Volume I: Alemão-Português*. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2010.

STEINRÜCK, Martin. *À quoi sert la métrique? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques: une introduction*. Editions Jérôme Millon, 2007.

TARRANT, Richard. P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoses* (Oxford Classical Texts). Oxford: Clarendon Press, 2004.

VAANANEN, Veikko. *Introduction au latin vulgaire*. França: Klincksieck, 1981.

VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co. 1900.

WEBBER, Clifford. Dido and Circe Dorées: Two Golden Women in “Aeneid” 1.698 and 7.190. *The Classical Journal*, USA, v. 94, n. 4, p. 317-327, maio 1999.

Os diálogos entre Njørðr e Skaði (*Gylfaginning*, 23) e Hadingus e Regnilda (*Gesta Danorum*, I. 8. 18-9): duas traduções comentadas

Henrique Verri Fiebig*

Resumo: O presente artigo oferece uma tradução comentada, para o português brasileiro, de dois diálogos, um entre o deus nórdico Njørðr e sua cônjuge Skaði, e outro entre o lendário rei dinamarquês Hadingus e sua esposa Regnilda. O primeiro é um conjunto de duas estrofes compostas em nórdico antigo, que pertencem ao corpus da chamada poesia éddica e foram preservadas na Edda em prosa de Snorri Sturluson; o segundo é a tradução, ou reelaboração, destas duas estrofes na forma de dois poemas em língua latina, levada a cabo pelo historiógrafo danês Saxo Gramático, em sua *Gesta Danorum*.

Palavras-chave: Poesia Éddica; Saxo Gramático; *Gesta Danorum*; Tradução.

Abstract: This paper aims to provide a Brazilian Portuguese translation, accompanied by commentaries, of two dialogues: one between the Norse god Njørðr and his consort Skaði, and the other between the legendary Danish king Hadingus and his wife Regnilda. The first dialogue comprises two Old Norse Eddic stanzas preserved in Snorri Sturluson's Edda, while the second is their Latin rendering by the Danish historiographer Saxo Grammaticus, as found in his *Gesta Danorum*.

Keywords: Eddic Poetry; Saxo Grammaticus; *Gesta Danorum*; Translation.

(*) Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Apresentação

O historiógrafo danês Saxo Gramático, de quem pouco se sabe além do nome, escreveu, aproximadamente entre os anos de 1188 e 1208, a *Gesta Danorum*, uma história da Dinamarca em língua latina e em forma de *prosimetrum*, isto é, numa mistura entre prosa e verso, que se estende ao longo de dezesseis livros e um prefácio.

Especificamente no prefácio, o autor estabelece, entre outras coisas, quais são as suas fontes e o quanto o seu próprio relato lhes é fiel, fundamentando a *auctoritas* de sua narração em três pilares principais: os volumes e vestígios, em pedra e rocha, deixados em língua vernácula pelos dinamarqueses de outrora (GD, Pref. 1. 3); os feitos e histórias coletados e registrados pelos islandeses, largamente utilizados por ele no tratamento da *vetustas*, dos tempos remotos (GD, Pref. 1. 4); e as informações diretas das testemunhas oculares dos eventos (GD, Pref. 1. 5).

A fidedignidade do seu relato residiria, por sua vez, na verdadeira tradução (*uerā translatio*) do teor de suas fontes vernáculas. Nesse sentido, a respeito do tratamento dos registros transmitidos pelos daneses de antanho, ele afirma (GD, Pref. 1. 3):

Quorum uestigis ceu quibusdam antiquitatis uoluminibus inherens tenoremque ueris translationis passibus emulatus metra metris reddenda curaui, quibus scribendorum series subnixa non tam recenter conflata quam antiquitus edita cognoscatur, quia presens opus non nugacem sermonis luculentiam, sed fidelem uerustatis notitiam pollicetur.

Fiando-me nesses seus vestígios como se fossem volumes da antiguidade, e tendo emulado seu teor com os passos de uma verdadeira tradução, cuidei que os versos fossem vertidos em versos; sendo baseada nisso, a série de coisas que serão escritas deve ser reconhecida não tanto como algo recentemente compilado quanto como algo há muito transmitido, pois a presente obra oferece não um frívolo esplendor de estilo, mas o fiel conhecimento de priscas eras¹.

Pesquisadores como Olrik (1894) buscaram identificar essas fontes, orais ou escritas, dinamarquesas ou noruego-islandesas, que teriam sido utilizadas ou traduzidas no processo de confecção das narrativas da *Gesta Danorum*. Dentre elas, destacam-se duas estrofes éddicas, dialógicas e de matéria mitológica, elaboradas

1 Tradução nossa.

em língua nórdica antiga, que foram transmitidas pelo islandês Snorri Sturluson na chamada Edda em prosa (*Gylfaginning*, 23), tratado de poética escrito no decorrer do primeiro quarto do século XIII.

Ambas as estrofes formam um diálogo entre Njörðr, deus nórdico relacionado ao mar, e sua esposa, a gigante Skaði, ligada às montanhas. Ora, após um desejar que vivessem junto às montanhas e o outro que ficassem junto ao mar, eles acordam passar nove noites nas montanhas de Þrymheimr, antiga morada de Þiazi, pai de Skaði, e nove noites nas águas de Nóatún, habitação marinha de Njörðr. Na primeira estrofe, o deus expressa o incômodo que foi se hospedar nos montes, enquanto, na segunda estrofe, a gigante exprime o desconforto que lhe causa o oceano.

É sabido que os versos em questão foram traduzidos, ou reelaborados, por Saxo em um episódio distinto do original: tornaram-se um diálogo entre o lendário rei dinamarquês Hadingus e sua esposa, Regnilda.

Em seu relato (GD, I. 5.7-8.27), lemos que Hadingus, filho de Gram e Signe, rei e rainha da Dinamarca, é levado à Suécia após o assassinato de seu pai pelas mãos do rei da Noruega, Suibdagerus, que assume para si o trono danês.

Na Suécia, Handingus é criado pelo gigante Vagnhofthus e sua filha Harthgropa, que deseja posteriormente ter com ele união; primeiro ele a refuta, mas depois a aceita. E como ele desejasse regressar à Dinamarca natal, ambos seguem para lá; todavia, Harthgropa é morta no caminho por seres sobrenaturais. Hadingus encontra, então, um ancião de um olho só que lhe apresenta a um pirata chamado Liserus; juntos eles envolvem-se em diversas expedições de guerra e saque no Mar Báltico, através das quais Hadingus conquista fama e renome.

Retornado à Suécia, consegue vingar seu pai ao matar Suibdagerus, que o ataca, e retomar o trono danês. Enquanto rei da Dinamarca e da Noruega e depois de uma série de outras aventuras, Hadingus casa-se com Regnilda, filha do rei dos nidarosianos, e passa muitos anos em paz ao lado dela. No entanto, ele começa a sentir saudades de seus tempos no mar em busca de butim, o que faz crescer nele a vontade de retomá-los; por outro lado, Regnilda não tem apreço pelo oceano, e lhe interessa permanecer em terra firme.

É nesse contexto, em que um deseja o mar e o outro a terra, que se insere a versão das duas estrofes apresentada por Saxo. E acreditando que nos seja possível vislumbrar, ao menos em parte, o modo como o historiógrafo danês verteu para o latim os textos nórdicos antigos, em geral, observando sua transposição dessas duas estrofes, em particular, oferecemos a seguir uma tradução versificada, em português brasileiro, tanto das estrofes éddicas quanto da adaptação feita pelo *grammaticus*, acompanhada de comentários que visam esclarecer não só alguns aspectos métricos

dos versos originais, em nórdico antigo e latim, mas também os critérios a partir dos quais nos guiamos em nossa versão.

O diálogo entre Njörðr e Skaði (Gylfaginning, 23)

A poesia nórdica antiga é dividida pelos estudiosos em duas categorias distintas: a escáldica e a éddica.

A poesia escáldica – termo derivado do nórdico antigo *skald*, “poeta” –, que se desenvolve nas cortes da Escandinávia Ocidental entre os séculos IX e XIII e é de natureza eminentemente oral e encomiástica, tem como matéria pessoas e eventos contemporâneos; sua composição, geralmente de autoria conhecida, caracteriza-se pelo amplo uso de *kenningar*, espécie de perífrase de caráter mitológico-alusivo constituída por um substantivo central qualificado por um ou mais substantivos genitivos ou adjetivos, e pelo emprego, no mais das vezes, do *dróttkvætt*, metro composto de estrofes estruturadas em quatro pares de hemistíquios aliterativos (GADE, 1995, pp. 1-3; MOOSBURGER, 2014, p. 414).

Por outro lado, a poesia éddica, que é também oral, mas precede a escáldica no tempo, é definida como aquela composta conforme os metros empregados no *Codex Regius*, códice islandês datado do século XIII que preservou um conjunto de poemas aliterativos, anônimos e de matéria heroica, gnômica e mitológica, hoje comumente chamado de Edda poética (GADE, 1995, p. 2; FULK, 2016; p. 252). Tal definição abarca, também, outros poemas e fragmentos de poemas que não estão contidos no referido códice, mas que lançam mão dos mesmos metros, como é o caso das duas estrofes aqui traduzidas, preservadas na Edda de Snorri Sturluson.

A propósito dos metros, são três os utilizados na composição da poesia éddica: o *fornyrðislag* (“o modo das antigas palavras”), o *málaháttir* (“metro da fala”) e o *ljóðaháttir* (“o metro da canção”)².

O *fornyrðislag*, o mais antigo deles, é um verso formado por dois hemistíquios separados por uma cesura e unidos por aliteração. Cada hemistíquo possui duas sílabas tônicas (ictos) e duas sílabas átonas, e a aliteração ocorre sempre nos ictos, uma ou duas vezes no primeiro hemistíquo, e uma vez no segundo. Essa aliteração segue o padrão do verso germânico ocidental, a saber: a aliteração consonantal requer sempre exata correspondência fonética, a qual não é necessária

2 Para a explanação acerca dos metros éddicos, seguimos os apontamentos de Gade (2002, pp. 856-63) e Fulk (2016, pp. 252-70).

na aliteração vocálica. Organiza-se, no mais das vezes, em estrofes constituídas de quatro versos.

Os outros dois metros são variações deste. O *málahátt* é considerado uma forma expandida do *fornyrðislag*, pois que cada hemistíquo é dotado de cinco posições métricas, ou sílabas poéticas, ao invés das quatro do metro anterior.

Já o *ljóðahátt*, mais inovativo, é também ordenado em estrofes de quatro versos, mas sua estrutura é singular: cada estrofe consiste de duas meia-estrofes compostas de um verso formado por dois hemistíquios aliterados, seguido de um assim chamado verso-inteiro, autônomo, que não alitera com os demais, apenas consigo mesmo. A aliteração dos hemistíquios segue, mui proximamente, aquela do *fornyrðislag*; todavia, é comum que o primeiro hemistíquo seja hipométrico, com duas ou três posições métricas, e que o segundo seja hipermétrico, com cinco ou seis posições métricas. O verso-inteiro pode tanto ter quatro posições métricas quanto ser hipermétrico, e a aliteração recai em dois ou três ictos.

Sendo a variação mais utilizada em poemas dialógicos, o *ljóðahátt* é metro utilizado na composição do diálogo entre Njörðr e Skaði; na tradução a seguir, buscamos transpor ao português, dentro do possível, algumas de suas características.

Primeiramente, consonante às possibilidades oferecidas pelo próprio *ljóðahátt*, mais livre que aquela do *fornyrðislag* de quatro posições justamente porque heterométrico, pois propenso a ser tanto hipométrico (no primeiro hemistíquo) quanto hipermétrico (no segundo hemistíquo e no verso-inteiro), concedemo-nos reproduzir essa maior liberdade em nossa tradução. Assim, escolhemos verter o primeiro hemistíquo em trissílabos ou quadrissílabos; o segundo hemistíquo em quadrissílabos, pentassílabos ou hexassílabos; e da mesma maneira o verso-inteiro: em quadrissílabos, pentassílabos ou hexassílabos³.

No que toca às aliterações, elas podem ocorrer uma ou duas vezes no primeiro hemistíquo e uma vez no segundo, sempre em sílabas tônicas. No verso-inteiro, no original e na tradução, há sempre duas sílabas aliteradas. A correspondência fonética procura o padrão da poesia germânica em geral: exata quando consonantal, variável quando vocálica.

Por fim, junto às estrofes, acrescentamos os parágrafos que imediatamente as precedem na Edda em prosa, nos quais se pode notar a ocorrência de alguns nomes

3 Convém dizer que não se trata uma tradução em versos livres propriamente; embora permita um diferente número de sílabas por linha, ela busca respeitar as variações possíveis no metro das três unidades que compõem a meia-estrofe do *ljóðahátt* original, bem como manter a estrutura dual dos hemistíquios e a unidade característica dos versos-inteiros.

próprios – Njørðr, Skaði, Þjazi, Þrymheimr e Nóatun –, cujas formas nominativas e grafia nórdica antiga decidimos adotar na versão portuguesa.

A tradução foi feita a partir da edição de Faulkes (SNORRI STURLUSON, 2005) para o Prólogo e o *Gylfaginning* da Edda em prosa.

Njørðr á flá konu er Skaði heitir, dóttir Þjaza jötuns. Skaði vill hafa bústað flann er átt hafði faðir hennar–flat er á fjöllum nokkvorum flar sem heitir Þrymheimr–en Njǫðr vill vera nær sæ. Þau sættusk á þat at þau skyldu vera níu nætr í Þrymheimi, en þá aðrar níu at Nóatúnnum. En er Njørðr kom aptr til Nóatúna af fjallinu þá kvað hann þetta:

Leið erumk fjölll–
varka ek lengi á,
nætr einar níu:
úlfa þytr
mér þótti illr vera
hjá sòngyi svana.

Þá kvað Skaði þetta:

Sofa ek máttigak
sævar beðjum á
fugls jarmi fyrir;
sá mik vekr
er af víði kemr
morgun hverjan: már.

Njørðr tem uma esposa que se chama Skaði, filha do gigante Þjazi. Ela deseja ter a moradia que seu pai tivera, a qual se encontra em umas montanhas que se chamam Þrymheimr, mas Njørðr deseja estar perto do mar. Eles acordaram isso, que deveriam ficar nove noites em Þrymheimr e então outras nove em Nóatún. Mas quando Njørðr retornou das montanhas a Nóatún ele disse isso⁴:

4 Em nossa versão, diferentemente do que faz Faulkes, optamos por manter os hemistíquios na mesma linha, separados por uma cesura, forma de apresentação que é também habitual em outras edições modernas (FULK, 2016, p. 260). Assim o fizemos, pois tal formatação parece-nos mais adequada para a visualização da estrutura da estrofe do *ljóðahátr*, com seus dois pares de hemistíquios e dois versos-inteiros.

Maus me são os montes: lá não fiquei muito,
só nove noites.
O uivar dos lobos vil me era perto
da canção dos cisnes⁵.

Então Skaði disse isso:

Dormir não pude no leito do mar:
as aves chiaavam.
Me desperta, vinda do pélago,
sempre cedo a gaivota.

O diálogo entre Hadingus e Regnilda (Gesta Danorum, I. 8. 18-9)⁶

Que as duas estrofes éddicas foram traduzidas, ou reelaboradas, por Saxo Gramático nos dois poemas que formam o diálogo entre Hadingus e Regnilda, isso foi há muito percebido. Bem antes de Olrik (1894, p. 9), Stephanus (1645, pp. 57-8) apontou, em sua edição comentada da *Gesta Danorum*, que *[h]os Rhythmos, quos Saxo παράφραστικῶς vertit, Edda Mythologia [...] tribuit Niordo cuidam, & uxori eius Skade*, isto é, que “esses versos que Saxo verteu παράφραστικῶς [parafrasticamente], a Edda em prosa [...] atribui a certo Niordo e à sua esposa Skade”. Mais recentemente, Dumézil (1970) argumentou, utilizando seu método comparativo da mitologia indo-europeia, que todo episódio acerca de Hadingus teria sido baseado em narrativas míticas associadas a Njorðr.

É sabido que Saxo lança mão de extenso número de metros latinos no decorrer de sua obra, os quais totalizam vinte e quatro diferentes tipos de versos quantitativos, alguns modelados a partir de autores como Horácio, Prudêncio e, especialmente, Marciano Capela, e outros cujos modelos são mais difíceis de precisar, como no caso de alguns dos metros não-estróficos (FRIIS-JENSEN, 1987, pp. 53-4).

5 Mantivemos o enjambement presente nos versos originais. O enjambement é um dispositivo bastante encontrado na poesia nórdica antiga em geral, já que, nela, a aliteração funciona como o principal recurso de coesão entre os elementos, em detrimento da unidade sintática do verso ou do hemistíquio. Para uma discussão sobre o tema, ver GADE (1995, pp. 202-8).

6 Uma primeira tradução desse diálogo, em versos livres, pode ser encontrada em Fiebig (2022, pp. 214-6).

Atribuído a Hadingus, o primeiro poema (GD, I. 8. 18) corresponde à fala de Njǫrðr e se vale de vinte versos decassílabos alcaicos. O decassílabo alcaico compõe o último verso da chamada estrofe alcaica, que tem, em latim, seu primeiro aparecimento nas *Odes* horacianas, nas quais é o metro mais comumente utilizado; sua cesura recai entre a quarta e a quinta sílabas (BECKER, 2012, pp. 118-9). A forma utilizada por Saxo é, no entanto, incomum, pois o decassílabo alcaico é raramente encontrado, na literatura latina, em forma não-estrófica (FRIIS-JENSEN, 1987, p. 54).

Os treze primeiros versos do poema são, de fato, como diz Stephanus, espécie de tradução parafrástica da estrofe nórdica antiga, nos quais se percebe alguns elementos presentes no texto original, como o desconforto do eu-poético masculino em relação às montanhas e ao canto dos lobos (vv. 1-6). Já os sete últimos versos parecem criação autoral do *grammaticus*, ou têm como modelo algum outro poema, da tradição nórdica ou não, que não nos foi legado ou ainda identificado pelos estudiosos; neles, se percebe matéria mais alinhada ao êthos de Hadingus enquanto um tipo de rei-pirata (ou rei-viking).

Esse poema traduzimos em versos decassílabos, com acentuação, necessariamente, na quarta e na décima sílabas, o que mantém o número de sílabas do original e reproduz, em alguma medida, o local da cesura do decassílabo latino.

A segunda estrofe, Saxo averte em um poema de onze versos tetrâmetros trocaicos cataléticos, e os atribui a Regnilda (GD, I. 8. 19). Formado por sete pés trocaicos e meio, com forte cesura após o quarto pé, o tetrâmetro trocaico catalético latino, às vezes chamado de septenário trocaico, é um metro muito utilizado na poesia latina arcaica, e em especial na comédia plautina, pois sua sonoridade remetia ao ritmo da língua falada (HEIKINNEN, 2014, pp. 243-4). Posteriormente, foi revivido na hinografia tardo-antiga e alto-medieval e também por poetas carolíngios; ademais, foi discutido por Beda, o Venerável, em seu tratado *De arte metrica* (ibid., pp. 248-261).

O poema é, assim como o que lhe vem antes, uma versão parafrástica da estrofe original, e nele se vê a persistência da imagem a partir da qual os versos nórdicos se desenvolvem: o incômodo do eu-poético feminino com o canto das aves marinhas, porque não lhe deixam descansar ou dormir.

De nossa parte, escolhemos traduzir o tetrâmetro trocaico catalético por dois metros, um octossílabo, com acentuação na quarta e na oitava sílabas, seguido de heptassílabo com acentuação na quarta e na sétima sílabas, os quais acreditamos adequados à transposição dos sete pés e meio do metro latino, bem marcados pela cesura que os divide em duas metades.

A edição do texto em latim usada é aquela de Friis-Jensen (SAXO GRAMÁTICO, 2014), e, mais ou vez, acrescemos à tradução dos poemas os parágrafos em prosa que os introduzem.

8.18. Cumque sublato iam emulo complures annos per summam armorum desuetudinem rerum agitatione uacuus exegisset, tandem diutinum ruris cultum nimiamque maritimarum rerum abstinentiam causatus et quasi bellum pace iucundius ratus talibus seipsum culpare desidie modis aggreditur:

'Quid moror in latebris opacis,
 Collibus implicitus scruposis,
 Nec mare more sequor priori?
 Eripit ex oculis quietem
 Agminis increpitans lupini
 Stridor et usque polum leuatus
 Questus inutilium ferarum
 Impatiensque rigor leonum.
 Tristia sunt iuga uastitasque
 Pectoribus truciora fisis.
 Officiunt scopuli rigentes
 Difficilisque situs locorum
 Mentibus equor amare suetis.
 Nam freta remigiis probare,
 Officii potioris esset
 Mercibus ac spoliis ouare,
 Aera aliena sequi locello,
 Aequoreis inhiare lucris
 Quam salebras nemorumque flexus
 Et steriles habitare saltus.'

8.19. Cuius uxor ruralis uite studio maritimarum auium matutinos pertesa concentus, quantum in siluestriu locorum usu uoluptatis reponeret, hac uoce detexit:

'Me canorus angit ales immorantem litori
 Et soporis indigentem garriendo concitat.

Hinc sonorus estuose motionis impetus
Ex ocello dormientis mite demit ocium,
Nec sinit pausare noctu mergus alte garrulus
Auribus fastidiosa delicatis inserens,
Nec uolentem decubare recreari sustinet
Tristiore flexione dire uocis obstrepens.
Tutius siluis fruendum dulciusque censeo.
Quis minor quietis usus luce, nocte carpitur
Quam marinis immorari fluctuando motibus?

8.18. E, já aniquilado o rival, como tolerasse muitos anos sem ação devido a sua completa inatividade na prática da guerra, por fim [Hadingus] censurou o demorado cultivo da terra e a demasiada ausência dos assuntos marítimos e, como se julgasse a guerra mais alegre que a paz, começa a reprovar a si mesmo por sua indolênciа em versos tais:

“Por que me quedo em escuros refúgios,
pelas montanhas ásperas envolto,
e à velha moda o mar eu não persigo?
Tiram dos olhos a tranquilidade
o desafiante clamor da lupina
hoste, o lamento, elevado às alturas,
dos perigosos animais selvagens
e a rigidez impiedosa dos leões.
Tristes são os picos e tal vastidão
aos peitos fiados no que é mais bravio.
As inflexíveis rochas e a difícil
disposição do terreno são más
às mentes feitas a amar o oceano.
Melhor negócio me seria, portanto,
testar correntes marinhas a remo,
regozijar-me em espólios e bens,
encher o cofre da riqueza alheia
e cobiçar os marítimos lucros,
que nos sinuosos terrenos dos bosques
e nas ravinhas secas habitar.”

8.19. Sua esposa, cansada das matinais sinfonias das aves marinhas e com desejo da vida rural, expôs, com estas palavras, quão grande prazer encontrava no modo de vida dos locais pastoris:

“A ave canora aflige a mim, que me demoro na costa,
e precisando de repouso ela me agita ao grasar.
Aqui o furor das fervilhantes ondas, repleto de som,
subtrai aos olhos, quando durmo, aquele sono tranquilo;
nem descansar me assente à noite o mergulhão tagarela,
que em meus ouvidos delicados mete seu canto enfadonho
e não permite recobrar-me quando desejo deitar,
me perturbando com o triste timbre da voz agourenta.
Penso mais doce e sossegado aproveitar da floresta.
Quem colhe, à noite ou sob a luz, fruto o menor de quietude,
que se mantenha a flutuar nos movimentos do mar?”

Referências bibliográficas

- BECKER, Andre S. Rhythm in a Sinuous Stanza: The Anatomy and Acoustic Contour of the Latin Alcaic. In: *American Journal of Philology*, vol. 133, nº 1 (529). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012, p. 117-152.
- DUMÉZIL, Georges. *Du mythe au roman. La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus, I, v-viii) et autres essais*. Paris: P.U.F., 1970.
- FIEBIG, Henrique Verri. *Prefácio e Livros I-IV da Gesta Danorum de Saxo Gramático: tradução e estudo intertextual*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- FRIIS-JENSEN, Karsten. *Saxo Grammaticus as Latin Poet: Studies in the Verse Passages of the Gesta Danorum*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1987.
- FULK, R. D. “Eddic metres”. In: LARRINGTON et al. *A Handbook to Eddic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 252-70.
- GADE, Kari Ellen. *The Structure of Old Norse Dróttkvætt*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.
- GADE, Kari Ellen. “History of Old Nordic metres”. In: BANDLE et al. *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002, pp. 856-70.

- HEIKKINEN, Sepp. The Resurrection and Afterlife of an Archaic Metre: Bede, the Carolingians and the Trochaic Septenarius. In: *Classica et Mediaevalia*, v. 65, 2014, pp. 241-281.
- MOOSBURGER, Théo de Borba. *Brennu-Njáls Saga: projeto tradutório e tradução para o português*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- OLRIK, Axel. *Kilderne til Saksens oldshistorie: norröne sagaer og danske sagn*, vol. II. København: Forlagt af Universitetsboghandles G. E. C. Gad., 1894.
- SAXO GRAMÁTICO. *Gesta Danorum: The History of the Danes*, edição de Karsten Friis-Jensen e tradução de Peter Fisher. Oxford: Clarendon Press, 2014.
- SNORRI STURLUSON. *Edda*, tradução e edição de Anthony Faulkes. London/Vermont: J. M. Dent/Charles E. Tuttle, 1995.
- SNORRI STURLUSON. *Edda: Prologue and Gylfaginning*, edição de Anthony Faulkes. London: Viking Society for Northern Research, 2005.

Na confluência das línguas: narrativas do exílio de Arkadi Aviértchenko e Teffi

Márcia Chagas Kondratiuk*
Ekaterina Vólkova Américo**

Resumo: Apresentamos traduções de três narrativas curtas cujo gênero pode ser definido como conto satírico, crônica, ou folhetim – *A tragédia do escritor russo* (1920), de Arkadi Aviértchenko, *Que faire?* (1920) e *Cidadezinha* (1927) de Teffi. Escritas no decorrer da primeira onda da emigração, resultante do colapso do Império Russo, Revoluções de 1917 e Guerra Civil, elas revelam e ficcionalizam as primeiras impressões dos emigrados russófonos em terras estrangeiras.

Palavras-chave: Literaturas em língua russa; Tradução; Arkadi Aviértchenko; Teffi; Exílio.

Abstract: We present translations of three short narratives whose genre can be defined as a satirical story, chronicle, or feuilleton – *The Russian Writer's Tragedy* (1920), by Arkady Averchenko, *Que faire?* (1920) and *Little Town* (1927) by Teffi. Written during the first wave of emigration, resulting from the collapse of the Russian Empire, the 1917 Revolutions and the Civil War, they reveal and fictionalize the first impressions of Russophone émigrés in foreign lands.

Keywords: Russian-language literatures; translation; Arkady Averchenko; Teffi; Exile.

* Márcia Chagas Kondratiuk: Formada em Letras pela FFLCH-USP e Matemática pela PUC - SP. Educadora em Língua Portuguesa e Criação Literária, revisora e tradutora. Publicou “O Trem dos Animais” (2013), “Lagartoleta” (2014), “Deusas Cegas” (2018) e “A Fábrica do Tempo” (2019), pela Editora Giostrí, e participou como cotradutora em “Antologia do Humor Russo” (Editora 34, 2018). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1993-2890>. E-mail: marciacha2004@yahoo.com.br.

** Ekaterina Vólkova Américo: Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense. Tradutora e pesquisadora de literaturas e teoria literária em língua russa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5240530802975608>. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5847-2444>. E-mail: ekaterinamerico@gmail.com.

Apresentação

Como consequência do processo revolucionário de 1917 e da Guerra Civil subsequente, milhões de cidadãos do Império Russo viram-se obrigados a deixar o país, dentre eles os escritores Arkadi Aviértchenko (1880-1925) e Teffi (pseudônimo literário de Nadiéjda Lokhvítskaia, 1872-1951). A cidade de Constantinopla, inicialmente, e depois as de Sófia, Belgrado, Praga, Berlim, Paris, Harbin e Xangai, além dos Países Bálticos, tornaram-se os principais centros do exílio. Felizmente para os emigrados e para o mundo, a separação da pátria, a sensação de não-pertencimento, o desemprego e a pobreza não foram os únicos frutos desse exílio. Formou-se e fortaleceu-se então uma vasta e rica cultura que costuma ser chamada de sociedade russa no exterior (RAEFF, 1990, p. 5). O mais correto, no entanto, seria chamá-la de sociedade russófona no exterior, em vista de sua composição heterogênea.

A escolha dos contos por nós traduzidos foi determinada pela maneira bastante peculiar como Teffi e Aviértchenko ressignificam suas angústias nos primeiros anos de exílio mediante ficcionalização, ironia e subversão grotesca, inclusive ao nível da linguagem em que ocorrem combinações das mais improváveis entre o idioma russo – português, no caso da tradução – e o francês (VÓLKOVA AMÉRICO; CHAGAS KONDRATIUK, 2021, p. 11).

Na perspectiva de sua ordem cronológica, as crônicas revelam uma espécie de enredo: a instauração da tragédia (*A tragédia do escritor russo*), a busca por respostas e soluções (*Que faire?*) e a tentativa de recriar a pátria perdida no exterior (*Cidadezinha*).

Em *A tragédia do escritor russo* vemos o personagem – o próprio escritor russo com todos os deveres e responsabilidades que essa posição implica – partindo para o exílio a bordo de um navio a vapor. Seu pronunciamento patético que começa com “Adeus, minha pobre terra destroçada. Abandono-te por algum tempo” é uma perífrase do poema de Mikhail Lérмонтov, poeta e também um exilado, *Adeus, ó Rússia mal lavada* (SCHNAIDERMAN; ASCHER, 2018, p. 200-201). Dessa forma, o personagem se insere no longo rol dos poetas, escritores, artistas e filósofos que algum dia tiveram de abandonar suas pátrias. A diferença é que aqui temos um escritor impotente. A cada ano que passa no estrangeiro, ele afunda no esquecimento de tal maneira que não consegue mais criar: suas tentativas de escrever memórias da pátria perdida são frustradas pelo afastamento desta, bem como da língua materna.

Paradoxalmente, enquanto no plano do enredo é anunciada a tragédia – a impotência da escrita, – no plano linguístico ocorre o contrário. É justamente da

confluência das línguas – nativa e estrangeira, velha e nova – e de seus alfabetos e modos de dizer que nasce o novo, a nova linguagem, a nova literatura. E esse fenômeno é conhecido na história. Basta pensarmos, em um esforço de imaginação, o que deve ter sido para os orgulhosos Romanos verem o seu precioso latim ser transliterado, deformado e devorado por todos os novos povos do Império, dando origem às línguas românicas.

Mikhail Bakhtin, ao referir-se ao plurilinguismo que caracterizou o advento da Renascença, observa que a obra de François Rabelais foi marcada por combinações linguísticas puramente carnavalescas que só podiam surgir na fronteira entre dois ou mais idiomas (BAKHTIN, 1987, p. 415). Ainda de acordo com Bakhtin, tal confluência das línguas resulta na superação do dogmatismo linguístico e, no limite, na liberdade absoluta:

Essa pluriatividade das línguas, a faculdade de olhar a sua própria língua do exterior, isto é, com os olhos das outras línguas, tornam a consciência excepcionalmente livre em relação à língua. Esta torna-se extremamente plástica, mesmo na sua estrutura formal e gramatical. No plano artístico e ideológico, o importante é principalmente a *excepcional liberdade* das imagens e das suas associações, em relação a todas as regras verbais, a toda a hierarquia lingüística em vigor. As distinções entre elevado e baixo, interdito e autorizado, sagrado e profano perdem toda a sua força (BAKHTIN, 1987, p. 416).

De fato, a literatura da emigração trilhou novos caminhos que seriam inviáveis sob o dogma do realismo socialista: foi possível explorar enredos e temas censurados tanto no Império Russo, quanto na URSS.

Nas crônicas que traduzimos, a libertação das amarras da língua materna resulta na criação de uma nova linguagem macarrônica. A fusão entre as duas línguas, a russa e a francesa, ocorre das maneiras mais variadas. Como observa Teffi em *Cidadezinha*, “os habitantes da cidadezinha falavam um estranho dialeto, no qual, entretanto, os filólogos reconheciam sem dificuldade raízes eslavas”. Um alfabeto literalmente invade o outro: as palavras francesas são escritas em alfabeto cirílico, algo que, infelizmente, não foi possível recuperar na tradução. Em *Que faire?* os próprios emigrados são chamados de *lerussi*: neologismo escrito em cirílico que combina *les russes* do francês com a terminação *i* que marca o plural em russo. Na mesma crônica, o general refugiado em Paris exclama: “Tudo isso, senhores, é claro, está bom! Está mesmo muito bom. Mas... *Que faire? Faire* o quê?” Portanto, uma das assim chamadas questões malditas da Rússia oitocentista – o que fazer?

– é reformulada numa estranha mistura das línguas, além de ser toda grafada pela escritora em alfabeto cirílico.

Na crônica de Aviértchenko, o tragicômico esquecimento da cultura e língua maternas por parte do escritor resulta, de fato, em excepcional liberdade. O resultado de suas tentativas de redigir memórias é um verdadeiro desastre e, ao mesmo tempo, a apoteose da subversão:

Estava um grande chuvinha. O tempo parecia aquilo que se chamava um *véritable pertersburgean*. Um jovem senhor andava sobre uma rua, de nome esta rua Khreschiátik. Ele queria muito *manger*. Ele entra na Koniúchnia, montar no *medvéd*, e ir ao *restaurant* onde ele dizer: – ‘*Garçon, une tasse de rabinóvitch e uma zastegáitchik avec um prrratinho com sopa de peixe...*

A impotência de sua escrita é superada somente quando se instala na fronteira dos três idiomas: ucraniano, francês e russo (que na tradução é substituído por português), pela criação de neologismos como *rabinóvitch* e *zastegáitchik* e pela confusão geográfica em que são misturadas as cidades de São Petersburgo, Kyiv, Odessa e Paris.

Arkadi Aviértchenko

A tragédia do escritor russo¹

Às vezes me perguntam:

– Ingênuo! Por que ficar à toa em Constantinopla? Por que não vai embora pra Paris?

– Tenho medo – cochicho acanhado.

– Estranho. Tem medo de quê?

– Sou escritor. Receio que ao me separar da terra natal eu perca a ligação com minha língua.

– Ora! Mas que terra natal é essa – Constantinopla?

1 Tradução a partir de: Aviértchenko, Arkadi. A tragédia do escritor russo. [Traguédia rússkogo pisátelia]. In *Notas de um ingênuo. Os emigrantes em Constantinopla. [Zapiski prostodúchnogo. Emigrány v Konstantinópole]*. Moscou: Glavlit, 1922, pp. 99-103.

— Desculpe, mas não há diferença alguma. Se passa um automóvel, o chofer grita: “Por favor, senhor”. Oferecem-lhe flores dizendo: “Não quer comprar umas florzinhas?” Ao lado lhe dizem: “Olha o doce, sonhos maravilhosos!” Chegando ao restaurante, conversa-se com o porteiro sobre Dostoiévski. No *café-chantant* está tocando:

Matriókha, deixe a falsidade para lá
E vem o tango comigo a dançar...

A nossa autêntica Rússia de terra preta.

— Então você acha que em Paris vai desaprender o russo?

— Há casos — dei um meio-sorriso.

— Mais precisamente...?

Sem me negar ou me fazer de difícil, contei-lhe ali mesmo uma história triste.

Era uma vez um escritor russo

Um navio a vapor russo deixava as margens da Rússia rumo ao exterior. Debruçado na amurada um escritor russo, tendo ao lado a esposa, dizia baixinho:

— Adeus, minha pobre terra destroçada. Abandono-te por algum tempo. Já se interpõem no horizonte a Torre Eiffel, a Notre-Dame, o bulevar dos Italianos, mas ainda não sumiste dos meus olhos, ó minha velha, boa e tão amada Rússia. Mesmo no estrangeiro eu vou me lembrar de tuas pequeninas igrejinhas e teus conventos verdejantes, vou me lembrar de ti, frio e belo Petersburgo, tuas ruas e tuas casas, vou me lembrar do Medved² na rua Koniúchennaia, onde era tão bom bebericar uma *riabínovka*³ depois de comer um *rasstegai*⁴. Por toda vida ficarás encravada no meu cérebro, ó minha engraçada, absurda e infinitamente amada Rússia!

A esposa estava ali parada, ouvindo esse discurso do escritor — e chorava.

* * *

2 Literalmente: urso. Nome de um restaurante de São Petersburgo famoso à época [N. da T.]

3 Licor de sorva, que se costuma tomar como aperitivo [N. da T.]

4 Torta típica, recheada com peixe ou outros [N. da T.].

Passou-se um ano.

O escritor russo já tinha um apartamento no bulevar Grenelle e um serviço na rua Marbeuf. Muitos motoristas de táxi o cumprimentavam de cabeça como um velho conhecido, já tinha o seu café predileto na rua Pigalle e o seu botequim na rua Saint-Michel, onde ficou freguês de um guisado de coelho com um *ordinaire*⁵ muito razoável.

Um dia ele chegou em casa depois do coelho, depois do *ordinaire*, sentou-se à escrivaninha, pensou e, ao sacudir a cabeça, decidiu escrever um conto sobre sua querida pátria.

– O que você quer fazer? – perguntou a esposa.

– Quero escrever um conto.

– Sobre o quê?

– Sobre a Rússia.

– Sobre quê!?

– Meu Deus, será que você é surda? Sobre a Rússia!!!

– *Calmez-vous, je vous pries*⁶. O que poderia escrever sobre a Rússia?

– Ah, muita coisa. Poderia começar assim: “Caía uma chuva tristonha e aborrecida como só podia haver em Petersburgo. Um jovem alto caminhava rapidamente pela deserta a essa hora do dia, rua Deribássovskaia...”

– Espere, existe essa rua em Petersburgo?

– Diabos que existe! É uma palavrinha conhecida. Mas, para ficar mais fácil – na rua Niévski.⁷ Então: “Um jovem alto caminhou rapidamente pela rua Niévski, dobrou na Koniúchennaia e, esfregando as mãos, entrou no *chez* Medved. – Está com frio, *monsieur*? – perguntou o *maître d'hôtel*, dando-lhe o cartão. – *Mais oui*, – replicou este jovem senhor – eu ser muito friabundo no meu frágil organismo.”

– Escute – interrompeu timidamente a esposa – existe essa palavra “friabundo”?

5 Em francês, vinho de mesa comum [N. da T.].

6 Em francês: “Acalme-se, eu lhe peço” [N. da T.].

7 O escritor faz confusão citando a rua Deribássovskaia, uma rua de Odessa como sendo de São Petersburgo, e, ao se referir à avenida Niévski, cita-a como rua [N. da T.].

– Claro. O homem que se resfria rapidamente, em essência ele é um friabundo. Eu escrevo mais adiante: “ – Muito vos rogo... – disse aquele jovem – Sirva-me um *zasstagai* com um pouquíssimo de *poisson bien frais*⁸ e um cálice de *rabinovka*”.

– O que é *rabinovka*?

– É... *du vodka*.

– Para mim é um sobrenome judeu – Rabinovka, a esposa do rabino.

– Ah, você pensa isso, é? Hmm... Mas como é difícil escrever em russo!

E ele se pôs a roer a pena.

Ficou roendo até de manhã.

* * *

E mais um ano voou sobre o escritor e sua esposa. O escritor engordou, arredondou, arrumou seu próprio automóvel – em geral, aquela gazeta noturna na qual ele conduzia a crônica parisiense pagava-lhe generosamente – a *ce célèbre russe*⁹.

Certo dia ele voltou do restaurante onde a orquestra inesperadamente começara a tocar “Deus guarde o Tzar”.

A melodia conhecida inspirou-lhe toda uma revoada de pensamentos sobre a Rússia.

“Oh, *notre pauvre Russie* – pensou ele tristemente – Quando eu *arrive* em casa, alguma coisa *irai* escrever sobre nossa pequena *maman Russie*¹⁰.”

Chegou. Sentou-se. Escreveu.

“Estava um grande chuvinha. O tempo parecia aquilo que se chamava um *véritable pertersburgean*¹¹. Um jovem senhor andava sobre uma rua, de nome esta rua *Khreschiátik*¹². Ele queria muito *manger*¹³. Ele entra na *Koniúchnia*¹⁴, montar

8 Em francês: peixe bem fresco [N. da T.].

9 Em francês: àquele russo célebre [N. da T.].

10 Provavelmente, o escritor queria dizer: “Oh, nossa pobre Rússia! Quando eu chegar em casa irei escrever alguma coisa sobre nossa pequena mãe Rússia” [N. da T.].

11 Em francês: um verdadeiro pertersburguês [N. da T.].

12 Nova confusão: a rua *Khreschiátik* na verdade fica em Kyiv [N. da T.].

13 Em francês: comer [N. da T.].

14 O escritor confunde o nome da rua com a palavra *koniúchnia*, estábulo [N. da T.].

no medvéd¹⁵, e ir ao *restaurant* onde ele dizer: – ‘*Garçon, une tasse*¹⁶ de rabinóvitch e uma *zastegáitchik* avec um prrratinho com sopa de peixe...’

Eu terminei.

Meu interlocutor estava completamente esmagado pelo peso da história.

Aproximou-se de nós um maltrapilho usando um fez vermelho, que disse em bom russo:

– E aí, rapaziada, alguém tem fogo para eu acender meu cigarro?

– É verdade... – disse meu interlocutor, dando uma risadinha – vai ser difícil para você sair de uma cidade russa como esta.

Teffi

Que faire?¹⁷

Contaram-me esta: um general russo refugiado saiu na Praça da Concórdia, olhou para os dois lados, mirou o céu, a praça, os edifícios, a multidão barulhenta, depois coçou a base do nariz e falou com emoção:

– Bem... Tudo isso, senhores, é claro, está bom! Está mesmo muito bom. Mas... *Que faire?*¹⁸ *Faire* o quê?

Esse general – é apenas um prelúdio.

A história vem a seguir.

* * *

Nós, os assim chamados *lerussi*¹⁹, vivemos uma vida das mais estranhas, que não se parece com outras vidas. Mantemo-nos unidos não por força de atração

15 *Medved*, além do nome do restaurante famoso em São Petersburgo, em russo também significa “urso” [N. da T.].

16 Em francês: um cálice [N. da T.]

17 Tradução a partir de: Teffi. *Que faire*. In *Vsio o liubví. Gorodók. Rys: Khudójestvennaia proza*. Moscou: Direct-Media, 2014, pp. 333-336.

18 Também referência a uma das chamadas “perguntas malditas” da Rússia do século XIX, que, inclusive, dá nome ao romance de Niolai Tchernychévski *O que fazer?* [N. da T.].

19 Aliteração do francês: *les russes* [N. da T.].

mútua, como num sistema planetário, por exemplo, mas – contrariando as leis da física – por uma mútua repulsão.

Todo *leruss* odeia os outros tão definitivamente quanto os demais o odeiam. Esse estado de ânimo gerou novas construções na língua russa. Assim, por exemplo, entrou em uso a partícula *Vor*²⁰, colocada antes do nome de cada *leruss*:

Vor-Akímenko, Vor-Petrov, Vor-Saviéliev.

Essa partícula há tempos perdeu seu sentido original e assumiu o caráter, não sei se do francês *le*, para designar o gênero da pessoa referida, ou se do título espanhol *Don*.

Don Diego, Don José.

Ouve-se nas conversas:

– Ontem havia várias pessoas na casa de Vor-Viélski. Estavam Vor-Ivanov, Vor-Gússin e Vor-Popov. Jogaram bridge. Muito simpático.

Homens de negócio proseiam:

– Acharia bom incluir Vor-Pártchenko no nosso negócio. É uma pessoa muito útil.

– Mas ele... Como se diz... não abusa da confiança?

– Meu Pai do Céu! Vor-Pártchenko? Uma pessoa honestíssima! Uma alma cristalina.

– Não seria melhor, talvez, convidar Vor-Kussátchenko?

– Ah não, esse é mais ladrão ainda.

No início, os recém-chegados ficam muito surpresos ao ouvir a partícula, assustam-se:

– Mas por que ladrão? Quem disse? Foi provado? Onde ele roubou?

E ainda mais assustados ficam com a resposta indiferente:

– Sei lá, porque, onde... Dizem – ladrão, e pronto.

– E se não for verdade?

– Mas claro que é! Por que não seria ladrão?

E de fato – por que não?

* * *

20 Em russo, ladrão [N. da T.].

Unidos pela repulsa mútua, os *lerussi* definitivamente dividem-se em duas categorias: os que vendem a Rússia e os que a salvam.

Os que a vendem vivem alegremente. Frequentam os teatros, dançam o foxtrote, mantêm cozinheiros russos, comem *borsch* russo e o servem àqueles que a salvam. Dentre todas essas ocupações fúteis, não se descuidam em absoluto do seu negócio principal, e se vocês lhes perguntarem a quanto estão vendendo a Rússia, e em que condições, dificilmente darão uma resposta inteligível.

Os que a salvam representam o outro quadro: agitam-se dia e noite, debatem-se nas malhas de intrigas políticas, perambulam para lá e para cá, desmascaram uns aos outros.

Tratam os “vendedores” com benevolência e lhes cobram dinheiro para salvar a Rússia. Odeiam-se uns aos outros com um ódio incandescente.

– Vocês viram que grande canalha é Vor-Oviétkin²¹? Está vendendo a cidade de Tambov.

– Não me diga! Para quem?

– Como, para quem? Para os chilenos!

– O quê?

– Chilenos! Eis o quê.

– E para que os chilenos quereriam Tambov?

– Que pergunta! Eles precisam de um ponto de apoio na Rússia.

– Mas se Tambov não pertence a Oviétkin, como ele pode vender?

– Eu já disse que ele é um cafajeste. Ele e o Vor-Gávkin também aprontaram esta: você imagina que eles levaram a nossa secretária junto com a máquina de escrever, justamente num momento em que devíamos apoiar o governo da cidade de Ust-Sissolsk?

– Mas existe tal governo?

– Existiu. É verdade que por pouco tempo. Um tenente-coronel se auto-declarou Governo. Conseguiu por um dia e meio. Se nós o tivéssemos apoiado a tempo, seria uma causa ganha. Mas como se meter numa coisa dessas sem máquina de escrever? Agora perdemos a Rússia. E tudo por ele: Vor-Oviétkin. E Vor-Koróbkin – ouviu? Também é bom... Nomeou-se embaixador do Japão.

– Mas quem o designou?

21 O sobrenome remete à palavra ovelha em russo [N. da T.]

– Ninguém sabe. Ele alega que foi um governo da estação de manobra de trens em Tirásspol. Um governo que existiu por uns quinze a vinte minutos... por algum mal-entendido. Depois ele mesmo se confundiu e se extinguiu. Mas o Koróbkin não foi bobo, e em quinze minutos arranjou tudo.

– Mas quem vai reconhecê-lo?

– Tanto faz! Para ele, o que importava era conseguir o visto. Foi para isso que se nomeou. Que horror!

– Você ouviu as últimas notícias? Dizem que a cidade de Bakhmatch foi tomada?

– Por quem?

– Ninguém sabe.

– Mas de quem foi tomada?

– Também não se sabe. Que horror!

– Mas como se soube?

– Pelo rádio. Nós somos servidos por três rádios: a soviética Sovrádio; a ucraniana Ucrádio e a nossa primeira rádio europeia Perivrádio²².

– E o que Paris diz a isso?

– Paris, como se sabe, é “cachorro no rio Sena”.²³ Aí é que está!

– Afinal, alguém entende alguma coisa?

– Vai saber! Tiútchev mesmo disse, você bem sabe, que “não se entende a Rússia com a mente”, mas, já que no organismo humano não existe outro órgão para a compreensão, então só nos resta abanar com a mão, deixar pra lá. Dizem que um ativista local começou a compreender com a barriga, mas foi demitido.

– Então tá...

* * *

– Então tá...

O general olhou para os dois lados e disse com emoção:

²² Trata-se de um jogo de palavras com os nomes das três rádios: Sovrádio remete ao verbo *sovrat* (mentir); Ucrádio remete ao verbo *ukrast* (roubar); e Perivrádio remete ao verbo *perevrat* (confundir, misturar) [N. da T.].

²³ Trocadilho com o provérbio russo “как собака на сене...” que significa “como cachorro na palha”, isto é, que não come a palha, nem deixa os outros comerem [N. da T.].

– Bem... Tudo isso, senhores, é claro, está bom! Está mesmo muito bom! Mas... *Que faire? Faire o quê?*

De fato... o quê?

Teffi

Cidadezinha²⁴

Era uma cidade não muito grande – tinha uns quarenta mil habitantes, uma única igreja e imensa quantidade de tabernas.

Um rioxinho cruzava essa cidade. Antigamente o rio chamava-se Sekwana²⁵, depois virou Sena, e quando se fundou lá a cidadezinha, os moradores passaram a chamá-lo o “Nevazinho deles”²⁶. Ainda assim, lembravam-se da velha denominação, conforme se vê pelo provérbio da época: “Nós vivemos como cachorros no Sena²⁷ – mal!”.

A população vivia amontoada: ou na aldeiazinha de Passy, ou na de Rive Gauche²⁸. Ocupavam-se de pequenos bicos para viver. A maior parte dos jovens fazia carretos – eram choferes. As pessoas de mais idade, ou mantinham tabernas, ou serviam nelas: os morenos posavam de ciganos ou caucasianos; os loiros posavam de ucranianos.

As mulheres costuravam vestidos umas para as outras e faziam chapéus. Os homens faziam dívidas uns com os outros.

Além de homens e mulheres, a população da cidadezinha era composta de ministros e generais. Dentre estes, só uma minoria se ocupava de carretos – a maioria, predominantemente de dívidas ou de memórias.

As memórias eram escritas para engrandecimento do próprio nome ou vexame dos correligionários. A diferença entre essas memórias era que enquanto umas eram escritas a mão, outras eram escritas a máquina.

²⁴ Tradução a partir de: Teffi, Nadiejda. A cidadezinha. [Gorodok]. In *Vsio o liubví. Gorodók. Rys: Khudójestvennaiia proza*. Moscou: Direct-Media, 2014, p. 185.

²⁵ Antigo nome do rio Sena [N. da T.].

²⁶ Referência ao rio Nevá, de São Petersburgo [N. da T.].

²⁷ Trocadilho do ditado russo: *kak sobaka na siéne* que significa “como cachorro na palha”, isto é, que não come a palha, nem deixa os outros comerem [N. da T.].

²⁸ Ambos bairros de Paris [N. da T.].

A vida transcorria muito monótona.

De vez em quando, surgia na pequena cidade algum teatrinho. Apresentavam pratos que se mexiam e relógios que dançavam. Os cidadãos exigiam entradas grátis, mas falavam dos espetáculos com desprezo. A direção distribuía ingressos grátis e depois se extinguia lentamente, sob os xingamentos triunfantes do público.

Havia na cidadezinha, ainda, um jornal que todos desejavam receber de graça. Mas o jornal resistia, não se entregava e sobrevivia.

Eles tinham pouco interesse pela vida social. Reuniam-se mais sob o pretexto do *borsch* russo, mas em pequenos grupos, porque todos odiavam tanto uns aos outros que era impossível juntar vinte pessoas das quais dez não fossem inimigas das outras dez. E se não eram, imediatamente se tornariam.

A localização da cidadezinha era muito estranha. Não era rodeada por campos, florestas ou vales. Era rodeada por ruas da mais brilhante capital do mundo, com esplêndidos museus, galerias, teatros. Mas os habitantes da cidadezinha não se fundiam nem se misturavam com os da capital, nem aproveitavam os frutos da cultura alheia. Até lojinhas, eles abriam as suas próprias. E quanto aos museus e galerias, era raro que alguém lhes fizesse uma visita. Não tinham tempo – para quê “com a nossa pobreza, esse tipo de frescuras”?

No começo, os habitantes da capital olhavam para eles com interesse – estudavam seus costumes, sua arte, seu cotidiano – do mesmo modo como, em outro momento, o mundo culto se interessou pelos astecas.

Uma tribo em extinção. Descendentes daquela grandiosa, gloriosa gente – que foi... que fez... da qual se orgulha a humanidade.

Depois o interesse por eles murchou. Eles forneciam choferes razoáveis e bordadeiras para os nossos *ouvroir*.²⁹ Suas danças são engraçadas, e curiosa a sua música.

Os habitantes da cidadezinha falavam um estranho dialeto, no qual, entre tanto, os filólogos reconheciam sem dificuldade raízes eslavas.

As pessoas da cidadezinha amavam quando alguém da tribo era desmascarado como sendo ladrão, vigarista ou traidor. Além disso, eles amavam ricota e as longas conversas ao telefone.

Eles eram maus e jamais riam.

29 Ateliês que repassavam trabalhos de costura a serem feitos em casa [N. da T.].

Аркадий Аверченко

Трагедия русского писателя

Меня часто спрашивают:

— Простодушный! Почему вы торчите в Константинополе? Почему не уезжаете в Париж?

— Боюсь, — робко шепчу я.

— Вот чудак... Чего же вы боитесь?

— Я — писатель. И поэтому, боюсь оторваться от родной территории, боюсь потерять связь с родным языком.

— Эва! Да какая же эта родная территория — Константинополь!

— Помилуйте, никакой разницы. Проходишь мимо автомобиля — шоффер кричит: «Пожалуйте, господин!» Цветы тебе предлагаю: «Не купите ли цветочков? Дюже ароматные» Рядом: «Пончики замечательные!». В ресторан зашел — со швейцаром о Достоевском поговорил, в шантан пойдешь, слышишь:

Матреха, брось свои замашки,
Скорей тангу со мной пляши...

Подлинная черноземная Россия!

— Так вы думаете, что в Париже разучитесь писать по-русски?

— Тому есть примеры, — печально улыбнулся я.

— А именно?..

Не отнекиваясь, не ломаясь, я тут же рассказал одну грустную историю.

О русском писателе

Русский пароход покидал крымские берега, отплывая за границу.

Опершись о борт, стоял русский писатель рядом со своей женой и тихо говорил:

— Прощай, моя бедная, истерзанная родина! Временно я покидаю тебя. Уже на горизонте маячит Эйфелева башня, Нотр-Дам, Итальянский

бульвар, но еще не скрылась с глаз моих ты, моя старая, добрая, так любимая мной Россия! И на чужбине я буду помнить твои маленькие церковки и зеленые монастыри, буду помнить тебя, холодный красавец Петербург, твои улицы, дома, буду помнить «Медведя» на Конюшенной, где так хорошо было запить растегай рюмкой рябиновой! На всю жизнь врежешься ты в мозг мой — моя смешная, нелепая и бесконечно любимая Россия.

Жена стояла тут же; слушала эти писательские слова — и плакала.

* * *

Прошел год.

У русского писателя была уже квартирка на бульваре Гренелл и служба на улице Марбейф; многие шофферы такси уже кивали ему головой, как старому знакомому, уже у него было свое излюбленное кафе на улице Пигаль и кабачок на улице Сен-Мишель, где он облюбовал рагу из кролика и совсем недурное «ординэр»...

Пришел он однажды домой после кролика, после «ординэр'а», сел за письменный стол, подумал и, тряхнув головой, решил написать рассказ о своей дорогой родине.

— Что ты хочешь делать? — спросила жена.

— Хочу рассказ писать.

— О чем?

— О России.

— О че-ем?!

— Господи боже ты мой! Глухая ты, что ли? О Рос-си-и!!!

— Calmez-vous, je vous en prie! Что же ты можешь писать о России?

— Мало ли! Начну так: «Шел унылый, скучный дождь, который только и может идти в Петербурге... Высокий молодой человек быстро шагал по пустынной в это время дня Дерибасовской...»

— Постой, разве такая улица есть в Петербурге?

— А чорт его знает! Знакомое словицо. Впрочем, поставил для верности — Невскую улицу! Итак: «...Высокий молодой человек шагал по Невской улице, свернув на Конюшенную и вошел, потирая руки, к «Медведю». — Что, холодно, monsieur? — спросил метр д'отель, подавая карточку. — «Mais

oui, — возразил молодой сей господин. — Я есть большой замерзец на свой хрупкий организм!»

— Послушай, — робко возразила жена. — Разве есть такое слово «замерзец»?

— Ну да. Человек, который быстро замерзает, суть замерзец. Пишу дальше: «Прощу вас очень, — сказал тот молодой господин. — Подайте мне один застегай с немножечком poisson bien frais и одну рюмку рабиновку».

— Что это такое — рабиновка?

— Это такое... du водка.

— А по-моему, это еврейская фамилия: Рабиновка — жена Рабиновича.

— Ты так думаешь?.. Гм! Как, однако, трудно писать по-русски!

И принял грызть перо.

Грыз до утра.

* * *

И еще год пронесся над писателем и его женой.

Писатель пополнел, округлился, завел свой auto — вообще, та вечерняя газета, где он вел парижскую хронику, щедро оплачивала его — «сеть селебр рюс».

Однажды он возвращался вечером из ресторана, где оркестр ни с того, ни с сего сыграл «Боже, царя храни»... Знакомая мелодия навеяла целый рой мыслей о России...

— О, нотр повр Рюсси! — печально думал он. — Когда я приходить домой, я что-нибудь будить писать о наша славненькая матушка Руссия.

Пришёл. Сел. Написал.

«Была большая дождика. Погода был то, это называй веритабль петербуржье! Один молодой господин ходил по одна улица по имени сей улица Крепиатик. Ему очень хотелось manger. Он заходишь на Конюшню сесть на медведь и поехать в Restaurant где скажишь: «Garson, une be рабинович и одна застегайчик avec тарелочка с ухами»...

Я кончил.

Мой собеседник сидел, совсем раздавленный этой тяжелой историей.

Оборванный господин в красной феске подошел к нам и хрипло сказал:

— А что, ребятежь, нет ли у кого прикурить цыгарки!

— Да, — ухмыльнулся мой собеседник. — Трудно вам уехать из русского города!

Тэффи

Ке фер

Рассказывали мне: вышел русский генерал-беженец на Плас де ла Конкорд, посмотрел по сторонам, глянул на небо, на площадь, на дома, на пеструю говорливую толпу, почесал переносицу и сказал с чувством:

— Все это, конечно, хорошо, господа! Очень даже все хорошо. А вот...
ке фер? Фер-то ке?

Генерал -- это присказка.

Сказка будет впереди.

* * *

Живем мы, так называемые лерюссы, самой странной, на другие жизни не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимопрятяжением, как, например, планетная система, а -- вопреки законам физическим -- взаимоотталкиванием.

Каждый лерюсс ненавидит всех остальных столь же определенно, сколь все остальные ненавидят его.

Настроение это вызвало некоторые новообразования в русской речи. Так, например, вошла в обиход частица «вор», которую ставят перед именем каждого лерюсса:

Вор-Акименко, вор-Петров, вор-Савельев.

Частица эта давно утратила свое первоначальное значение и носит характер не то французского «Le» для обозначения пола именуемого лица, не то испанской приставки «дон»:

Дон Диего, дон Хозе.

Слышатся разговоры:

-- Вчера у вора-Вельского собралось несколько человек. Были вор-Иванов, вор-Гусин, вор-Попов. Играли в бридж. Очень мило.

Деловые люди беседуют:

-- Советую вам привлечь к нашему делу вора-Парченку. Очень полезный человек.

-- А он не того... не злоупотребляет доверием?

-- Господь с вами! Вор-Парченко? Да это честнейшая личность! Кристальной души.

-- А может быть, лучше пригласить вора-Кусаченко?

-- Ну нет, этот гораздо ворее.

Свежеприезжего эта приставка первое время сильно удивляет, даже пугает:

-- Почему вор? Кто решил? Кто доказал? Где украл?

И еще больше пугает равнодушный ответ:

-- А кто ж его знает -- почему да где... Говорят -- вор, ну и ладно.

-- А вдруг это неправда?

-- Ну вот еще! А почему бы ему и не быть вором!

И действительно -- почему?

* * *

Соединенные взаимным отталкиванием, лерюссы определенно разделяются на две категории: на продающих Россию и спасающих ее.

Продающие живут весело. Ездят по театрам, танцуют фокстроты, держат русских поваров, едят русские борщи и угощают ими спасающих Россию. Среди всех этих ерундовых занятий совсем не брезгуют своим главным делом, а если вы захотите у них справиться, почем теперь и на каких условиях продается Россия, вряд ли смогут дать толковый ответ.

Другую картину представляют из себя спасающие: они хлопочут день и ночь, боятся в тенетах политических интриг, куда-то ездят и разоблачают друг друга.

К «продающим» относятся добродушно и берут с них деньги на спасение России. Друг друга ненавидят белокаленой ненавистью:

-- Слышали, вор-Овечкин какой оказался мерзавец! Тамбов продает.

-- Да что вы! Кому?

-- Как кому? Чилийцам!

-- Что?

-- Чилийцам -- вот что!

-- А на что чилийцам Тамбов дался?

-- Что за вопрос! Нужен же им опорный пункт в России.

-- Так ведь Тамбов-то не овечкинский, как же он его продает?

-- Я же вам говорю, что он мерзавец. Они с вором-Гавкиным еще и не такую штуку выкинули: можете себе представить, взяли да и переманили к себе нашу барышню с пишущей машинкой как раз в тот момент, когда мы должны были поддержать Усть-Сысольское правительство.

-- А разве такое есть?

-- Было. Положим, недолго. Один подполковник -- не помню фамилии -- объявил себя правительством. Продержался все-таки полтора дня. Если бы мы его поддержали вовремя, дело было бы выиграно. Но куда же сунешься без пишущей машинки? Вот и проворонили Россию. А все он -- вор-Овечкин. А вор-Коробкин -- слышали? Тоже хороши. Уполномочил себя послом в Японию.

-- А кто же его назначил?

-- Никому не известно. Уверяет, будто было какое-то Тирасполь-согласительное правительство. Существовало оно минут пятнадцать-двадцать, так... по недоразумению. Потом само сконфузилось и прекратилось. Ну а Коробкин как раз тут как тут, за эти четверть часа успел все это обделать.

-- Да кто же его признает?

-- А не все ли равно! Ему, главное, нужно было визу получить -- для этого он и уполномочился. Ужас!

-- А слышали последние новости? Говорят, Бахмач взят!

-- Кем?

-- Неизвестно!

-- А у кого?

-- Тоже неизвестно. Ужас!

-- Да откуда же вы это узнали?

-- Из радио. Нас обслуживают три радио: советское «Соврадио», украинское «Урадио» и наше собственное первое европейское -- «Переврадио».

-- А Париж как к этому относится?

-- Что Париж? Париж, известно, -- как собака на Сене. Ему что!

-- Ну а скажите, кто-нибудь что-нибудь понимает?

-- Вряд ли! Сами знаете, еще Тютчев сказал, что «умом Россию не понять», а так как другого органа для понимания в человеческом организме не находится, то и остается махнуть рукой. Один из здешних общественных деятелей начинал, говорят, животом понимать, да его уволили.

-- Н-да-м...

* * *

-- Н-да-м...

Посмотрел, значит, генерал по сторонам и сказал с чувством:

-- Все это, господа, конечно, хорошо. Очень даже все это хорошо. А вот... ке фер? Фер-то ке?

Действительно -- ке?

Тэффи

Городок

Это был небольшой городок -- жителей в нём было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество трактиров.

Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Секваной, потом Сеной, а когда основался на ней городишко, жители стали называть её «ихняя Невка». Но старое название всё-таки помнили, на что указывает существовавшая поговорка: «живём, как собаки на Сене -- худо!»

Жило население скученно: либо в слободке на Пасях, либо на Ривгоше. Занималось промыслами. Молодёжь большею частью извозом -- служила шофёрами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты -- в качестве цыган и кавказцев, блондинки -- малороссами.

Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги.

Кроме мужчин и женщин, население городишко состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом -- большая преимущественно долгами и мемуарами.

Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке.

Жизнь протекала очень однообразно.

Иногда появлялся в городке какой-нибудь театртик. Показывали в нём оживлённые тарелки и танцующие часы. Граждане требовали себе даровых билетов, но к спектаклям относились недоброжелательно. Дирекция раздавала даровые билеты и тихо угасала под торжествующую ругань публики.

Была в городишке и газета, которую тоже все желали получать даром, но газета крепилась, не давалась и жила.

Общественной жизнью интересовались мало. Собирались больше под лозунгом русского борца, но небольшими группами, потому что все так ненавидели друг друга, что нельзя было соединить двадцать человек, из которых десять не были бы врагами десяти остальных. А если не были, то немедленно делались.

Местоположение городка было очень странное. Окружали его не поля, не леса, не долины, -- окружали его улицы самой блестящей столицы мира, с чудесными музеями, галереями, театрами. Но жители городка несливались и не смешивались с жителями столицы и плодами чужой культуры не пользовались. Даже магазинчики заводили свои. И в музеи и галереи редко кто заглядывал. Некогда, да и к чему -- «при нашей бедности такие нежности».

Жители столицы смотрели на них сначала с интересом, изучали их нравы, искусство, быт, как интересовался когда-то культурный мир ацтеками.

Вымирающее племя... Потомки тех великих славных людей, которых... которые... которыми гордится человечество!

Потом интерес погас.

Из них вышли недурные шоффёры и вышивальщицы для наших увроров. Забавны их пляски и любопытна их музыка...

Жители городка говорили на странном арго, в котором, однако, филологи легко находили славянские корни.

Жители городка любили, когда кто-нибудь из их племени оказывался вором, жуликом или предателем. Ещё любили они творог и долгие разговоры по телефону.

Они никогда не смеялись и были очень злы.

Referências bibliográficas

- BAKHIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais (Tradução de Y. F. Vieira). São Paulo: HUCITEC/[Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- RAEFF, Marc. Russia abroad: A cultural story of the Russian emigration, 1919-1939. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- SCHNAIDERMAN, Boris; ASCHER, Nelson. Cinco poemas russos. In: Literatura e sociedade, n. 26, 2018, p. 199-201.
- VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina; CHAGAS KONDRATIUK, Márcia. Uma odisseia sem retorno: O Exílio nas Crônicas de Arkádi Aviértchenko e Teffi. In: Diacrítica, 35(3), 2021, p. 1-12. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.700> Acesso em 21/06/2022.

“A Tempestade” de Shakespeare em português: analisando a tradução de José Francisco Botelho

Hayra Celeste Barreto Rocha

Resumo: Este trabalho propõe uma análise da tradução mais recente publicada no Brasil da peça *A tempestade* (2022), de William Shakespeare, com tradução, apresentação e notas de José Francisco Botelho. Passando por cada um dos atos da peça, comentamos algumas das principais características da tradução de Botelho, destacando trechos que exemplificam nossas considerações e comparando-os com trechos do texto shakespeareano. Assim, abordamos questões de ritmo e métrica, verossimilhança, metáforas e construções imagéticas, trocadilhos e construções humorísticas, variações estilísticas e expressões idiomáticas, entre outros; a fim de refletir sobre o ato tradutorio e as possibilidades do texto traduzido. Concluímos que a tradução de Botelho é um trabalho primoroso, que torna a peça, com suas mais diversas camadas, acessível para os leitores brasileiros do aqui e do agora, demonstrando a técnica, a beleza e a importância do traduzir.

Palavras-chave: Crítica de Tradução; Tradução Literária; William Shakespeare; *A Tempestade*; José Francisco Botelho.

Abstract: This paper aims to analyze the most recent translation published in Brazil of the play *The Tempest* (2022) by William Shakespeare, translated and annotated by José Francisco Botelho. Going through each of the acts in the play, we will comment on some of the main characteristics of Botelho's translation, highlighting passages and comparing them with excerpts from the Shakespearean text itself. Thus, we address issues of rhythm and meter, verisimilitude, metaphors and imagery constructions, humor, stylistic variations and idiomatic expressions, among others; in order to reflect upon the act of translation and the possibilities of the translated text. We conclude that Botelho's translation is a meticulous work that makes the play, with its numerous layers, accessible to present-time Brazilian readers, demonstrating the technique, beauty, and importance of translation.

Keywords: Translation Criticism; Literary Translation; William Shakespeare; *The Tempest*; José Francisco Botelho.

Introdução

William Shakespeare (1564-1616) é um dos mais reverenciados escritores de língua inglesa, tendo sido dramaturgo e poeta. Em se tratando do teatro, sua obra é multifacetada e composta por mais de 40 peças – entre tragédias, comédias e peças históricas –, que contém uma gama de personagens extremamente marcantes para a cultura mundial. Críticos como Harold Bloom (2000) argumentam que a grande originalidade shakespeariana, e talvez o principal motivo de sua perenidade, seria justamente sua habilidade de construir, a partir de um primoroso trabalho com a linguagem, personagens com interioridades complexas e poderosas. Em outras palavras, ele teria sido o responsável pela própria “invenção do humano” na literatura.

Podemos perceber a permanência de Shakespeare em nossa cultura, mesmo tantos séculos depois, refletida no grande número de traduções e retraduções de sua obra. Em português, o selo Clássicos, da Editora Penguin/Companhia das Letras, tem lançado nos últimos anos uma série de novas traduções de suas peças mais importantes, que já conta com títulos como *Hamlet* (2015), *Romeu e Julieta* (2016) e *Otelo* (2017). A presente resenha se concentra, então, na mais recente dessas traduções, lançada em 2022: *A tempestade*, com tradução, apresentação e notas de José Francisco Botelho.

Jornalista, escritor e tradutor, Botelho é também mestre em Letras pela UFRGS. É autor do livro *A árvore que falava aramaico*, que foi finalista do Prêmio Açorianos de Literatura/Conto de 2012. Como especialista em tradução de poesia, tem se dedicado principalmente a obras medievais e renascentistas de língua inglesa, tendo sido vencedor de dois prêmios Jabuti de tradução: em 2014, por seu trabalho com a obra *Os contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, e em 2017, por *Romeu e Julieta*.

É interessante destacar que Botelho é um dos somente dois tradutores a lidar com Shakespeare nesse projeto da Editora Penguin, sendo o segundo o pesquisador e professor universitário Lawrence Flores Pereira. Ou seja, ao longo do que já é quase uma década de publicações, eles têm, intercaladamente, assinado todas as novas traduções shakespearianas da editora. Considero que esse fato se reflete na consistência do trabalho realizado, com propostas e estilos tradutórios que dialogam entre si, o que talvez não fosse possível caso um número maior de profissionais estivesse envolvido. Uma das bases comuns norteadoras de suas traduções, por exemplo, é a proposta de manter em português o estilo shakespeariano de oscilar entre verso e prosa, criando uma oratória característica para cada personagem.

O que percebemos, até agora, é a qualidade notável dos resultados desse projeto. Neste trabalho, no entanto, devemos nos deter somente à mais recente delas, conforme já estabelecido. Vamos a ela.

A edição de *A tempestade* que discutiremos, apresenta, além de um cuidadoso trabalho tradutório que constitui nosso foco principal de análise, uma extensa introdução das principais apreciações críticas e investigações históricas a respeito da obra. Talvez por essa ser uma das peças mais curtas de Shakespeare, as primeiras 111 páginas da edição se concentram somente nesses paratextos introdutórios, dispostos da seguinte maneira: primeiro, temos uma “Apresentação”, seguida de uma breve “Nota sobre a tradução”, ambas assinadas por Botelho; em seguida, um extenso ensaio de Frank Kermode, crítico literário do século XX, em “Introdução”. Somente depois dessa contextualização é que chegamos à peça na íntegra e, por último, a um catálogo que contém todas as referências, bem como as importantíssimas notas do tradutor.

Nesse contexto, o primeiro contato do leitor com o livro coloca-o de frente com a apresentação de Botelho. Nela, o tradutor faz uma apreciação teórica sobre a peça em suas mais diversas camadas, familiarizando o leitor com enredo, temáticas e condições de recepção do texto original. Ele caracteriza a obra como “a primeira e última peça no cânone shakespeariano” (BOTELHO, 2022, p. 7). Isso porque ela é considerada historicamente como a última peça escrita pelo autor, sua despedida dos palcos, mas, ao mesmo tempo, é ela que abre o *First Folio*, publicado em 1623, sete anos após sua morte. Esse cenário por si só já atrai uma atenção dupla para a obra que, com os anos e os apreços da crítica, tornou-se uma das mais ricas em interpretações diversas, que vão desde uma alegoria cristã a respeito da virtude do perdão, a uma enigmática despedida de Shakespeare de sua obra como um todo, passando por um comentário sobre a complexa dicotomia entre natureza e cultura (*nature and nurture*), chegando até mesmo a uma discussão historicamente cifrada sobre as consequências do colonialismo. Todas essas perspectivas e leituras diferentes fazem de *A tempestade* uma peça “limítrofe, muito afeita à metamorfoses” (BOTELHO, 2022, p. 8).

Ainda entre os paratextos, interessa-nos muitíssimo comentar também a seção “Nota sobre a tradução”. É nela que o leitor é apresentado às primeiras informações mais diretas sobre o projeto tradutório que tem em mãos, sendo um espaço em que o tradutor se visibiliza e declara seus norteamentos teóricos e práticos. Nesse contexto, Botelho esclarece que recorreu ao mesmo “método polimérico” que desenvolveu em suas traduções anteriores de Shakespeare para a mesma editora: *Romeu e Julieta* (2016) e *Júlio César* (2018). Fica claro, então,

que se trata de uma tradução com preocupação rítmica, focalizada na métrica dos versos, de uma maneira que raramente se vê atualmente na literatura brasileira – que há muitas décadas avança no sentido do verso livre, principalmente desde a influência do modernismo.

No entanto, não pensemos que essa preocupação, que poderia ser dita mais técnica ou estética, diminui de alguma maneira a atenção dada pelo tradutor à sensibilidade poética e narrativa do texto, ao contrário: ele defende com sutileza a capacidade da métrica de enriquecer mimeticamente os significados da peça, reforçando as características de cada um dos personagens. Em suas palavras:

[...] os cortesãos e tripulantes naufragados se expressam em dodecassílabos que às vezes pendem para prosa. Calibá é quase sempre decassilábico; mas Próspero e Miranda, suspensos como estão entre o Velho e o Novo, entre o Concreto e o Sobrenatural, transitam pelas diferentes medidas de verso [...] (BOTELHO, 2022, p. 21).

Assim, Botelho defende, com notável beleza, o cuidado com a métrica que caracteriza seu projeto.

Dando continuidade ao nosso trajeto, focaremos em comentar, seguindo a ordem dos cinco atos em que a peça se organiza, as principais características deste primoroso projeto tradutório, selecionando trechos que nos saltam à percepção por serem capazes de ilustrá-las. Para isso, comparamos os trechos traduzidos para o português com as passagens do texto original de Shakespeare, retiradas da edição *The Tempest: The Annotated Shakespeare* (2006), da Yale University Press.

Analizando a tempestade

No Ato I, Cena I, já adentramos a peça jogados na tempestade de que trata o título. Percebemos logo, em uma das primeiras notas tradutórias, o cuidado que Botelho teve com a questão do ritmo da fala dos marinheiros, para que fosse correspondente à urgência de sua situação. Ou seja, não seria congruente fazer com que proferissem frases muito longas de uma vez só, e nem Shakespeare o faz. Assim, para traduzir “Blow till thou burst thy wind, if room enough” (SHAKESPEARE, 2006, p. 4), Botelho (2022, p. 117) escreve: “Sopra até rebentar o pulmão dos ventos, mas nos deixa passar!”. Ou seja, mantemos em português a personificação dos ventos, que ganham pulmões nas duas línguas, mas esclarecemos a segunda metade da sentença de Shakespeare, que se torna de mais fácil compreensão para

o leitor, sem que isso nos custe palavras demais. É um singelo toque da tradução que serve para manter a verossimilhança do enredo dramático, ao mesmo tempo em que o texto não sofre perdas imagéticas.

A tradução também opta, desde o começo, por naturalizar expressões idiomáticas da língua inglesa. Por exemplo, onde lemos em inglês “Our case is miserable” (SHAKESPEARE, 2006, p. 5), mesmo com a distância histórica, somos capazes de constatar que não há um trabalho linguístico específico nessa passagem. Assim, não seria tão interessante, por exemplo, traduzi-la como “Nosso caso é miserável”. Não que isso não fosse entendido pelo leitor brasileiro, mas simplesmente temos à nossa disposição em português o muito mais habitual e já cunhado “Nosso caso está perdido” (BOTELHO, 2022, p. 118), que é justamente o escolhido pelo tradutor. Esse tipo de escolha cria, como já dito, um senso de naturalização da linguagem, proporcionando uma fluidez ao leitor brasileiro que se aproxima muito mais de como o inglês de Shakespeare soava à sua época para as plateias.

É a partir da Cena II que fica de fato perceptível a grande empreitada que Botelho consegue realizar: ele adapta seus versos, alongando o número de linhas, por exemplo (sempre com atenção à métrica e ao ritmo), para conseguir incorporar ao texto em português a maior parte dos elementos imagéticos e metafóricos que marcam o original.

Por exemplo, vejamos original e tradução postos lado a lado no seguinte trecho:

[...] (having both the key Of officer and office), set all hearts i' th' state To what tune pleased his ear, that now he was The ivy which had hid my princely trunk, And sucked my verdure out on't. – Thou attend'st not (SHAKESPEARE, 2006, p. 14).	Detendo a chave mestra dos ofícios E a clave de oficial, à sua música Fez dançar todo coração no estado; Até tornar-se a hera que envolvia A casca do meu tronco principesco Sugando toda a seiva... Não escutas? (BOTELHO, 2022, p. 124)
---	---

Essa passagem ilustra, como dissemos, o alongamento dos versos: 4 e meio em inglês, 6 em português. Botelho consegue manter as duas metáforas simultâneas desse trecho, e com notável perfeição estética. A primeira, constituída a partir da ambiguidade da palavra “key”, que pode significar tanto o objeto capaz de abrir portas quanto a nota musical (ambiguidade desencadeada, nesse trecho, pelo uso da palavra “tune”), é solucionada em nossa língua a partir das palavras

“chave” e “clave”, que comportam justamente as duas mesmas ideias, seguidas dos vocábulos “música” e “dançar”, esse segundo não tendo equivalência direta no texto de Shakespeare e reforçando ainda mais a ideia do cenário musical. Já a segunda metáfora se trata da ideia de um irmão que suga a energia vital do outro, tal como uma planta parasita, da qual também não perdemos nenhum elemento em português: “ivy” é “hera”, “princely trunk” é, belamente, “tronco principesco” (reforçado na tradução ainda pela escolha da palavra “casca”, que não tem equivalente no original) e “verdure” é “seiva”.

Em outras palavras, são estabelecidas, também em português, todas as relações imagéticas mais bonitas e criativas que colorem o texto original, trabalho mantido durante toda a tradução, numa primazia de método. É possível citar dois outros exemplos contidos no mesmo diálogo. Dessa vez, dou destaque a passagens que conseguem moldar o português de maneira ainda mais poética do que o inglês o está no original.

Primeiro, onde se lê: “The ministers for th’ purpose hurried thence/ Me and thy crying self” (SHAKESPEARE, 2006, p. 18), Botelho traduz: “E os agentes da trama arrancaram de lá/ A mim, a ti e às suas lágrimas” (BOTELHO, 2022, p. 126). Que beleza que é a personificação das lágrimas de Miranda! É como se fossem elas mesmas, segundo diz o próprio tradutor em nota correspondente, “companheiras de viagem” (BOTELHO, 2022, p. 232). É certo que tal imagem envolve uma carga emotiva maior do que simplesmente tivéssemos lido “e você a chorar” ou “e seu eu chorando” (esse segundo com nível de estranhamento bem considerável em português), que seriam ambos mais próximos do sentido do original. É uma beleza, de fato.

Segundo, um pouco depois, onde se lê: “When I have decked the sea with drops full salt” (SHAKESPEARE, 2006, p. 19), Botelho traduz: “Enquanto eu ressalgava as ondas com meu pranto” (BOTELHO, 2022, p. 127). Que belo neologismo, mesmo que o original não o contenha! E que bela e esmagadora imagem se cria, não somente de que a tristeza de alguém seria capaz de cobrir a superfície do oceano com gotas de sal, mas de que as lágrimas se tornariam o próprio sal, todo ele que está contido em cada uma das ondas do oceano! Tais passagens destacam a capacidade técnica do tradutor de enfatizar certas metáforas, poetizando-as ainda mais, num ganho da tradução.

Por sua vez, os Atos II e III são marcados principalmente pelo tom humorístico, que gera um novo tipo de desafio para o tradutor: há diversas passagens recheadas de jogos de palavras, ambiguidades e ditados populares, que exigem toda uma atenção diferenciada para que funcionem numa língua diferente e para um

público diferente. Uma tendência às adaptações domesticadoras pode ser notada nesses casos, o que considero como positivo por conseguir aproximar o leitor brasileiro do texto de maneira mais profunda e natural, mas sem deixar de marcar as escolhas tradutórias nas notas. Ou seja, há uma domesticação que permite acesso ao humor, mas sem apagamento total das diferenças culturais e linguísticas, que podem ser consultadas caso o leitor tenha interesse.

Para analisar como se dá a tradução desses momentos humorísticos, vejamos os trechos a seguir:

Adrian: It must needs be of subtle, tender, and delicate temperance.

Antonio: Temperance was a delicate wench (SHAKESPEARE, 2006, p. 46).

Adriano: Deve ser coberta de ares aprazíveis e temperadas pela maresia.

Antônio: Mariazinha era uma moça bem temperada (BOTELHO, 2022, p. 149)

Percebe-se que, para que a piada funcionasse ao público brasileiro, primeiro era necessário adaptar o nome próprio feminino “Temperance”, bem comum na época de Shakespeare, para algum que pudesse ser facilmente reconhecido em português, e, de preferência, popular. Maria era a melhor das opções. Então, era preciso terminar a fala anterior com uma palavra que, sem fugir do contexto conversacional dos personagens, pudesse soar semelhante a esse nome. Além disso, era preciso também que algum dos adjetivos listados na primeira fala pudesse ser relacionado à moça referida na segunda, para que o alcance total do humor fosse recriado.

As soluções de Botelho o conseguem: “maresia” relembra perfeitamente, no registro oral, “Mariazinha”, e para utilizar essa palavra não foi preciso perder nenhum dos significados importantes da primeira fala. Lida independentemente, ela mantém seu mesmo sentido. Quanto ao adjetivo que precisa ser associado tanto à maresia quanto à garota, ele é justamente o que coroa a piada: “era uma moça temperada” é, certamente, uma observação engraçada de se fazer, independente do contexto.

Utilizo esse exemplo para demonstrar o quão interessantes costumam ser as soluções encontradas por Botelho, sempre seguidas de notas tradutórias que esclarecem alguns dos significados e referências do texto shakespeariano e explicam como o tradutor procedeu a fim de recriar, em português, momentos que possam ser genuinamente engraçados, sem que percam o sentido lógico do original.

Acredito que o trabalho com o humor é bem sucedido, pelo menos na maioria dos casos. É verdade que alguns trechos se tornam um pouco nublados, mesmo com a tradução, e talvez só sejam compreendidos a partir de suas referências históricas. É o caso da passagem sobre a “Viúva Dido”, por exemplo, na página 144 da edição traduzida, que em inglês tem sonoridade que já lhe confere um certo humor (*Widow Dido*, rimando), mas que em português não consegue exatamente cumprir com o teor humorístico a que se propõe. Nesses casos, talvez coubesse um pouco mais de domesticação, mas é compreensível que Botelho tenha se contentado com um limite menos polêmico, ou seja, sem que modificações maiores ao conteúdo fossem feitas. De qualquer forma, no geral, mesmo se o leitor não se interessar pelas notas, ele poderá facilmente reconhecer os pontos de humor e, em momentos mais inspirados, até mesmo dar risada.

É adequado reparar, ainda, que a tradução segue muito bem as variações estilísticas que percebemos em inglês: quando muda o tom dos diálogos entre os personagens, sua solenidade ou sua poeticidade, por exemplo, a tradução segue o mesmo caminho. Para ilustrar esse ponto, vejamos um trecho do momento em que Antônio e Sebastião encontram-se a sós e começam a engajar em um diálogo traiçoeiro – traindo até mesmo a plateia, que a essa altura pode ter se deixado distrair por todas as piadas dos dois. Nesse ponto, o tom da peça fica mais rebuscado, com imagens e metáforas mais elaboradas, a fim de que a manipulação pretendida por Antônio adquira mais poder retórico. Ele se utiliza de uma bela metáfora, que acreditamos ter ficado mais bela ainda na tradução:

Sebastian: Well. I am standing water.

Antonio: I'll teach you how to flow (SHAKESPEARE, 2006, p. 56).

Sebastião: Muito bem;

Sou mar quieto, suspenso entre as marés.

Antônio: Vou te ensinar a inundar as praias (BOTELHO, 2022, p. 150).

Na tradução, Antônio não somente promete que vai ensinar Sebastião a movimentar suas “águas paradas” (standing water), mas ele vai ainda mais longe: pretende ensiná-lo a fazer suas ondas serem capazes de moverem-se numa direção pretendida, de maneira avassaladora, pois não somente molharão a areia das praias, mas serão capazes de inundá-la! Seus objetivos são vis, mas sua linguagem é bela. E se torna ainda mais em português.

Passando, então, ao Ato IV, destacamos uma decisão tradutória interessante, motivada por questões histórico-culturais. O trecho em que Ferdinando declara: “The white cold virgin snow upon my heart/ Abates the ardor of my liver” (SHAKESPEARE, 2006, p. 99) é vertido como “Sobre o meu coração, há neve branca e virgem/ Que abate a febre do meu ventre” (BOTELHO, 2022, p. 181). Quão grande seria o estranhamento causado ao leitor brasileiro caso Botelho tivesse optado por utilizar a palavra “fígado”, que é sem dúvidas o equivalente mais direto de “liver”? No entanto, causar estranhamento não é o objetivo da passagem: conforme está explicado em nota tradutória correspondente, a palavra se refere à crença, comum no período Renascentista, de que o fígado seria o órgão relacionado aos desejos sexuais. Tal sentido está muito mais próximo, conforme escolheu o tradutor, da nossa palavra “ventre”. Caso tivesse sido menos sensível a essa necessidade de adaptação histórica, o tradutor arriscaria fazer soar engraçado, para o leitor brasileiro, um trecho que não se pretende assim. Com sua escolha, ao invés disso, Botelho consegue recriar o efeito solene da promessa de Ferdinando: a pureza de seu amor controla o ardor de seus desejos.

Poderíamos nos alongar em outros trechos que também merecem elogios, como a criativa escolha feita na página 184, em que Botelho elabora o neologismo “serperrantes” (serpeante + errante) para traduzir o também neologismo shakespeariano “windring”, que parece vir de “winding” (sinuoso) + “wandering” (vagueante), segundo a nota tradutória; mas nosso espaço é limitado. Portanto, seguiremos ao último ato, com algumas últimas considerações.

No Ato V, durante um dos discursos finais de Próspero, a tradução nos oferece dois versos de pura hipérbole que não possuem correspondência no texto original. Ou seja, Botelho dá mais destaque dramático, ainda que sutil, à fala do personagem. São eles: “Aquele mesmo, injustiçado, destronado” (BOTELHO, 2022, p. 197) e, um pouco mais adiante: “Um presente, um prodígio, uma visão magnífica” (BOTELHO, 2022, p. 198). Acredito que, mais do que por uma motivação advinda da métrica, essa escolha se justifica por uma motivação retórica: como estamos nos momentos finais da peça, a fala de Próspero ganha mais emotividade, manifestando-se nessas linhas “a mais”. Assim, Botelho contrasta as posições opostas em que o personagem esteve envolvido, dando ênfase justamente ao momento de sua desgraça, quando foi cruelmente traído e deposto, e ao momento de êxito finalmente alcançado, quando é capaz de dar ao Rei Alonso o presente mais precioso de todos, seu filho, vivo e bem (essa é a tal “visão magnífica”).

Um outro momento que merece destaque por ser um interessante desvio do texto original, mas que dessa vez pontuamos como escolha talvez não tão produtiva,

acontece quando Gonzalo reflete sobre os incríveis acontecimentos do decorrer da história. Ele encerra sua fala de maneira um tanto enigmática:

In a poor isle, and [found] all of us ourselves,
When no man was his own (SHAKESPEARE, 2006, p. 210).

Botelho opta por, no dobro de linhas, esclarecer o trecho de alguma forma:

Nesta pequena ilha isolada
Onde nós encontramos a nós mesmos
Quando nenhum de nós sabia ao certo
Quem era ou fora ou poderia ser (BOTELHO, 2022, p. 200).

Pontuei, até aqui, diversos momentos em que as escolhas tradutórias ganharam poder poético e imagético. Nesse caso, no entanto, acredito que teria sido mais interessante se o tom enigmático tivesse sido priorizado: a ambiguidade desse verso em inglês, que pode significar tanto “onde nenhum homem era de si mesmo” quanto “onde nenhum homem era ele mesmo”, foi aqui levada a um significado mais direto, ou mesmo clichê, em português. Mas isso, é claro, não modifica nem o sentimento retórico construído como um todo, nem o significado pretendido pela fala do personagem. É apenas um detalhe, mas que ilustra que algumas escolhas tradutórias têm consequências também de perdas, não só de ganhos.

Por fim, que lindo é o epílogo de Botelho! Vejamos o trecho em inglês seguido de sua tradução:

[...] Let me not
Since I have my dukedom got,
And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island by your spell,
But release me from my bands
With the help of your good hands.
Gentle breath of yours, my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. [...] (SHAKESPEARE, 2006, p. 153 e 136)

Se o Ducado resgatei
E os traidores perdoei,
Não deixeis que eu fique preso
Pelo vosso encantamento
Nesta ilha desolada
Circundado pelo nada.
Com as vossas boas mãos,
Desfazei o meu grilhão.
Assoprai este velame
Para a nau seguir adiante
Ou meu plano há de falhar
E esse plano era agradar (BOTELHO, 2022, p. 205).

É notável a construção das rimas e do ritmo, assim como o cuidado em manter cada um dos elementos existentes no original, mesmo que a ordem das ideias seja alterada a fim de que as rimas possam ser inseridas ao final dos versos. Assim, o leitor do português tem acesso às mesmas possibilidades interpretativas do leitor do inglês, o que é importante por tratar-se de um dos epílogos mais misteriosos de Shakespeare. Há, ao longo dele, um jogo entre duas imagens: de um lado, o mago, Próspero, que abandonou sua magia, e do outro, o ator, que atuou como Próspero, e agora deixa o palco. Alguns diriam que pode ser adicionada ainda uma terceira imagem: o dramaturgo, o Shakespeare mesmo, que dá adeus à plateia. Todas essas possibilidades estão cuidadosamente mantidas em português, além de acompanhadas por uma nota do tradutor, que conclui, sobre o epílogo, que ele “[leva] adiante o entremear de temáticas que encontramos ao longo de peça: o poder e o perdão, as ilusões e a realidade, a natureza e a arte” (BOTELHO, 2022, p. 273).

Considerações finais

Chegamos, então, ao final de nossa análise. Durante esta bela jornada pela Tempestade, fica perceptível que, mesmo com toda a sua importância, Shakespeare não é mais tão acessível em sua língua de origem. Os livros da série *The Annotated Shakespeare*, lançados pela Yale University Press, são exemplos do quanto mesmo o leitor proficiente de inglês precisa de inúmeras inserções e notas de rodapé simplesmente para compreender itens gramaticais ou vocábulos que já caíram em desuso.

Diante disso, penso que essa é uma vantagem que a tradução já possui em si mesma: o desprendimento do texto original, por já não sê-lo a priori. Assim, as traduções possuem intrinsecamente a possibilidade de recriação, e isso significa, no caso de uma tradução tão cuidadosa e habilidosa como essa de José Francisco Botelho, a possibilidade de manter tanto a vitalidade quanto a criatividade linguística do texto original, ao mesmo tempo em que se constrói uma obra com permissão de ser mais fluida e mais acessível ao leitor contemporâneo.

Arrisco dizer, então, que acaba se tornando mais prazeroso entrar em contato com a tradução de Botelho, que acerta em todos os detalhes e aspectos mais importantes, do que com o texto mesmo de Shakespeare. Isso porque o de Botelho é feito para nós: leitores interessados em conhecer um grande escritor que escreveu em uma outra língua e em uma outra época, mas que somos brasileiros do aqui e do agora. É o que somos, e nisso não há problema algum. Uma tradução como essa nos permite sê-lo, conscientemente, e com prazer.

Agradecimentos

Agradeço imensamente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de Demanda Social, que torna possível pesquisas como essa.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*, tradução de José Roberto Shea. 1a. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*, tradução, apresentação e notas de José Francisco Botelho. 1a. ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.
- _____. *The tempest: The Annotated Shakespeare Collection*, fully annotated with an introduction by Burton Raffel; with an essay by Harold Bloom. 1a. ed. New Haven: Yale University Press, 2006.

Tradução de cantos Nahua ao toque do *teponaztli*: para uma reconstituição musical

*Sara Lelis de Oliveira*¹

Resumo: Este artigo trata do ofício tradutológico inédito para o português brasileiro de cantos ao toque do *teponaztli* (*teponazcuicatl*) do manuscrito *Cantares mexicanos*. O objetivo consiste na exposição da oficina de um projeto tradutório que visa reconstituir hipoteticamente, no texto traduzido, os sons do referido instrumento de percussão frente à perda da musicalidade de cantos Nahua após sua transliteração para o alfabeto latino no período colonial da Nova Espanha. Para tanto, o trabalho divide-se em três seções: na primeira, apresentamos relatos de missionários que presenciaram cantos acompanhados do *teponaztli*, os quais contêm informações relevantes sobre sua riqueza sonora. Na segunda, trataremos da organologia do *teponaztli*. Na terceira, explanamos o processo de tradução dos *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito exclusivamente quanto às onomatopeias do instrumento presentes em três cantos, valendo-nos do estudo do musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), a partir do qual esboçamos propostas rítmico-melódicas mediante a partitura ocidental.

Palavras-chave: *Cantares mexicanos*; *teponazcuicatl*; musicalidade; tradução; português brasileiro.

Resumen: Este artículo trata del oficio traductológico inédito al portugués brasileño de cantos al toque del *teponaztli* (*teponazcuicatl*) del manuscrito *Cantares mexicanos*. El objetivo consiste en la

¹ Sara Lelis é Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) com estágio doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos Mesoamericanos da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mestra em Estudos da Tradução e Bacharel em Letras – Tradução – Espanhol pela mesma universidade brasileira. Realizou pós-doutorado no departamento de Teorías Literarias e Literaturas da UnB e na Facultad de Estudios Superiores Acatlán da UNAM. É professora do curso de Tradução da Escuela Nacional de Estudios Superiores León, San Miguel de Allende, UNAM.

exposición del taller de un proyecto traductivo que aspira reconstituir hipotéticamente, en el texto traducido, los sonidos de dicho instrumento de percusión frente a la pérdida de la musicalidad de cantos nahuas tras su transliteración al alfabeto latino en el periodo colonial de la Nueva España. Para ello, el trabajo se divide en tres apartados: en el primero, presentamos relatos de misioneros que presenciaron los cantos acompañados del *teponaztli*, los cuales contienen informaciones relevantes sobre su riqueza sonora. En el segundo, trataremos de la organología del *teponaztli*. En el tercero, explanamos el proceso de traducción de los *teponazcuicatl* de las fojas 26v a 29v del manuscrito tan solo en cuanto a las onomatopeyas del instrumento presentes en tres cantos, valiéndonos del estudio del musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), a partir del cual esbozamos propuestas rítmico-melódicas mediante la partitura occidental.

Palavras clave: *Cantares mexicanos; teponazcuicatl; musicalidad; traducción; portugués brasileño.*

Introdução

Os missionários franciscanos enviados ao centro do México após a queda de Tenochtitlan e Tlatelolco em 1521 empreenderam um viés de conquista nem sempre dissidente nos estudos sobre o período colonial da Nova Espanha: o musical. A abordagem, nesses termos, notoriamente inspirada na conquista espiritual de Robert Ricard (1933), foi ressaltada pela pesquisadora Lourdes Turrent em sua obra de mesmo título, *La conquista musical de México* (1996), na qual trata o processo de catequização dos Nahua fundamentalmente por meio da música. Turrent chama a atenção para que os missionários, em obediência à bula papal para converter os nativos ao Deus cristão, se utilizaram da forte presença musical no cotidiano dos Nahua para combater às chamadas idolatrias de seus rituais (1993, p. 101). Essa perspectiva de ação evangelizadora foi desencadeada após o *Memorial sobre asuntos de buen gobierno que un desconocido hizo por orden del Emperador*, de 1526, no qual se concedia permissão para a prática de cantos tradicionais dos nativos desde que livres de seu panteão e/ou em louvor ao considerado único e verdadeiro Deus: “que não proíbam os índios de seus rituais e prazeres salvo se a seus ídolos”² (1914, p. 3), avalizando assim o uso da música com fins de catequização.

Entre os franciscanos que se aproveitaram da música entre os Nahua para alterar seu referente divino se destaca, sem dúvida, Frei Bernardino de Sahagún (c. 1499 – 1590) com sua intensa atuação no Colégio Imperial de Santa Cruz de

2 Texto em espanhol: “*Que no prohiban a los indios de sus bailes y placeres si no fueren en a sus ídolos*”. Neste trabalho, todas as traduções do espanhol e do náuatle clássico para o português são nossas.

Tlatelolco. Ele, junto a seus companheiros de Ordem, ensinou a jovens Nahua as disciplinas do *trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) e do *quadrivium* (Aritmética, Astronomia, Música e Geometria), tornando esses alunos partícipes de um processo de conquista que envolveu a compilação da maior quantidade possível de informações sobre as tradições culturais de povos Nahua para conhecê-las profundamente e exercer de maneira precisa o trabalho de catequização. No âmbito da conquista musical, esses jovens serviram, no mínimo, de mão de obra no projeto de transliteração para o alfabeto latino de cantos pré-hispânicos para sua profunda interpretação e extirpação do panteão Nahua, bem como no projeto de confecção de salmos em náuatl clássico a fim de inculcar o Deus cristão e a cosmovisão católica no imaginário dos nativos.

Segundo os manuscritos supervisionados e/ou possivelmente supervisionados por Sahagún, rastreamos três estratégias de catequização mediante a música. A primeira, no *Códice florentino* (1577), manuscrito que originou sua *Historia general de las cosas de la Nueva España*, por manifestar a desconfiança por parte do missionário da presença de “coisas idolátricas” nas letras dos cantos, segundo ele, atestando desde os *Primeros memoriales* os esforços de transliteração de cantos tradicionais pré-hispânicos para as letras latinas. No apêndice VI do livro II, opúsculo dedicado ao “calendário, festas e cerimônias, sacrifícios e solemnidades que esses naturais desta Nova Espanha faziam em honra a seus deuses”³, apresenta uma relação de 20 cantos acusando-os de serem um “esconderijo do diabo” por guardarem uma linguagem que “só os acostumados” podiam entender⁴ (2016, p. 168). Com efeito, cada um dos cantos refere-se a algum deus Nahua, os quais conforme nossa tradução de alguns não teriam sofrido intervenções e/ou interpolações em favor da catequização. O que classificamos como primeira estratégia, portanto, revela a predisposição de Sahagún para comprovar a existência e a permanência do panteão Nahua nos cantos, prática que atravancaria o processo de conversão.

A segunda estratégia de conquista musical manifestar-se-ia por meio dos *Cantares mexicanos*, primeiro opúsculo do volume MS 1628 bis conservado na Bi-

3 Texto em espanhol: “*Que trata del calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de esta Nueva España hacían a honra de sus dioses*”.

4 Texto em espanhol: “*Es cosa muy averiguada que la cuera, bosque y arcabuco donde el día de hoy este maldito adversario se esconde, son los cantares y salmos que tiene compuestos y se le cantan, sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje, de manera que seguramente se canta todo lo que él quiere, sea guerra o paz, loor suyo o contumelia de Jesucristo, sin que de los demás se pueda entender*”.

blioteca Nacional do México. Não há indícios de que Sahagún haja sido o supervisor do manuscrito, mas nossa hipótese é a de que ele testemunhe o resgate planejado de “cantares de seus rituais e histórias antigas” para servir de instrumento contra suas próprias crenças após o exame por “religiosos ou pessoas que entendam muito bem a língua”, segundo ordenado no Primeiro Concílio Mexicano de 1555⁵ (2004, p. 82). Os *Cantares*, diferentemente da relação de 20 cantos do *Códice florentino*, contam com inúmeras interpolações católicas que possivelmente responderiam ao empenho do franciscano para extirpar quaisquer referências a deuses e deusas pré-hispânicos dos cantos e/ou substitui-los pelo Deus cristão e/ou entidades do catolicismo a partir do aproveitamento de suas próprias letras.

A terceira estratégia de Sahagún é identificada na *Psalmodia christiana, y Sermonario de los Santos del año, en lengua Mexicana* (1583). De acordo com o frei franciscano, a confecção desse manuscrito de cantos em náuatl clássico teve como objetivo substituir os cantos pré-hispânicos por cantos com letras completamente novas, sem qualquer alusão a seu passado considerado idolátrico, mantendo somente a música. Em suas palavras:

E neste propósito lhes foram dados cantares de Deus e dos santos dele em muitas partes, para que deixem seus cantares antigos, e eles receberam e cantaram em outras partes e ainda são cantados, mas nas outras e nas demais, insistem em voltar a cantar seus cânticos antigos em suas casas ou em suas *tecpas* – recintos comuns a todos – (o que coloca muita suspeita na sinceridade de sua fé cristã) porque nos cânticos antigos, em sua grande maioria, se cantam coisas idolátricas em um estilo tão obscuro que não há quem bem possa entendê-los, apenas eles mesmos, e outros cânticos usam para persuadir ao povo aos que querem, ou de guerra ou de outros negócios que não são bons, e têm cânticos compostos para isso e não querem deixá-los. Para que se possa facilmente remediar esse dano, esse ano de 1583 foram confeccionados esses cânticos que estão neste volume, que se chama *Psalmodia christiana* em língua mexicana para que parem completamente com os cânticos antigos⁶ (SAHAGÚN, 1583, fl. 2v-3f).

5 Texto em espanhol: “...no canten los cantares de sus ritos e historias antiguas, sin que primero sean examinados dichos cantares por religiosos o personas que entiendan muy bien la lengua...”.

6 Texto em espanhol: “Ya a este propósito fe les há dado cantares de dios, y de sus Santos en muchas partes, paraq dexem los otros cantares antiguos, pero en otras partes, y en las mas porfian de boluer a cantar sus cantares antiguos en sus casas o en sus tecpas: (lo qual pone harta fofpecha en la finceridad de su Fee Chrifiana, por que en los cátares antiguos, por la mayor parte fe cantan cofas Idolátricas en un eftilo tan obfcuro, que

Após 60 anos de catequização na Nova Espanha, a afirmação do franciscano demonstra, como um dos resultados da conquista musical, isto é, da catequização por meio da música, a coexistência de tradições Nahua com as católicas na prática dos rituais, fenômeno antropológico e linguístico intitulado *nepantlismo* pelo historiador mexicano Miguel León-Portilla (1974). A categoria, proveniente do advérbio em náuatle “*nepantla*” (no meio, em meio, ou pelo meio), foi criada a partir da célebre frase “Padre, não se espante, pois ainda estamos *nepantla*”⁷ (DURÁN, 2006, p. 237) proferida por um nativo anônimo em diálogo com o Frei Diego Durán (c. 1537 – c. 1588) para explicar que ele – e provavelmente muitos nativos – ainda não havia(m) se convertido completamente.

A conquista musical, portanto, em termos de conversão ao Deus cristão mediante os cantos, parece haver sido um fracasso⁸ aos olhos de Sahagún por preservar a memória de seus deuses e deusas mediante um elemento tão marcante como a música. Em contrapartida, a conquista musical com respeito à compilação de cantos pré-hispânicos em náuatle clássico parece, nos dias atuais, haver sido um êxito. Isso porque, embora todos os manuscritos sejam fontes historiográficas valiosas por salvaguardarem as letras ou parte das letras de cantos pré-hispânicos, sua transliteração ao alfabeto latino dificulta a aproximação dos investigadores ao que foi um *cuicatl* Nahua em toda sua expressão musical e performática, impedindo-nos de recuperá-lo em sua forma autêntica e integral. No caso dos tradutores, a perda da musicalidade dos cantos como consequência da escrita limita nossa criatividade e imaginação no processo de recriação/transcrição que constitui a tradução, levando-nos a desempenhar outros papéis além da reorganização do conhecimento entre as línguas para, sem qualquer garantia, tentar reconstituir/reconstruir esses aspectos pré-hispânicos não mais acessíveis como tal. Nesse contexto, o presente artigo tratará do ofício tradutológico de um manuscrito resultante da conquista musical na Nova Espanha, os *Cantares mexicanos*, no intuito

no ay quien bien los pueda entèder, fino ellos folos: y otros cátares vsan para perfuadir al pueblo à lo que ellos quieren, è de guerra, è de otros negocios que no son buenos, y tienen cátares compueftos para efto, y no los quieren dexar. Para que fe pueda fácilmente remediar efto daño, en efto año de 1583 fe han impreffo eftos cátares, que eftan en efto volumen, que fe llama Pfalmodia Chriftiana en lengua Mexicana, para que del todo ceffen los cantares antiguos.

7 Texto em espanhol: “Padre, no te espantes porque todavía estamos nepantla”.

8 São inúmeros os investigadores que abordam certo fracasso da catequização com base nos relatos de missionários. Um trabalho recente sobre o assunto trata-se do artigo *Idolatrias paliadas: la imaginaria e inconclusa evangelización de los indios* (2021), do pesquisador mexicano Itzá Eudave Eusebio.

de dar a conhecer nossa oficina de tradução para o português brasileiro de cantos ao toque do *teponaztli* (*teponazcuicatl*) a partir de um projeto de tradução que visa reconstituir hipoteticamente, no texto traduzido, os sons desse instrumento de percussão mesoamericano.

Nos *Cantares*, os *teponazcuicatl* são identificados por meio de sílabas não-léxicas, as quais vêm a ser majoritariamente as onomatopeias “ti”, “qui”, “to” e “co”, assim transcritas em referência aos sons e aos ritmos emitidos pelo instrumento. Segundo levantamento nosso, 26 dos 92 cantos dos *Cantares* foram transcritos com o acompanhamento do *teponaztli* e podem ser encontrados nas seguintes folhas: 15f-16v, 26v-31v, 36f-42v, 46f-49f, 50f-52v, 65f-66f, 68v-78v e 79v-82v. Desse *corpus*, nossa reflexão tradutoria basear-se-á na tradução inédita dos *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito, sendo a organização deste trabalho em três seções um reflexo de nossa oficina. Nesse sentido, na primeira parte apresentaremos relatos de dois missionários que presenciaram e descreveram cantos ao toque do *teponaztli*, evidenciando sua riqueza musical e preenchendo lacunas com as quais lida um tradutor desse tipo de canto. Na segunda parte, trataremos da organologia do *teponaztli*, isto é, do estudo descritivo do instrumento quanto ao timbre, modo de execução, entre outros. Na terceira, explanaremos o processo do projeto de tradução dos três cantos das referidas folhas exclusivamente com relação às onomatopeias do *teponaztli*. Valemo-nos essencialmente do estudo do musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), o qual nos permitiu elaborar propostas rítmico-melódicas para elas e propiciou um experimento de tradução em que se introduz, junto ao canto em português, uma interpretação para o toque do *teponaztli* através da partitura ocidental.

Teponazcuicatl, segundo Toribio de Benavente Motolinía e Bernardino de Sahagún

Os *teponazcuicatl* Nahua pré-hispânicos consistiram em um grande complexo musical e performático passível de ser conhecido, ao menos em parte, por meio de relatos de missionários que os presenciaram e os descreveram durante o período colonial. Nesta seção, exporemos duas descrições de autoria do frei franciscano Toribio de Benavente (c. 1491 – c. 1569), mais conhecido como Motolinía, e do já mencionado frei Sahagún a fim de demonstrar algumas das características meta-textuais que escaparam à escrita alfábética em sua transliteração para os *Cantares*. Esse conhecimento é essencial para um projeto de tradução de cantos ao toque do

teponaztli dedicado aos sons do instrumento, pois oferece informações para além do texto escrito as quais podem ser recriadas na tradução.

No capítulo 26 de seus *Memoriales* (c. 1528), Motolinía, ao descrever um mitote, em náuatle *mitotiliztli*, brinda ricos detalhes sobre a participação do *teponaztli* em um canto-baile. Vale ressaltar, contudo, que o missionário não menciona o instrumento com esse termo, mas sim com “tambor” (*atabal*, em espanhol), conforme ele mesmo explicita linhas anteriores. Apresentamos o trecho em tradução nossa para o português precisando que os tambores são, em realidade, o *teponaztli* e o *huehuetl*:

O tambor grande de couro se toca com as mãos, e esse é chamado *huehuetl*. O outro é tocado como os tambores com baquetas da Espanha, embora eles sejam de outro jeito, e é chamado *teponaztli*. [...]. Chegavam os dançarinos ao lugar em que iam dançar. Quando terminavam, três ou quatro índios emitiam assovios muito vivos com as mãos e então começavam a soar os *teponaztli* e os *huehuetl*. Primeiro, tocavam suave e pouco a pouco iam fazendo um *crescendo* que anunciaava a entrada do seguinte canto. Dois mestres de canto iniciavam o cantar lento e hasteado (isto é, mudando de volume) e se referia à festa, se tratava da parte variável da dança de mãos dadas. O coro, que havia iniciado a performance, ia repetindo os versos. Cada diálogo se repetia três ou quatro vezes. Essa seção era de responsabilidade dos maestros sacerdotes que cantavam um texto relacionado à festa [do deus do fogo, Huehueteótl]. Quando terminava essa parte o *teponaztli* mudava de tom (isto é, havia uma ponte de percussão na qual se alterava a altura do canto). A performance continuava e começava, assim, outro canto que não se referia a esta festa em particular, mas que formava parte da dança de mãos dadas, era um pouco mais alto e mais vivo. Através de vários cantos a dança era acelerada, o tom subia e o ritmo aumentava de velocidade. Dançava-se dessa forma, aumentando a vivacidade da dança e a altura do tom do canto por mais ou menos uma hora⁹ (MOTOLINÍA, 1903, p. 341-343).

9 Texto em espanhol: “*El atabal grande encorado se tañe con las manos, y a éste llaman huehuetl. El otro se tañe como los atabales de España con palos, aunque es de otra hechura, y llamanle teponaztli [...]. Llegaban los bailadores al sitio en que iban a bailar. Cuando terminaban, tres o cuatro indios hacían unos silbos muy vivos (con las manos) y entonces comenzaban a sonar los atabales. Primero tocaban suave y poco a poco iban haciendo un crescendo que anunciaaba la entrada del siguiente canto. Dos maestros lo iniciaban lento y bemoulado (es decir, cambiando de volumen), y se refería a la fiesta, se trataba de la parte variable del mitote. El coro, que había iniciado el baile, iba repitiendo los versos. Cada diálogo se repetía tres o cuatro veces. Esta sección estaba a cargo de maestros sacerdotes que cantaban un texto relacionado con la fiesta. Cuando terminaba esta parte el*

Desde o ponto de vista da música ocidental, uma vez que até hoje não há fontes coloniais ou originárias conhecidas sobre a música pré-hispânica dos Nahua desde sua própria cosmovisão, pode-se extrair da citação acima informações bastante úteis quanto ao som do *teponaztli* e sua participação no canto em geral:

- i) havia *crescendo* e *diminuendo*, dinâmica em que se aumenta ou diminui gradativamente os sons do *pianississimo* (*ppp*) ao *fortississimo* (*fff*)¹⁰, e/ou vice-versa;
- ii) havia mudança de tonalidade, prática também conhecida como modulação, a qual consiste, em resumo, na passagem de um tom a outro ou, por exemplo, na alteração de modos (do Maior para o Menor ou vice-versa);
- iii) a altura e o andamento, isto é, o grau de velocidade do canto e dos instrumentos, eram variáveis: respectivamente do grave ao agudo, do lento ao rapidíssimo;
- iv) em uma sequência de cantos ao toque do *teponaztli*, se alterava o tom de maneira ascendente (ou descendente a depender do canto, se poderia deduzir), e também se acelerava (ou se ralentava) o ritmo.

Um elemento quanto ao *teponaztli* que parece ser útil no fragmento de Motolinía para a revelação dos sons seria sua suposta similaridade ao tambor espanhol, mais conhecido no Renascimento como “*atambor*”. No entanto, após descobertas arqueológicas descobriu-se que o *teponaztli* é um instrumento particular da Mesoamérica cujo timbre seria mais próximo apenas ao xilofone (LEÓN-PORTILLA, 2009, p. 134), ou seja, agudo. Mais detalhes na seguinte seção deste artigo.

Sahagún, no livro VIII, capítulo XVII, parágrafo 3 de sua *Historia general* também descreve os chamados “*areítos*” com o *teponaztli*, porém com menos detalhes referentes ao instrumento e à musicalidade dos cantos-baile se comparado com a descrição de Motolinía:

atabal cambiaba de tono (es decir, había un puente de percusiones en que se cambiaba la altura del canto). El baile continuaba y empezaba entonces otro canto que no se refería a esta fiesta en particular, sino que formaba parte del mitote. Éste era un poco más alto y más vivo. A través de varios cantares la danza se aceleraba, el tono subía y el ritmo aumentaba de velocidad. Se bailaba de esta forma, aumentando la viveza de la danza y la altura del tono del canto, más o menos por una hora”.

10 Da mais suave à mais intensa, as graduações são: *pianississimo* (*ppp*), *pianissimo* (*pp*), *piano* (*p*), *mezzo piano* (*mp*), *mezzo forte* (*mf*), *forte* (*f*), *fortissimo* (*ff*), *fortississimo* (*fff*).

A terceira coisa com a qual os senhores tinham grande cuidado era com os areitos ou bailes que usam para fazer regozijar todo o povo. Primeiramente, ditava-se o canto que se deveria dizer, e mandavam os cantores para que colocassem o tom que queria, e que o preparam muito bem. Também mandavam fazer aquelas baquetas de *hule* com as quais tocam o *teponaztli*, e que o *teponaztli* e o tambor fossem muitos bons. Também mandavam os movimentos que deveriam haver na dança, os atavios e divisões com as quais deveriam se compor os que dançavam; também eram sinalizados os que deveriam tocar o tambor e o *teponaztli*, e os que deveriam guiar a dança, e sinalizava o dia da dança para alguma festa específica dos deuses. Nesse então ele se vestia com os seguintes adereços. [...]. E andando a dança, se algum dos cantores faltava o canto, ou se os que tocavam o *teponaztli* e o tambor faltavam para tocar, ou se os que guiavam erravam nos movimentos e continências do baile, depois o senhor mandava prender cada um, e no seguinte dia mandava matar¹¹ (SAHAGÚN, 2016, p. 453).

Desse relato, é possível imaginar o *cuicatl* de maneira geral, o qual consistia não só em um simples canto, mas em uma performance dedicada a deuses e deusas mesoamericanos com representação, canto, dança e música. No que diz respeito ao *teponaztli*, o relato de Sahagún contribui para o conhecimento da indicação de um tom oferecido antes de iniciar o canto, o qual parece ser irrecuperável, bem como do material da baqueta, necessariamente de borracha, apontando para um determinado timbre do instrumento.

11 Texto em espanhol: “*Lo tercero de que los señores tenían gran cuidado era de los areitos o bailes que usan para regocijar a todo el pueblo. Lo primero, dictaba el cantar que se había de decir, y mandaba a los cantores que le pusiesen en el tono que quería, y que le proveyesen muy bien. También mandaba hacer aquellas macetas de ulli con que tañen el teponaztli, y que el teponaztli y el atambor fuesen muy buenos. También mandaba los meneos que había de haber en la danza, y los atavíos y divisas con que se habían de componer los que danzaban; también los señalaba los que habían de tañer el atambor y el teponaztli, y los que habían de guiar la danza o baile, y señalaba el día del baile para alguna fiesta señalada de los dioses. Para entonces él se componía con los aderezos que se siguen. En la cabeza se ponía unas borlas hechas de pluma y oro, atadas a los cabellos de la coronilla. Poníase un bezote de oro o de piedra preciosa; poníase también unas orejeras de oro en las orejas; poníase al cuello un collar de piedras preciosas de diversos géneros; poníanse en las muñecas unas ajorcas o sartalejos de piedras preciosas, de chalchihuites y turquesas. También se ponía en los brazos, en los morcillos, unas ajorcas de oro y un bracelete con un plumaje que sobrepuja la cabeza, y otro plumaje en la mano. Cubríase de mantas ricas añudadas sobre el hombro. Poníanse unos ceñidores muy ricos, que ellos llaman máxtlatl, que sirve de cinta y de cubrir las partes vergonzosas. De esta misma librea arreaba a todos los principales y hombres de guerra y capitaneas, y toda la otra gente que habían de entrar en la danza o baile. Y también a todos daba copiosamente de comer y de beber. Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacia falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guián erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender, y otro día los mandaba matar*”.

Efetivamente, os relatos missionários quanto aos aspectos musicais dos *cuicatl* são pouco elaborados se imaginarmos a grandeza de um ritual pré-hispânico, mas ainda assim de extrema relevância por serem uma fonte primária. Por outro lado, felizmente, contamos com estudos mais recentes sobre o *teponaztli* após descobertas arqueológicas do instrumento no século XX. Trataremos alguns deles no ponto a seguir no âmbito da organologia.

Organologia do *teponaztli*

A organologia, em suma, é a disciplina que estuda os instrumentos musicais. Segundo o etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro Escalante, o estudo consiste em descrevê-los quanto “às propriedades físicas e acústicas, antecedentes históricos, técnicas de execução, uso, função e ocasião, levando em consideração que um instrumento musical pode servir como fonte de informação para entender sua relação com o homem”¹² (1984, p. 51). Com base na referida definição em sete categorias, nesta seção faremos uma breve descrição do *teponaztli* somente com respeito às quatro primeiras, já que abordamos de forma geral seu uso e função nas festas religiosas ou profanas e cerimônias rituais dos Nahuas na seção anterior.

O *teponaztli* – também grafado *teponaztle*, *teponastle*, *teponaxtli* ou *teponactli* – trata-se de um instrumento de percussão do período pós-clássico da Mesoamérica (c. 900-1521) cujas hipóteses de origem no plano físico são as mais diversas, entre Nahuas e Maias, segundo enumera e versa o musicólogo mexicano Pablo Castellanos (1970, p. 46-48). Para além disso, sua origem mais importante na cultura Nahua é de natureza metafísica, considerado entre os povos mesoamericanos como um presente dos deuses e também um objeto de adoração junto ao seu companheiro de ritual, o tambor *huehuetl*:

O *huehuetl* e o *teponaztli* eram adorados, já que eram deuses condenados a viver na terra. O primeiro, que era afinado com brasas, provavelmente se relacionava com Huehuetéotl [...], e não é impossível que o *teponaztli* fosse dedicado a Macuil-Xóchitl (como se pode ver no *teponaztli* de pedra do

12 Texto em espanhol: “*Es la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales en términos de su descripción física, propiedades acústicas, antecedentes históricos, técnicas de ejecución, uso, función y ocasión, tomando en cuenta que un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre*”.

Museu de Antropologia). Talvez até as características incisões do *teponaztli*, em forma de H deitado, fossem concebidas como os planos componentes do céu e da terra, sustentados pela seiva, árvore sagrada dos maias; ou foram conceituadas como uma representação dos pontos cardinais e do eixo central, símbolo de Vênus-Quetzalcóatl e Quinto Mundo que estamos vivendo (Sol de tremor); ou as duas palhetas foram relacionadas com o Deus dos Gêmeos (Xólotl-Quetzalcóatl) ou também com os dois retângulos que são símbolos de Xochipilli¹³ (CASTELLANOS, 1970, p. 54-55).

Os antecedentes divinos do *teponaztli*, por conseguinte, conferem um valor sagrado a ele que possivelmente molda seu repertório musical: o número cinco teria valor métrico para os *teponazcuicatl* (PAREYÓN, 2005, p. 4). Por certo, a escala identificada por alguns musicólogos para o instrumento seria pentatônica (5 graus), conforme se demonstrará na próxima seção.

Após descobertas arqueológicas do *teponaztli*, os primeiros estudos do instrumento foram realizados pelos musicólogos mexicanos Vicente T. Mendoza (1894-1964) e Daniel Castañeda (? – ?) a partir de investigações com peças pré-hispânicas conservadas no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México, no Museu de Tlaxcala e no Museu de Toluca. Puderam, assim, examinar diretamente suas propriedades físicas e acústicas, as quais são complementadas por fontes historiográficas coloniais que abordam suas possíveis origem e história, e suas técnicas de execução entre os Nahua.

13 Texto em espanhol: “*El huehuetl y el teponaztli se adoraban, puesto que eran dioses condenados a vivir en la tierra. El primero, que se afinaba con brasas, probablemente se relacionaba con Huehuetéotl (dios del Fuego) y con la mariposa, símbolo del fuego (como se ve en el huehuetl de Tenango) y no es imposible que el teponaztli se dedicara a Macuil-Xóchitl (como se ve en el teponaztli de piedra del Museo de Antropología). Tal vez hasta las características incisiones del teponaztli, en forma de H acostada, se concibiesen como los planos componentes del cielo y de la tierra, sostenidos por la ceiba, árbol sagrado de los mayas; o fueron conceptualizadas como una representación de los puntos cardinales y del eje central, símbolo de Venus-Quetzalcóatl y Quinto Mundo que estamos viviendo (Sol de Temblor); o la doble lengüeta se relacionó con el Dios de los Gêmeos (Xólotl-Quetzalcóatl) o bien con los dos rectángulos que son símbolos de Xochipilli*”.



Figura 1. *Teponaztli* da Sala Mexica do Museu Nacional de Antropologia e História.

Foto de Marco Antonio Pacheco em León-Portilla, 2009, p. 135. Reprodução nossa.

Um *teponaztli* pré-hispânico, desde a organização do conhecimento musical do Ocidente, consistiu em um idiofone¹⁴, isto é, um instrumento que emite sons de si mesmo mediante intervenções externas. Era confeccionado com o tronco de uma árvore silvestre chamada *tlacuiloquáhuitl*, segundo Sahagún em sua *Historia general* (2016, p. 640), o qual era perfurado em ambas as extremidades¹⁵. A descrição física pelos referidos investigadores mexicanos é a seguinte:

...o *teponaztli* é um instrumento musical de uma só peça, que é construído mediante a adaptação de um pedaço de tronco ou galho de árvore, via de regra de madeira compacta e dura, de 0m. 15 a 0m. 25 de diâmetro por 0m. 60 a 0m. 90 de comprimento. A adaptação da peça consiste em torná-la oca longitudinalmente, na parte que servirá de assento para o *teponaztli* e que chamaremos de inferior, deixando em ambas as extremidades uma cabeceira de apoio para o instrumento. As duas cabeceiras também servem de embutimento para as palhetas das quais se tratará adiante. Em posição transversal, o oco da peça segue as linhas gerais da seção do tronco ou galho de árvore, com espessura que varia entre 0m. 02 e 0m. 05; essa parte oca

14 Classificação Hornbostel-Sachs de 1914, a mais utilizada na organologia e na etnomusicologia. Os instrumentos musicais foram classificados em quatro grupos: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Posteriormente, com as novas tecnologias, agregou-se o quinto grupo, o dos eletrofones.

15 No vídeo a seguir, o som do *teponaztli* de madeira se aproximaria ao som do *teponaztli* pré-hispânico: <https://www.youtube.com/watch?v=TNCEe0fs4GQ> Acessado em: 04/04/2022.

é o que constitui a caixa acústica do *teponaztli*. Na parte superior, e por meio de duas incisões longitudinais e uma transversal, que as divide aproximadamente no centro, são formadas duas palhetas (*chicahuaztli* = bastão para soar) que, geralmente, têm o mesmo comprimento, permanecendo embutidas, cada uma delas, nas cabeças do instrumento, à esquerda e à direita do instrumento. Essas palhetas, percutidas por meio de duas baquetas (*olmaitl*) que têm suas extremidades revestidas de borracha, (*ulli*, resina mexicana), são aquelas que produzem os dois sons de que o *teponaztli* é capaz e cujo intervalo musical varia com a duração, com a seção de embutimento e com a massa das palhetas¹⁶ (CASTAÑEDA; MENDOZA, 1991, p. 5-6).



Figura 2. Parte inferior do *teponaztli*.

Acervo e fotografia de Ernesto Cano Lomelí, 2016, p. 107. Reprodução nossa.

16 Texto em espanhol: "...es un instrumento musical de una sola pieza, que se construye adaptando un trozo de tronco o rama de árbol, de madera compacta y dura por regla general, de 0m. 15 a 0m.25 de diámetro por 0m.60 a 0m.90 de longitud. La adaptación del trozo consiste en abuecarlo longitudinalmente, por la parte que ha de servir de asiento al teponaztli y que llamaremos inferior, dejando en ambos extremos un CAREZAL de apoyo para el instrumento. Los dos cabezales sirven también de empotramiento a las lengüetas de que en seguida se hablará. En sentido transversal, el abuecamiento del trozo sigue las líneas generales de la sección del tronco o rama de árbol, con un espesor que varía entre 0m.02 y 0m.05; este abuecamiento es lo que constituye la CAJA ACÚSTICA del teponaztli. En la parte superior, y por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, que las divide aproximadamente en el centro, se forman dos LENGÜETAS (CHICAHUAZTLI = palo sonador) que por lo general tienen la misma longitud, quedando empotradas, cada una de ellas, en los cabezales del instrumento, a izquierda y derecha del mismo. Estas lengüetas, golpeadas por medio de dos BOLILLOS (OLMAITL), que tienen sus extremidades forradas de hule, (ULLI, resina mexicana) son las que producen los dos sonidos de que es capaz el teponaztli y cuyo intervalo musical varía con la longitud, con la sección de empotramiento y con la masa de las lengüetas".

Com respeito à forma de tocar o *teponaztli*, identificam nas imagens dos códices coloniais quatro formas (CASTANEDA; MENDOZA, 1991, p. 6-7):

- i) colocado sobre dois apoios no chão, com a parte inferior livre, incitando o músico a ficar agachado ou sentado em um tamborete;
- ii) apoiado sobre cavaletes, deixando o músico de pé;
- iii) uma combinação da primeira e da segunda formas, isto é, sobre dois apoios e o músico de pé;
- iv) pendurado no pescoço com duas cordas, no caso de guerra.

Sua execução, por outro lado, parece ser invariável e foi comentada por Francisco Xavier Clavijero (1731-1787) na *Historia antigua de México*: “Toca-se golpeando entre as duas incisões longitudinais, com baquetas semelhantes às dos nossos tambores, mas cobertos comumente em sua extremidade de *hule* ou resina elástica, para que o som seja mais suave”¹⁷ (1853, p. 360).

Por fim, para concluir esta seção, certamente a contribuição mais importante de Castañeda e Mendoza referente às propriedades acústicas determinadas pela afinação dos *teponaztli* conservados nos museus citados. Em resumo, produziriam intervalos predominantemente de 2^a Maior, 3^a Menor, 3^a Maior, 4^a Justa, 5^a Justa e 6^a Maior, e suas notas corresponderiam aos graus da escala pentatônica (I, II, III, V e VI), descoberta que originou à teoria da entoação dos *teponazcuicatl* dos *Cantares* por Mendoza publicada em 1956. Abordá-la-emos no ponto a seguir, como introdução à nossa explanação do processo de tradução de três cantos ao toque do *teponaztli* para o português.

Projeto de tradução dos cantos para o português: reconstituindo o toque do *teponaztli*

A tradução de *teponazcuicatl* dos *Cantares mexicanos* coloca o tradutor diante das sílabas “ti”, “qui”, “to” e “co”, onomatopeias referentes ao toque do *teponaztli*,

17 Texto em espanhol: “El teponaztli, que aun usan los indios, es también cilíndrico y hueco, pero todo de madera, y sin piel, y sin otra abertura que dos rayas largas en el medio, paralelas, y poco distantes una de otra. Se toca golpeando en el intervalo que media entre las dos rayas, con dos palos semejantes á los de nuestros tambores, pero cubiertos comúnmente en su extremidad de hule ó resina elástica, para que sea mas suave el sonido”.

as quais são majoritariamente encontradas ao final desse tipo de canto ou de/entre partes dele. Com o conhecimento de que anteriormente, combinadas de maneiras diversas, constituíam parte da musicalidade dos cantos, essas onomatopeias anunciam a discussão sobre *como* musicalizar o texto em uma tradução de escrita alfabetica, implicando investigações como as que apresentamos nas seções um e dois. Em nosso projeto tradutório dos três *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito, não ignoramos a sonoridade que precedeu a transliteração dos cantos e optamos por tentar reconstitui-la em cada um deles na tradução para o português. Nesta seção, destarte, abordaremos o processo tradutório exclusivamente dessa linguagem sonora representada pelas referidas sílabas, isto é, o processo das letras ao som. Para tanto, dentre os pesquisadores empenhados em investigar as onomatopeias do *teponaztli* dos *Cantares*, recorreremos às hipóteses de Vicente T. Mendoza, pioneiro na reconstituição dos sons do *teponaztli*, por ser-nos a única fonte acessível. Não obstante as dificuldades de acesso a essas obras encontrando-nos no Brasil, um levantamento dos pesquisadores dos *Cantares* quanto a essas partículas publicado em 2015, por Matthias Lewy, nos mostra ser esse o estudo mais aprofundado em comparação aos outros existentes¹⁸.

Ao tratar do processo de nosso projeto de tradução que objetiva a reconstituição do toque do *teponaztli* em cada canto, versaremos primeiramente sobre a teoria da entoação de seus sons por Mendoza na obra *Panorama de la música tradicional de México*, e segundamente sobre nossa proposta rítmico-melódica para as onomatopeias do *corpus* de tradução na partitura ocidental tendo em vista nossos anos de estudo em música. Lançaremos mão essencialmente das hipóteses do musicólogo mexicano, das relevantes observações de Motolinía quanto à altura e ao andamento dos cantos quando entoados em sequência, e em alguns momentos de nossas conjecturas com base no teor semântico dos cantos. Como resultado, exibiremos alguns trechos dos cantos em português acompanhados de suas respectivas traduções sonoras, esboçando uma possibilidade tradutória inédita no campo da tradução de cantos em náuatle clássico.

Em publicação de 1956, 23 anos após seu estudo direto com os *teponaztli* pré-hispânicos, Mendoza propõe a primeira teoria para possíveis padrões melódicos e rítmicos do instrumento somando suas investigações anteriores com o estudo de todas as onomatopeias “ti”, “qui”, “to” e “co” dos *Cantares*. A teoria, claramente,

18 Karl Nowontny (1956), Elsa Ziehm (1976) e Richard Haly (1986).

consiste em hipóteses para os sons do *teponaztli* nesses cantos, pois conforme reconhece o próprio musicólogo, “estamos às cegas quanto aos valores dos sons, acentuação, entoação dos mesmos às normas que vigoraram para o compasso, que provavelmente não houve tal qual o conceito europeu...”¹⁹ (1956, p. 22), restando-nos apenas imaginar mediante os rastros musicais do manuscrito.

A teoria de Mendoza para o toque do *teponaztli* divide-se em duas partes: ritmo e fórmulas rítmicas, e escala. Para o ritmo e fórmulas rítmicas, baseia-se nas variadas combinações silábicas dispostas nos cantos, as quais podem ser monossílabas, bissílabas, trissílabas, tetrassílabas, pentassílabas, hexassílabas e heptassílabas. O quadro abaixo fornece alguns exemplos de combinação para cada uma das classificações:

Quadro 1: Classificação e exemplos das combinações silábicas nos Cantares

Monossílabos	To, ti, co
Bissílabos	Tico, toco, tiqui
Trissílabos	Tiquiti, tocoti, tocoto
Tetrassílabos	Tocotico, titiquiti, titocoti
Pentassílabos	Tocotititi, tototototo, tototitititi
Hexassílabos	Tocotocotiti, titititititi
Heptassílabos	Tocotocotiquiti, tocoticotocoto

Elaborado pela autora, 2022.

A partir das referidas combinações, Mendoza propõe que as sílabas “ti” e “qui”, mais leves que as sílabas “to” e “co” na lógica de que a vogal “i” é mais aguda que a “o”, representariam semicolcheias quando em combinações de mais de quatro sílabas, e colcheias quando das combinações trissílabas, dissílabas ou monossílabas. Já as sílabas “to” e “co”, mais longas e pesadas que “ti” e “qui”, corresponderiam a colcheias em quase todas as combinações salvo quando nos monossílabos, que nesse caso equivaleriam à semínima. Ademais, Mendoza propõe fórmulas de compasso

19 Texto em espanhol: “...estamos a ciegas en cuanto a los valores de los sonidos, su acentuación, la entonación de los mismos y las normas que rigieran para el compás, que probablemente no lo hubo conforme al concepto europeo...”.

que, com base nas sílabas, seriam binários ou ternários nas versões tanto simples como compostas (2/4, 3/4, 6/8, entre outros).

Para o esboço da escala, Mendoza apoia-se nos estudos com os *teponaztli* dos museus sugerindo, entre as quatro sílabas, os intervalos mencionados na seção anterior (2M, 3m, 3M, 4J, 5J e 6M) os quais, à exceção da 3m e da 4J, são justamente os intervalos da escala pentatônica ocidental:

Também é elementar que o intervalo mais fácil de entoar é o de quarta justa, e assim vemos que as sílabas *ti-to* e *qui-co* formam o intervalo de terceira menor [sic] peculiar à pentafonia; por sua vez, ao combinar *qui* e *to* é produzido um intervalo mais fechado, podendo se pensar em uma segunda maior, tanto que em *ti* e *co* as sílabas estão como distanciadas, constituindo um intervalo maior que o de quarta, que nesse caso poderia ser de sexta maior. Ao fazer a equivalência com os sons das notas musicais, se conferimos à sílaba *ti* o lugar mais agudo e o chamamos de Dó, *qui* corresponderia a Lá, *to* seria chamado Sol e *co* de Mi [...]. Temos, então, quatro sons que vêm a ser o esqueleto da escala pentatônica, faltando [neste caso] somente o Ré²⁰ (MENDOZA, 1956, p. 26-27).

Depreende-se, do trecho, a referida escala de cinco graus (I, II, III, V e VI) com intervalos de tom, tom, tom e meio, tom, tom, os quais não necessariamente obedecerão sempre à escala de Dó Maior segundo exemplo utilizado por Mendoza, isto é, podem ser formados a partir de qualquer escala (Maior, Menor). Em resumo, a teoria de Mendoza para os sons do *teponaztli* consiste, para o ritmo, nas figuras semicolcheia, colcheia e semínima, e para a escala os cinco graus da escala pentatônica com a ressalva da inclusão dos intervalos de 3m e 4J.

Isto posto, daremos lugar à nossa proposta de tradução do toque do *teponaztli* dos três *teponazcuicatl* dos *Cantares* dispostos nas folhas 26v a 29v. O primeiro *cuicatl*, da folha 26v a 27v, intitula-se em tradução “Aqui começa um canto ao toque do *teponaztli*” e divide-se em duas partes delimitadas pelos trechos

20 Texto em espanhol: “Es también elemental que el intervalo más fácil de entonar es el de cuarta justa, y así vemos que las sílabas *ti-to* y *qui-co* forman el intervalo de tercera menor peculiar a la pentafonía; a su vez, al combinar *qui* y *to* se produce un intervalo más cerrado, pudiendo pensarse en una segunda mayor, en tanto que en *ti* y *co* resultan como distanciadas las sílabas constituyendo un intervalo mayor que la cuarta, que en este caso podría ser sexta mayor. Haciendo la equivalencia con sonidos musicales, si le damos a la sílaba *ti* el lugar del más agudo y le llamamos Do, a *qui* le correspondería La, a *to* le llamaríamos Sol y a *co* Mi [...]. Tenemos entonces cuatro sonidos que vienen a ser el esqueleto de la escala pentatónica, faltando solamente el Re”.

com onomatopeias para o instrumento no início, meio e fim. O trecho do início, após o título, provavelmente alude a algum canto anterior desconhecido, o qual não se trata do canto da folha anterior, pois esse constitui um outro *corpus* sem acompanhamento musical²¹. O trecho onomatopeico do meio refere-se ao fim da primeira parte do canto, e o trecho do fim refere-se tanto ao fim da segunda parte do canto como início do canto seguinte (o segundo *cuicatl*), iniciando a sequência. As linhas onomatopeicas são:

- i) Tico, tico, toco toto e assim vai minguando o canto tiquiti titito titi²².
(*Cantares mexicanos*, fl. 26v, l. 14-15)
- ii) Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito então vai voltando transformado²³.
(*Cantares mexicanos*, fl. 27f, l. 15)
- iii) Toco tico to cotoco titítico titítico então vai voltando transformado²⁴.
(*Cantares mexicanos*, fl. 27v, l. 13)

Por tratar-se do primeiro canto de um conjunto de sete consecutivos (fl. 26v a fl. 31v), estabelecemos de maneira arbitrária o início de sua composição na escala de Dó Maior com andamento 80 bpm. As notas para cada sílaba nessa escala, portanto, são as mesmas que afirmou Mendoza em seu exemplo: Dó (oitava) para “ti”, Lá (natural) para “qui”, Sol (natural) para “to”, e Mi (natural) para “co”. Para os compassos, propusemos os seguintes de acordo com os agrupamentos silábicos e suas respectivas figuras (semitomada, tomada e semínima): os dois primeiros compassos binários são simples, onde cada “ti”, “to” e “co”, em agrupamento de duas sílabas, assumem valor de tomada. O terceiro compasso é ternário simples, já que cada agrupamento silábico adquire valor temporal (unidade de tempo) de uma semínima e, assim, se formam a partir de quiáteras para os agrupamentos trissílabos e de duas tomadas para o agrupamento bissilábico. No início do com-

21 Trata-se do conjunto de 24 cantos do manuscrito, intitulado “Eis aqui o princípio, quando se expressam os cantos entoados em México-Tenochtitlan, Acolhuacan e Tlalhuacpan para que seus governantes saíssem e se divertissem” [fl. 16v a fl. 26v].

22 Texto em náuatle: “*Tico, tico, toco toto, auh ic ontlantiuh cuicatl tiquiti titito titi*”.

23 Texto em náuatle: “*Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito. Çan ic mocueptiuh*”.

24 Texto em náuatle: “*Toco tico to cotoco titítico titítico. Çan ic mocueptiuh*”.

passo ternário, acrescentamos um *diminuendo* em razão da frase em náuatle que separa as onomatopeias, “*auh ic ontlantiuh cuicatl*”, “assim vai minguando o canto”. Começa o canto em português.

A segunda linha rítmico-melódica do canto finda a primeira parte dele e dá início à sua segunda parte. Para ela, elaboramos dois compassos ternários simples: o primeiro, para “tico toco toco”, e o segundo para “tiquitiquiti”, com a quiáltera aumentativa de Mendoza, e “quiti quito” com as colcheias. A escala desta segunda linha, no entanto, embora mantenha-se em Dó Maior, anuncia modulação com a frase “vai voltando transformado” ao final das onomatopeias. Com base no relato de Motolinía, conhecemos que o final de um canto e/ou o início de outro era marcado por um *crescendo* e uma alteração no tom do *teponaztli*: “o tom subia e o ritmo aumentava de velocidade”, o que nesse caso concorda com o tom alegre da segunda parte do canto se comparado à primeira. Por isso, propomos para a segunda parte do canto sua entoação em uma escala dois tons acima de Dó Maior com andamento 90 bpm, segundo indicaria o *teponaztli*. As notas da escala de Mi Maior são: Mi (oitava) para “ti”, Dó[#] (oitava) para “qui”, Si (natural) para “to”, e Sol[#] (natural) para “co”. Nas últimas notas dessa segunda linha incluímos o *crescendo* percebido por Motolinía.

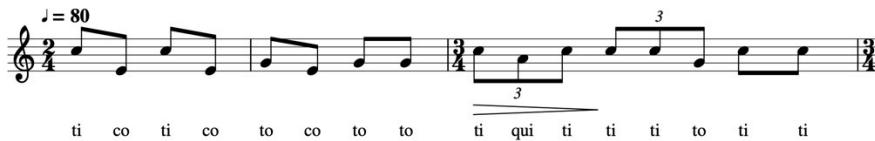
A terceira e última linha, que finda a segunda parte desse primeiro canto e enseja o seguinte, sobre outro tema, foi composta na escala de Mi Maior segundo modulação e andamento comentados no parágrafo anterior. Adotamos as mesmas figuras rítmicas propostas por Mendoza, formando-a com dois compassos ternários simples, e também incluímos um *crescendo* ao final, o qual diz respeito ao “*crescendo* que anunciava a entrada do canto” e à “ponte de percussão na qual se alterava a altura do canto”, segundo Motolinía, dando início ao canto intitulado “Canto ao modo Huexotzinca”. Nessa linha também ocorre modulação devido à mesma indicação de alteração de tom com a frase “vai voltando transformado” ao final, a qual figurará apenas na primeira linha rítmico-melódica do canto seguinte. Trataremos dela a seguir.

O resultado do primeiro canto em tradução para o português ao toque do *teponaztli*, somente dos fragmentos mais próximos às linhas onomatopeicas, é o seguinte:

[fl. 26v, l. 13]

Aqui começa um canto ao toque do *teponaztli*²⁵

Tico, tico, toco toto
e assim vai minguando o canto
tiquiti titito titi.



Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 26v, l. 16] Em Tula havia uma casa de tábuas;
até hoje está edificado o pilar de serpente.
Nacxitl²⁶, nosso digníssimo nobre,
já partiu e a abandonou.
Com o som do *quiquiztli*
fazia-se chorar os nobres, auai.
Já se ausenta, desaparece,
lá em Tlapallan²⁷.



[27f, l. 13] Somente na casa de turquesa,
na sala principal do palácio,

25 Texto em náuatle: “*Nican ompehua Téponazcuicatl*”.

26 Epíteto para Quetzalcóatl.

27 *Tillan Tlapallan*. Literalmente “no lugar tingido de preto e vermelho”. Texto em náuatle: “*Tollan aya huapalcalli manca noçan in mahmani coatlaquetzalli ja quiyacauhtebuac Nacxitl topiltzin on quiquiztlica ye choquililo in topilhuan ahuay ye yauh in polihuitiuh nechcan Tlapallan ho ay*”.

te levantaste para permanecer lá em Tula,
onde vieste para governar, Nacxitl,
nossa digníssimo nobre²⁸.

Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito...
então vai voltando transformado [o canto].

Partitura e composição da autora, 2022.

[27f, l. 16] Milho multicolorido,

eu nasci, aia.

Diversas de nossas flores-sustento
são dispersas.

Vêm brotando eretas, aia aia,

diante da divina,

de nossa mãe Santa Maria, aiiio.

A água, iaia, canta,

enquanto a erva ereta brota, aia.

Eu sou criação de Deus,

do Deus único, aia.

Eu sou criatura, oia,

chegava, aiiio...²⁹



28 Texto em náuatle: “*Çan can xiuhcalli ya cohuacalla ya in oticmantehuac nachcan Tollan y in oncan in otontlatoco Naxitl topiltzin etc*”.

29 Texto em náuatle: “*In tlwapalxochicentli niyol aya nepapan tonacáxochitl moyahua ya oncuepontimo-quetzaco yan aya aya ye teo ya ixpan tona a Santa Maria ayyo*”.

[fl. 27v, l. 10] Mas a flor de cacau exala seu cheiro,
a perfumada *poyomatli* vem desabrochando,
expelindo e espraiando seu aroma
onde eu, cantor, passeio, iie aiao,
no caminho.

Lá onde desabrocha o meu canto,
[onde] brota minha palavra pintada
e onde nossas flores florescem,
na chuva, aiao³⁰.

Toco tico to cotoco tititico tititico...

Então vai voltando transformado [o canto].

Partitura e composição da autora, 2022.

O canto seguinte, de título “Canto ao modo Huexotzinca” [fl. 27v a fl. 28v], apresenta seu único rastro de musicalidade aproximadamente na metade do canto, indicando que termina a primeira parte e que posteriormente começará a segunda. A linha rítmico-melódica do *teponaztli* é a seguinte:

Tico tico ticoti ticotico ticoti e assim vai minguando o canto totoco tocoto³¹.

(*Cantares mexicanos*, fl. 28f, l. 15-16)

Conforme mencionamos no canto anterior, o segundo canto da sequência foi modulado ao final do primeiro canto. Logo, a linha onomatopeica que divide

30 Texto em náuatle: “*Tel cacahuaxóchitl ahuiac xeliuhthiuitz a ihpotoca ya in abuiyac poyoma’tlín pixahuia oncan nine’ne’nemi nicuicanitl yye ayao obui yonca quiya itzmolini ye nocuic celia etc*”.

31 Texto em náuatle: “*Tico tico ticoti ticotico ticoti auh yc ontlahtiuh in cuicatl totoco tocoto*”.

suas duas partes foi composta um tom e meio acima de Mi Maior com andamento 100 bpm, concordando com o que o *teponaztli* indicara ao final do primeiro canto. As notas da escala de Sol Maior são: Sol (oitava) para “ti”, Mi (oitava) para “qui”, Ré (oitava) para “to”, e Si (natural) para “co”. Os valores das figuras permanecem os já conhecidos para cada sílaba segundo seu agrupamento, e acrescentamos um *diminuendo* ao final do segundo compasso (ou compasso 9) em concordância com a frase “e assim vai minguando o canto”. Os compassos alternam entre dois binários simples e um ternário simples. A seguir a proposta rítmico-melódica no texto traduzido após a última estrofe da primeira parte do canto:

[fl. 27v, marginalia à esquerda]
Canto ao modo Huexotzinca³²

[fl. 28f, l. 13] Desde às alturas ponho-me de pé,
 eu, cantor, uia.

O [canto do] *çaquan* desvanecia
 para além dos juncos.

Eu vivia, eu afinava os cantos,
 eu os adornava de flores, ia iao iai...³³

Tico tico ticoti ticotico ticoti
 e assim vai minguando [o canto]
 totoco tocoto.

8 ♩ = 100

ti co ti co ti co ti ti co ti co ti co ti to to co to co to

Partitura e composição da autora, 2022.

32 Texto em náuatle: “*Huexotzinca yotl viniendo los de Huexotzinco a pedir socorro Mocteucçuma o'n Tlaxcalla*”.

33 Texto em náuatle: “*Huecapan nibcac nicuicatl huiya çaquan petia tolím imanica ye ninemia niyeyectian cuicatla in nicxochiotia ya yaho yahi*”.

[fl. 28f, l. 17] Chorem;
eu sou cantor.
Vejo minhas flores
que estão em minhas mãos.
Embriaga meu coração o canto, aia.
Em todos os lugares vivia, por isso,
meu coração, minha tristeza³⁴.



A segunda parte do segundo canto finda sem qualquer indicação rítmico-melódica, a qual aparece somente após o título do terceiro canto, em tradução “Canto do digníssimo Neçahualcóyotl” [fl. 28v a fl. 29v]. Trata-se provavelmente de outra “ponte de percussão” que os une comentada por Motolinía. Comentaremos individualmente o processo de tradução do toque do *teponaztli* por serem cinco e variadas as linhas onomatopeicas. Elas aparecem sempre ao final das cinco partes do canto com exceção da primeira linha, que se refere à segunda parte do segundo canto, como comentamos. São elas:

- i) Totoco totoco tico totoco totoco assim vai minguando tico titico titico tico.
(*Cantares mexicanos*, fl. 28v, l. 7)
- ii) Quititi quititi quiti quiti tocoto tocoti tocototocoti então se transforma.
(*Cantares mexicanos*, fl. 28v, l. 26)
- iii) Tico tico tocoto assim vai minguando ticoto ticoto.
(*Cantares mexicanos*, fl. 29f, l. 12)
- iv) Toto tiquiti tiquiti assim vai minguando tocotico tocoti toto titiqui toto titiquiti.
(*Cantares mexicanos*, fl. 29f, l. 25-26)
- v) Toco toco tiqui tiqui assim vai minguando tocotico tocoti.
(*Cantares mexicanos*, fl. 29v, l. 11)

34 Texto em náuatle: “Xichocayan nicuicanitl niquitta noxochiuh çan nomac onmani a çan quihuintia ye noyol in cuicatl aya nohuian nemia çan ca ye noyollo notlayocol a in cayo”.

A primeira linha onomatopeica segue o mesmo tom de Sol Maior e andamento 100 bpm por relacionar-se ao canto anterior, não havendo nela nenhuma referência à mudança de tom para a primeira parte do canto. O primeiro compasso é ternário simples, com quiáteras para as combinações trissílabas e duas colcheias para a combinação bissílaba. Os três últimos compassos são binários simples, sendo o primeiro formado por duas quiáteras para as combinações trissílabas, e os dois últimos formados por quiáteras e colcheias. Acrescentamos o sinal de *diminuendo* no primeiro compasso binário em referência à frase “assim vai minguando [o canto]”. Começa a primeira parte do terceiro canto.

A segunda linha onomatopeica mantém mesma tonalidade e andamento, sendo alterado somente o ritmo. Para os compassos, construímos dois compassos binários com quiáteras e colcheias, e um compasso ternário com quiáteras e semicolcheias. Ao final da linha onomatopeica novamente figura frase “então se transforma [o canto]”, indicando mudança de tom somente para a próxima parte do canto (a terceira). Nesse caso, subimos dois tons da escala de Sol Maior, e aceleramos o andamento de 100 bpm para 120 bpm.

A terceira linha onomatopeica, a qual finda a segunda parte desse canto, em razão da modulação na linha rítmico-melódica anterior será composta na escala de Si Maior. Portanto, essa linha foi composta com as seguintes notas: Si (oitava) para “ti”, Sol \sharp (oitava) para “qui”, Fá \sharp (oitava) para “to”, e Ré \sharp (oitava) para “co”. Construímos dois compassos: o primeiro ternário e o segundo binário, ambos simples, nos quais acomodamos as combinações trissílabas em quiáteras e as bissílabas em colcheias, conforme composições anteriores, com o referido andamento de 120 bpm. O *diminuendo* segue representando que o canto “vai minguando”.

A quarta linha de onomatopeias, embora não indique modulação, foi composta em relação ao sentido da terceira parte do canto à qual ela se refere. Nela, narra-se choro e aflição, e por isso sugerimos como contraste ao *allegro* a escala de Si menor em andamento 100 bpm. Ela compõe-se das notas: Si (oitava) para “ti”, Sol (oitava) para “qui”, Fá \sharp (oitava) para “to”, e Ré \sharp (oitava) para “co”. Os compassos dessa linha são ternários simples, compostos por bissílabos, trissílabos e tetrassílabos, respectivamente formados por colcheias, quiáteras e semicolcheias. Acrescentamos o sinal de *diminuendo*, conforme o canto vai “minguando”.

A quinta e última linha onomatopeica finda a quarta parte do canto. Regressamos à escala de Si Maior com andamento 120 bpm para finalizar essa parte do canto de forma ascendente, em andamento *allegro*. Os compassos são binários

simples, e as figuras variam entre colcheias, semicolcheias e quiáleras segundo a combinação silábica.

Eis os fragmentos do canto traduzidos para o português com suas respectivas propostas musicais:

[fl. 28v, l. 6] Canto do digníssimo Neçahualcóyotl³⁵

Totoco totoco tico totoco totoco
assim vai minguando
tico titico titico tico.

11 $\text{♩} = 100$

to to co to to co ti co to to co to to co ti co ti co ti ti co ti ti co ti co

Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 28v, l. 8] Venho para levantar nosso tambor, aia!
Faço dançar os guerreiros!
Quando tu foste, floresceu a flor do canto;
Procuro o canto,
pois ele é a nossa veste³⁶.



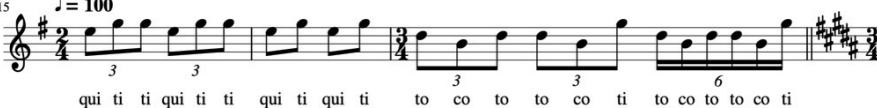
[fl. 28v, l. 24] Já chegou aqui a flor.
Deus, aia, Ipalmemohua, aiao.
Eu choro, eu lembro de Neçahualcóyotl, aiao³⁷.

35 Texto em náuatle: “*Icnic Neçahualcóyotl*”.

36 Texto em náuatle: “*Nicayaquetzacon tohuehueh a o niquimitotia quanhtlocelo in ca tiya ihcac in cuicaxochitl nictemoan cuicatl ye tonequimilol ayyo*”.

37 Texto em náuatle: “*Xoacico ye nican in Dios aya Ipalmemoa ayabo on nichoca ya a niquelnimiqui Neçahualcóyotl aiao*”.

Quititi quititi quititi quititi
 tocoto tocoti tocototocoti
 então se transforma [o canto].

15 

Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 28v, l. 27] Que no lugar dos cantos floridos,
 que o entoem comigo, aiiuae!
 A flor chega aqui e embriaga a todos.
 Vem a *poyomaxóchitl*,
 tu vens retorcido, aiio³⁸.



[fl. 29f, l. 10] Somente por isso eu choro algumas vezes.
 Só venho proferir minha honra florida,
 nomear meu canto, estabelecê-lo.
 Algumas vezes purificarei meu coração...³⁹

Tico tico tocoto
 assim vai minguando [o canto]
 ticoto ticoto.

38 Texto em náuatle: “*Ma xochicuicoya ma ihtoa nichuan a ayyahue teybuinti xochitl aoyano yehoac ye nica poyomaxahullan timaliuhthuitz ayyo*”.

39 Texto em náuatle: “*Can ye ic nichoca in quenmanian çan nicayaibtoa noxochiteyo nocuicatoca nictlalitehuaz inquenmania xochineneliuhthiaz eti*”.

18 *j. = 120*

19

ti co ti co to co to ti co to ti co to

Partitura e composição da autora, 2022.



[fl. 29f, l. 24] Já chora só o amaxteca, aia...
por isso choram os de Tehuantepec⁴⁰.

Toto tiquiti tiquiti
assim vai minguando
tocotico tocoti toto titiqui toto titiquiti.

Partitura e composição da autora, 2022.

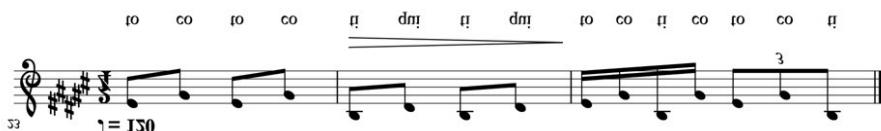


[fl. 29v, l. 10] Espalham-se [como] plumas de *quetzal*
tuas flores de guerras, Ipalmemohua.
Somente sou codorniz...⁴¹

Toco toco tiqui tiqui
assim vai minguando [o canto]
tocotico tocoti.

40 Texto em náuatle: “*Çan ye choça ya amaxtecall aya ca ye choça ya Tequantepēhua*”.

41 Texto em náuatl: "Onquetzalpípixauhtoc motlachinolxochiuh in Ipalnemoa çan ca niçoli...".



Partitura e composição da autora, 2022.

Após a última linha rítmico melódica começa a quinta parte do canto. A linha rítmico-melódica que lhe corresponde se encontra no início do canto seguinte (o quarto da sequência de sete), o “Canto de Axayacatzin Itzcóatl, *tlatoani* de México-Tenochtitlan”⁴², cuja musicalidade, junto aos outros cantos, será abordada em outra oportunidade. A partitura completa dos três cantos pode ser vista nos arquivos anexos a este trabalho.

Considerações finais

Este artigo consistiu em um estudo introdutório à tradução das onomatopeias referentes ao *teponaztli* dos *Cantares mexicanos*. Não pretende, de forma alguma, firmá-lo como concluído e fiel ao toque do *teponaztli* nos *teponazcuiatl* por inúmeras razões. A primeira delas, por estarmos conscientes da perda e do empobrecimento como um todo do *cuicatl* frente à escrita alfabética dos cantos com o chamado náuatile clássico. A segunda, por faltar-nos, ainda, um estudo diretamente com o idiofone para conhecer seus sons. A terceira, pela extrema dificuldade e talvez a impossibilidade de reconstruir a cosmovisão musical dos Nahua tendo em vista a falta de fontes coloniais. Restar-nos-ia, então, realizar trabalhos etnográficos onde são frequentes os rituais ao toque do *teponaztli*, como na *sierra norte de Puebla* (STRESSER-PÉAN, 2005, p. 152), mas ainda assim sem poder assegurar quaisquer padrões rítmicos e melódicos do instrumento para os cantos entoados no período pré-hispânico. Esperamos, contudo, que nossa proposta de tradução das letras aos sons abra caminhos para textos traduzidos nos quais se faça presente um elemento crucial da tradição oral pré-hispânica dos Nahua, minimizando a conquista musical.

42 Texto em náuatile: “*Icuic Axayacatzin Itzcóatl Mexico tlatohuani?*”.

Referências bibliográficas

- CANO LOMELÍ, Ernesto. “De las herencias musicales del México prehispánico”. *Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico. Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria*. Edição Kindle. Guadalajara: Editorial Universitaria, 2016, p. 77-156.
- “Cantares mexicanos” [manuscrito]. In: *MS 1628 bis*. México: Biblioteca Nacional de México, 85 f.
- CASTAÑEDA, Daniel; Mendoza, Vicente T. (1933). *Instrumental precortesiano*. Instrumentos de percusión. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- CASTELLANOS, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: El Colegio de Michoacán, Conacyt, 1984.
- CLAVIJERO, Francisco Xavier. *Historia antigua de México*. México: Imprenta de Juan R. Navarro Editor, 1853.
- DURÁN, Diego (Frei) (1581). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*. Edição preparada por Ángel María Garibay K. Tomo I. México: Porrúa, 2006.
- EUDAVE EUSEBIO, Itzá. “Idolatrías paliadas: la imaginaria e inconclusa evangelización de los indios”. *Revista Intervención y Coyuntura*. México, 2021.
- HALY, Richard. Poetics of the Aztecs. *New Scholar*. California: University of California Santa Barbara, p. 85-135, 1986.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. “Testimonios nahuas sobre la conquista espiritual”. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 11, 1974, p. 11-36.
- _____. “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 38, 2009, p. 129-163.
- LEWY, Matthias. “Ti qui to co: The Combinations of Syllables in the Cantares Mexicanos – A Comparison of Sound Reconstructions”. *Flower World – Music Archeology of the Americas*. Berlin: Eko Verlag, 2015, p. 99-123.
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar (coordinación). *Concilios provinciales mexicanos*. Época colonial. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- “Memorial sobre asuntos de buen gobierno que un desconocido hizo por orden del Emperador”. *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*. Colegidos y anotados por el P. Mariano Cuevas. México, Museo nacional de arqueología, historia y etnología, 1914.

“Memoriales de Fray Toribio de Motolinía”. *Manuscrito de la colección del Señor Don Joaquín García Icazbalceta*. México: En casa del editor, 1903.

MENDOZA, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta universitaria, 1956.

NOWOTNY, Karl Anton. “Die Notation des Tono in den aztekischen Cantares”. *Beiträge zur Völkerkunde*, Neue Folge 4/2, 1956, p. 185-189.

PAREYÓN, Gabriel. “El *teponaztli* en la tradición musical mexica: apuntes sobre prosodia y ritmica”. *II Foro Nacional sobre música mexicana. Los instrumentos musicales y su imaginario*, 2005, p. 1-14.

RICARD, Robert. *La Conquête spirituelle du Mexique*. Essai sur l’apostolat et les méthodes missionnaires des Ordres mendians en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572. Tomo XX de «Travaux et Mémoires de l’Institut d’Ethnologie», París, 1933.

SAHAGÚN, Bernardino (Fray) (1577). *Historia General de las cosas de Nueva España*. Edición de Ángel María Garibay Kintana. México: Porrúa, 2016.

_____. *Psalmodia christiana y Sermonario de los santos del año en lengua mexicana*. México: Casa de Pedro Ocharte, 1583.

STRESSER-PÉAN, Guy (2005). *El Sol-Dios y Cristo*. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla. Tradução de Roberto Rueda Monreal e Arturo Vázquez Barrón. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZIEHM, Elsa. *Gebete und Gesänge der Nahua aus San Pedro Jicora in México*. Berlin: Freie Universität, 1976.