

a balalaika de gonzago: marília vai à Rússia

Gonzago's Balalaika: Marília goes to Russia

Rafael Bonavina *
Raquel Siphone **

Resumo

O presente artigo busca compreender as modificações da lira IX da segunda parte de Marília de Dirceu (1792) na passagem do português ao russo. A partir de uma tradução triangulada, que atravessa a via francófona, levantamos alguns aspectos (ambientação, elementos poéticos, personagens etc.) que, durante o percurso, sofreram alterações. Vertida por escritores de diferentes nações – Eugène de Monglave (1796-1878) e P. Chalas, na França; Aleksandr Púchkin (1799-1837), na Rússia –, a lira de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) ganhou novos tons. Propusemo-nos, portanto, a analisar esses novos

* Graduando em Letras, com habilitação em Português e Russo, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo. E-mail: rafaelbonavina@gmail.com

** Graduanda na área de Língua e Literatura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: raquel.siphone@usp.br
Artigo recebido em 04/08/2018 e aceito para publicação em 19/11/2018.

opiniões

textos, aos quais estão expostos os leitores gálicos e russos, em contraste com o original.

Palavras-chave

Tomás Antônio Gonzaga; Aleksandr Púchkin; Marília de Dirceu; tradução; literatura brasileira; literatura russa

Abstract

This work seeks understanding the modifications suffered by the second part's ninth lyre of Marília de Dirceu (1792). Following its indirect translation path, which crossed French soil, we found a few aspects (scenery, poetical elements, characters, etc.) that were altered on the move. Translated by writers of different nations – Eugène de Monglave (1796-1878) and P. Chalas, in France, and by Aleksandr Pushkin (1799-1837) in Russia –, Tomás Antônio Gonzaga's lyre gained new tones. Therefore, we analyzed the new texts, to which the French and Russian-speaking readers are exposed, in contrast with their original one.

Keywords

Tomás Antônio Gonzaga; Aleksandr Pushkin; Marília de Dirceu; translation; Brazilian literature; Russian literature

No presente trabalho, falaremos de dois poetas de altíssimo nível: Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837) e Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Uma dupla que pode parecer estranha, até inconciliável. Não é o caso. Um dos poemas de *Marília de Dirceu* foi traduzido por Púchkin em 1825, contudo, “os autores e/ou textos considerados fundadores dentro da cultura de origem não necessariamente preservam esse status ao serem transferidos/traduzidos para outra cultura” (AMÉRICO, 2017a, p. 945-946); e foi justamente esse o caso da lira de Gonzaga, autor que permanece pouco conhecido na Rússia.

Intitulado, “Do Português”, o poema original foi creditado a tal de “Gonzaga”, nosso poeta e ouvidor, mais especificamente de sua *Marília*. Apesar de os soviéticos relutarem em aceitar a tradução triangulada – e Schnaiderman, em seu artigo, nos dá um resumo dessa discussão –, parece-nos que o russista brasileiro está correto ao insistir que “a fonte de que Púchkin se servira fora a tradução em prosa francesa, de E. de Monglave e P. Chalas” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 68). O espanto com a grafia é tamanho que em seu artigo Schnaiderman o marca com uma exclamação: “(sic!)”. Por isso, antes de começarmos a falar sobre essa tradução, dissolvamos esse estranhamento com uma pitada de língua russa.

A grafia correta, Gonzaga, termina na vogal “a” ou “ia”, que é a terminação feminina dos sobrenomes russos, como Kariênina, Ilínskaia. Isso faria o leitor russo confundir a lira cândida de Gonzaga com um

poema sáfico. Então acreditamos que o poeta, habilmente, optou por trocá-la por um “o”. Dizemos habilmente, pois as vogais “o” átonas soam como “a”, aberto, em russo. Então, grosso modo, o nome do autor de *Crime e Castigo* é pronunciado como “Dastaiévski”, e, no caso, Gonzago lê-se “Ganzaga”. Para um russo, o som é idêntico, mas não há ambiguidade em relação à hombridade do poeta.

E isso bastaria para saciar as dúvidas a respeito da autoria, não fossem as *Liras* um labirinto de edições controversas. Felizmente, isso já foi esmiuçado muito bem por Marques (1994); por isso, retiraremos dele algumas informações sobre as edições até o ano de publicação da tradução-fonte consultada pelo poeta russo, 1825, para entendermos melhor o trajeto tradutório que vai de Vila Rica até o Cáucaso, onde Aleksandr Púchkin estava exilado.

O primeiro traço distintivo entre as diversas edições é a quantidade de partes em que o livro se divide. Há versões com duas ou três seções, e essa terça parte também varia muito. Afirma Marques (1994, p. 11) que, em 1811, “a Tipografia Lacerdina de Lisboa publica nova edição das *Liras* de Gonzaga, desta feita com as duas primeiras partes, além de um soneto” juntamente com uma advertência sobre ser a terceira parte da obra, publicada em 1800, “inteiramente apócrifa”. A versão lacerdina é “composta de 37 liras, 4 a mais do que aquelas, até então, editadas pela Nunesiana. A inclusão de mais 4 liras modifica a

disposição dos poemas”. Então, diferentemente da versão anterior, tripartite, a lacerdina conta com cinco poemas a mais. A partir dessas edições, há uma sucessão de publicações mistas, por vezes acrescentando a terceira parte, apócrifa, às duas primeiras da lacerdina. Só em “1812, a Imprensa Régia de Lisboa publica pela primeira vez a terceira parte da *Marília de Dirceu*, considerada autêntica” (MARQUES, 1994, p. 12).

A tradução consultada por Púchkin nos apresenta duas partes, com 37 e 38 liras, respectivamente. Mesmo não havendo indicação da fonte ou o soneto final, acreditamos que a versão consultada pelos franceses para a sua tradução seja baseada na lacerdina, ou alguma de suas muitas reimpressões, por causa do número de liras e a ausência de uma terceira parte, apócrifa ou não. Provavelmente, o soneto foi consultado, mas excluído na passagem para a prosa.

Então temos um trajeto: a partir da versão lacerdina, os tradutores fizeram sua tradução, que serviu de base para Púchkin verter ao russo. Um caminho tortuoso e muito controverso, com certeza, mas conseguiu levar Gonzaga às estepes. Resolvido, pois, um dos problemas, surge outro: a tradução de Púchkin em si mesma.

Seguindo o exemplo, extremamente comum, das belas infieis, a tradução francesa distancia-se em muito do original; e não falamos da inevitável distância semântica entre duas palavras de culturas tão distantes.

opiniões

Evidentemente, era muito vago, e Púchkin usou com muita liberdade o texto de Monglave e Chalas. Sem dúvida, este é fluente, harmonioso, muito legível até hoje, mas, além das diferenças devidas a uma tradução declaradamente livre, apresenta algumas incorreções (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 71).

Pois, temos em nossas mãos dois grandes poetas e três versões do mesmo poema. No entanto, faz-se necessário falar sobre os dois escritores, pois são, hoje, menos estudados do que mereceriam.

Sobre o novo intérprete

Aleksándr Serguêievitch Púchkin, essa será a resposta para a pergunta “quem foi/é o escritor nacional russo?”; apesar de a nação ser o berço de escritores como Tolstói, Gógol e Dostoiévski, os russos são unânimes quanto à necessidade de Púchkin para a cultura russa. Ele foi a grande amálgama literária da Rússia. Unindo formas, estilos e estéticas ele “pode ser considerado a pedra angular de onde parte e se alça a literatura russa do século XIX” (FACÓ, 1987, p. 6). Deu aos russos a direção da criação de uma nova literatura. E deixou-os, precocemente, aos 38 anos, agonizando por dias, vítima de um duelo perdido. Em *Meu Púchkin*, Tsvetáieva resume o que significou essa perda para seus compatriotas: “Nós todos fomos feridos com este tiro na barriga” (TSVETÁEVA, 2008, p. 45).

Quando se fala da obra de Púchkin, dificilmente se pode encontrar uma máxima acerca de sua estética literária; os estudiosos de sua poética chegam à conclusão de não haver pedra de toque para esse tema. Púchkin era um homem de seu tempo e ele, definitivamente, não estava sozinho nisso, já que “os literatos das duas capitais russas estavam expostos a um constante influxo de estilos e gêneros” (EMERSON, 1998, p. 653, tradução nossa). Diante de uma ampla fusão de estéticas literárias vigentes, “o momento exigia um poeta de gênio que soubesse amalgamar a herança do passado [...] ao espírito russo nascente dentro de um modelo: esse poeta foi Púchkin” (BERNARDINI, 1987, p. 27). Seus vastos experimentos dos mais diversos estilos literários foram cruciais para o desenvolvimento de uma literatura russa nacional. Ele “absorveu esses modelos, transfigurou-os, assimilou-os, parodiou-os e então preparou a si mesmo — e à língua russa — para uma próxima fase” (EMERSON, 1998, p. 653, tradução nossa).

Púchkin não estava sozinho, enquanto poeta, em território russo. Assim como a influência estrangeira foi importante para a formação de sua poética, a realizada em sua pátria também foi determinante. Jakobson fala numa poesia puchkiniana que seria a “síntese da evolução centenária da poesia clássica russa” (JAKOBSON, 2004, p. 43); e, de fato, foi. O *pot-pourri* de estéticas literárias pelas quais estava influenciado Púchkin não para por aí. Além de sua busca pessoal pela estética do passado clássico e o

contato direto com a poesia desenvolvida em território nacional, Púchkin também bebia de uma estética que nascia à época: o romantismo. Ao invés de rejeitá-la, a posição do poeta diante dessa nova forma foi assimilá-la.

Uma confrontação entre dois mundos poéticos [...] é definitivamente a premissa criadora da poesia lírica de Púchkin: é o Classicismo iluminado pelo Romantismo. O Classicismo de um poeta que permanece fiel à tradição – mas que ao mesmo tempo conhece, compreende, aprecia as conquistas do Romantismo e as experimenta. (JAKOBSON, 2004, p. 43).

A essa amálgama estética, pode-se acrescentar outra busca pessoal de Púchkin: a visita ao universo da composição popular russa. Algo semelhante ao que Mário de Andrade faria em território brasileiro somente um século depois. Uma busca pelo “filão da poesia popular, cujas manifestações se concretizavam em obras que passavam de uma geração a outra, graças à tradição oral” (BERNARDINI, 1987, p. 26). Uma compilação de forma e conteúdo tradicional e folclórico que foram explorados no compor puchkiniano.

Essa posição extremamente aberta frente às estéticas nascentes permitiu que Púchkin extraísse o melhor de cada uma e se moldasse de maneira tal que “toda e qualquer possibilidade de evolução das letras russas foi preparada por Púchkin e, em

parte, a ele ficou condicionada. ” (TCHERNICHÉVSKI apud FACÓ, 1987, p. 22).

A poesia de Púchkin possui alguns traços que a tornam extremamente palatável para o leitor russo da primeira metade do século XIX. Não há rocócos ou obstáculos em suas frases. Soa natural ao ouvido e, por isso, foi dito inúmeras vezes que seu compor é *simples*. Todavia, simplicidade não implica em uma lírica chã. Justamente o contrário: “Ser simples é conseguir dizer com palavras simples o que é importante, o que é essencial.” (FACÓ, 1987, p. 10). Sua maneira de compor transita entre os tons pastel. Não há exageros, nem arroubos.

Seu modo de narrar é sóbrio, “sem paixão ou cólera”; nem em seu vocabulário nem na sintaxe ele recorre ao estratagema do discurso emotivo e expressivo. Quanto à pontuação, evita ao máximo as reticências, os pontos de exclamações e mesmo os de interrogação, e observa escrupulosamente os limites das significações lexicais. (JAKOBSON, 2004, p. 44).

Para além de seu conhecimento adquirido por meio dos estudos, outro lhe veio nato: “paridade de dom, da alma e da palavra – eis o poeta.” (TSVETÁEVA, 2017, p. 36). Chamada por Schnaiderman de “intuição poética”, essa predisposição natural para o verso somada à erudição inacreditável conseguiu suprir a

opiniões

ausência, também, de outros pormenores característicos de Gonzaga e do arcadismo brasileiro [que] empobreceu inevitavelmente o poema, mas isto foi substituído por elementos típicos de Púchkin, que se guiou mais pela intuição poética do que pelo conhecimento do tema. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 72).

Divergimos respeitosamente da opinião de Schnaiderman, pois não consideramos que a responsabilidade pela tradução seja de uma entidade superior ou um *daemon* poético, essa visão é demasiadamente romântica. O mérito de Púchkin como tradutor é fruto de muito estudo e árduo trabalho intelectual para dominar e “reproduzir” um modelo específico dentro do cânone, aqui “entendido como um repertório de modelos mais ou menos obrigatórios de produção, ou como um depósito de valores imortais chegou a ser uma instituição tão fundamental” (EVEN-ZOHAR, 2015, p. 271).

Como veremos, “na sua tradução, ou melhor, paráfrase” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 68), Púchkin não parece efetivamente preocupar-se com a fidelidade da tradução, seja à versão francesa ou à original, que ele não consultou. Ele criou um poema seguindo o modelo de poema árcade, influenciado pela lira de Gonzaga; em outras palavras, recria ou, no sentido clássico, imita. “Do Português” se parece mais com um estudo desse novo modelo literário do que com

uma tradução *stricto sensu*. Vale lembrar que, ao dizermos “novo modelo”, consideramos que Gonzaga foi contemporâneo de Púchkin e, com a tardia publicação de *Marília de Dirceu*, realmente se pode falar que ainda estava quente do forno o estilo de Tomás Antônio. Para que isso fique mais claro, falemos um pouco sobre o nosso Dirceu.

A lira de Gonzaga

Gostaríamos de começar por esclarecer que, sim, Gonzaga nasceu em Portugal; no entanto, “em nossa literatura é dos maiores poetas, dentre os sete ou oito que trouxeram alguma coisa à nossa visão do mundo” (CANDIDO, 1959, p. 116). Considerá-lo um autor brasileiro não é um desvario arrematado, pois estas terras eram parte do império luso à época. Mais, depois de vir para o Brasil, ele escreveu a maior parte de sua obra e encontrou

o amor por Doroteia de Seixas [que] o iniciou em ordem nova de sentimentos: o clássico florescimento da primavera no outono. Foi um acaso feliz para a nossa literatura esta conjunção de um poeta de meia idade com a menina de dezessete anos. O quarentão é o amoroso refinado, capaz de sentir poesia onde o adolescente só vê o embaraçoso cotidiano; e a proximidade da velhice intensifica, em relação à moça em flor, um encantamento que mais se apura pela fuga do tempo e a previsão da morte. (CANDIDO, 1959, p. 112).

Ironicamente, é por causa da nossa nação que o poeta não pisaria em solo lusitano, nem chegaria a casar-se com seu amor. Vítima da perfídia de seus inimigos – ele era um ouvidor destemido e enfrentou a poderosa figura do General Cunha e Menezes –, foi preso e condenado ao perpétuo exílio em Moçambique. Em seu livro sobre o assunto, Oliveira (1985) defende que o escritor foi injustamente condenado por ser “um elemento irrequieto, uma espécie de chefe de conspiração” (GONZAGA, 1942, p. XXIV).

Diziam as más línguas que ele seria responsável por escrever as leis da República, pois era um jurista *cum laude*. Mas isso parece não se sustentar. Em primeiro lugar, alguns dizem que ele escreveria a constituição, outros que já estava fazendo, e outros ainda que ele já teria terminado. Além disso, a pessoa responsável por começar o boato de Gonzaga fazer parte da Inconfidência Mineira admitiu, quando interrogado na prisão, que não passava de uma artimanha para convencer os demais. Outra razão de dúvida é que, das

quase duzentas inquirições – a tanto monta o total das duas Devassas somadas – poucas são as que aludem a Gonzaga, o que não acontece, entretanto, relativamente a Tiradentes [...], quase todas o acusam disto ou daquilo alusivo às ideias revolucionárias, motivo e objeto do processo.

Quanto a Gonzaga, não passam de duas dezenas as testemunhas que lhe referem o nome e, dentre estas [...] há declarações vagas, imprecisas. (OLIVEIRA, 1985, p. 55-56).

Assim como Púchkin, Gonzaga era um profundo conhecedor do cânone literário (EVEN-ZOHAR, 2015) da poesia árcade. E é estranho que o português apareça em Vila Rica com suas “liras apaixonadas, que tinham, naquele ambiente [...], um sabor novo e raro” (GONZAGA, 1942, p. XVIII), principalmente por ele aparecer com uma capacidade de escrita acima da média. Embora não se tenha notícia de uma fase anterior à *Marília*, há indícios, como se vê em uma de suas liras.

Numa noite, sossegado,
Velhos papeis revolvia,
E por ver de que tratavam
Um por um a todos lia.

Eram cópias emendadas
De quantos versos melhores
Eu compus na tenra idade
A meus diversos amores.

[...]
Junto pois num grande monte
Os soltos papeis, e logo,
Por que relíquias não fiquem,
Os intento pôr no fogo. (GONZAGA, 1944, p. 74).

Ao final do poema, fica claro que o eu-lírico teria incinerado sua produção anterior à *Marília*.

opiniões

A hipótese de Antonio Candido é a de que o estranho surgimento de Gonzaga no cenário poético em 1782, já quase aos 40 anos de idade e com “mão de mestre”, só se justifica por uma hipotética fase portuguesa, da qual os poemas remanescentes advertem para um estilo de “metro curto e corte anacreônico”, com versos “saltitantes e amaneirados”. Em síntese, uma poesia de jogos cortesões, de inspiração convencional, com fórmulas gastas por toda uma geração de líricos. (NEPOMUCENO, 2002, p. 188).

Em primeiro momento, Gonzaga seguiria fielmente os modelos canônicos do estilo arcadista, como um cordeiro. Mesmo não tendo acesso aos textos dessa fase lusitana, fica claro, pelas primeiras liras de Gonzaga, que suas primeiras tentativas “dedicadas a Marília são demasiadamente convencionais. Talvez o poeta não tencionasse nada, em primeiro momento, além de representar à bela moça daquela casa honorável e respeitada” (GONZAGA, 2002, p. 24). Depois dessa juvenília, paulatinamente Gonzaga abandona a mera imitação e começa a desenvolver uma estética própria, em que há uma “substituição da antiga pena de amor como impaciência sensual, pela aspiração ao convívio doméstico” (CANDIDO, 1959, p. 112). E essa transformação não para por aí:

À gabolice e aos disfarces da poesia anterior, substitui a revelação sincera e minuciosa do seu modo de ser. Fala com

naturalidade e abundância (sem o ar de indiscrição que caracterizaria mais tarde os românticos) da sua inteligência, posição social, prestígio, habilidades. Preocupa-se com a aparência física e a erosão da idade; com o conforto, futuro, planos, glória (CANDIDO, 1959, p. 118).

Essa primeira parte de *Marília* é escrita em Vila Rica, em liberdade, por isso encontramos um tom muito mais ameno do que na segunda, escrita no cárcere; naquela, há os acordes mais tristes das *Liras*, ecos do “contentamento descontente”. Mas não nos esqueçamos

que a inconfundível fase da prisão é o melhor conjunto da sua lira; e os poemas que a compõem se aproximam pelo tom e a fatura dos de metro longo da primeira parte. Postos lado a lado, distinguem-se das peças atribuídas à fase portuguesa, bem como, em geral, das peças de metro curto e corte anacreônico, que aliás ocorrem pouco na fase da prisão. (CANDIDO, 2004, p. 14).

E é justamente desse segmento que Púchkin escolheu a lira para traduzir.

Púchkin e o seu Gonzaga

O primeiro passo para trilhar o trajeto tradutório aqui apresentado é observar a passagem do português ao francês, pois, como dissemos, foi

essa a versão consultada por Púchkin. E, antes de tudo, é preciso ressaltar que os responsáveis deixam claro se tratar de uma tradução menos preocupada com a fidelidade do que com a beleza, já que apresentam a defesa de sua tradução, que transcrevemos na íntegra, pois é suficientemente curta.

Fiéis ao preceito de Horácio, nós não nos restringimos servilmente à tradução palavra por palavra, frase por frase. É o gênio do poeta mais amável de Portugal que nós tentamos passar para a nossa língua; infelizmente a pouca flexibilidade da prosa francesa só nos permitiu dar aos nossos leitores uma vaga ideia da sua harmonia imitativa, do seu ritmo ágil e variado, das suas voltas de estilo ao tom gracioso, profundo e enérgico. (CHALAS; GARAY DE MONGLAVE, 1825, p. XXV, tradução nossa).

Em rápida nota, a tradução é feita em uma mescla de prosa e verso, não propriamente pertencente nem a este nem àquele gênero, sequer é uma prosa poética; parece-nos, uma escolha de gênero textual muito peculiar. A cada estrofe corresponde um parágrafo.

Retomando, as primeiras cinco palavras referem-se ao escritor latino de *Ars Poetica*, mais especificamente a alguns poucos versos que possivelmente se referem à arte de traduzir, mas isso é debatível, como indica Furlan (2001).

Matéria pública será de direito privado, se não delirares em torno de um ponto desprezível e banal, nem fiel tradutor tratares de traduzir palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa, de onde a timidez ou a estrutura da obra não permita sair. (HORÁCIO apud FURLAN, 2001, p. 24).

Então, para os romanos a tradução “estava vinculada à teoria e prática da imitação de modelos literários” (FURLAN, 2001, p. 15). Essa é a razão de, ao cotejarmos as duas versões, brasileira e francesa, encontrarmos muitas diferenças. Ilustraremos essa afirmação com alguns exemplos retirados da lira IX da segunda parte, traduzida por Púchkin – evitaremos falar sobre a transformação da “sanfoninha” em violão, já que Schnaiderman (1994 e 2004) já nos satisfez com suas considerações.

A porta abria,
Inda esfregando
Os olhos belos,
Sem flor nem fita
Nos seus cabelos. (GONZAGA, 1944, p. 94).

Esses últimos versos aludem à musa que, acordando, não está enfeitada, o leitor consegue imaginá-la abrindo a porta, talvez, ainda bocejando, espreguiçando-se e esticando os braços. Em francês, mantêm-se praticamente todos os elementos: “En entr’ouvrant sa porte, elle frottait encore ses beaux yeux. Pas de fleurs, pas de rubans à sa noire chevelure” (GONZAGA, 1825,

opiniões

p. 124). Apesar das pequenas transformações, há duas mudanças que chamam a atenção: a porta e os cabelos.

Em português, a porta é apresentada abrindo-se, convidando o olhar do eu-lírico a admirar a beleza da musa que acorda. Marilie é vista por uma porta entreaberta, o eu-lírico parece espiar por uma fresta. Há um quê de secreto e proibido nessa beleza matinal, que inexistia no poema.

Em relação ao resto do poema, essa sensualidade proibida, de que Marilie é dotada, apaga uma das principais características, sua materialidade. Ao contrário da praxe árquica, a musa de Gonzaga não é inalcançável; pelo contrário, está logo ali e “sem flor nem fita”. “Marília aparece então realmente como noiva e esposa, [...] livre da idealização exaustiva com que aparece noutros poemas” (CANDIDO, 1959, p. 112) e o convívio doméstico entre marido e mulher exclui a necessidade de espreitar para ver um pedacinho de pescoço descoberto.

A segunda alteração que nos chama a atenção é a cor dos cabelos. Marilie tem cabelos negros. No caso de Marília, pois parece que “em Vila Rica, Tomás Antônio aproveitou grande número de poemas anteriores, arranjando-os em torno do nome de Marília, que, substituindo outras pastoras, é por isso ora loura, ora morena” (CANDIDO, 2004, p. 13). É mais um dos indícios da existência da fase lusitana e um interessante traço

sobre a personalidade de Gonzaga. Na lira em questão, a cor é indefinida.

Algumas estrofes abaixo, encontramos a seguinte passagem:

Do cerco apenas
Soltava o gado,
Eu lhe amimava
Aquela ovelha
Que mais amava. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês, “Quand le troupeau sortait du bercail, je couvrais de caresses brebis qu'elle aimait le plus” (GONZAGA, 1825, p. 124). *Nota bene*: “qu'elle aimait le plus”. Em português, não fica totalmente claro quem amava mais a ovelha, embora se possa considerar que seja a preferida de Dirceu; já em francês, é a ovelha favorita de Marilie. O amor pelo animal não é mais um amor sincero e inocente, mas uma extensão do seu carinho pela musa; ou seja, ele a ama por ser a favorita de Marília.

Até a imagem do mamífero é modificada. Em português, apesar de ela ser a favorita de Dirceu, não há descrição, nem algum traço que a distinga das demais, mas, para ele, ela parece ser superior. Em síntese, Gonzaga usa a ovelha como uma metáfora para a amada; em francês, torna-se uma metonímia.

No colo a punha;
Então, brincando,
A mim a unia;

Mil coisas ternas
Aqui dizia. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês, não basta o amor do eu-lírico pela ovelhinha para que ela seja especial: “Puis folâtrant avec elle, enlaçant mes bras à son cou plus blanc que la neige, je lui prodiguais mille tendres noms” (GONZAGA, 1825, p. 125). Ela tem uma característica superior, seu pescoço – e metonimicamente a sua lã – é mais branco que a neve. O animal distingue-se dos demais, e o amor de Dirceu fica justificado; ela se destaca do rebanho pela sua alvura.

A pobre ovelha é razão de ainda mais intriga. Logo em seguida, depois de dar-lhe de comer e beber, conversar com ela e lhe dizer diversas coisas ternas,

Marília, vendo
Que eu só com ela
É que falava,
Ria-se a furto
E disfarçava. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês: “Et Marilie me voyant ainsi parler seul, souriait à la dérobée” (GONZAGA, 1825, p. 125). Ao ver o carinho do pastor pelo seu animal favorito, Marília ri; por sua vez, Marilie ri à socapa de um homem falando sozinho.

Outra pincelada adicionada à personagem aparece pouco depois, enquanto Dirceu tange a polêmica sanfoninha.

Ela, por dar-me
De ouvir o gosto,
Mais se chegava;
Então, vaidoso,
Assim cantava: (GONZAGA, 1944, p. 96).

De acordo com o eu-lírico, ela lhe dá o prazer de tê-la como ouvinte e ele a louva, vaidoso. Em francês, esse quadro muda e muito. “Marilie s'avancçait vers moi; j'entendais le son de sa voix divine. Joyeux alors je chantais” (GONZAGA, 1825, p. 126). Exceto pelos risinhos diante do amor de Dirceu pela sua ovelha favorita, Marília é absolutamente silenciosa nesse poema; mas Marilie profere quaisquer palavras misteriosas com sua voz divina, e ele, perplexo, canta o seu louvor, que também se transforma.

Não há pastora,
Que chegar possa
À minha bela,
Nem quem me iguale
Também na estrela.

Se amor concede
Que eu me recline
No branco peito,
Eu não invejo
De Jove o leito.

Ornam seu peito
As sãs virtudes
Que nos namoram;
No seu semblante
As Graças moram. (GONZAGA, 1944, p. 96).

opiniões

Apesar de transbordar amor pela bela pastora, a *aura mediocritas* do eu-lírico não permite que a musa se torne uma ninfa diáfana e translúcida.

A superação do Rococó se opera principalmente pelo cunho muito especial que Tomás Antonio imprimiu à expressão do seu eu: todo pautado pelo decoro neoclássico e não obstante muito individual e revelador. (CANDIDO, 1958, p. 118).

Comedido no trato social, a representação de sua paratopia (MAINGUENEAU, 1995, p. 28) não permite o sofrimento barroco de um ser humano apaixonado por um ser divino, incapaz de alcançar a distante figura ou de lhe chamar a atenção, graças à sua insignificância. Dirceu rejeita a perfeição divina, não inveja “de Jove o leite”, prefere deitar-se no peito branco de sua amada.

Com essas breves considerações, vejamos a versão francesa e a analisemos com mais calma.

Non, il n'est pas de bergère aussi tendre que Marilie, il n'est pas d'étoile aussi heureuse que la mienne.

Lorsque je m'incline sur son cœur brûlant d'amour, je ne porte pas envie à la couche divine où repose le maître de l'Olympe.

Dans son âme sont toutes les vertus; sur son visage toutes les grâces. (GONZAGA, 1825, p.126).

Na primeira estrofe portuguesa, não se diz qual é a qualidade que destaca Marília das demais; Marilie é marcada pela brandura. No entanto, é de se estranhar que se fale da mesma mulher que, poucas estrofes antes, ria de Dirceu falando sozinho.

Há um pequeno deslize quanto à tradução da palavra “estrela”. Uma das acepções dessa palavra é sinônima de “destino”, retoma o famoso refrão da primeira lira, em que Dirceu se gaba de suas qualidades querendo, assim, encantar sua musa e agradece:

Graças, Marília bela,
graças à minha estrela (GONZAGA, 1944, p. 1).

Em francês, isso se transformou em uma estrela propriamente dita, o corpo celeste com luz própria. Daí a transformação sintática no parágrafo correspondente.

Esse deslize não é tão gritante quanto o cândido peito branco que se transforma em coração fervilhante de amor. Ao que tudo indica, a musa inalcançável foi atingida em cheio pela flecha do Cupido e entregou-se a um amor febril. Apagado pela maturidade do poeta, o fogo, o calor é um símbolo da sexualidade, que, como vimos, fora substituída pela pacífica convivência doméstica. A ânsia pelo sexo profana esse amor puro, sublimado, que é uma das características principais do idílio amoroso descrito nas *Liras*, em

que às “convenções sociais, à complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem [...] a simplicidade completamente convencional da vida no seio da natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado” (BAKHTIN, 1998, p. 336).

As diferenças são muitas e várias, mas, infelizmente, não poderemos discutir todas as sutis mudanças. Limitamo-nos às mais importantes para a discussão da tradução de Púchkin. Pois é a partir dessa ambígua *Marília*, ao mesmo tempo inalcançável e sensualizada, que o poeta nacional russo tem contato com a musa de Dirceu. Não poderia deixar de distanciar-se muito do original, por exemplo, o poema “Do Português” é composto de onze quartetos; o original, dezessete quintetos.

Aproveitemos o cotejo já feito entre o português e o francês e juntemos algumas considerações sobre a tradução russa, que traduzimos sem intenção poética, literalmente, para que um público maior possa ter acesso à discussão.

Nós começamos falando sobre a musa à porta, em russo, temos

На постéле пуховóй,
Дéва сóнною рукóй
Отира́ла то́мны о́чи,
Удаля́я грéзы но́чи.

À cama de plumas,
Com a mão onírica, a donzela

Esfregou os lânguidos olhos,
Tirando os sonhos da noite.

Não há nem flor nem fita na descrição de Marília, aliás, não há sequer menção ao nome da pastora. No entanto, surge uma cama de plumas que, junto com os olhos lânguidos, compõe uma figura mais marcada pelo Romantismo do que pelo Arcadismo, e, como veremos, isso se mantém ao longo do poema. Nesse aspecto, ela está muito mais próxima do modelo feminino cantado pelo eu-lírico francês, e veremos a razão.

A tão polêmica ovelha perde o *glamour* e volta a ser prosaica; contudo, seguindo a versão francesa, ela passa a ser objeto de adoração da amada e não mais do eu-lírico, é metonímia.

Меж овец деревни всей
Я красáвицы моей
Знал любимую овéчку –
Я водíл её на рéчку,

Dentre todas as ovelhas da
[vila,

Eu, de minha bela,
Sabia a ovelhinha favorita –
Eu a conduzi ao riacho,

E o eu-lírico dá-lhe de comer, de beber, acarinha e até colhe flores. Infelizmente, todo o episódio da risada de Marília some. Aliás, ela perde completamente seu caráter humano e torna-se uma espécie de espectro feminino, pois ela surge de repente.

opiniões

Дéва издали ко мне
Приближáлась в тишинé,
Я, прекрáсную встречáя,
Пел, гитарóю бряцá я:

Ao longe, a donzela
Surgiu-me na calmaria,
Encontrando a maravilhosa, eu
Cantei, tangendo a guitarra:

Da mesma forma como aparece, ela some depois.

Так певáл, бывáло, ей,
И красáвицы моей
Сéрдце пéснью любовáлось;
Но блажéнство миновáлось.

Assim cantei, é verdade, para ela
E da minha bela o coração
Maravilhou-se com a canção
Mas magicamente sumiu.

Essa fantasmagoria encontra-se ainda mais distante daquela bela pastora, cujo valor só é percebido por Dirceu, tal como sua ovelha; ela está mais próxima da apaixonada divindade da tradução francesa. Para entender melhor como é a Donzela de Púchkin, vejamos o louvor que ele faz a ela:

Дéвы, рáдости моей
Нет! на свéте нет милéй!
Кто посмéет под лунóю
Спóрить в счáстии со мно́ю?
Не завíдную царя́м,
Не завíдную богáм,
Как уви́жу очи то́мны,

Тóнкий стан и кóсы тёмны

Donzela, minha alegria,
Não! No mundo, mais amada não há!
Quem, sob a lua, ousa
Disputar a felicidade comigo?

Não invejo os tsares,
Não invejo os deuses,
Quando vejo os olhos lânguidos,
O corpo magro e as tranças escuras

Antes indiscriminados, os cabelos se tornam tranças escuras e surge o corpo magro. Os olhos lânguidos, as tranças escuras, o corpo magro, o aspecto fantasmagórico, a intangibilidade. Essa caracterização da Donzela segue à risca o modelo feminino romântico. Aquela simples ovelha, cuja distinção surge apenas aos olhos de Dirceu, não é mais um simulacro animalesco da amada, pois é impossível que um ser tão mágico – a Donzela é, praticamente, uma miragem – se misture aos mortais.

Atenção especial merece a última estrofe das diferentes versões. Vejamos a chave de ouro, em que transparece a mistura entre vida e obra, traço importante da obra de Gonzaga.

Assim vivia;
Hoje em suspiros
O canto mudo:
Assim, Marília,
Se acaba tudo. (GONZAGA, 1944, p. 97).

O lirismo cândido de sua vida idílica, nos termos de Bakhtin (1998), é subitamente rompido e o poema não explica o porquê. Uma possível explicação, e talvez a mais aceita, seja a prisão do próprio Gonzaga. Encarcerado, seu alento foi escrever versos à musa, muito embora estejam cada vez mais contaminados pela, inevitável, amargura de uma pessoa que sofre pena não por um delito cometido, mas por ter ido contra um homem poderoso. Toda a segunda parte é escrita nessas condições. Essa súbita ruptura foi interpretada por Púchkin como uma impossibilidade de ter nos braços a figura etérea da sua amada.

Где ж красáвица моя!
Одино́кий пла́чу я —
Заменя́ли пёсны нежны
Стон и слёзы безнаде́жны.

Onde está a minha bela!
Sozinho, choro,
Viraram as canções ternas
Gemidos e lágrimas sem esperança.

Seus gemidos e lágrimas desesperançadas somam-se ao desaparecimento súbito da amada, o que acontece por um passe de mágica, e assim se coroa a essa criatura mística, intocável. A tragédia amarga de Gonzaga transforma-se em um drama comum, tipicamente romântico, quase folhetinesco. Segue, portanto, a linha dos franceses: “Ainsi coulaient mes jours. Les tristes soupirs ont maintenant remplacé les chants de bonheur et d'ivresse. Tout passe, Marilie!” (GONZAGA, 1825, p. 126). O lamento amargo do

injustiçado transforma-se em mais uma manifestação típica do *tempus fugit*.

Considerações Finais

“Assim se acaba tudo”, lamenta o brasileiro; “Tudo passa”, exclama o Dirceu francófono; “Onde está minha bela!”, grita o russo. Aos poucos, Dirceu mostra-se mais impotente diante da sua musa e não mais uma vítima das circunstâncias, que é, em última análise, uma representação artística da paratopia do poeta no cárcere.

Em primeiro momento, Dirceu era o responsável por mudar os cantos, mas Púchkin o torna mais passivo, as canções ternas viram gemidos e lágrimas, dando continuidade à mudança da tradução francesa. Em português, o eu-lírico não é tão romântico quanto os seus tradutores o fizeram parecer; da mesma forma, Marília passa a ser sensual e diáfana, intocável, por fim, chegando a ser spectral.

Em sua viagem internacional, o poema se transformou a cada parada. No Brasil, os pastores vivem felizes o seu amor sublimado. Na França, Marília despe as vestes da *aurea mediocritas* e mostra o “coração fervilhante de amor”; é sua forma mais sensual de todas as traduções. Dirceu acompanha a transformação e mostra o seu desejo, tenta seduzir a divina amada com sua lira melíflua.

opiniões

Ao chegar à Rússia, o poema mantém seu caráter narrativo, mas a Donzela, que abandona a sensualidade, não recupera sua mediania. Pelo contrário, sem a nota de proibida sensualidade da figura divina, ela se torna idealizada a ponto de quase não existir, parece uma manifestação mística da musa simbolista, Sofia. Quanto à figura masculina, seria impossível que ela mantivesse qualquer uma das outras duas posturas diante dessa miragem feminina. Diante da aparição repentina, deslumbramento, paixão e louvor; desaparece a Donzela e surgem as lágrimas e os soluços desesperançados.

Seria razoavelmente seguro afirmar que, por ser uma tradução, sutilezas semânticas acabem se perdendo aqui e ali; mas, considerando o turbulento trajeto, parece-nos mais interessante apontar para o que foi preservado. Embora de maneira mais evidente que no original, o tom de desesperança notado na tradução de Púchkin é uma das principais características da fase prisional de *Marília de Dirceu*. Curiosamente, esse é um traço praticamente apagado na versão francesa e muito claro na russa. Talvez aí resida certa “intuição poética”, de que nos fala Schnaiderman (2004, p. 72). Afinal, sem ter acesso ao original, Púchkin conseguiu devolver ao poema um elemento que não é parte dos modelos literários canônicos do arcadismo, profundamente conhecidos pelo poeta, mas próprio da lira de Dirceu.

Referências bibliográficas

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Os corvos de Púchkin: a tradução da tradução. *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 22, n. 43, p. 935-948, 30 ago. 2017a. Bimestral. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/952>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

BERNARDINI, Aurora. A poética de Púchkin em relação aos poetas de sua época (tradição e modernidade). *Revista de Letras (UFC)*, Ceará, v.1, n.12, 1987. p. 25-37. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19541>>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959.

_____. O Observador Literário. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHALAS, Prosper.; GARAY DE MONGLAIVE, Eugène. Notice. Introdução. In: *Marilie, chants élégiaques*. Paris: C.L.F. Panckoucke Éditeur, 1825, p. i-xxvj. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=30766>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

EMERSON, Caryl. - Literary, criticism and creativity in closed places. *New Literary History Journal* (JHU), Baltimore, Vol. 29, No. 4, Critics without Schools? (Autumn, 1998), p. 653-672. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20057504>>. Acesso em: 16 de maio de 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A literatura como bens e como ferramentas. *Colineares*, Mossoró, v. 1, n. 2, p. 264-275,

jan. 2015. Semestral. Tradução de Daiane Padula Paz, Éderson Cabral, Luís Fernando da Rosa Marozo e Yanna karlla Honório Contijo Cunha. Disponível em: <<http://periodicos.uern.br/index.php/colineares/article/view/1764/949>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

FACÓ, Hesíodo. Púchkin, Poeta nacional da Rússia. *Revista de Letras (UFC)*, Ceará, v.1, n.12, 1987. p. 1-24. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19540>>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: Os Romanos. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881/5561>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e Mais Poesias*. Lisboa: Sá da Costa, 1944.

_____. *Marilie, chants élégiaques*. Tradução de E. de Monglave e P. Chalas. Paris: C.L.F. Panckoucke Éditeur, 1825. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=30766>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

_____. *Obras completas*. Editado por Manuel Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942.

_____. *Marília de Dirceo*. São Paulo: EDUSP, 2002.

JAKOBSON, Roman. Notas à margem da lírica de Púchkin. Tradução de Homero Freitas de Andrade. In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo.

DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 2004, p. 41-48.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: *Obras completas*. Editado por Manuel Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942, p. IX-XLIII.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARQUES JR., Milton. *O clássico na Marília de Dirceu*. João Pessoa: Ideia; CCHLA, 1994.

NEPOMUCENO, Luis André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985; São Paulo: EDUSP, 1985.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Sobranie sotchineni v dessiáti tomakh*. Moscou: GIKHL 1959. Disponível em: <<http://rvb.ru/pushkin/toc.htm>>. Acesso em: 25 de maio de 2018.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Púchkin, tradutor de Gonzaga*. Tradterm, São Paulo, v. 1, p. 67-71, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49948>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

_____. Púchkin e Gonzaga. Da sanfoninha ao violão. In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 2004, p. 69-75.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Bernadini. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

opiniões

_____. Meu Púchkin. In: ALMEIDA, Paula. *O meu Púchkin de Marina Tsvetáieva*: tradução e apresentação. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19102009-144635/pt-br.php>. Acesso em: 22 de maio de 2018.