

CADERNOS 26

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Entrevista com Wilson Alves-Bezerra,
escritor-tradutor traduzido

CADERNOS 26

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

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



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

Conselho Consultivo

Afonso Teixeira Filho

Andréia Guerini

Denise Carrascosa

Dirceu Villa

Elizabeth Santos Ramos

Germana Henriques Pereira

Inês Oseki-Dépré

Juliana Steil

Lauro Maia Amorim

Lincoln Fernandes

Mamede Jarouche

Marcelo Paiva de Souza

Marco Syrayama de Pinto

Marie-Hélène Torres

Marta Pragana Dantas

Maurício Mendonça Cardozo

Maurício Santana Dias

Neide Hissae Nagae

Pablo Cardellino Soto

Paulo Henriques Britto

Reginaldo Francisco

Simone Homem de Mello

Válmi Hatje-Faggion

Viviane Veras

Walter Carlos Costa

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei nº. 9.610, de 19.02.98).

Imagem da Capa

São Jerônimo Lendo (Rembrandt)

Todos os direitos desta edição reservados à:

FFLCH/USP

Rua do Lago, 717

Cidade Universitária

05508-080 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: (11) 3091-0458

e-mail: pubffch@usp.br

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907)

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Maior 2023

CADERNOS 26

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 26 • 1-302 • São Paulo, 2023

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

Copyright © 2023 dos autores

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

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

Anual, v. 25 (2022)

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 Zapparoli 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

Sumário

Introdução

Traduções: miríades reflexivas sobre vivências de leste a oeste..... 8

Gisele G. Wolkoff e Pedro Mohallem

Algumas Viagens de Hart Crane..... 10

Anderson Lucarezi

Devoração: leituras de traduções de *Lady Lazarus* de Sylvia Plath
e uma proposta de tradução selvagem 23

Beta M. X. Reis

“Sunday Morning”, de Wallace Stevens: Tradução comentada 57

Alessandro Palermo Funari

“A poesia faz alguma coisa acontecer”: a subjetividade e a construção
da identidade de mulheres negras na tradução de Nayyirah Waheed 81

Ana Carolina Dias Santos do Vale

“Feliz! Feliz! Feliz!”: um exercício de tradução da poesia em
dialeto de Paul Laurence Dunbar..... 98

Emerson Oliveira Cardoso e Juliana Steil

Pequena amostragem da poesia matemática de Sarah Glaz.....	113
<i>José Huguenin</i>	
“Die heilige Bahn”: caminhos filosóficos e sendas poéticas em um poema de Friedrich Hölderlin.....	125
<i>Carolina Meire de Faria</i>	
Pregas ocultas, rugas escondidas: os <i>Três momentos em Paris</i> de Mina Loy	137
<i>Marcela Lanius</i>	
Quatro tragipoemas de Jacques d’Avray (Freitas Valle): tradução e comentários	150
<i>Valter Cesar Pinheiro e Lucas Coelho Duarte</i>	
A primavera de Yosano Akiko: uma análise das flores e das cores em <i>Midaregami</i>	175
<i>Michelle Conterato Buss e Nathália da Silveira Martins</i>	
“ <i>Suitors</i> ”, de Pauline Kaldas: uma tradução do conto e alguns comentários sobre o processo tradutório	199
<i>Priscila Campolina de Sá Campello e Arthur Almeida Passos</i>	
<i>E.A.P.: A Note</i> , de Peter LaSalle, tradução e comentário: uma experiência coletiva.....	218
<i>Cynthia Beatrice Costa e Lenita Maria Rimoli Pisetta</i>	
E morreram felizes para sempre: tradução comentada, a quatro línguas, de Manor	232
<i>Daniel Vieira Gonçalves</i>	
<i>No café</i> , de Mikhail Bulgákov	259
<i>Marcella Gonçalves</i>	

Estudo baseado em corpus das traduções para o inglês do vocábulo <i>coisa</i> em <i>Água Viva</i> de Clarice Lispector	269
<i>Emiliana Fernandes Bonalumi e Diva Cardoso de Camargo</i>	
Novos pontos de vista sobre a tradução intersemiótica: resenha do livro <i>Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality</i>	286
<i>Henrique Manenti Felisberto</i>	
Entrevista com Wilson Alves-Bezerra, escritor-tradutor traduzido.....	293
<i>Cristina Maria Ceni de Araújo</i>	

Traduções: miríades reflexivas sobre vivências de leste a oeste

Após a publicação de mais um número temático, a *Cadernos de Literatura em Tradução* novamente avança por caminhos vários: este novo número, de caráter geral, contempla Teorias da Tradução, empreende análises de dados e da prática tradutória, propõe pensares sobre a atividade de traduzir em diálogo com a tradição das teorias, bem como recupera o que já foi traduzido, convocando autores mais e menos conhecidos que vão do Oriente ao Ocidente anglófono e não só, além de contribuir com novas traduções.

Este é o caso de “Algumas Viagens de Hart Crane” que Anderson Lucaresi escreve, acenando a importância tanto do autor ao Modernismo anglófono, quanto de uma nova tradução, apesar das duas já consagradas e que ele convoca. O revisitar das traduções existentes e novas propostas também aparece em outros exercícios aqui desvelados, tais como no de Beta M. X. Reis em “Devoração: leituras de traduções de *Lady Lazarus* de Sylvia Plath e uma proposta de tradução selvagem”. Novas propostas tradutórias que dialogam com anteriores estão para além de meros novos exercícios: retomam a importância da continuidade da prática essencialmente poética que é a tradução de poesia.

O traduzir poesia, aliás, é típico recorrente nas páginas desta edição, desdobrado em línguas diversas. Só na língua inglesa, são múltiplas as vozes: além dos já mencionados Crane e Plath, o modernista norte-americano Wallace Stevens figura em tradução de Alessandro Funari; Nayyirah Waheed, contemporânea que se destacou pela difusão de seus poemas nas plataformas digitais, surge traduzida por Ana Carolina do Vale; Emerson Cardoso e Juliana Steil analisam à luz do século XXI o dialeto afro-americano oitocentista em um poema de Paul Laurence Dunbar, e José Huguenin traduz e comenta a curiosa poesia da matemática romena Sarah Glaz.

Do alemão, Carolina Meire de Faria traduz “*Die heilige Bahn*”, de Friedrich Hölderlin; do francês, marcam presença Mina Loy, traduzida por Marcela Lanius, e Jacques D’Avray (pseudônimo de José de Freitas Valle), pela dupla Valter Pinheiro e Lucas Duarte; do japonês, por fim, Michelle Buss e Nathália Martins analisam e traduzem o *Midaregami* de Yosana Akiko.

Dentro da prosa de ficção, Priscila Campello e Arthur Almeida Passos traduzem e comentam o conto “*Suitors*”, de Pauline Kaldas, e Cynthia Costa e Lenita Pisetta assinam tradução e notas de “*E.A.P.: A Note*”, de Peter LaSalle, interessante proposta pensada em conjunto com os alunos de um curso de graduação em Letras e posteriormente desenvolvida pelas autoras. Ainda dentro do gênero e na senda da literatura traduzida, das comparações, da reflexão sobre o fazer tradutório e o diálogo com o que já se propôs, lemos o texto de Daniel Vieira Gonçalves, “E morreram felizes para sempre: tradução comentada, a quatro línguas, de ‘*Manor*’”. Ademais, como parte do Leste Europeu neste nosso Ocidente tropical, Marcella Gonçalves traduz e comenta o folhetim “No Café”, de Mikhail Bulgákov, onde desvela uma faceta pouco explorada do autor ucraniano. Reflexões sobre a relação entre literatura, tradução e linguística de *corpus* constituem o artigo de Emiliana Bonalumi, voltado à análise de traduções para o inglês da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector.

Extrapolando os limites da literatura, Henrique Felisberto assina a resenha crítica da obra *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality*, da pesquisadora Aba-Carina Pârlog; por fim, como não pode faltar, Cristina Maria Ceni de Araujo nos brinda com mais uma entrevista. O entrevistado da vez foi Wilson Alves-Bezerra, que comenta sobre sua formação como tradutor, seu processo tradutório, obras traduzidas e muito mais. Alves-Bezerra também é escritor, crítico literário e professor de literatura da Universidade Federal de São Carlos.

Agradecemos imensamente a todos os autores, tradutores e colaboradores deste número, principalmente, aos pareceristas que nos honram com os seus olhares dedicados.

Esperamos que o leitor receba este rico material com a mesma satisfação com que recebemos, avaliamos e organizamos cada artigo que o compõe e que possamos prosseguir na divulgação da literatura em tradução e do pensar sobre este fazer que é a tradução literária.

Gisele G. Wolkoff

Pedro Mohallem

Algumas Viagens de Hart Crane

Anderson Lucarezi

Resumo: Esta é uma tradução comentada de quatro seções do poema “Voyages”, que o poeta norte-americano Hart Crane (1899 - 1932) incluiu em seu primeiro livro, *White Buildings*. Baseado na noção de tradução como processo diferente de outras operações hipertextuais, algo defendido por Gérard Genette, o comentário introdutório visa explicar algumas escolhas que focalizaram a manutenção do ritmo original do poema.

Palavras-chave: Hart Crane, Poesia, Modernismo, Tradução

Abstract: This is a commented translation of four sections of the poem “Voyages”, which the North American poet Hart Crane (1899 - 1932) included in his first book, *White Buildings*. Based on the notion of translation as a process that differs from other hypertextual operations, which is something defended by Gérard Genette, the introductory comment aims at explaining some choices that focused on the maintenance of the original rhythm of the poem.

Keywords: Hart Crane, Poetry, Modernism, Translation

Introdução

Quando Hart Crane decidiu, aos 32 anos de idade, depois de várias adversidades advindas do álcool e dos atritos em suas relações pessoais, colocar um fim à sua vida, saltando do barco *Orizaba*, no qual retornava para os Estados Unidos após uma temporada no México financiada por uma bolsa de criação literária, é bem provável que não suspeitasse da variedade de estudos que sua obra despertaria nos anos subsequentes, tanto em seu país natal quanto em outros lugares do mundo.

Os próprios contemporâneos de Crane oscilaram entre elogios aos seus momentos de grande qualidade estética e ressalvas ao caráter hermético atribuído a sua obra. Tal ambiguidade crítica foi se mantendo ao longo dos anos, mas, conforme as décadas foram passando, os escritos do poeta também foram ganhando leituras mais detalhadas, até chegarem, nos tempos mais recentes, a ser lidos pelas chaves dos estudos de homocultura e pela crítica genética.

Nascido em 1899, na pequena localidade de Garrettsville, no estado de Ohio, Crane viveu e passou temporadas em lugares variados, como Cleveland, em seu estado natal, Patterson e Woodstock, no estado de Nova Iorque, e Isla de los Pinos, nas cercanias de Cuba, mas foi na cidade de Nova Iorque que lidou de forma mais intensa e sistemática com o meio artístico de seu tempo e, também, que se deparou com a Ponte do Brooklyn, que seria a matéria de sua obra mais conhecida.

Ao longo da vida, publicou apenas dois livros de poemas e deixou alguns textos esparsos em uma pasta, aparentemente preparados para publicação. Antes de publicar *The Bridge*, em 1930, uma espécie de épico-lírico pautado na história dos Estados Unidos, Crane lançou, em 1926, *White Buildings*, sua obra de estreia, cujos poemas, por conta do modo intrincado de apresentação das imagens, chamado pelo poeta de “lógica da metáfora”, têm desafiado e fascinado leitores e críticos.

O fechamento desse volume inicial se dá com o poema “Voyages”, escrito a partir da relação amorosa instável que Crane teve com o marinheiro dinamarquês Emil Opffer. Dividido em seis seções, o poema concentra uma carga imagética densa que às vezes vai além da metáfora, enveredando pela catacrese, aquela figura de linguagem em que se cria uma imagem inusitada para dar conta de uma experiência ou de um sentimento ainda sem nome, como, por exemplo, acontece na seção II do texto, no trecho “adagio of islands” (“adágio de ilhas”), provável alusão ao ritmo de um barco (ou de um olhar) passando por um arquipélago.

Em “Voyages I”, delinea-se o tema de garotos à beira-mar, também presente em “Song of myself”, de Whitman (“Twenty-eight young men bathe by the shore”, diz *Leaves of Grass*): “They have contrived a conquest for shell shucks, / And their fingers crumble fragments of baked weed / Gaily digging and scattering”. Após apresentar essa cena suave, a voz enunciativa recomenda que tais garotos divirtam-se na praia (“O brilliant kids, frisk with your dog, / Fondle your shells and sticks [...]”), mas que tomem cuidado com o limite até aonde ir (“[...] but there is a line / You must not cross nor ever trust beyond it”), terminando o poema com um alerta sobre a crueldade do mar (“The bottom of the sea is cruel”); mar, esse, que – imagem bastante presente nos textos de Crane – indicaria, segundo Adriano Migliavacca, outro tradutor de “Voyages”, tanto a empreitada de risco que é a

experiência amorosa quanto a transição conturbada de infância para vida adulta (MIGLIAVACCA, 2013, p. 89).¹

O início de “Voyages II” é uma ligação sintática com o final do primeiro poema da série. O mar é, sim, cruel, mas também é uma piscadela da eternidade (“–And yet this great wink of eternity”), o que exemplifica a constante craneana de vislumbre do absoluto, fruto de suas leituras tanto da tradição romântica quanto da tradição simbolista. A partir disso, a voz enunciativa convida o amante a abraçar o mar (“Take this Sea [...]”), experiência que afirmaria a vida em detrimento da morte, respondendo ao vórtice do túmulo com um esguicho rumo ao paraíso (“Bequeath us to no earthly shore until / Is answered in the vortex of our grave / The seal’s wide spindrift gaze toward paradise”).

O terceiro poema de série, “Voyages III”, trata da entrada efetiva no mar. Através dos portais negros do oceano (“And so, admitted through the black swollen gates”), encontra-se o corpo amado em movimento (“Your body rocking!”). A essa altura, surge a imagem de estrela beijando estrela (“star kissing star”), o que seria, segundo Migliavacca, uma referência à homossexualidade, pois o que ocorre na cena é uma união entre elementos iguais e não uma polaridade entre opostos complementares (Lua e Sol, por exemplo) (MIGLIAVACCA, 2013, p. 96).

Em meio a esse ambiente ambíguo de destruição e transcendência que é o mar, surge a expressão “transmemberment of song”, que, como explica Herbert A. Leibowitz, mescla transsubstanciação (transformação positiva) com desmembramento (destruição, divisão) e alude ao poder que o poema (“song”) tem de unir os amantes; união, essa, que estaria expressa na própria grafia da palavra “transmemberment”, que traz em si a alusão ao entrelaçamento de braços e pernas (“members”) (LEIBOWITZ, 1968, p. 101).

“Voyages IV”, por sua vez, sugere uma diminuição da intensidade do sentimento amoroso, já que o desejo – expresso em “Voyages III” – de viajar nas mãos amadas (“Permit me voyage, love, into your hands...”) é confrontado com a realidade de um sorriso contado (“[...] counted smile of hours and days [...]”), que só pode ser visto como um espectro (MIGLIAVACCA, 2013, p. 98). Tal situação provavelmente se refere, como supõe Sherman Paul (1972), à espera do retorno

1 Este e os seis parágrafos seguintes foram tirados da dissertação de mestrado do autor desta tradução comentada. Todo o resto, porém, é totalmente inédito. A referência bibliográfica é: LUCAREZI, Anderson Mezzarano. *Poemas de Hart Crane: uma tradução comentada*. São Paulo: Universidade São Paulo, 2020. pp. 40-42.

do amante, considerando que Emil Opffer era um marinheiro e, portanto, tinha a viagem como vida (PAUL, 1972, p. 152).

Perante tal ausência, a voz enunciativa apresenta o canto (“singing”) como forma de superar a mortalidade – presente no poema através da imagem do barro (“clay”) – e de imortalizar o amor: “No stream of greater love advancing now / Than, singing, this mortality alone / Through clay afflow immortality to you.”

Sherman Paul destaca o carácter homoerótico do último verso do poema, que traz a imagem de um “remo secreto” (“secret oar”), referência fálica, associada a pétalas de amor (“petals of all love”), que, ofertadas ao amante, podem ser vistas tanto como o esperma quanto como a atividade poética, dois elementos ligados pela ideia de fertilidade.

Nas duas últimas seções do poema, que não serão traduzidas aqui, o distanciamento entre os amantes se acentua, algo perceptível, por exemplo, pela mudança do cenário, que nos poemas anteriores caracterizou-se por ilhas tropicais e agora parece ser uma planície de gelo, o que mostra, por meio de um texto de alta voltagem poética, os movimentos do amor entre dois homens que, se factualmente viveram na década de 1930, artisticamente alcançam outras épocas.

Considerações sobre o trabalho tradutório

Há pelo menos dois outros tradutores que se dedicaram à tradução de “Voyages” para o português. O primeiro deles é Augusto de Campos, que em seu livro “Poesia da recusa”, de 2006, trouxe para a língua portuguesa a seção III do poema, mantendo uma proximidade em relação às sequências de acentos do texto de Crane e encontrando formas interessantes de recriação de passagens desafiadoras como “Upon the steep floor flung from dawn to dawn / The silken skilled transmemberment of song”, que virou “No fundo fim a flux de aurora a aurora, / Dúctil, sutil transmembramento da canção;”, ainda que tenha optado, em um trecho específico, por traduzir “lithe pediments” como “tetos tontos”, contornando, dessa forma, a ambiguidade de cunho sexual do que nesta tradução aqui apresentada foi chamado de “frontões macios”.

O segundo tradutor é o já mencionado Adriano Migliavacca, cuja tradução integral comentada do poema foi apresentada, em 2013, como dissertação de mestrado para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na reflexão sobre seu trabalho, Migliavacca afirma ter buscado manter, sempre que possível, a estrutura iâmbica que impera no poema, embora tenha, em vários momentos, se

permitted liberties that include, among other elements, a number of syllables per verse greater than that of the original and the substitution of some rhymes for assonances (MIGLIAVACCA, 2013, p. 120). In any case, even though various solutions by Migliavacca differ from those presented in this work, it is necessary to highlight the importance of your study and the merit of your integral translation, which is certainly, like the chapter mentioned, “Poesia da recusa”, by Augusto de Campos, a reference for those who propose to study and translate Hart Crane.

With regard to the translation work presented here, it is worth saying that it is based on the translation of the four first sections of “Voyages”. In general, it sought a result that dialogued with the accentual sequences of the original, which are predominantly iambic. In the first section of the poem, eleven of the sixteen verses translated maintain – taking into account the secondary accents – accentual sequences analogous to those of the text in English. In the second section, of fifteen verses, eight maintain the movement of the accents, which, in the third part, occurs in ten of the nineteen verses. In the end, in the fourth part, of twenty and five verses, seventeen preserve the accentual sequence of the poem in the English language. In some other cases not mentioned, these sequences were partially maintained, that is, there was a kind of allusion to the original rhythm, like a incidental music over another movement imposed by reality in the Portuguese language.

Another aspect taken into account in the translation process was the attempt to keep a number of syllables per verse that did not stray too far from the number of the original. The intuition of this procedure was to respect that sphere that Mário Laranjeira called “visilegibilidade”, which would be the maintenance of various external elements that help to characterize the text, such as punctuation, organization of stanzas, the use of uppercase letters and the visual extension of a verse (LARANJEIRA, 2003, p. 103).

This concern with dialogue with the original does not configure an adherence to the paradigm of equivalence, frequently placed in question, but rather a attempt to propose texts that can be seen as *translations* and not as other practices of hypertextuality, such as those that Gérard Genette included under the names of parody, travesty, pastiche, charge or forgery – all legitimate, but different, especially in terms of modification in relation to the original, in the translation process properly said (GENETTE, 2010, pp. 37-43).

Some passages of the poems were considerably challenging, deserving, therefore, mention in this introductory text. In “Voyage III”, for example, the anthological verse “The silken skilled transmemberment of song” was

traduzido como “Macio sutil transmembramento de canção”, saída que preservou a sequência de fonemas /s/. “Sutil”, nesse caso, dialoga com “skilled” por remeter à terceira acepção que o Dicionário Houaiss apresenta para o vocábulo: “que tem grande sensibilidade, extrema penetração ou agudeza para perceber, distinguir ou expor coisas finas ou muito engenhosas; penetrante, perspicaz, aguçado” (SUTIL. In: DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso: 20/05/2022).

O verso imediatamente anterior ao mencionado também exigiu sintonia fina a fim de que os fonemas /f/ sequenciais fossem mantidos. Assim, “Upon the steep floor flung from dawn to dawn” virou “Na faixa funda que refluí de aurora a aurora”.

Em “Voyages IV”, poema no qual a pontuação é ambígua, reticente, e algumas palavras parecem assumir classes gramaticais inusuais, o começo da segunda estrofe demandou especial atenção. “All fragrance irrefragably, and claim”, diz o texto, sem que haja relação sintática com o fim da estrofe anterior. Tudo indica, então, que Crane tenha feito do substantivo “fragrance” um verbo, o que justificaria o advérbio “irrefragably”. Para que a sonoridade vocabular fosse mantida, a saída encontrada foi “Irrefragavelmente tudo fragra e clama”.

Esse e outros trechos desafiadores mostram como a tradução de Hart Crane, criador de imagens densas em versos bastante sonoros, não é uma empreitada simples, embora seja, inegavelmente, uma viagem de grande beleza.

Viagens / Voyages

I

Acima da fresca agitação da espuma,
Pivetes brilham em listras, se esfolam com areia.
Armaram conquistar as cascas de concha,
E seus dedos fragmentam alga assada,
Escavando e espalhando com alegria.

Em resposta a interjeições que têm, agudas,
O sol bate raios sobre as ondas,
As ondas dobram trovoadas sobre a areia;
E se pudessem me escutar, eu lhes diria:

Ó crianças brilhantes, brinquem com seu cão,
Afaguem conchas e bastões, esbranquiçados
Por tempo e elementos; há, contudo, a linha
Que não se cruza e a qual não se confia o
Cordame ágil de seus corpos pra carícias
Fiéis demais aos líquens de tal seio extenso.
O fundo do mar é cruel.

*

Above the fresh ruffles of the surf
Bright striped urchins flay each other with sand.
They have contrived a conquest for shell shucks,
And their fingers crumble fragments of baked weed
Gaily digging and scattering.

And in answer to their treble interjections
The sun beats lightning on the waves,
The waves fold thunder on the sand;
And could they hear me I would tell them:

O brilliant kids, frisk with your dog,
Fondle your shells and sticks, bleached
By time and the elements; but there is a line
You must not cross nor ever trust beyond it
Spry cordage of your bodies to caresses
Too lichen-faithful from too wide a breast.
The bottom of the sea is cruel.

II

– Mas essa grande piscada de eternidade,
De inundações sem beira, sota-ventos soltos,
Sob samito e em procissão na qual
Seu ondíneo e vasto ventre curva-se à lua,
Rindo inflexões enrascadas do nosso amor;

Tome esse Mar, no qual badala o diapasão
Em rols de frases níveas prateadas,
Terror cetrado em que há sessões que talham, em instantes
De acenos que seus modos fazem, são ou não,
Tudo exceto a piedade em mãos amantes.

E avante, enquanto sinos por San Salvador
Saúdam o lustre de açafão dos astros,
Por esses prados de poinsétia das marés, –
Adágios de ilhas, Ó meu Pródigo,
Completam negras confissões que veias grafam.

Veja como o giro de seus ombros torce as horas,
E corra enquanto as palmas ricas sem vinténs
Sobrescrevem espuma e onda em curvatura, –
Corra, enquanto são reais, – sono, morte, afã,
Fechados, instante adentro, em flor flutuante.

Prendam-nos ao tempo, Ó claras Estações, e espantem.
Ó bardos galeões do fogo do Caribe,
Não nos leguem a litoral terreno até resposta
Haver, no vórtice de nossa sepultura,
Ao borbotão do olhar da foca ao paraíso.

*

– And yet this great wink of eternity,
Of rimless floods, unfettered leewardings,
Samite sheeted and processioned where
Her undinal vast belly moonward bends,
Laughing the wrapt inflections of our love;

Take this Sea, whose diapason knells
On scrolls of silver snowy sentences,
The sceptred terror of whose sessions rends

As her demeanors motion well or ill,
All but the pieties of lovers' hands.

And onward, as bells off San Salvador
Salute the crocus lustres of the stars,
In these poinsettia meadows of her tides, –
Adagios of islands, O my Prodigal,
Complete the dark confessions her veins spell.

Mark how her turning shoulders wind the hours,
And hasten while her penniless rich palms
Pass superscription of bent foam and wave, –
Hasten, while they are true, – sleep, death, desire,
Close round one instant in one floating flower.

Bind us in time, O Seasons clear, and awe.
O minstrel galleons of Carib fire,
Bequeath us to no earthly shore until
Is answered in the vortex of our grave
The seal's wide spindrift gaze toward paradise.

III

Guarda infinita consanguinidade –
Seu tema ofertado que a luz
Tomou da estepe oceânica onde o céu
Renega um seio entronado pelas ondas;
Enquanto as pistas d'água pelas quais serpeio
São enxaguadas e dispersas sem batida
Ao largo do seu flanco, aonde nesta hora
O mar ergue, também, mãos relicárias.

E admitido ao inchaço de portões escuros
Que obstam outros tipos de distância, –
Sob pilares giratórios, frontões macios,
Luz lutando sem descanso contra luz,

Estrelas se beijando, onda a onda, até
O embalo do seu corpo!
e onde a morte, se vertida,
Não pressupõe carnificina, só mudança, –
Na faixa funda que reflui de aurora a aurora
Macio sutil transmembramento de canção;

Permita, amor, que eu viaje em suas mãos ...

*

Infinite consanguinity it bears –
This tendered theme of you that light
Retrieves from sea plains where the sky
Resigns a breast that every wave enthrones;
While ribboned water lanes I wind
Are laved and scattered with no stroke
Wide from your side, whereto this hour
The sea lifts, also, reliquary hands.

And so, admitted through black swollen gates
That must arrest all distance otherwise, –
Past whirling pillars and lithe pediments,
Light wrestling there incessantly with light,
Star kissing star through wave on wave unto
Your body rocking!
and where death, if shed,
Presumes no carnage, but this single change, –
Upon the steep floor flung from dawn to dawn
The silken skilled transmemberment of song;

Permit me voyage, love, into your hands ...

IV

Das quais sorriso em conta de horas, dias, diga-se
 Que eu veja como espectro do mar, promessa
 Vasto, partindo golfo sobre golfo de asas
 Com círculos que não estavam (de palmeiras
 À imutabilidade nívea do albatroz)
 Nenhuma fonte, sei, de amor maior que avance
 Mais que, cantando, tal mortalidade só
 Do barro em fluxo imortalmente até você.

Irrefragavelmente tudo fragra e clama,
 Se unindo em louca lógica a esta hora
 E nesta região, que vamos grinaldar.
 Pressagiando olhos, lábios, reportando
 Capela em porto e a porção de nosso Junho –

Não vão brotar e se fechar em nossos passos
 Pautas claras de flores e penas que para
 Expor preciso vaguejar marés fatais?

Em assinatura da palavra encarnada,
 O porto ombreia com a renúncia à mescla
 De sangues mútuos, transpirando qual previsto
 E ampliando a tarde no seu peito, unindo
 As claras insinuações, por mim captadas,
 Em ilhas aonde inviolavelmente levam
 Latitudes azuis e níveis dos seus olhos, –

Nesse expectante, silente exclamar, receba,
 Secretos, remo e pétalas de todo amor.

*

Whose counted smile of hours and days, suppose
 I know as spectrum of the sea and pledge

Vastly now parting gulf on gulf of wings
Whose circles bridge, I know, (from palms to the severe
Chilled albatross's white immutability)
No stream of greater love advancing now
Than, singing, this mortality alone
Through clay aflow immortally to you.

All fragrance irrefragably, and claim
Madly meeting logically in this hour
And region that is ours to wreath again,
Portending eyes and lips and making told
The chancel port and portion of our June –

Shall they not stem and close in our own steps
Bright staves of flowers and quills today as I
Must first be lost in fatal tides to tell?

In signature of the incarnate word
The harbor shoulders to resign in mingling
Mutual blood, transpiring as foreknown
And widening noon within your breast for gathering
All bright insinuations that my years have caught
For islands where must lead inviolably
Blue latitudes and levels of your eyes, –

In this expectant, still exclaim receive
The secret oar and petals of all love.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso: 20/05/2022.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 103.

LEIBOWITZ, Herbert A. *Hart Crane: an introduction to the poetry*. New York: Columbia University Press, 1968.

LUCAREZI, Anderson Mezzarano. *Poemas de Hart Crane: uma tradução comentada*. São Paulo: Universidade São Paulo, 2020.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. *Hart Crane's "Voyages" – analysis and translation*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

PAUL, Sherman. *Hart's Bridge*. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1972.

Devoração: leituras de traduções de Lady Lazarus de Sylvia Plath e uma proposta de tradução selvagem

Beta M. X. Reis

*“Porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu
trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho.*

Jota Mombaça

*“The Phoenix from the flame / I have learned / I will rise /
And you’ll see me return”*

Sinéad O’Connor: Troy

Este trabalho é tanto analítico como propositivo. Num primeiro momento, recuperamos teorias tradutórias, em especial de Rosemary Arrojo, Lawrence Venuti e os irmãos Campos. Então, pensando a nível teórico-epistemológico, há a busca pelo diálogo com perspectivas decoloniais e queer/cuír. Destaque maior é dado às reflexões de Tiganá Santana (2019). A seguir, a partir das traduções de Maria Fernanda Borges (PLATH, 1996), Mariana Ruggieri (2008), Mário Avelar (1997) e Rodrigo Garcia Lopes com Cristina Macedo (PLATH, 2018), temos uma operação comparativa que se dá no intuito de ressaltar aproximações, diferenças e possíveis sentidos articulados. A ideia não é de buscar homologias com o original, mas de perceber as possibilidades. O artigo se finaliza com uma proposta de tradução selvagem, termo meu, cunhada a partir destas reflexões e articulada com as noções postas pelos entrecruzamentos de identidades que me compõe como pessoa. Essa perspectiva é, ativa e conscientemente, uma tentativa de fuga de uma monológica e uma exortação pela múltipla possibilidade de articulação discursiva.

Palavras-chave: Teoria da tradução, transcriação, decolonialidade, queer, Sylvia Plath

The following work is analytical and, at the same time, is a proposition. At first, I bring back translation theories, especially those from Rosemary Arrojo, Lawrence Venuti and Augusto de Campos e Haroldo de Campos. I put in motion discussions regarding theory and epistemology, and to address decolonial and queer/cuir perspectives. Tiganá Santana (2019) takes an important place here. Following, I proceed with analysis regarding “Lady Lazarus”, Sylvia Plath’s poem, focusing on translations procedures. I look upon Maria Fernanda Borges (PLATH, 1996), Mariana Ruggieri (2008), Mário Avelar (1997) e Rodrigo Garcia Lopes com Cristina Macedo (PLATH, 2018) works in order to compare and highlight what is common or different among them. Additionally, I try to think about the many possible meanings those translations bring. I do not try to search for homologies, my effort is to look at possibilities. My paper ends with a wild translation proposition, as I call it. This procedure comes from the dialogue with such theories and my own crossing group identities. I aim to actively and consciously run from a monologic and I claim for a multiple profusion of discourses.

Keywords: Translation theory, transcreation, decoloniality, queer, Sylvia Plath

Introdução

O objetivo deste artigo é, primeiramente, estabelecer comparações entre quatro processos tradutórios do mesmo poema: Lady Lazarus, de Sylvia Plath. Temos os trabalhos de Maria Fernanda Borges (PLATH, 1996), Mariana Ruggieri (2008), Mário Avelar (1997) e Rodrigo Garcia Lopes com Cristina Macedo (PLATH, 2018), sem intuito valorativo. Busco investigar como cada tradução atua envolvendo determinadas ênfases. Tal procedimento acontece num jogo entre teorias tradutórias e personalidades de cada pessoa que traduz. Já que analiso traduções em poesia, meu procedimento se inspira em reflexões articuladas por Augusto de Campos, que acessei através de Souza (1997) e Lourenço (2014), discutindo teorias e práticas de tradução, a nível sintático, fonético e semântico.

Qualquer teoria possui pressupostos epistemológicos de fundo. Ainda que uma teoria possa ser compartilhada em dois procedimentos práticos tradutórios, os resultados serão diferentes. Temos, assim, o fato pessoal e subjetivo presente em diferentes experiências. Não é o objetivo desse artigo fazer elaborações que tentem explicar personalidades. A busca, entretanto, é por marcar as idiossincrasias que operam em cada procedimento.

Tenho como pressuposto que a diversidade, é, em si, um valor. A diversidade nos permite ver diferentes nuances. A diversidade é um ver que é também um criar. Chegando a este lugar, a fim e a cabo, este artigo propõe uma prática tradutória que leve a sério essas assunções. Finaliza, assim, com uma proposta de uma reelaboração tradutória que envolve a transcrição ou tradução criativa,

de inspiração em Augusto de Campos (LOURENÇO, 2014, SOUZA, 2017) e Haroldo de Campos (JUNKES, RESENDE e CAMPOS, 2020).

Apesar de não serem propostas necessariamente idênticas, este trabalho não tem o intuito de uma análise pormenorizada e crítica dessas. Em meu texto, tais propostas serão pensadas na medida em que embasam livremente, ou selvagememente, meu procedimento. Esta proposta de tradução selvagem, como proponho e aqui a denomino, se ancora em reflexões *queer*, cuír e decoloniais, que serão apresentadas mais adiante. Minha busca é por marcar de forma inescapável uma personalidade que se embrenha nesses modos de pensar teóricos e, portanto, pensar um lugar de produção possível a partir de reflexões sobre quem somos e o que visamos.

Não busco aqui propor que toda e qualquer tradução deve buscar o mesmo procedimento. Acabo por agir com muito mais modéstia: apenas gostaria de demonstrar possibilidades e consequências dessa prática. Trabalho a partir de *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath. A escolha deste poema não foi fortuita nem casual. Se relaciona diretamente ao fator suicídio, presente na vida da autora, e tematizada forte e belamente neste seu trabalho.

Morte por causas não-naturais, seja suicídio, ou assassinato, é um elemento marcante e tristemente é parte presente de vivências de pessoas LGBT+ no Brasil. Vale pensar que o suicídio, decorrente de sofrimento mental, é em larga medida advindo da rejeição social. Minha leitura do poema de Plath, bem como minha proposta de tradução dialogam diretamente com o fato de que não existe uma univocidade de signo, e que um sentido original nem sempre é o aspecto mais importante de uma leitura. O trabalho, portanto, tem tanto caráter de reflexão de práxis como de proposta de outra práxis. Ao final, o que poderemos avaliar são possibilidades de leitura para além de uma monologia.

Perspectivas de traduções em diálogos

O mundo se faz (também) através de palavras, ou principalmente através. Acessamos as palavras de outras pessoas, dentro do mesmo idioma, ou dentro de dialetos de nosso idioma, e acessamos palavras de outros idiomas. Pensar tradução é uma urgência. Aqui, minhas reflexões envolvem tanto o aspecto de como podemos refletir sobre esse tema, bem como pensar no que há de imposto neste processo. Recuperando a citação inicial, há um mundo que traumatiza experiências. Há de se ir além.

Arrojo (1999) articula uma reflexão primorosa sobre a relação entre texto original e textos traduzidos, recuperando algumas teorias tradutórias do século

XX. Recuperando Nida, trata da teoria de equivalências. A metáfora do trem com vagões de carga é bastante ilustrativa. Teríamos correspondências de palavras, mas não de forma estrita. Diversas palavras carregariam mais de um significado, A busca, no fim das contas, se daria pelo transporte dos significados. Na sequência, Arrojo questiona a estabilidade do texto original e sua transportabilidade. Desse modo, a autora vai de encontro a Nida, trazendo a metáfora belamente trabalhada por Borges em “Pierre Menard, o autor do Quixote”. Nesse conto, Pierre Menard buscaria traduzir fielmente Dom Quixote, de Cervantes. Sua busca o leva a reproduzir o texto em sua literalidade, palavra por palavra, de forma idêntica. O conto de Borges é irônico, e questionaria o pressuposto epistemológico de uma verdade única, linguagem única, compreensão única.

Bohannan (1966), antropóloga, nos traz um relato primoroso de uma experiência vivida junto a uma comunidade africana. Quando buscou recontar a clássica história de Hamlet, encontrou diversos entraves para conseguir fazer transposições. Em muitas medidas, a história soava incompreensível para as pessoas a quem contou. Inclusive, pois o sistema de parentesco era bastante distinto, bem como ideias a respeito de fantasmas. Podemos perceber, deste modo, como que o procedimento de tentar traduzir algo necessariamente vai acabar esbarrando numa determinada fronteira cultural, caso se opte por uma fidelidade em relação ao texto original.

Sendo assim, como traduzir Hamlet para estas pessoas, afinal? Nesse caso, o tão prolapado ditado “*traduttore, traditore*” precisaria ser levado ao pé da letra. A história deveria ser modificada sensivelmente, e isso necessariamente passaria por um processo de decisão. Sendo decisão, é marcada também por pessoalidade, além de teorias. E não seriam teorias também entrelaçadas com a tal pessoalidade?

Quando pensamos com o antropólogo Viveiros de Castro (2002), podemos perceber que as ideias que temos a respeito de como vivemos, por exemplo, numa distinção entre Natureza e Cultura, marcam profundamente nossa apreensão da vida num contexto ocidentalizado. Assim, para usar uma metáfora, nossa compreensão cabe dentro de nossos óculos. Com outra metáfora, agora bíblica, temos sempre traves nos olhos, e frequentemente nos preocupamos com o cisco no vizinho.

Essas reflexões, longe de fecharem o debate, o distendem, o estendem, e o tensionam. Entretanto, e entretecendo, minhas reflexões abraçam as de Arrojo (1999) aqui: “A tradução, como a leitura, deixa de ser uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados” (ARROJO, 1999, p. 24, grifo da autora). Não é possível protegê-los, a autora afirma. Como podemos pensar isso para além? Levando em con-

sideração que temos, sempre, teorias que nos embasam. Conscientemente, ou inconscientemente.

Cabe agora trazer Garcia Roza (ROZA, 1996) e Coutinho Jorge (JORGE, 2000). Em suas recuperações de teorias psicanalíticas, podemos entender que cada palavra utilizada só pode ser compreendida num conjunto. Temos o nível do enunciado e o nível da enunciação. A coisa ali, que lemos, é o enunciado. A enunciação passaria por meandros que muitas vezes desconhecemos. E nenhum texto é chapado em si. Ou seja, a minha leitura pessoal de um texto vai ser idiossincrática, e se associar a meus significados. Temos, porém, determinantes culturais que nos envolvem e constituem nossas leituras. Desse modo, ao ler um texto, nunca o leio só. Ninguém o lê por conta própria, na verdade. Isso implica a consciência de leituras que nos embasam.

Mais uma vez, colocamos aqui um problema de teorias que embasam as práticas tradutórias. Recupero, a seguir, procedimentos realizados por Augusto de Campos ao se debruçar neste procedimento com Emily Dickinson e John Donne. Busco também pensar com Haroldo de Campos em sua tradução de Jack Kerouac.

Começando com a batida *beat*, e pelo som, afinal. H. de Campos, com transcrição, afirma o diálogo: nem o original, nem a tradução, mas invenção. Como já vimos com as reflexões de psicanálise, tantas leituras são possíveis a partir de um mesmo texto, e H. de Campos bem o sabe. O texto tendo ritmo, a busca é por manter ritmo, e trabalhar linguagem a nível semântico, mantendo musicalidade e trabalhando uma tentativa de experiência de leitor que possa ser análoga. Ameaçar o original para poder transformar, e o corpo que surge se distingue do original (JUNKES, RESENDE e CAMPOS, 2020).

A. de Campos busca fazer um jogo que envolve tanto a elaboração formal das poesias, como também os níveis semânticos, e opera por tentativas de compensações. Se um verso tem uma ênfase, por vezes, melhor é que esta seja deslocada para outro, de modo que as escolhas possam ressaltar aspectos em momentos, e recuperar outros diversamente. Entende que, para conseguir isso, precisa, por vezes, trair, decidir, optar por quais caminhos vão trazer mais ênfases quanto ao que ele acaba por decidir valorizar. Faz isso a partir de seus estudos a respeito das autorias que traduz, e pensando também na língua portuguesa em suas possibilidades historicamente localizadas. Se atenta a aliterações, assonâncias, métrica, rítmica e semântica. Isso implica buscar ser fiel ao que consegue ler do poema, e não ao poema em sua literalidade. Entende que assim se cria, sua tradução é criativa, é transcrição (LOURENÇO, 2014, SOUZA, 2017).

Acima, menciono momento histórico. Vale lembrar que o idioma segue em transformação. Recentemente, por exemplo, palavras tidas como pejorativas, tais como “bicha”, passam a ser transvaloradas, e assumidas em uma positividade em determinados contextos e grupos (LIMA, 2017, MOURA, 2018). Isso envolve sempre aspectos políticos, afinal, quem decide quais são os usos da linguagem, senão mecanismos de poder? E estes passam por gramáticos, mídia, academia, dentre outros.

Considero que é importante trazermos as reflexões de Lawrence Venuti. Meu acesso a esta discussão é mediado por Reginaldo Francisco (2018). Venuti, dentro de um contexto estadunidense, considerava que manter elementos das línguas originais para a tradução poderia implicar num estranhamento interessante para a linguagem produzida, de modo que esta não fosse domesticada. Independentemente de considerarmos que o inglês é uma língua hegemônica, e que poderia valer a pena tal produção de ruídos, vale lembrar que no português que falamos no país temos um regime que também passa pela homogeneização. A busca de Venuti (FRANCISCO, 2018) se relaciona a escapar do etnocentrismo, e com isso me alinho, em especial considerando que temos, no Brasil, cultura hegemônica e muitas culturas dissidentes.

Neste sentido, poderíamos pensar se não valeria a pena buscar procedimentos tradutórios mais selvagens. O uso de selvagem aqui se comunicará, a seguir, com a língua selvagem de Alzandúa e a teoria selvagem de Halberstam, que trarei para a discussão. Se Venuti traz medidas da estrangeirização, eu opto por abraçar suas ideias apenas na medida em que se reflete sobre a ilusão tradutória: a leitura do texto como se houvesse uma correspondência estrita com o original. Meu intuito é ir para outro lugar com o original, mas é também reconhecer que, se trato do idioma português, ainda que brasileiro, de forma homogênea, a quem eu me dirijo? Nem “estrangeirização”, nem “domesticação”, mas procedimento de selvageria tradutória: bem dizer o texto original em outro idioma que não o que se supõe que todo mundo usa.

Reflexões sociolinguísticas de Bagno (2002, 2003) demonstram como existem variações regionais dentro do idioma português falado no Brasil, e como temos marcações de poder a respeito do que é aceito ou não, definidas por quem tem poder. Na sequência, podemos pensar em linguagens específicas de grupo, tal qual o pajubá (LIMA, 2017, MOURA, 2018), que implica regras e comunicabilidade específica, assim como carrega uma episteme e sentidos de sociabilidade. Que opções tomamos, qual linguagem, para quem? Qual norma se seguir?

A tradução com lugar e com finalidade: quais teorias para quais práticas

Assim, busco um procedimento aqui que é tanto comparativo, como propositivo. Qual é meu lugar e minha finalidade? Quanto à comparação, busco demonstrar que sentidos possíveis se ecoam. Quanto a minha pessoalidade, assumo meu lugar queer-cuír de forma explícita, bem como me vinculo a reflexões decoloniais. De outro modo, quero dizer que meu lugar é também teórico, e minha finalidade, idem. E explicitamente política: busco construir uma linguagem possível que parta da minha pessoalidade, contudo conscientemente em jogo com meu lugar social e suas marcações, com vias a trazer uma linguagem possível que se comunique mais proximamente com universos que são existentes, visados e imaginados. É enquanto horizonte final: não mais monologia de linguagem, mas pluralidades possíveis. É destino: a busca por outros modos de existência, que já existem, e que cada vez mais exigem seus espaços. Assim, posso ecoar essas vozes num conjunto, do qual sou parte de alguma forma, e disseminar outro caminho que se faça para além dos determinantes sociais hegemônicos.

Quanto ao lugar queer-cuír¹, menciono os aportes da filósofa estadunidense não-binária Judith Butler (2010), do filósofo (homem trans) espanhol Paul B. Preciado (2017), tradutora-pensadora-poeta (que se afirma preta e lésbica) Tatiana Nascimento (2018), da artista e pensadora Jota Mombaça (2015, 2016, 2017), que se afirma negra trans e gorda, e a artista-pensadora Castiel Vitorino (RODRIGUES, BRASILEIRO e ZAMBONI, 2018), que se afirma travesti preta e recupera ancestralidades afro-religiosas. Não é à toa que trago aqui os lugares identitários que essas pessoas foram colocadas ou se colocam.

E o que rapidamente dizer das pessoas antes referenciadas na primeira parte deste meu trabalho e proposta? São pessoas brancas, e até onde sabemos, são heterossexuais, cisgêneras. Coloco “até onde sabemos” pois não temos como realmente ter acesso a meandros identitários de pessoas. Existem situações variadas em que as pessoas não vivenciam abertamente suas identidades sexuais e de gênero. É importante também mencionar que, no geral, a produção acadêmica foi dominada

1 As teorias queer pensam as construções de identidades que são dissidentes em sexo, gênero e afetividade sexual. Suas ideias demonstram que esses elementos se dão, por completo, em construção social. Essas pessoas, em suas teorias, frequentemente fazem reflexões sobre tabus relativos a palavras, bem como buscar criar novos valores de existir no mundo. O entendimento destas teorias é político: além de se descrever processos, com recurso empírico e teórico, a busca é também por novas possibilidades.

por pessoas supostamente heterossexuais e cisgêneras. Isso sequer era um assunto pautado: opressão naturalizada, baseada em estruturas de sexualidade e gênero que governam o que é permitido e o que é execrado.

Pensando em gênero, este é construído em atividades sociais, que podemos chamar de performatividades em Butler (2010) e próteses em Preciado (2017). Não é meu objetivo tratar das diferenças teóricas destas autorias. Ambas igualmente entendem que isso se dá num jogo político, mas também um jogo afirmativo e tenso de resistências, já que sempre existiram e existem muitos corpos dissidentes. Mombaça (2015, 2016, 2017), Nascimento (2018) e Vitorino (RODRIGUES, BRASILEIRO e ZAMBONI, 2018) trazem um lugar específico de nosso país, matizado por cores daqui, e vivências daqui, e ainda assim em diálogo com as autorias já mencionadas, mas numa conversa *para além e adentro*.

Pensando ainda com o queer, ou cuir, e decolonialidade em diálogo. Menciono Anzaldúa (2005, 2009), que entende seu lugar mestiço, e que num belo artigo (ANZALDÚA, 2009), conversa sobre sua língua selvagem, e indomável, afirmando que não há como submetê-la por completo ao poder. Halberstam (2012, 2013) propõe uma teoria selvagem² [*wild theory*], na qual advoga que se passe ao largo de determinações sistêmicas rígidas e que larguemos mão de ortodoxias. Há um esforço experimental, que podemos dialogar inclusive com propostas de Deleuze e Guatarri (1992), já que esses autores entendem que é necessário experimentações controladas como rotas de fuga possíveis em busca de uma vida mais potente.

Gonzáles (1983), pensadora negra brasileira, nos apresenta uma forte discussão sobre o papel do racismo, e o faz isso com rigor teórico e um uso particular da linguagem. Em suas colocações, postula que falaríamos “pretuguês”, idioma mescla, idioma de influências, marcado pela racialidade africana. Pensando neste lugar local, menciono também que Anzaldúa (2005, 2009) é comumente referenciada como pensadora decolonial, e se entende como feminista *chicana, lesbiana, mestiza*. Isso significa ter, também, consciência geosociopolítica. É entender que o jogo é local e global. Há marcadores de racialidade que são impostos, vinculados a pertenças, reais ou imaginadas, de ancestralidades. São colocadas posições de poder, e países da Europa, e do eixo anglo-saxão, buscam ditam regras políticas,

2 No original, *wild theory*, o que nos permite diversos jogos semânticos: louca, incrível, irada, selvagem, que é a escolha de outras traduções, e também foi a minha, para dialogar mais diretamente com as outras perspectivas. Um aparte: selvagem se comunica com reflexões sobre populações ameríndias, vinculação que busco explicitar como pertença ancestral apagada, mas recuperada. Os outros sentidos de *wild*, considero contudo, estão também presentes em amálgama.

e epistemológicas, a toque de caixa. Isso é uma ferramenta que busca dominação (BALLESTRIN, 2013).

Contudo, seguimos dissidentes. A consciência disso é determinante para a prática tradutória que proponho, bem como a consciência queer. Podemos falar de um *queer decolonial*, ou um *cuír* (INÁCIO, 2018). Um aspecto essencial para frisar: a identidade *cuír* pode ser pensada como um jogo provisório, que traz influências externas e ancestrais, e que processa sexualidade e gênero de modos distintos às normas, bem como entende o local posto socialmente quanto a marcas raciais e/ou geográficas. É necessário entender como, por exemplo, o Brasil é visto no cenário internacional: somos Sul global, somos ex-colônias e, ainda, de muitas formas, seguidamente colonizadas e dominadas.

Por esta via, me adentro em reflexões articuladas por Tiganá Santana (2019), autor negro e brasileiro: “Sem aspirações universalistas, talvez nos caiba, urgentemente, contatar dimensões epistêmicas negras para a reflexão e práticas tradutórias. Eis o que chamaríamos de uma tradução negra hoje.” (SANTANA, 2019, p. 72). Essa exortação reafirma que epistemologias são marcadas por raça e cor.

De acordo com reflexões consagradas nas ciências humanas, da linguagem e filosofia, não podemos afirmar que exista uma ligação ingênua entre teorias e mundo. Dito de outra forma, cada mundo cultural específico estabelece determinadas teorias que informam as experiências que são vivenciadas. E, num jogo com o mundo, e o tempo, modificações ocorrem. Sendo assim, dentro de origens eurocentradas, temos o Sul global, e na América Latina (recuperando as reflexões decoloniais) não há, mesmo assim, uma única episteme.

Utilizamos tanto a língua de quem nos colonizou, bem como temos, como padrão, norma da elite, valores de origem europeia. Podemos listar aqui, por exemplo, valores ocidentais, tais como o cartesianismo, a justiça de origem no direito romano, o cristianismo, dentre outros. Não somos, como pessoas no Brasil e brasileiras, entretanto, apenas fac-símiles de portugueses e de outros povos europeus. A despeito de acordos ortográficos unificadores, nosso idioma tem uma inegável cor local. Ou melhor dizer, cores locais. Nosso idioma difere do português europeu e temos, além de tudo, diferentes dialetos país a fora. Em nosso território, temos também idiomas indígenas. Entretanto, temos um acordo ortográfico que, mal ou bem, permite um nível de comunicabilidade entre falantes de português mundo a fora.

Podemos pensar esses usos nas práticas e, a seguir, a investigação se dará com poesias. Temos “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, e temos quatro diferentes traduções para português, sendo duas de Portugal (Mário Avelar e Maria Fernanda Borges), e duas do Brasil (Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo; Mariana Ruggieri).

A poesia é uma forma que, em especial no século XX, passa por um nível de transformações que admite o uso de registros de linguagem que vão para muito além da formalização gramatical. O procedimento que apresentarei na sequência (“tradução selvagem”) buscará levar isso a sério, fazendo um exercício que é, em parte, de imaginação, em parte de criação de um destino visado. A pergunta norteadora sendo, no esteio de Tiganá Santana (2019), o que implica traduzir contatando dimensões epistêmicas outras? Imaginando que essas tais “outras pessoas” leem poesia, como de fato leem, e como leriam e poderiam traduzir? E se sou também uma dessas outras pessoas, a despeito do que me impuseram? E considerando que se busca um mundo diferente deste. Uma prática tradutória que entenda que existe um papel outro em seu fazer. Considero que isso não precisa passar pela tentativa de uma reprodução, seja na busca de uma equivalência estrita com sentidos de origem, menos ainda quanto ao idioma português no formato em que ele foi convencionado.

Esse procedimento é também inspirado por reflexões educacionais, tais como o youtuber Audino³. A partir de sua própria linguagem específica da periferia, do cotidiano, ele trabalha as ideias e conceitos de diferentes tradições filosóficas. O que seria isso senão um procedimento de tradução? E em qual língua opera?

Quando busco trazer Tiganá Santana (2019) adentro de minha proposta, o faço com respeito e reverência, e o faço pela consciência decolonial que abraço. É pela busca da produção de saber para além de referências eurocentradas, e que leve a sério contribuições epistemológicas outras e ricas, já que estas que tem muito a dizer sobre os mundos existentes e determinados mundos possíveis. A reflexão decolonial passa pela consciência de que a branquitude me foi imposta, que minhas ancestralidades foram apagadas, bem como acontece com muitas pessoas brasileiras. Sei que meu reconhecimento social é de pessoa branca, mas sou pessoa mestiça quanto às minhas raízes. Negar, individualmente, os privilégios que minha raça detém dentro da sociedade é impossível. Sendo assim, a consciência de uma mestiçagem (ANZALDÚA, 2005, 2009) se dá em busca por afetações que passem por outras lógicas, para que eu não precise simplesmente reproduzir as lógicas (ainda hoje) impostas pelos colonizadores.

Na medida do *queer* e do *cuír*, penso a partir, inicialmente, de uma violência de gênero que sofri. Uma identidade de gênero, que não era minha, me foi imposta. Essa imposição, a do gênero, foi particularmente dura em minha vida.

3 Canal do youtube: “Audino vilão”.

Eu a recuso ativamente pois ela, de fato, não é minha, e por mais que eu já tivesse pensado que era, nunca foi. O idioma português é feito em uma marcação de gênero estrita, e diferentes autorias buscam trazer ruídos para essa fala e escrita. Meu esforço também se dá neste caminho, e segue a lógica de imaginar outra leitura e criar outras leituras.

Meu entendimento passa pela ideia de que penso meu lugar no mundo, que não é *só* um lugar e nem um lugar *só*. Assim, o que faço diz respeito a outras experiências de vida e, portanto, linguagem. Meu esforço segue essa direção.

Comparações em jogo

Para os objetivos deste trabalho, alguns trechos de *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath, foram pinçados. A escolha desses trechos envolve uma busca por ressaltar alguns contrastes entre cada procedimento tradutório. Estas comparações não se pretendem valorativas, mas se defrontam com o original e umas com as outras, por vezes em confronto, por vezes em abraço. Mais interessa o que se faz do que o que pretensamente se deveria fazer. As pessoas que realizaram essas traduções são: Maria Fernanda Borges (PLATH, 1996), Mariana Ruggieri (2008), Mário Avelar (1997) e Rodrigo Garcia Lopes com Cristina Macedo (PLATH, 2018). A seleção de trechos envolve: o início do poema, as estrofes 12-15, e o fechamento do poema. Minha apresentação seguirá a sequência do poema tal qual ele é apresentado em suas diferentes publicações.

Meu procedimento segue reflexões que encontram eco em Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São autores-tradutores que põe em destaque as operações rítmicas, fonéticas e semânticas, em simultâneo. Buscam um jogo controlado, que ecoe sentidos originais, mas que não se encaixe em uma ideia ingênua de “tradução como vagão de trem”, em que cada parte transmitiria o sentido da língua de origem. Isso se dá pela consciência da intraduzibilidade plena, e de que é necessário recriar para tentar redizer.

Anteriormente, com reflexões da psicanálise, sabemos que não temos nunca *apenas* uma leitura *só*. Seja porque a leitura não é solitária, pois se dá dentro da língua, mas também porque cada leitura tem determinadas idiossincrasias. Sendo assim, existe, acaso, uma leitura de fato legítima de um poema? Temos sempre múltiplas leituras, e a diversidade é um valor que aqui assumo, como já mencionei. Vale lembrar também que, como já elaborei, isso passa por transformações históricas de um idioma, bem como o aparato linguístico específico de cada pessoa ou grupo, mesmo dentro de um idioma maior.

Temos, a seguir, as três estrofes iniciais do poema.

Lady Lazarus, Sylvia Plath

I have done it again.
One year in every ten
I manage it –

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Lady Lázaró, por Mariana Ruggieri

Eu o fiz de novo
Um ano em cada dez
Eu agüento

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Brilhante tal qual um abajur nazista
Meu pé direito

Um peso de papel,
Minha face, como um pano inexpressivo, delicado
Em linho judeu.

A Senhora Lázaro, por Maria Fernanda Borges

Voltei a fazê-lo.
Uma vez em cada dez anos
Lá consigo –

Uma espécie de milagre ambulante, a minha pele
Brilhante como a de um candeeiro nazi,
O meu pé direito

Um pisa papéis,
O meu rosto vulgar, fino
E de judia cepa.

A Senhora Lázaro, por Mário Avelar

Voltei a fazê-lo.
Uma vez em cada dez anos
Consigno-o –

uma espécie de milagre ambulante, a minha pele
Brilhante qual quebra-luz nazi,
o meu pé direito

um pisa-papéis,
o meu rosto, um fino e incolor
linho judeu.

Lady Lazarus, por Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo

Tentei outra vez.
Um ano em cada dez
Eu dou um jeito -

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Brilha feito abajur nazista,
Meu pé direito

Peso de papel,
Meu rosto inexpressivo, fino
Linho judeu.

As primeiras estrofes em Mário Avelar (MA) e em Maria Fernanda Borges (MFB) seguiram um procedimento tradutório quase idêntico, exceto pelo verso final. Quando MFB usa “Lá consigo”, temos um estranhamento em relação ao uso cotidiano do idioma português no Brasil. Uma expressão infamiliar. Aqui, já podemos pensar um ruído quanto a procedimentos. Vale ressaltar que ambas as traduções foram operadas em Portugal. “Lá consigo” pode trazer uma ideia de espacialidade como temporalidade, tal como “momento em que consigo”. Pode também dialogar com uma ideia quase oposta, como que negando a ideia de se conseguir algo, quase que ironicamente, quase que se dizendo que é por pouco. É interessante também notar que, em português, temos “consigo” podendo operar como verbo e como pronome, e aí se dirigiria a quem? Essa polissemia não é explícita, mas é uma operação de leitura possível aqui. O uso de MA não a autoriza.

Ao se pensar no uso de Plath: “I manage it”, numa leitura tempo-espacial explicitamente localizada em meu momento presente, é possível se ler “management”. Podemos pensar em gestão, em controle, em administração. Num nível mais coloquial, poderíamos ter “dar conta”. Mariana Ruggieri (MR) segue um esteio que se alinha um pouco mais com esses sentidos possíveis, mais próximos de registros do cotidiano. “Eu aguento”.

MR traz “Eu o fiz de novo / Um ano em cada dez”, ao início de seu poema. A homologia com a proposta de Plath acompanha aspectos de forma e tamanho de verso, e ficam mais próximos à coloquialidade. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo (ReC) se diferencia de MR em primeiro e terceiro verso da estrofe. “Tentei outra vez” faz o jogo com “dez”, abaixo como “again” faz com “ten” em Plath.

Quando trazem “dou um jeito”, temos o jogo do som “t”. Este procedimento se abraça mais ainda à coloquialidade da língua portuguesa brasileira, e acaba também por resvalar numa categoria nativa de nosso país: “jeitinho”. “Jeito”, também, vai rimar com “direito”, como “it” se aproxima de “foot” em Plath.

Na estrofe seguinte do poema, MFB e MA estão, mais uma vez, numa operação de aproximação. MA diverge de Plath no uso de maiúsculas e minúsculas, enquanto MFB faz uma recuperação em correspondências exatas. Cabe mencionar que MA é a única das autorias tradutórias aqui trazidas que propõe este procedimento tradutório nesse tocante.

MA destaca apenas a palavra “Brilhante”. Dessa forma, “Brilhante” pode ser tomada como palavra de destaque dentro da estrofe, numa leitura espacializada. Todo o resto da estrofe teria sua luminosidade vinda daí. E vale lembrar que “brilhante” corresponde, polissemicamente, à inteligência e genialidade. Tanto no idioma inglês, como em língua portuguesa, seja no Brasil, bem como em Portugal.

MFB opta por “candeeiro” e MA utiliza “quebra-luz” para a palavra “lampshade”. O uso de MA tem uma correspondência mais literal com Plath, ao passo que se distancia de registro de linguagem cotidiana. “Candeeiro” faz um jogo assonante com “ambulante”. “Quebra-luz” faz um jogo aliterativo com “Brilhante”. O jogo de assonância é encontrado em Plath com “walking”, “skin” e “lampshade”, aliterações em “walking”, “miracle” e “skin”.

MR, assim como ReC, seguem com o uso de um registro mais próximo da coloquialidade. Usam “tipo” ao invés de “espécie”, e se aproximam da concisão de Plath em “a sort”. Este uso também dialoga com aspectos materiais, como ao dizer “um tipo de roupa”. Mas podemos usar também “um tipo de mamífero”, bem como “espécie”. Essa semântica, entretanto, se aproxima de palavras como “tipologia”, consagrada em reflexões filosófico-conceituais.

Temos um momento de cisão entre as quatro poéticas tradutórias, e cisão é decisão. As escolhas possíveis para expressões comparativas são múltiplas e diversas. Em Plath, temos a concisão de “as a”. MR usa “tal qual um”, que acaba recuperando o uso de “aguento” realizado na estrofe acima. MFB opta por “como a de um”. MA elide o artigo, usando apenas “qual”. Cria, assim, jogo aliterativo com a palavra seguinte em seu verso, e é a opção mais concisa.

Para ReC, a pele não é “brilhante”. A pele “brilha”. Menciono aqui que em Plath temos “(...) my skin / Bright as a (...)”. O uso de “feito” traz uma reflexão de parentela a respeito de coisas que são “feitas”. Ou “grandes feitos”. Fazem, também, um jogo com o verso “Eu dou um jeito –”. ReC, assim, criam uma outra

possibilidade-tipo-espécie de poética tradutória. Aproximam-se da concisão de Plath. Neste jogo de busca de diálogo com o original, cabe mencionar que MA e MFB usam “Nazi”, enquanto ReC e MR optam por “nazista”. O último registro é mais comum no Brasil. Também, ReC e MR, optam por abajur. Vale lembrar que um abajur se aproxima de um quebra-luz.

MFB e MA usam artigo antes de “meu pé direito”. MR o dispensa. No idioma inglês, este artigo não existe. Em português, é opcional. ReC vão além de MR na concisão, abrindo mão do artigo também em “Peso de papel”. MR dispensa algumas vírgulas, existentes em Plath, ao final de versos. Nesta leitura, a pele brilhante (que é como abajur nazista) teria uma homologia com o “pé direito” e o “peso de papel”. E este “pé direito”, aqui, acaso pode ser também o da casa? E assim temos a fundação dupla, o pé da pessoa e o pé da moradia.

MA, MFB e ReC seguem a linha de Plath na escolha de pontuação. O efeito de continuidade entre último verso da segunda estrofe e primeiro da terceira também é mantido, assim como MR o faz. “Pisa papéis” é a escolha de MFB. MA segue o mesmo uso, porém hifenizado. São palavras de uso do português em Portugal. Plath trouxe “paperweight”, enquanto MR e ReC utilizam “peso de papel”, corrente no Brasil. MFB propõe “vulgar” para dizer “featureless”, MA elide a palavra e propõe “incolor” ao fim do verso. MR e ReC optam por “inexpressivo”. No momento que MFB toma essa escolha, propõe inclusive o rosto como vulgar. Vale lembrar a polissemia de “vulgar” no português. Plath afirma “face” como “linen”, mas adjetiva o segundo substantivo. ReC escolhem usar “rosto” ao invés de “face”, reiterando o fonema “t”, que presente em Plath com “featureless”, é deslocado para outra palavra.

Este é um momento em que vemos muitas possibilidades da operação poética tradutória. Cada um dos usos ecoa o poema o original e o leva a outras direções possíveis, tal como qualquer tradução acaba por fazer. Em especial, pelo fato de toda língua viva segue em transformação.

Trago, aqui, que MFB propõe que o rosto tem uma cepa. Esta palavra evoca linhagens, e temos assim parentela com “linen” de Plath, aproximada de “lineage”. As outras autorias usam “linho”, porém MR opta por reiterar a poética do tecido, sentido possível, usando “pano”.

Seguimos, agora, e trataremos das estrofes 12-15.

Lady Lazarus, Sylvia Plath

Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

Lady Lázaro, por Mariana Ruggieri

Contudo, sou a mesma, idêntica mulher.
Na primeira vez que aconteceu eu tinha dez anos.
Foi um acidente.

Na segunda vez eu pretendi
Aguentar e nem sequer voltar.
Eu fechei em pedra

Como uma concha do mar.
Eles tiveram que chamar e chamar
E arrancar de mim os vermes, pérolas grudentas.

Morrer
É uma arte como todo o resto.
Eu o faço excepcionalmente bem.

A Senhora Lázaro, por Maria Fernanda Borges

Contudo, sou precisamente a mesma mulher.

A primeira vez foi aos dez anos.

Foi um acidente.

Da segunda vez eu quis mesmo

Ir até ao fim e nunca mais regressar

Voltei fechada

Como uma concha.

Tiveram de me chamar e voltar a chamar

E arrancar de mim os vermes como se pérolas pegajosas.

Morrer,

É uma arte, como outra coisa qualquer.

E eu executo-a excepcionalmente bem.

A Senhora Lázaro, por Mário Avelar

Apesar disso, sou a mesma, exactamente a mesma mulher.

Da primeira vez que aconteceu, tinha dez anos.

Foi um acidente.

Da segunda, quis

que fosse a sério e que esse caminho não tivesse retorno.

Fechei-me

como uma concha.

Tiveram que chamar por mim, chamar,

e arrancar os vermes de mim como se fossem pérolas pegajosas.

Morrer

é uma arte, como tudo o mais.

Faço-o excepcionalmente bem.

Lady Lazarus, por Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo

No entanto sou a mesma, idêntica mulher.
Tinha dez anos na primeira vez.
Foi acidente.

Na segunda quis
Ir até o fim e nunca mais voltar.
Oscilei, fechada

Como uma concha do mar.
Tiveram que chamar e chamar
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.

Morrer
É uma arte, como tudo o mais.
Nisso sou excepcional.

MR e MFB iniciam com “contudo”, enquanto MA opta por um uso maior em “apesar disso”, e ReC propõem a expressão “no entanto”, elidindo a vírgula, e trazendo outro nível de fluidez. MR e ReC se pareiam no decorrer do verso. MFB elide o “idêntica” e vírgula, e reitera com “precisamente”, enquanto MA repete o “mesma”, e traz “exatamente”, denotando uma precisão. A repetição de MA pode ser lida como fastio, um efeito que compõe o poema. Para o segundo verso da estrofe, destaco a opção concisa de ReC, assim como MFB. ReC seguem o caminho da concisão e elidem o artigo do terceiro verso. O fonema “t” segue marcante na estrofe, como no original, com destaque para MA, que ao aumentar frases, aumenta também tal efeito.

MR recupera o seu uso de “aguentar”, do início de sua versão do poema, e cria assim um efeito interno que, apesar de não estar presente no original, comparece como correspondências. Vale mencionar que “aguentar” traz uma semântica que, em português brasileiro, recupera significados sexuais. Em outros momentos da escrita de Plath no mesmo poema, temos “I do it so it feels”, ou “to do it in a cell”. Esse jogo que aproxima sexo e morte é comum em muitas autorias, e entendo que MR consegue trazê-lo.

MR e ReC trabalham em especial o poder de concisão. Na estrofe terceira dessa seleção, MR alcança no último verso, com a elisão do comparativo, maior

feito. Se distinguem, entretanto, no primeiro verso da segunda estrofe aqui. MR alcança um efeito fonético interessante com a reiteração do “r” final de palavras, bem como com o “t”. “Eu fechei em pedra” busca transpor “rocked shut” de uma forma que as outras autorias não fizeram. ReC trabalham com a oscilação a que se remete com “to rock”. MA acaba ressaltando também efeitos com a letra “s”, em “fosse”, “esse” e “tivesse”.

Em “to call and call” encontramos distinções curiosas. MR e ReC optam por transpor de forma próxima. MA e MFB optam por deixar os versos mais longos. Em “sticky”, temos “pegajosas” em MFB e MR, e “grudentas” em ReC e MR. Imagino se aspectos do português europeu e o brasileiro comparecem para essa distinção. ReC conseguem um jogo aliterativo com tiveram / tirar. Sobre o processo de retirar vermes”, a opção por “de mim os vermes” em MR e MFB, e “os vermes de mim” em ReC e MA, acabam por levar a direções distintas. No primeiro caso, parece que os vermes estão na pessoa. No segundo caso, os vermes podem até mesmo ser parte da pessoa.

Quando temos uma expressão tal qual “como tudo o mais”, em meio a um poema que termina com “devoro”, é possível pensarmos no “comer”, além do “como” em aspecto comparativo. Não que a gramática, por si só, o autorize. Mas as camadas de significação não são apenas gramaticais. Curioso também lembrar que “comer” tem conotações sexuais na língua, a nível de expressão popular, em especial, mas de uso corrente. De toda as leituras, a que mais se afasta dessa possibilidade, aqui, é a de MR. É interessante que isso aconteça justamente quando a autora elide a vírgula que está em Plath. ReC optam por uma construção mais concisa, como de praxe, e elidem o verbo no último verso da quarta estrofe dessa seleção. MA e MR utilizam o verbo fazer, e MFB utiliza executar, o que reforça o sentido de morte.

Temos, a seguir, as estrofes finais do poema.

Lady Lazarus, Sylvia Plath

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

Lady Lázaro, por Mariana Ruggieri

Um sabonete,
Uma aliança,
Um dente de ouro.

Herr Deus, Herr Lúcifer
Cuidado
Cuidado.

De dentro das cinzas
Eu desponho, meu cabelo em fogo
E devoro homens como ar.

A Senhora Lázaro, por Maria Fernanda Borges

Um pedaço de sabonete,
Uma aliança de casamento,
A coroa em ouro de um dente.

Herr Deus, Herr Lúcifer
Tende cuidado
muito cuidado.

Renasço das cinzas
Com o meu cabelo fulvo
E devoro homens como faço ao ar.

A Senhora Lázaro, por Mário Avelar

Um sabonete,
uma aliança de casamento,
a coroa de ouro de um dente.

Herr Deus, Herr Lúçifer

Acautelai-vos

Acautelai-vos.

Ergo-me das

cinzas com meus cabelos ruivos

e devoro homens tão facilmente como respiro.

Lady Lazarus, por Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo

Barra de sabão,

Anel de casamento,

Obturação de ouro.

Herr Deus, Herr Lúçifer

Cuidado.

Cuidado.

Saída das cinzas

Me levanto com meu cabelo ruivo

E devoro homens como ar.

MR e MA optam pelo conciso “sabonete”. No caso de MR, isso reitera o som “t”, como feito em outros momentos. MFB traz o aspecto “pedaço”, também com “sabonete, e ReC trazem “barra”, mas com sabão. Em ReC, temos repetição do fonema “b”. Vale remeter “sabão” à, também, ideia do que se faz com a gordura após a morte. ReC elidem artigos nesta primeira estrofe, como fazem de modo geral, e especificam que o anel é de “casamento”. MFB e MR também mantêm a palavra, mas usam “aliança”. MR usa esta palavra, e omite “casamento”, gerando ampliação semântica. “Sabonete” faz jogo fonético com “casamento”, em MA e MFB. Em ReC, “obturação” traz o som de “t” presente na palavra do verso pregresso. As outras autorias usam “dente”, ampliando aliteração e assonância com “casamento”. MA e MFB mencionam a “coroa”, e MR apenas diz do dente como de ouro. Tal opção citada acaba por trazer, necessariamente, realza, ainda que dentro da boca.

Os usos germânicos se mantêm consensuais na estrofe seguinte. Temos diferenças para “Beware. / Beware”. MA usa um registro bastante formal, e MFB altera um elemento de um verso para outro com “Tende” e “muito”. Assim, ela cria

um jogo de repetição de “t” e “d”. A seguir, temos por consenso que a origem do verso é das “cinzas”, mas as opções nos levam a lugares que se afastam em medidas. Despontar, se erguer, levantar, renascer. O uso de MFB, em específico, nos leva em direto ao Lázaro bíblico, e MA não fica distante desta proposição. Também MA reelabora a linguagem do último verso, e a torna mais próxima de um uso cotidiano. Quanto aos cabelos, ReC optam por “ruivo”, que propõe aliteração com “devoro”, e também MA, mas que alitera além, com “respiro”. MR traz o “cabelo em fogo”, saída lírica, e o forte jogo sonoro da estrofe fica com “o”: dentro / despono / cabelo / fogo / devoro / como, o que ecoa admiração e susto. MFB propôs “fulvo”, e o som se repete em “faço”.

Transcrição selvagem

Além de reflexões, além de discussões, tenho aqui uma proposição. O entendimento de tradução selvagem que advogo é uma que leve em consideração uma comunicabilidade que evite uma lógica única da linguagem, que leve em consideração os entrecruzamentos de quem traduz como prática transcriativa, que entenda que este procedimento é político e trabalhe a partir disso, que vise um recorte da comunidade na linguagem transcriada (opostamente a uma ideia universalista), e que afirme possibilidades criativas frente a uma tentativa colonizadora de usos estanques. Ecoando os sentidos anteriormente trabalhados e vivências específicas de mim em corpo e de mim como parte de grupos, nestes sentidos, tenho a visão que se segue.

Bicha Senhora Leide Lázara, por Beta M. X. Reis

É, fiz de novo.

Um ano em dez

Se guento –

Tipo um milagre ambulante, pele minha

Leva lâmpada Fascista brilhante,

Na cara

Todo o peso,

Meu pé sujo, seio

Não sabe de onde foi.

Cava o chão daí
Inimigo, vixi,
Assusto? –

Cu, pau, peito, dente?
Ar adentre,
Sumirá que sei.

Loguinho a corpa
Engolida no jazigo,
Vou estar em casa,

Só sorrindo. Eu
pessoa aos
trinteidois. Sou como uma gata

de sete mortes. Essa, a três.
Que podrêra
De fim de décadas.

E trocentos tentáculos.
A gente toda come pipoca
E curia

Abrem-me tode
Meu anel, eu toda puta.
Gente de bem,

Cabeça ombro
Joelho e pé.
Gordura e olho,

Oxe, e sou uma pessoa, não?
Eu era moleca na primeira vez, vê.
Foi sem querer.

Da segunda, querendo,
E pra ser de vez.
Me fechei

Bem tartaruga.
Bateram tanto pra eu abrir
E balançaram minhocas como iscas.

Morrer
é uma arte, e pescar, e tudo.
E eu mando bem.

De jeito que é trevas.
De jeito que são novas.
Eu levo jeito.

Arraso no quarto.
Arraso e me quieto.
É teatro e

Pode vir quando
A luz estiver acesa, tudo igual,
Geral grita:

“Demônia!”
Fico besta.
Eu cobro

Pra meterem a mão, eu cobro
Pra berrar –
Palmas, e é isso.

Eu cobro, eu cobro muito
Mas ninguém dá nada
E ainda dou sangue ou

Um pedacinho pra cada esquema.
Mas, hein, Seu Dotô.
E aí, Seu Coroné.

Sou sua monstra,
Sou sua figa,
Sou sua medusa favorita

E te empedro sem tu ver.
Giro e viro.
Nem preciso olhar tua cara.

Pedra, pedra –
Toca, empurra.
Nada de doce aqui –

Pamonha assada e sebo,
Carteira de trabalho no óleo,
Nada.

Seu Deus, Seu Presidente,
Prestenção.
Prestenção.

Do fundo da terra levanto
Cabeça madeixas alouradas, veja,
Devoro todo mundo de bandeja

Lady Lazarus, por Sylvia Plath

I have done it again.
One year in every ten
I manage it –

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? –

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.

What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot –
The big strip tease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart –
It really goes.

And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash –
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there –

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

Guisado sem concluir, sem fechar, mas com fecheção⁴

Além de reflexões, além de discussões, tenho, aqui, uma proposição. Ecoando os sentidos anteriormente trabalhados e vivências específicas de mim em corpo e de mim como grupo, tenho a visão que se segue.

Plath, em seu poema, dá um grito de vida após tentativa de se matar. Essa proposta aqui tenta ecoar vários gritos de vida possíveis a partir de lugares de vivência específicos. Ecoo reflexões de que para quem serve a tradução e a que grupos se comunica. Busquei recuperar tradições específicas, mas, em especial, meu intuito foi fazer acontecer outra voz possível para além de determinações gerais da língua portuguesa. Isso talvez não seja tradução da forma que se esperaria. Acredito, entretanto, que um dos problemas que temos é o excesso de formas esperadas, e mutilações que se seguem para caber. A quem interessa manter uma ideia de sentido único de texto? Ao que isso se presta? Quem se favorece?

Todas essas perguntas, e tantas outras que nem aqui formulo, ecoam. A intenção deste trabalho é falar contra limites, mas dentro dos próprios limites que operam, inevitavelmente, no idioma. Mas qual idioma e quem fala? Mais uma vez: eu nunca falo *só*, e se falo, *só* posso falar do que sou, fui e serei, pois nos confundimos com o que falamos, e somos à medida que nos expressamos.

Busquei trabalhar perspectivas de teóricas de tradução, também de teoria queer, cuir e decolonial, e busquei demonstrar como que traduções diferentes ensejam leituras diferentes e partem de escolham e reforçam sentidos. Ao fazer essa operação, busquei demonstrar que aproximações e distanciamentos possíveis de um original comparecem para enriquecer a diversidade possível de leituras. Quanto mais traduções se leia, mais interessante pode ser a vivência de leitura de uma pessoa. Cada tradução vai ter determinados objetivos e é cada vez mais importante a consciência da pessoa tradutora em seu procedimento. Essa consciência, se calcada apenas em teorias da tradução, acaba por reforçar uma monológica. Isso é em muitas medidas problemático, em especial no Brasil, um país no qual a leitura é, frequentemente, restrita a classes dominantes. E por falar em domínio, o domínio

⁴ Fecheção: 1. Ato de dar muita pinta, 2. Fazer cena. (NASCIMENTO, 2015)

de leitura e da escrita é importante em vários sentidos, mas preciso salientar dois: 1) permitem que a pessoa possa ter controle de sua própria produção no mundo em um nível maior, 2) permitem que a pessoa possa exercer um senso de criticidade em relação ao que é posto e imposto.

Aqui, proponho um respiro, proponho uma devoração. Que a mesa das pessoas mais oprimidas possa ser mais farta, inclusive de palavras, bandejas cheias. Que possa haver um banquete, ao gosto das línguas, corpos⁵ e dentes.

Referências bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, dic. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 13 abril 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300015>.
- ANZALDÚA, G. Como domar uma língua selvagem. (Trad. Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos). *Cadernos de Letras da UFF, Niterói*, n. 39, pp. 297-309, 2009.
- AVELAR, Mário. *Sylvia Plath: o Rosto oculto do poeta*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- ARROJO, Rosemary. (1986). *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BAGNO, Marcos. *A norma oculta – língua & poder na sociedade brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2003. ISBN: 85-88456-12-5, p. 194.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico – o que é, como se faz*. 15 ed. Loyola: São Paulo, 2002.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, Brasília, n. 11, p. 89-117, Ago. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 Jul. 2020.
- BOHANNAN, L. Shakespeare in the bush. In: *Natural History*, ago./set. 1966. Disponível em: <<https://www.naturalhistorymag.com/picks-from-the-past/12476/shakespeare-in-the-bush>>. Acesso em: 26 agosto 2020.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

5 O uso de corpos na feminino se tornou cotidiano entre agrupamentos LGBTQ+, presente inclusive na literatura mobilizada neste trabalho.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a filosofia? Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ESTEVES, Lenita; AUBERT, Francis. “Shakespeare in the Bush”: história e tradução. Tradução & Comunicação, São Paulo, n. 17, set. 2008. Disponível em: <<https://seer.pgsskroton.com/index.php/traducom/article/view/2103>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FRANCISCO, Reginaldo. Estrangeirização e domesticação: indo além de mais uma dicotomia. Scientia Traductionis, Florianópolis, n. 16, p. 91-100, jun. 2016. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2014n16p91>>. Acesso em: 27 ago. 2020. doi: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2014n16p91>.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press. 2012.

HALBERSTAM, J. Jack. Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto. E-flux. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/>>. 2013. Acesso em: 20 de Agosto de 2020.

INÁCIO, E. (2018). ALGUMAS INTERSECCIONALIDADES E UM TEXTO CUIR PRA CHAMAR DE “(M)EU”: RETRATOS DA PRODUÇÃO ESTÉTICA AFROUSOBRAILEIRA. *Via Atlântica*, (33), 225-240. <https://doi.org/10.11606/va.v0i33.146353>.

JORGE, M.A.C. (2000) *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan v. 1: as bases conceituais*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

JUNKES, Diana; REZENDE, Luiz Carlos de Brito; CAMPOS, Ivan Pêrsio de Arruda. “WHEN THE SUN GOES DOWN”: MELOPEIA E TRANSCRIÇÃO EM ON THE ROAD DE JACK KEROUAC. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 127-146, Abril 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682020000100127&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 Ago. 2020.

LOURENÇO, Fernanda Maria Alves / Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos / Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires, 2017.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, p. 20-25, 2017.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. *concinneas*, Rio de Janeiro, ano 17, volume 01, número 28, p. 334-354. setembro de 2016.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar?, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cumestico-falar-e915ed9c61ee>

MOURA, J. R. F. Da Sombra às Cores: análise discursiva do dicionário LGBTs Aurélia. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano 2018. Disponível em: < http://www.ppplinguistica.letras.ufrj.br/images/Linguistica/3-Doutorado/teses/2018/jonathan_moura_rese2.pdf>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

NASCIMENTO, Francisco Arrais. Memórias da militância: memória da militância: a contribuição da organização do conhecimento para a memória do movimento lgbt da região do cariri cearense. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2699755. Acesso em: 01 ago. 2020.

NASCIMENTO, Tatiana. O cuírlombo da palavra (y da palavra queerlombo...). Palavra, Pretal. Disponível em <<https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo>>. 2018, Acesso em: 01 julho de 2020.

PLATH, Sylvia. ARIEL. Tradução de Maria Fernanda Borges, Ed. Relógio D'Água Editores, Portugal, 1997.

PLATH, Sylvia. Ariel (Edição bilíngue). Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lens de Macedo, 4. ed, Campinas, SP: Verus Editora, 2018.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

RODRIGUES, A.; BRASILEIRO, C. V.; ZAMBONI, J. No entre-lugar do corpo, gênero, sexualidade e raça: encontros com outras crianças e infâncias. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura (ReBEH)*, v. 1, p. 29-46, 2018.

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. Freud e o Inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RUGGIERI, Mariana. Ponto Virgulina. Disponível em: <<https://traducao-literaria.wordpress.com/2008/06/05/sylvia-plath-lady-lazarus/>>. 2008. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias Africanas. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, p. 65-77, dez. 2019. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://pe->

riodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>. Acesso em: 17 ago. 2020. doi: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp65>.

SOUZA, Ana Helena. DONNE, AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO CRIATIVA. *Revista USP*, n. 34, p. 134-150, 30 ago. 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, abr. 2002, vol. 8, no. 1, p. 113-148. ISSN 0104-9313.

“Sunday Morning”, de Wallace Stevens: Tradução comentada

Alessandro Palermo Funari

Resumo: “Sunday Morning” é um dos poemas mais importantes e celebrados de um dos maiores poetas do modernismo estadunidense: Wallace Stevens. Escrito em 1915 e publicado no livro de estreia do autor – *Harmonium* – oito anos depois, o presente artigo apresenta uma nova proposta de tradução às oito estrofes que compõem o poema e visa apresentar, a partir de análises, os processos que guiaram esta empreitada tradutória. Um poeta muito focado em relações sonoras potentes, em imagens precisas e notoriamente de difícil compreensão, aqui são abordadas as dificuldades de se traduzir tal poética enquanto se visa manter vivos e presentes tais peculiaridades e potências.

Palavras-chave: Wallace Stevens, Poesia Moderna, Tradução Poética, Poesia Estadunidense

Abstract: “Sunday Morning” is one of the most important and celebrated poems written by one of the United States’ most prominent modernist poets: Wallace Stevens. Written in 1915 and first published in the author’s debut poetry collection –*Harmonium* – eight years later, this article presents a new translation to the eight stanzas’ comprising this poem and aims at discussing, via analyses, the processes which have guided this translation endeavor. Being a poet who heavily focuses on potent sound relations, precise imagery, and whose comprehension is notoriously challenging, here we address the difficulties of translating such poetics while keeping alive its idiosyncrasies and potencies.

Keywords: Wallace Stevens, Modernist Poetry, Poetic Translation, North American Poetry

Manhã de Domingo

I

Complacências do peignoir, e tardios
Café e laranjas num assento ao sol,
E a verde liberdade de uma cacatua
Mesclam-se à tapeçaria a dissipar
O sacro silêncio do sacrifício arcaico.
E sonha, ela, pressentindo a escura
Intrusão daquela velha catástrofe,
Qual calmaria escurece em águas-luz.
Laranjas acres e asas verdes, claras,
Comparam-se a uma procissão dos
mortos,
Movendo-se pelo amplo mar, sem som.
O dia é como um amplo mar, sem som,
Doando passagem a seus pés sonhosos
Sobre o oceano, à plácida Palestina,
O domínio do sangue e do sepulcro.

Sunday Morning

I

Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
And the green freedom of a cockatoo
Upon a rug mingle to dissipate
The holy hush of ancient sacrifice.
She dreams a little, and she feels the dark
Encroachment of that old catastrophe,
As a calm darkens among water-lights.
The pungent oranges and bright, green
wings
Seem things in some procession of the
dead,
Winding across wide water, without
sound.
The day is like wide water, without
sound,
Stilled for the passing of her dreaming
feet
Over the seas, to silent Palestine,
Dominion of the blood and sepulchre.

II

Por que ofertaria seus bens aos mortos?
O que é o divino se ele se cumpre
Apenas em sombras mudas e sonhos?
Não teria ela, nos confortos do sol,
Na fruta acre ou em asas claras, ou ainda
Em qualquer bálsamo ou beleza da terra,
Algo a ser amado como a ideia do Céu?
O divino deve habitar o íntimo:
Paixões da chuva, ou neve caindo;
Penas da solidão, ou o incontido
Júbilo das florestas em flor; bravias
Emoções nas vias úmidas de outono;
Tudo agonias e alegrias, lembrando
A rama do verão e o galho do inverno.
São essas as medidas de sua alma.

II

Why should she give her bounty to the
dead?
What is divinity if it can come
Only in silent shadows and in dreams?
Shall she not find in comforts of the sun,
In pungent fruit and bright, green wings,
or else
In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought
of heaven?
Divinity must live within herself:
Passions of rain, or moods in falling
snow;
Grievings in loneliness, or unsubdued
Elations when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn
nights;
All pleasures and all pains, remembering
The bough of summer and the winter
branch.
These are the measures destined for her
soul.

III

Jove nas nuvens teve parto inumano.
 Sem mãe que o aleitasse ou doce terra a
 dar
 Amplos maneirismos à sua mente mítica.
 Movia-se entre nós, rei murmurante,
 Magnífico, movia-se entre broncos,
 Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
 Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
 Que até os broncos o discerniram, num
 astro.
 Nosso sangue há de falhar? Ou virá a ser
 O sangue do paraíso? E a terra,
 Ser todo paraíso que nos cabe?
 O céu seria, então, mais amigável,
 Uma parte trabalho e uma parte dor,
 Segundo em glória ao amor duradouro,
 Não esse divisório e indiferente azul.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.
 No mother suckled him, no sweet land
 gave
 Large-mannered motions to his mythy
 mind.
 He moved among us, as a muttering king,
 Magnificent, would move among his
 hinds,
 Until our blood, commingling, virginal,
 With heaven, brought such requital to
 desire
 The very hinds discerned it, in a star.
 Shall our blood fail? Or shall it come to
 be
 The blood of paradise? And shall the
 earth
 Seem all of paradise that we shall know?
 The sky will be much friendlier than
 now,
 A part of labor and a part of pain,
 And next in glory to enduring love,
 Not this dividing and indifferent blue.

IV

Diz ela: “Me alegra que aves despertas,
Antes de voar, testem a realidade
Do prado enevoado em doces inquéritos;
Mas quando se vão, e seus prados cálidos
Não regressam, onde será o paraíso?”
Não há qualquer sombra de profecia,
Nem a velha quimera do sepulcro,
Ou subterrâneo dourado, ou ilha
Melódica, em que almas os levam ao lar,
Nem sul visionário ou palmeira turva,
Longe, no cerro do céu, que perdure
Como dura o verde de abril; ou durará
Como sua lembrança de aves despertas,
Ou seu anseio por junho e o poente, com
Sua consumação nas asas de andorinhas.

IV

She says, “I am content when wakened
birds,
Before they fly, test the reality
Of misty fields, by their sweet questionings;
But when the birds are gone, and their
warm fields
Return no more, where, then, is paradise?”
There is not any haunt of prophecy,
Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven’s hill, that has endured
As April’s green endures; or will endure
Like her remembrance of awakened birds,
Or her desire for June and evening,
tipped
By the consummation of the swallow’s
wings.

V

Diz ela: "Mas mesmo alegre ainda sinto
 Falta de algum êxtase impercível."
 A morte é a mãe da beleza; e é ela,
 Só ela, que dá ensejo a nossos sonhos
 E desejos. Ainda que verta as folhas
 Da desolação total em nossas trilhas,
 Trilhas de uma mágoa amarga, as muitas
 trilhas
 Em que o triunfo ressoou rouco, ou o
 amor
 Lançou sussurros com algo de ternura,
 Ela faz o salgueiro fremer ao sol
 Para as damas que se sentam e admiram
 A campina, abdicando-se a seus pés.
 Faz moços empilharem peras e pêssegos
 Num prato esquecido. As damas comem
 E movem-se ardentes nas folhas soltas.

V

She says, "But in contentment I still feel
 The need of some imperishable bliss."
 Death is the mother of beauty; hence
 from her,
 Alone, shall come fulfilment to our
 dreams
 And our desires. Although she strews the
 leaves
 Of sure obliteration on our paths,
 The path sick sorrow took, the many
 paths
 Where triumph rang its brassy phrase, or
 love
 Whispered a little out of tenderness,
 She makes the willow shiver in the sun
 For maidens who were wont to sit and
 gaze
 Upon the grass, relinquished to their feet.
 She causes boys to pile new plums and
 pears
 On disregarded plate. The maidens taste
 And stray impassioned in the littering
 leaves.

VI

No paraíso não há morte e mudança?
O fruto, maduro, não cai? Ou galhos
Pendem sempre fartos no céu perfeito,
Eternos, mas ainda afins à terra efêmera,
Com rios, como os nossos, que correm a
mares
Inalcançáveis, as mesmas enseadas
Que nunca se tocam num choque difuso?
Por que dispor a pera à beira-rio
Ou aromar a beira-mar com pêssego?
Lástima se lá trajassem nossas cores,
Os fios sedosos de nossos crepúsculos,
E arpejassem nossas liras insípidas!
A morte é a mãe da beleza, mística,
Em cujo colo candente imaginamos
As nossas mães terrenas, em vigília.

VI

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the
boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing
earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?
Why set the pear upon those river-banks
Or spice the shores with odors of the
plum?
Alas, that they should wear our colors
there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

VII

Dúcteis e ruidosos, homens em roda,
 Num alvor do verão, entoarão báquicos
 Sua exaltada devoção ao sol,
 Não como um deus, mas como um deus
 devir,
 Desnudo, como um princípio selvagem.
 Seu cântico o cântico do paraíso,
 Oriundo do sangue, voltando ao céu;
 E em seu cântico entrarão, voz a voz,
 O lago dos ventos, dele o leite,
 Bosques – quais serafins – e montes
 ecoantes,
 Todos em coro por eras e eras.
 Conhecerão bem a união celeste
 De homens mortais e do alvor do verão.
 E de onde vieram e para onde irão
 Estará manifesto no orvalho a seus pés.

VII

Supple and turbulent, a ring of men
 Shall chant in orgy on a summer morn
 Their boisterous devotion to the sun,
 Not as a god, but as a god might be,
 Naked among them, like a savage source.
 Their chant shall be a chant of paradise,
 Out of their blood, returning to the sky;
 And in their chant shall enter, voice by
 voice,
 The windy lake wherein their lord deli-
 ghts,
 The trees, like serafin, and echoing hills,
 That choir among themselves long
 afterward.
 They shall know well the heavenly fello-
 wship
 Of men that perish and of summer morn.
 And whence they came and whither they
 shall go
 The dew upon their feet shall manifest.

VIII

Ela ouve, daquele mar sem som,
 Um clamor, “A tumba na Palestina
 Não é um pórtico de almas adiadas,
 É a cova de Jesus, onde jazeu.”
 Vivemos em um velho caos do sol,
 Ou velha dependência de dia e noite,
 Ou insulamento, sem guarida, livre,
 Daquele amplo mar, inescapável.
 Corças cruzam montanhas, e as codornas
 Trinam ao redor cantos espontâneos;
 Frutos doces maduram na natureza;
 E, naquele isolamento do céu,
 Ao entardecer, casuais pombos fazem,
 Em mergulhos, ondulações ambíguas,
 Entregues às trevas, em asas estendidas.

VIII

She hears, upon that water without
 sound,
 A voice that cries, “The tomb in Palestine
 Is not the porch of spirits lingering.
 It is the grave of Jesus, where he lay.”
 We live in an old chaos of the sun,
 Or old dependency of day and night,
 Or island solitude, unsponsored, free,
 Of that wide water, inescapable.
 Deer walk upon our mountains, and the
 quail
 Whistle about us their spontaneous cries;
 Sweet berries ripen in the wilderness;
 And, in the isolation of the sky,
 At evening, casual flocks of pigeons make
 Ambiguous undulations as they sink,
 Downward to darkness, on extended
 wings.

*Above everything else, poetry is words, and words, above
 everything else, are, in poetry, sounds.*

Wallace Stevens

The people, not the priests, made the gods.

Wallace Stevens

Um dos maiores e mais importantes poetas modernistas dos Estados Unidos (e da anglofonia), Wallace Stevens (1879-1955) é, ainda assim, pouco lido no Brasil. Seu primeiro livro de poemas – *Harmonium* – foi publicado em 1923, quando o “poeta disfarçado de agente de seguros” (CAMPOS, Augusto de, 1997) já somava 44 anos de idade, e incluiu diversos de seus poemas mais antologizados, como “The Snow Man”, “Anecdote of the Jar” e “The Emperor of Ice-Cream”. Dentre eles podemos encontrar também um de seus mais celebrados feitos poéticos, o poema

“*Sunday Morning*”, considerado por Yvor Winters (1947) o “maior poema estadunidense do século XX e certamente um dos maiores poemas contemplativos em língua inglesa”. Escrito em 1915, o poema trata, em um resumo bastante breve, do sentido da morte (e consequentemente da vida) e a busca por uma saída para a existência num mundo pós-religioso, em que a morte de Deus já havia sido decretada. Em outras palavras, as tensões que existem entre a idealização de um pós-vida paradisíaco e o fato de que nossa existência na terra é transitória, tensões pensadas por uma personagem que optou por não ir à igreja no domingo de manhã.

Eximindo-nos de tratar da argumentação/retórica e de expor as leituras críticas feitas a este poema (é, afinal de contas, um poema longo e bastante abordado), trataremos aqui com maior foco apenas do processo tradutório em torno deste poema que, assim como o restante da produção poética de Stevens, joga com o deslocamento de expectativas, faz uso de precisos engenhos poéticos e lança mão de intensas relações sonoras – característica bastante marcante e basal do poeta – resultando num poema singular e admirável.

De início, convém que se comece pela escolha do título. Primeiramente, a partir de “*Sunday Morning*”, duas opções tradutórias foram consideradas: “Domingo de Manhã” e “Manhã de Domingo”. Há, como se pode notar, pouca diferença entre as duas formulações, salvo uma pequena transferência de foco. Ora predomina o domingo ora a manhã. Mas mesmo esse contraste é bastante sutil e ambas as ordenações se conformam com precisão ao título em inglês. Durante a tradução do poema em si, considerou-se a questão de que o próprio título já ajudaria a indicar o tema abordado ao longo dos versos: embora diretamente ausente em seu conteúdo, essas duas palavras (em inglês) compõem os fatores que indicam que a personagem não está na igreja. Daí advém que o título informa o poema de duas maneiras: internamente, ele ajuda a compor a cena da estrofe inicial e o tema do poema como um todo; de forma externa aos versos, ele adquire a característica de um interpretante cultural. Isso se dá uma vez que esse conformar-se aos ritos da cristandade – ir à igreja em um dia específico para participar das cerimônias e liturgias daquela religião – são atitudes bastante restritas em termos culturais e sociais, ou seja, é algo bastante delimitado em termos espaciais e temporais. Aventou-se, a partir daí, que o título pudesse também trazer tal indicativo cultural. Pode-se argumentar que a própria palavra “domingo” já traz sua relação com o cristianismo, sendo que, em sua origem, *dies Dominicus*, significa “dia do Senhor”. Ainda assim, com o passar do tempo, o termo foi bastante secularizado e essa relação não é mais imediata. Visando tal prisma, considerou-se a tradução do título por “Manhã Dominical”. Tal opção também configuraria uma relação direta com o título em inglês, uma vez

que a “sunday school” é, bastante literalmente, “escola dominical”. Apesar disso, a opção original – “Manhã de Domingo”¹ – foi mantida para preservar-se outro aspecto presente no título em inglês: o uso de vocábulos simples, corriqueiros. Outra característica importante no título escolhido por Stevens, identificada por Eleanor Cook (2007, p. 64), seria a de que a palavra “sunday” traz relações tanto com o dia de adoração cristã, como já apontado, quanto com o sol (“sun” – “sol”; “day” – “dia”), índice/imagem presente diversas vezes ao longo do poema, tanto nas primeiras duas estrofes quanto na estrofe VII, em que o sol é alçado à posição de “god might be”. Tal referência nos parece, infelizmente, impossível de ser recriada sem a adição de outras palavras ao título. Optou-se, portanto, por abandoná-la.

Quanto à forma, é bastante direta e há pouco a ser apontado neste quesito. O poema é dividido em oito estrofes, cada uma com quinze versos. Neles, Stevens emprega um pentâmetro jâmbico não rimado (ou seja, o *blank verse*) em que – como indica Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017, p. 291), comentando brevemente sua própria tradução – “o metro é mantido com um rigor clássico”. Até é possível encontrar no poema em inglês versos que somam onze sílabas – ao invés das dez de um pentâmetro jâmbico “puro” –, mas essa variação é bastante comum na poética de língua inglesa e não conformaria uma quebra em si².

A tradução de Britto é composta em decassílabos, a maioria dos quais heroicos, em uma equivalência formal bastante “fiel” ao *blank verse* de Stevens (STEVENS, 2017). A presente proposta de tradução, no entanto, é mais flexível com relação a esse elemento. Por mais que o poema de Stevens apresente aspectos mais rígidos, com seu “rigor clássico”, optamos por traduzir com maior liberdade na contagem silábica. Tal decisão se embasou no uso de Stevens do que Britto (2011) chamou de “verso liberto”. Trata-se do “afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional”, mas ainda assim, de certa forma, ancorado em um “metro fantasma”. De fato, tal caracterização seria mais apropriada a poemas escritos em “verso livre”, mas nos valem das atitudes de Stevens no restante de *Harmonium* (e no fato de que estamos lidando com um poeta moderno e não, por exemplo, com um poeta elizabetano ou romântico) para chegarmos à métrica empregada aqui. A maior parte dos versos desta tradução soma, portanto, dez sílabas poéticas, mas

1 Opção tomada igualmente por Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017) e Jorge Fazendo Lourenço (STEVENS, 2006).

2 “Tomo / rrow and / tomo / rrow and / tomorrow”, lamenta o amargor de Macbeth. Em sequência, jâmbico, pírrico, jâmbico, pírrico e, por fim, um pé anfibraco: quatro pés binários e um ternário, somando onze sílabas.

permitiu-se – com algum grau mobilidade – que alguns versos se estendessem até alcançarem doze sílabas, havendo, igualmente, versos hendecassílabos. Tal opção pode, realmente, levar a um distanciamento da tradução em relação ao poema em inglês; por outro lado, possibilitou maior mobilidade no tratamento não só das imagens postas em jogo por Stevens como dos abundantes jogos sonoros empregados pelo autor. Tal característica – o impressionante uso de som em Stevens – deve ser sempre acompanhada pela consciente manutenção de sua contraparte inseparável: certa dificuldade na leitura (dificuldade sem alcançar a obscuridade).

Tratado o título, adentremos a tradução do poema em si seguindo sua ordenação, não de forma exaustiva, verso a verso, uma vez que tal preciosismo poderia se provar enfadonho, mas abordando pontos de interesse e tratando de escolhas pontuais. O primeiro ponto de interesse, parece-nos, seria exatamente o primeiro verso e a opção pela manutenção da grafia anglo-francesa de “peignoir” em detrimento de sua grafia em língua portuguesa, “penhoar”. Tal opção se deu para propor um caráter de palimpsesto à recriação do poema, fazendo entrever, em meio às palavras em português, o poema em inglês:

Complacencies of the peignoir, and late
 Complacências do peignoir, e tardios

Ainda na primeira estrofe, temos já um exemplo do intenso uso de som em Stevens. Além, por exemplo, do quinto verso e sua dança de fricativas e vibrantes – “Holy HuSH of anCient SacrifiCe” –, que na tradução resultou em jogos de fricativas e da plosiva /k/ – “SaCro SilênCio do SaCriFiCio arCaiCo” –, temos a passagem do nono para o décimo verso e sua intensa iteração em /i/: “grEEEn wIngs / sEEem thIngs In”. Essa repetição foi recriada, de forma menos intensa pelo emprego reiterado da vogal /a/ (com a intrusão de um /v/ em “laranjas”):

LAranjAs Acres e AsAs verdes clArAs
 CompArAm-se A...

Há outras aliterações e assonâncias nessa estrofe que se sobressaem e para as quais almejaram-se soluções igualmente criativas. Temos a repetição de “wide water” que sofreu uma pequena alteração de campo semântico – a água de “water” tornou-se mais específica, “mar”, mas ainda, parece-nos, coadunando com a imagem proposta pelo poeta – e resultou em “AMplo MAr”, cujo “pl” ressoa a

preposição imediatamente anterior “PeLo”; temos a perda da rima toante interna “without sound”, mas tal relação foi reestruturada a partir do emprego de palavras quase idênticas, havendo a troca de uma só letra entre elas, “sem som” (“sxm sxm”); temos a elegante e melodiosa “silent Palestine”, em que o /ai/ inicial de “silent” retorna no final de “Palestine”, as plosivas /t/ e /p/ dividindo as palavras e levando a um quase total espelhamento sonoro entre as duas, os sons de “silent” totalmente incrustados no nome daquele país, em uma sutileza que nos leva, incautos, de encontro às pesadas palavras do verso seguinte: “O domínio do sangue e do sepulcro”. A tradução tenta recriar tal relação, e o resultado, mesmo não sendo tão refinado, aproximou bastante as palavras: “plácida Palestina”. Para traduzir “stilled”, que abre o décimo terceiro verso, optou-se por “doando”, que pode causar algum estranhamento à leitura. Tal estranhamento é, no entanto, proposital, pois estaria de acordo com uma opinião do autor, bastante reveladora de sua poética: “Pessoalmente gosto que as palavras soem errado”, (COOK, 1988, p. 3) uma vez que “doando”, parece-nos, poderia configurar um desvio ao mais comum “dando [passagem]”. Por fim, outro momento da tradução que pode causar estranhamento é o uso da palavra “sonhosos” para a tradução dos “dreaming feet”, do mesmo décimo terceiro verso. Tal opção se deu de modo a evitar a palavra “oníricos”, que nos pareceria fora de lugar, e caminhou ao encontro da opção tomada por Guilherme de Almeida ao traduzir o “La vie antérieure” de Baudelaire, quando “roulant les images des cieux” foi transposto pelo poeta-tradutor campinense por “refletindo os céus *imaginosos*” – para ele, uma expressão “mais baudelaيرية do que a original” (ALMEIDA, 1944).

A segunda estrofe traz palavras e expressões tomadas diretamente da anterior, como as “bright, green wings” e a laranja, agora “pungent fruit”. Retornam também os mortos, antes metamorfozes dos objetos, em cortejo à “terra santa”, e agora receptáculos vazios das dádivas dos vivos, presentes no questionamento feito logo no verso inicial, bastante indicativo do tema geral do poema. Nesse mesmo verso temos a palavra “bounty”, que, por seu aspecto polissêmico, causou dificuldades à tradução, para que se mantivesse tom e ideia do verso em inglês. Podendo significar “recompensa”, como a oferecida em troca de uma captura (de onde temos “bounty hunter”, o “caçador de recompensa”), suas acepções que parecem ter sido postas em jogo por Stevens são a de “[algo em] grande porção ou quantidade”, “fatura”, “bondade” e “generosidade”. Assim, a personagem questiona o porquê de suas ações de bondade e caridade, além de seus bens adquiridos em vida, servirem de oferenda aos que já se foram (em oposição aos que permanecem). Incapaz de encontrar uma palavra que precisasse corretamente tais

ideias, optou-se por “bens”, que dá a ideia de posses materiais e também carrega em si – mas não nesse uso – a palavra “bem”, substantivo afeito à bondade e generosidade: “Por que ofertaria seus bens aos mortos?” Há aqui também a palavra “heaven”, que suscitou diferentes traduções. Nessa estrofe, optou-se, por motivos de manutenção da métrica (que, conforme confessamos, é flexível), por “Céu”, com maiúscula, para diferenciar de “sky”, o céu físico, traduzido ao longo do poema como “céu”, empregando a inicial minúscula. Há outros momentos na tradução, no entanto, em que “heaven” é traduzido por “paraíso”. Creio que tal diferenciação vocabular não cause transtornos à leitura, uma vez que “paraíso” e “Céu”, parece-nos, são sinônimos dentro de uma perspectiva cristã. Ademais, tanto contexto quanto a diferenciação de minúsculas e maiúsculas parecem garantir à leitura clareza de qual uso está em jogo.

É notável, nessa estrofe, a enumeração conjunta de sentimentos e eventos naturais, presentes a partir do nono verso, e algumas relações sonoras e formais que nos remetem à poesia anglo-saxã e suas marcações aliterativas. Temos o “*Balm and Beauty*” que, em uma tradução quase direta, tornaram-se “*Bálsamo e Beleza*”; “*all Pleasures and Pains*”, recriados como “*tudo AGonIAS*” e “*AleGrIAS*”, em que a relação aliterativa em si não é tão precisa (o /g/ de “agonias” não está na sílaba tônica e as palavras não apresentam a aliteração em uma consoante inicial), mas a relação entre as palavras é mantida. Há também um verso construído em quiasmo (“*The bough of summer and the winter branch*”), cuja recriação foi traduzida como paralelismo (“*A rama do verão e o galho do inverno*”) uma vez que a inversão de qualquer um dos pares (como “*veranil rama*” ou “*invernal galho*”) causaria um efeito empolado e serviria mais para distanciar os versos em inglês e português que para aproximá-los.

A terceira estrofe traz uma dificuldade maior à leitura e essa característica não pode ser mitigada. A tradução do primeiro verso, que traz “*Jove*”, foi inicialmente traduzida pelo decassílabo “*Zeus nas nuvens teve parto inumano*”, com um padrão acentual um tanto discrepante (1, 3, 7, 10), como que forjado em uma oficina irritada. Após contato com algumas leituras críticas, principalmente a feita por Sidney Feshbach (1999), que argumenta que nessa estrofe temos a passagem do paganismo romano – com um Jove enfraquecido em relação a um anterior e potente Zeus – para o cristianismo (através da quarta écloga de Virgílio), pareceu-nos que o emprego da nomenclatura romana do deus em questão seria mais importante. O verso, conseqüentemente, tornou-se um hendecassílabo. Na primeira metade dessa estrofe, é possível observar um mar crescente de oclusivas nasais, em sua maioria /m/:

Jove in the clouds had his inhu**M**an birth.
 No **M**other suckled him, no sweet land gave
 Large-**M**annered **M**otions to his **M**yth**y** **M**ind.
 He **M**oved a**M**ong us, as a **M**uttering king,
Magnificent, would **M**ove a**M**ong his hinds,
 Until our blood, co**MM**ingling, virginal,

A tradução visou recriar tal efeito de oclusivas nasais, tanto em /m/ quanto em /n/:

Jove nas nuvens teve parto inu**M**ano.
 Se**M** **M**ãe que o aleitasse ou doce terra a dar
AMplos **M**aneirismos à sua **M**ente **M**ítica.
Movia-se entre nós, rei **M**ur**M**urante,
Magnífico, **M**ovia-se entre broncos,
 Até nosso sangue, **M**esclando-se, virge**M**,

Nessa mesma seção, temos o emprego de uma palavra bastante incomum, ao menos em suas acepções empregadas aqui. Trata-se de “hinds”. Seu significado mais imediato talvez seja como adjetivação, parte “traseira”, “posterior” ou “[patas] traseiras” (como as de animais quadrúpedes). Aqui, são substantivos, e podem significar a fêmea do veado-vermelho, uma palavra genérica para garoupas malhadas ou trabalhadores rurais, rústicos, ou seja, um “caipira” (com uma ideia de que o rei estaria acima e os outros, os “hinds”, lhes seriam servis, inferiores). Idealmente, necessitaríamos de uma palavra polissêmica, com acepções, de um lado, ligada a animais e, por outro, a camponeses rústicos. Aventou-se a possibilidade de usar a palavra “mandi”, que traz acepções tanto de uma espécie de peixe fluvial quanto de “caipira”, além de ajudar a compor a rede de /m/ presente nesses versos. No entanto, a unfamiliaridade do termo e o nível de estranheza, para qualquer um de seus significados, adicionaria um grau maior de dificuldade a uma estrofe já difícil, fazendo com que o uso de dicionários fosse inevitável³. Em seguida, foi considerada

3 Algo, que, confessamos, não seria em si abusivo se tratando de Stevens, dado que Cook já nos alerta (1988, p. 4) que devemos abordar seus poemas “sempre com um dicionário, ou melhor, diversos dicionários”.

a possibilidade de se empregar as palavras homófonas “servo” e “cervo”, consciente que a última pode ser pronunciada com um /e/ ao invés do /ε/ da primeira. Isso visaria construir uma relação em que, pelo uso da homofonia, se almejaria deixar entender que seriam palavras intercambiáveis, resultando em que as duas carregassem os significados uma da outra. Algo como

Magnífico, movia-se entre os cervos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os servos o discerniram, num astro.

Essa possibilidade foi descartada por se tratar de um engenho poético não empregado por Stevens aqui e porque a diferenciação da grafia poderia resultar mais num afastamento das palavras que na aproximação almejada, apagando para quem lê em português que se estaria tentando empregá-las de modo permutável. Por fim, a opção final foi “brancos”. Tal palavra traz a ideia do sujeito parvo ou tolo, indelicado ou rude, canhestro ou grosseiro; alguém, em suma, em uma posição inferior ao ente ao qual o poema o opõe. Esse emprego pode também fazer ressoar seu uso em inglês dos Estados Unidos – importado do espanhol mexicano –, em que “branco” significa “cavalo não domado”. Essa opção também ajuda a compor o jogo de nasais tanto quanto “hinds”.

Já foi observado que essa estrofe trataria da passagem do paganismo rumo ao estabelecimento do cristianismo como religião/cultural predominante. Temos a passagem de Jove de rei/deus atuante e presente a mito, mitologia, com sua presença não mais na terra, mas como nome de um “astro”. Quanto ao cristianismo, temos a presença do sangue, do caráter virginal da concepção e, notadamente, o décimo terceiro verso (“A part of labor and a part of pain”). Essas duas “partes” que configuram a existência terrena são oriundas das palavras proferidas pelo deus cristão durante a expulsão de Adão e Eva do Éden. Em Gênesis 3:16-19, deus declara a Eva que multiplicará “grandemente o seu *sufrimento* na gravidez; com *sufrimento* você dará à luz filhos” (ou seja, a part of *pain*) e a Adão que amaldiçoará “a terra por sua causa; com *sufrimento* você se alimentará dela todos os dias de sua vida. Ela lhe dará espinhos e ervas daninhas, e você terá de alimentar-se das plantas do campo. Com o *suor do seu rosto* você comerá o seu pão...” (grifos meus), ou seja, “a part of labor”. [Inserir figura 1] [Figura 1. Jacopo della Quercia. “Adão e Eva Forçados a Trabalhar”. San Petronio, Bolonha, Itália, ca. 1430, mármore] Por outro lado, no cristianismo, esse é o mesmo deus que é sinônimo de amor incondicional

e que dá esperanças de um além-vida celestial junto a ele próprio, a essência do Bem: ele é, portanto, representado como “segundo em glória ao amor duradouro, / Não esse divisório e indiferente azul.”

Finalmente, um comentário sobre um ajuste feito à tradução, evidenciando um elemento presente nos processos decisórios da recriação. Na tradução inicial, lia-se:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao duradouro amor,

Isso resultou em uma rima ausente no original. Além disso, trata-se de uma rima desgastada por usos melodramáticos e, conseqüentemente, soaria tolamente se incrustada em um poema estadunidense de 1915, sendo bastante distante das poéticas modernas e conseqüentemente distante da poética de Stevens. Assim, por mais que Stevens tenha aproximado as duas palavras, posicionando-as nos finais de versos consecutivos (para, creio, trazer à tona a dualidade apontada acima), foi necessário pesar o que a tradução traria em termos da poética em língua portuguesa. A decisão final foi, portanto, não rimar “amor” e “dor” (para quê, afinal?) e inverter as duas palavras finais dos versos em questão:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,

A estrofe de número IV pode ser apresentada e resumida a partir da última estrofe do poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, presente em seu *Claro Enigma*, de 1951:

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.⁴

4 É curioso notar também como, na primeira estrofe de “Sunday Morning”, as coisas que cercam a mulher – “laranjas”, “café”, “tapeçaria”, “asas verdes, claras” –, apesar de estarem logo ao seu alcance, se tornam algo duma “procissão dos mortos”; paralelamente, a terceira estrofe do curto poema de Drummond nos traz que “As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.”

Em Stevens, o poeta aponta que não há nenhuma localidade, mística ou profética, que possa perdurar o mesmo que memórias baseadas na realidade. Assim, a mulher parece questionar se ela necessita ou não da igreja. Para tal, fala que se contenta com o canto dos pássaros pelas manhãs; mas quando os pássaros se vão, migram e deixam de cantar, “onde será o paraíso?”, ou seja, será que ela precisaria então de algo mais estável e duradouro, como os sons dos sinos da igreja, que dobram o ano todo? A resposta elenca então que ela não precisa dos lugares mitológicos – pagão ou cristãos – de vida após a morte: do sonho absurdo do sepulcro, dos assombros ou resquícios de profecias acerca de céu e inferno, de palácios subterrâneos requintados (como o greco-romano Elísio ou a nórdica Valhalla), entre outros lugares-comuns que as religiões propõem. O que durará nas nossas vidas será a memória do verdejar da primavera, do cantar dos pássaros, da vinda do verão, de chegada de outros pássaros.

Para a tradução, um elemento que ficou ausente é o tom bíblico que a palavra “gat” garante à estrofe: nada, no poema em português, parece conseguir recuperar, de maneira direta, esse aspecto. Além disso, outra palavra que trouxe problemas foi “haunt”. Como verbo, trata-se de “assombrar” ou “frequentar um local”. Aqui, parece ter o papel de substantivo, cuja acepção seria “local bastante frequentado por alguém”. Se não há “haunt” (“not any haunt”), não há resquício de tal lugar. Essa ideia, somada à de que “haunt”, como verbo, significa “assombrar”, levou à escolha por “não há qualquer *sombra* de profecia,” tentando equilibrar as duas acepções. Além disso, a insistência nas coisas que finitas, que por serem finitas, perduram, é refletida na repetição, por três vezes, do verbo “endure”, que a tradução trouxe como “perdure”, “dura” e “durará”. Tal insistência ganha mais importância ainda – e conseqüentemente deve ser mantida – quando se nota que os questionamentos feitos pela mulher na estrofe seguinte tratam de sua necessidade de um “imperishable bliss”, ou, como consta na recriação, um “êxtase imperecível”; o oposto, portanto, de coisas passageiras.

Nessa quinta parte, após entreter pensamentos platônicos, temos a primeira ocorrência de uma frase que é central ao poema e que retornará na estrofe seguinte: “Death is the mother of beauty”. E é a partir daqui que é possível observar a diferença de tratamento entre os mortos – os “dead” da primeira e segunda estrofes, interrompidos, para os quais pareceria inútil ofertar os bens e bondade disponíveis em vida – e a morte (“death”) que trabalha em ambos os sentidos da linha do tempo. Se de um lado sua passagem leva à própria existência dos mortos, da existência pretérita, por outro sua presença é a única que poderia ofertar-nos a oportunidade de realizar nossos “sonhos e desejos”. Stevens então apresenta imagens comuns

associadas à passagem do tempo, tristeza, triunfo e amor (instâncias sem dúvida mediadas pela morte), e então parece inverter a imagem comum dos salgueiros – os “willows” em inglês –, que costumam ser de morte e melancolia; aqui os salgueiros tremulam, levemente, com o vento sob o calor do sol, recobrando as moças que namoram, comem e se apaixonam. Mas a imagem do salgueiro não é invertida. Sentadas sobre a grama, sob esse emblema da morte, é a vida que impera. É apenas estando sob a própria existência e consciência da morte que seria possível haver desfrute, prazer, gozo. A morte cria mortos e a morte cria vida. [Inserir figura 2] [Figura 2. There is a willow griws aslant the brook: o salgueiro na morte de Ofélia. Alexandre Cabanel, “Ophelia”, 1883, óleo sobre tela, coleção privada]

Há outros momentos significativos, mas pontuais, que são dignos de nota. À difícil e aparentemente obscura frase “relinquished to their feet”, após diversas tentativas de tradução, optou-se por uma abordagem de “literalidade radical”. A imagem resultante, das moças sentadas sobre a relva, “abdicando-se a seus pés”, pareceu-nos precisa, mostrando-as descontraídas, mais preocupadas com os moços e as frutas e menos com a rigidez e porte de seus corpos. As frutas, inclusive, sofreram uma alteração na tradução de modo a manter a aliteração em /p/. Literalmente, as “plums and pears” seriam “ameixas e peras”; optou-se por privilegiar a relação sonora e a passagem foi recriada como “peras e pêssegos”. A aliteração se segue no verso seguinte, em ambas as versões do poema: em inglês, são colocadas sobre um “Plate”; em português, em um “Prato”. As mesmas frutas retornam na sexta estrofe, e a troca de ameixas por pêssegos foi mantida. Por fim, ainda no campo sonoro, há outras duas relações, envolvendo vogais e consoantes presentes nos dois versos finais. A primeira se encontra na passagem do décimo quarto ao décimo quinto verso. A palavra “TASTe” faz ressoar o “STRAY”, como um rearranjo fonético quase total. Em português, a correspondência foi menos intensa. O /k/ de “Comem” é abandonado, sendo substituído pelo /v/ central de “moVem”; as vogais mantêm-se idênticas e na mesma ordenação, mantendo-se igualmente a presença da nasal /m/. Já as “LItterIng LEAves” foram traduzidas por “FOLHAS sOLtAS”.

A sexta estrofe já tem início com uma formulação aparentemente simples, mas cuja tradução se mostra trabalhosa. “Is there no change of death in paradise?” não questiona apenas se não há mudanças no paraíso cristão, nem se não há morte no paraíso cristão, mas se lá não ocorrem mudanças encetadas pela passagem do tempo como sobre as coisas terrenas e como pela morte de entes terrenos. Assim, um fruto que amadurece o faz pela passagem do tempo e essa mesma passagem faz do fruto maduro um fruto apodrecido e morto. Essa ideia está toda em “change of death”. Perdendo um pouco dessa condensação, a tradução desmembrou a unidade

“change of death” e dividiu-a nos dois elementos que a compõem: “No paraíso não há morte e mudança?”.

A tradução dessa seção resultou bastante sonora, em diferentes níveis. Por vezes visando traduzir relações presentes, por vezes tentando compensar alguma ausência, é possível encontrar até relações ausentes nos versos em inglês, mas que se mostram, parece-nos, bastante afeitas à poética do autor neste poema (e em geral). Assim, onde temos, em Stevens, os /ϕ/ de “*Fruit never Fall*”, os /R/ de “*Hang always Heavy*” ou os mais afastados /ai/ de “*parad/se*”, “*rIpe*” e “*skY*”, temos:

No paraíso não há Morte e *Mu*Dança?
 O *fRuTo*, *MaDuRo*, não cai? Ou galhos
 Pendem sem*Pre FarTos* no céu *PerFeiTo*,

Elementos da “mudança” retornam em “maduro”, que além de trazer um terceiro /m/, desde “morte”, compõe uma rima interna toante com “fruto”; o /a/ de “cai” retorna em “galhos”, que por sua vez fará ressoar, de maneira toante novamente, o “fartos” do verso seguinte, rima que se faz sentir mais ainda uma vez que “fartos” está centralizada em um verso repleto de /e/, com “pendem”, “sempre” e “perfeito”; o /r/ de “fartos” retorna em “perfeitos”, assim como seu /ϕ/; por fim, o terceiro verso é completamente tomado pelas plosivas /p/ e /t/, sendo contrapostas pelas fricativas em /s/ de “sempre” e “céu”.

Surgem, então, os dançantes homens em roda que inauguram a sétima estrofe. De início, é possível notar a substituição de “turbulentos” – tradução direta de “turbulent” – por “ruidosos”. Ainda que sejamos menos rígidos quanto à métrica, o objetivo inicial – na maioria das vezes e quando possível levando-se em conta os outros fatores em jogo – é que o verso resulte decassílabo. O “ring of men” também sofre leve alteração e se torna “homens em roda”: mantém-se a imagem, mas altera-se a sintaxe. O segundo verso trouxe diversos desafios. De modo a manter todos os elementos ali apresentados, optou-se por substituir “orgia”, que tomaria quase um terço silábico do verso, por “báquicos”, posicionando-o ao final do verso e interrompendo a contagem métrica em sua sílaba inicial. Por mais que se configure, sim, uma alteração, “orgia” traz a ideia de um ritual festivo em honra a Dionísio/Baco e tal imagem teria sido mantida. Em seguida temos o termo “morn”, sinônimo de “morning”, ou seja, “manhã”. É uma palavra de uso mais antiquado e seria importante trazer para a tradução tal índice. Além disso, seria talvez insatisfatório a tradução direta por “manhã” por se

tratar de uma palavra que já consta no título do poema. Lá, no entanto, aparece como “morning” e não “morn”. Levando essas duas leituras em consideração, escolheu-se o sinônimo mais antiquado “alvor”. Talvez de caráter mais antiquado que “morn”⁵, contribuiu para que não houvesse perdas semânticas na abertura ou no final da estrofe (segundo e décimo terceiro versos, respectivamente). [Inserir figura 3] [Num alvor de verão, entoarão báquicos. Henri Matisse, “Le Bonheur de Vivre”, 1905-06, óleo sobre tela, The Barnes Foundation, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos]

O quarto verso se encerra com outra formulação de tradução complexa: “as a god might be”. A escolha final se deu, de um lado, para tentar manter a imagem e, de outro, para trazer à tona a possível relação dessa estrofe com Nietzsche. O “god might be” foi recriado então como “um deus devir”, resultando em um decassílabo sáfico e cujos /d/ continuam na abertura do verso seguinte, em “desnudo”. A partir daqui temos a primeira perda semântica significativa. Em inglês, o sol/deus devir está nu “entre eles (“among them”). Tal elemento foi excluído da tradução. Talvez seja possível argumentar que o fato de deus estar nu já o aproxima de seus adoradores humanos, mas este seria um passo interpretativo além do que consta diretamente no poema.

O sexto verso da tradução elipsa os elementos que indicam a ação futura, “shall be”, de modo a trazer o foco para a força do “cântico”, que aparece duas vezes no verso em inglês e é igualmente repetido na tradução, em que as duas ocorrências são aproximadas: “Seu cântico o cântico do paraíso”. Esse tipo de repetição ocorre novamente dois versos depois, em “voice by voice” (mantida na tradução) e uma terceira reiteração léxica foi adicionada, no décimo primeiro verso, talvez o verso que sofreu maior grau de alteração em todo o poema. Os elementos citados nas linhas que lhe são anteriores, o vento, as árvores, os montes, também cantarão entre si e o farão por muito tempo; lê-se isso em “That choir among themselves long afterward”. A tradução de certo modo facilitou a primeira parte do verso ao mesmo tempo em que adicionou uma terceira ocorrência de repetição intraverso nessa estrofe. O resultado foi “Todos em coro por eras e eras”. É importante notar também que as repetições mencionadas se dão dentro do mesmo verso, mas a estrofe abre e fecha também com uma repetição léxica: “men” e “morn” reaparecem ao final da estrofe, da mesma maneira que “homens” e “alvor”. Infelizmente, como é possível notar, a intensa relação sonora entre as

5 Que, por exemplo, foi usada quase cinquenta anos depois por Bob Dylan em “Bob Dylan’s Dream”, do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*, lançado em 1963.

duas palavras, ambas monossílabas iniciadas em /m/ e terminadas em /n/, não foi mantida na tradução.

Por fim, na estrofe final temos também duas perdas. A primeira é, na verdade, uma alteração, uma generalização de um substantivo mais específico. Trata-se de “frutos” para traduzir “berries”, que seriam “bagas” ou “frutos silvestres”. Essa alteração engendrou menor influência na tradução. A segunda é um pouco mais grave e se dá no *crescendo* final da estrofe, no décimo terceiro verso. Em inglês temos “At evening, casual flocks of pigeons make”, que inicialmente havia sido traduzido como “No entardecer, revoadas de pombos fazem”. No entanto, concordamos com a leitura de Helen Vendler (1980, p. 173-4) de que há relações importantes tecidas entre palavras da primeira e da segunda metade da oitava estrofe. Assim, se o “insulamento” da primeira metade ecoa no “isolamento” do céu, se “spontaneous” faz ressoar “unsponsored”, a caracterização de “casual” para as revoadas de pombos traria, igualmente, significância quando confrontadas com “chaos”. Mesmo visando manter a métrica afrouxada escolhida para a tradução, não foi possível encontrar um verso satisfatório que trouxesse todos os elementos do verso em inglês. Desta forma, a tradução final traz “No entardecer, pombos casuais fazem”, o que pode, na imagem criada, reduzir a quantidade de aves; perderam-se os “flocks”, ou “revoadas”, mantiveram-se a relação interna e a adjetivação de Stevens. [Inserir figura 4] [É a cova de Jesus, onde jazeu. Hans Holbein, o Jovem. “The Body of the Dead Christ in the Tomb”, 1521, óleo sobre painel, Kunstmuseum, Basileia, Suíça]

Essa estrofe se inicia com palavras já empregadas antes, o “water, without sound” da primeira estrofe, aqui sem a vírgula. É importante, portanto, manter o padrão interno e empregar o mesmo vocabulário utilizado na abertura do poema. Ademais, acima, foi mencionado que o poema não é rimado. Há, no entanto, uma exceção notável e estruturante. Trata-se dos dois versos finais do poema e que, pela presença da rima, são alçados à categoria de dístico. São estes:

Ambiguous undulations as they *sink*,
Downward to darkness, on extended *wings*.

Não é uma rima completa, mas assonante, em que o /k/ de “sink” não encontra correspondência em “wings”, mas, ainda assim, configura-se a rima. Nesses versos é possível observar igualmente a grande presença de oclusivas nasais (“aMbiguous”, “uNdulationNs”, “siNk”, “dowNward”, “wiNgs”) e a forte aliteração

da plosiva /d/ em “Downward to Darkness”. Levando isso em consideração, esse dístico foi traduzido como:

Em mergulhos, ondulações ambíguas,
Entregues às trevas, em asas estendidas.

O elemento “sink”, traduzido por “mergulhos”, foi movido para início do verso, possibilitando, assim, a criação de uma rima toante entre “ambíguas” e “estendidas”. A ocorrência de nasais foi mantida (“eM Mergulhos”, “oNdulaçÕEs”, “aMbíguas”, “eNtregues”, “eM”) e a aliteração de plosivas foi recriada como encontro consonantal entre uma plosiva e uma vibrante /r/: “enTRegues” e “TRevas”. Além disso, é importante notar que todos os elementos semânticos foram mantidos, preservando a imagem de *amor fati* na entrega disposta e voluntária da revoada de pombos rumo à terra, à cinza, ao pó, à sombra, ao nada.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme de, *Flores das “Flores do Mal” de Charles Baudelaire*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês.” *Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)* 19 (2011): 127-144.
- CAMPOS, Augusto de. “Wallace Stevens: A Era e a Idade.” *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1997.
- COOK, Eleanor. *A Reader’s Guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- KERMODE, Frank. *Wallace Stevens*. Oliver and Boyd: Edinburgo e Londres, 1960.
- _____. *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- STEVENS, Wallace. *Harmônio*. Tradução: Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D’água, 2006.
- _____. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- _____. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici Nóbrega (orgs.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

_____. "Stevens and Keats' 'To Autumn'", In: BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 171-195.

WINTERS, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver: Swallow, 1947.

“A poesia faz alguma coisa acontecer”: a subjetividade e a construção da identidade de mulheres negras na tradução de Nayyirah Waheed

Ana Carolina Dias Santos do Vale

Resumo: A poesia produzida por mulheres negras ainda não possui a mesma visibilidade dos trabalhos realizados por autores brancos, nos ambientes acadêmicos e fora dele. A partir destas considerações, este trabalho visa discutir as noções de subjetividade como uma ferramenta de radicalidade e de contraposição aos valores hegemônicos, que desprestigiam as produções poéticas produzidas por mulheres negras. Este trabalho apresenta uma leitura feminista, a partir das considerações de autoras do feminismo negro estadunidense e brasileiro. A poesia é, neste sentido, o vetor para a construção de identidade, a partir da autodefinição por meio da subjetividade. A tradução da poeta contemporânea Nayyirah Waheed é um norteador para esta discussão, de que estes valores podem transitar em campos sociolinguísticos distintos e habitarem outros lugares, para além do campo social e político. Os estudos da tradução também se relacionam com o pensamento hegemônico e estruturalmente racista (Cf. COLLINS, 2016). Desta forma, traduzir autoras negras é também um modo de ampliar o acesso a estas leituras insubmissas e uma possibilidade de reconstruir a trajetória de mulheres negras, autodeterminadas e que rompem com o status de “outro” para se tornarem sujeitos.

Palavras-chave: *Feminismo negro, Nayyirah Waheed, Identidade, Poesia.*

Abstract: The poetry produced by black women still does not have the same visibility as the works of white authors, in academic environment and beyond. From these considerations, this work aims to discuss the notions of subjectivity as a tool of radicality and opposition to hegemonic values, which discredit the poetic productions produced by black women. This work presents a feminist reading, based on the considerations of black American and Brazilian feminist authors. Poetry is, in this way, the vector for the construction of identity, stem from self-definition through subjectivity.

The translation of the contemporary poet Nayyirah Waheed is a guide for this discussion, that these values can transit in different sociolinguistic fields and inhabit other places, beyond the social and political field. Translation studies are also related to hegemonic and structurally racist thinking (Cf. COLLINS, 2016). In this sense, translating black female authors is also a way of expanding access to these unsubmitive readings and a possibility of reconstructing the trajectory of self-determined black women who break away from the status of “other” to become subjects.

Keywords: *Black Feminism, Nayyirah Waheed, Identity, Poetry.*

Considerações Iniciais

Apresenta-se, neste trabalho, uma tradução inédita para o português brasileiro de dez poemas selecionados da poeta afro-americana Nayyirah Waheed, extraídos do seu segundo livro, *Nejma* (2014). Inicialmente, pretende-se apresentar a autora, assim como a pertinência da tradução de sua obra. Os poemas escolhidos abordam questões de gênero, raça e ancestralidade, temas centrais na obra de Waheed. Posteriormente, pretende-se discutir brevemente como a subjetividade é uma forma de se (re)construir e (re)pensar a identidade de mulheres negras. A poesia se apresenta como uma ferramenta de radicalidade, uma vez que ressignifica a existência das mulheres negras, em uma transitoriedade do lugar de “outro” para o lugar de sujeito protagonista, de forma autodeterminada. A tradução da obra de Waheed, nesse sentido, transpõe o campo linguístico e se torna acima de tudo uma ferramenta para dar voz a existências silenciadas e estabelecer diálogos entre campos sociolinguísticos distintos, aproximando vivências no amplo contexto afrodiaspórico contemporâneo.

A literatura produzida por mulheres precisa ser observada em um âmbito de constante reavaliação; isto é, mais do que analisar os aspectos de gênero, existem especificidades de raça e classe que precisam ser consideradas. Se por um lado temos a necessidade de dar mais espaço para as produções artísticas feitas por mulheres, por outro, precisamos estar atentos a essas particularidades, que se fazem igualmente urgentes.

A necessidade de se pensar em um movimento que abranja os diversos aspectos da *mulheridade* não pode estar desassociada das especificidades que a raça e a classe impõem sobre a questão de gênero, principalmente no contexto da América Latina. Essa urgência não é somente artística, mas sobretudo uma necessidade epistemológica.

Uma leitura de-colonialista que atente a essas especificidades passa também pelo campo da subjetividade. A natureza das opressões raciais e de gênero são

solidificadas em um caráter desumanizador que silencia a condição de sujeito das mulheres negras, colocando-as em um estado permanente de objeto. Discutir a subjetividade, o corpo e a sexualidade feminina dentro dessa perspectiva é romper com o silenciamento e oferecer novas leituras, que reverberem também no campo político e social.

Como se sabe, o racismo é um fenômeno social, com bases solidificadas na nossa estrutura e organização cultural. De acordo com Silvio Almeida (2018, p.38-39), o racismo é definido como uma parte essencial da nossa estrutura política, social e econômica:

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição.

Assim sendo, o enfrentamento do racismo precisa modificar todas as estruturas sociais e políticas. A articulação política, nesse sentido, pode habitar este campo da subjetividade, uma vez que esta também reproduz valores da estrutura racista.

A feminista negra Sueli Carneiro (2011) considera o feminismo negro uma ferramenta de articulação política indissociável da luta feminista no contexto da América Latina:

Portanto, para nós se impõe uma perspectiva feminista na qual o gênero seja uma variável teórica, mas como afirmam Linda Alcoff e Elizabeth Potter, que não “pode ser separada de outros eixos de opressão” e que não “é possível em uma única análise. Se o feminismo deve liberar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão”. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades.

Assumir o lugar de sujeito e não mais de objeto, no caso das mulheres negras, é de muitas formas promover uma ruptura com as visões do pensamento

hegemônico. A produção poética, nesse sentido, é mais uma das faces em que essa articulação essencialmente política precisa ser evidenciada.

Este trabalho visa não apenas traduzir e comentar os poemas de Nayyirah Waheed mas, sobretudo, aproximar a interação entre campos sociolinguísticos distintos, mas que são unidos pelo caráter estrutural de suas opressões, como uma tentativa de se oferecer outras formas de se pensar a subjetividade de mulheres negras, a partir de si mesmas.

Sobre a autora

Nayyirah Waheed é uma poeta afro-americana contemporânea que possui dois livros publicados: *Salt* (2013) e *Nejma* (2014). A autora ganhou muita visibilidade nas redes sociais *Instagram* e *Twitter*, nas quais costumava publicar textos e imagens de seus poemas. Muito pouco se sabe sobre sua vida pessoal, infância ou sobre suas referências. A autora praticamente não dá entrevistas e tudo o que se sabe sobre sua vida é o que se pode inferir por meio de publicações em suas páginas nas redes sociais, como a suposição de que ela seja muçulmana.

Waheed fez das redes sociais seu portfólio e é hoje uma das poetas mais populares da internet. Atualmente, sua conta do *Instagram* possui quase 600 mil seguidores e o seu nome é mencionado outras milhares de vezes como referência em temas como: feminismo negro, antirracismo, empoderamento feminino e ancestralidade negra. Sua obra aborda essencialmente questões de gênero e raça.

A autora costumava publicar em suas redes sociais imagens de seus próprios poemas extraídos de seus livros, o que lhe garantiu muitas menções e uma enorme popularidade. Todavia, por motivos desconhecidos, Nayyirah Waheed excluiu todo esse conteúdo publicado anteriormente, deletando também sua conta na rede social *Twitter*, onde costumava publicar pequenos textos. Atualmente, sua conta no *Instagram* já não possui mais as imagens dos seus textos, tendo permanecido apenas imagens promocionais de seus livros. Desde então, podemos encontrar menções a sua obra e não mais a veiculação direta dos textos pela própria autora.

As imagens de seus poemas pelas redes sociais não só tornaram sua obra acessível e lhe deu reconhecimento, mas também demonstraram que as discussões políticas do feminismo negro também se dão nos campos da subjetividade. Mesmo após apagar todo o conteúdo de suas redes sociais, o nome de Nayyirah Waheed segue sendo associado ao empoderamento feminino e fotografias de seus poemas

seguem sendo compartilhadas e mencionadas na internet, da mesma forma que a autora fazia.

Ao buscarmos seu nome em sites de pesquisas, não encontramos imagens da autora, tampouco entrevistas ou qualquer outra informação pessoal mais contundente; são os seus poemas que aparecem em primeiro plano.

A escolha por certa discrição, por assim dizer, é bastante intrigante, se considerarmos os temas políticos abordados pela autora. A ausência de uma imagem pública coloca somente seus textos em evidência, fazendo com que a sua poesia seja a sua própria existência.

Esse distanciamento não é por acaso, já que em seus livros a autora afirma que o leitor deve buscar a si mesmo ao entrar em contato com a sua obra. No poema “*Você*” do livro *Salt* (2013), Nayyirah Waheed (2013, p. 127, tradução nossa) escreveu:

ouça meus poemas
mas
não procure por mim
procure por você¹

De certa forma, a ausência da autora se desfaz na medida em que seu texto se torna presente. É a existência desse fazer poético transbordante que, acima de tudo, constrói uma nova forma de se existir enquanto mulher negra, sendo esta autodeterminada e celebrada entre suas iguais.

Sua poesia é feita por mulheres e para mulheres, a autora se fragmenta em múltiplas vozes para tratar do feminino sob diversos eixos e perspectivas. No poema *sem título*, traduzido neste trabalho, a autora coloca a figura da mulher como a composição de diversas outras expressões da *mulheridade*. Um único ser mulher é composto por diversos outros.

Sua obra dissolve as visões pré-estabelecidas acerca dos papéis sociais das mulheres negras, para além do campo social e político. Suas múltiplas vozes falam da complexidade do feminino enquanto mulher, enquanto artista e enquanto mulher negra. E é através desse caleidoscópio de possibilidades que o “ser mulher” é construído e desconstruído em oposição aos estereótipos raciais e de gênero

1 [listen to my poems | but do not look for me | look for you]

cristalizados na sociedade. Essa “voz” lírica se direciona às mulheres, como um chamamento para que estas repensem e recriem novas possibilidades de si mesmas.

A publicação de seus livros de forma independente, é também uma forma de insubmissão e de ruptura. Esta abertura de pequenas “frestas” na estrutura do nosso corpo acadêmico e editorial expõe também a dificuldade em se achar um espaço que acolha essas e tantas outras narrativas.

Nejma

Publicado em 2014, *Nejma* é o segundo livro de Nayyirah Waheed. Assim como *Salt* (2013), este também foi publicado de forma independente. O nome significa estrela em árabe, o que nos ajuda a supor que ela seja muçulmana, uma vez que em *Nejma* dois poemas fazem referência ao islã: o poema “chá” e um poema sem título. Neste último, ela fala de sua origem, atribuindo à sua mãe a ligação com a religião (WAHEED, 2014, p. 72, tradução nossa):

minha mãe me deu o islã.
meu pai me deu o Deus da ausência
e aqui eu estou
uma religião feita de mim².

A dedicatória do livro é um poema sem título direcionado às pessoas negras, em que existe uma referência às estrelas (WAHEED, 2014, p. 3, tradução nossa):

para vocês.
meu povo. negro
vocês são um altar de estrelas.
lembrem-se disso
sempre.
nunca se esqueçam disso³.

2 [my mother gave me islam. | my father gave me the god of absence. | and here ii am | a religion made of myself]

3 [to you. | my people. of color. | you are an altar of stars. | remember this. | always. | do not ever forget this]

O diálogo com o leitor é recorrente ao longo do livro. A poeta externa toda a complexidade da existência em múltiplos aspectos, inclusive falando sobre ser poeta, sobre seu processo criativo como algo que acontece concomitantemente com a vida. É a sua existência enquanto mulher negra que determina sua poesia, mas também é a poesia que determina sua existência. Este percurso proposto pela autora assume uma posição de enfrentamento, uma vez que a radicalidade está em justamente trazer à tona uma expressão legítima da natureza humana em toda sua complexidade, que contraria a expressão estrutural do racismo, que tem por característica desumanizar mulheres negras. Essa representação do feminino confere a subjetividade e ao fazer poético uma forma de resistência.

Em “Saúde, classe social e mulheres afroamericanas” (1993), as autoras Evelyn L. Barbee e Marilyn Little (1993, p. 187, tradução nossa) afirmam que:

Por causa das interações entre racismo, sexismo e muitas vezes classismo, as mulheres afroamericanas ocupam uma posição estrutural na qual são vistas como subordinadas a todas as outras mulheres e homens nesta sociedade. Crenças, mitos e estereótipos sobre as mulheres afro-americanas têm servido para intensificar seu status como “outro”⁴.

Nesse contexto, a poesia de Nayyirah Waheed rompe com esse *status* de “outro”, ao transgredir o silenciamento do corpo, do sexo, dos desejos e da própria “mulheridade”. Isso não significa romper com a análise social e histórica do racismo, mas sim, de trazer reflexões que passem pelo campo subjetivo, pois estes também são determinantes para a validação da existência das mulheres negras.

A autora Patrícia Hill Collins (2016) determina que a autodefinição cumpre a função de humanizar e romper com o *status* de “outro”, lugar este que reserva às mulheres negras. As imagens de mulheres como sujeitos autodefinidos, tal qual a poesia de Nayyirah Waheed constrói, assumem esse caráter de ruptura, pois suas expressões são centradas nas mulheres por elas mesmas (COLLINS, 2016, p. 105):

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por

4 [Because of the interactions among racism, sexism and often classism African-American women occupy a structural position in which they are viewed as subordinate to all other women and men in this society. Beliefs, myths and stereotypes about African-American women have served to intensify their status as “other.”]

duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma auto-definição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos.

A obra de Nayyirah Waheed oferece uma possibilidade de se pensar a existência das mulheres negras em aspectos ainda pouco explorados. A sua poesia é um marcador de sua existência, mas também um meio dialógico de interação com outras mulheres negras da diáspora.

Os poemas selecionados para serem traduzidos nesse trabalho tratam da existência feminina, da experiência com o racismo e do resgate de um caráter sagrado e ancestral das mulheres negras. Sua poesia é feita para mulheres e é sobre mulheres em sua totalidade. A poeta fala de si para tocar o outro, pois reconhece a si mesma como parte desse outro.

Sobre a forma, é importante destacarmos que a autora utiliza de uma escrita pouco convencional, com a ausência de letras maiúsculas e rimas, com uma sintaxe fragmentada em versos livres. Seus poemas são minimalistas e concisos. A liberdade da escrita de Waheed é uma marca importante de subversão além da forma, pois ela adquire materialidade no conteúdo abordado pela poeta. Existe uma relação entre tornar o “mínimo” o “máximo”. São pelas miudezas da existência, em toda sua simplicidade, que se encontra a radicalidade de sua obra. A construção do feminino em sua poesia é desprendida do jugo patriarcal, tanto no teor político e mais objetivo de sua obra, quanto na construção da imagem feminina que é apresentada.

O leitor não se curva diante da autora, muito pelo contrário, é a existência do leitor que torna sua poesia vívida. A tradução dos poemas de Waheed, nesse sentido, é uma forma de aproximar vozes femininas em uma produção artística que cria sentido na medida em que é incorporada por mulheres.

A feminista negra e poeta Audre Lorde atribui à poesia a capacidade de fazer com que as pessoas “aconteçam” (LORDE, 2020). Em uma narrativa poética de

vivências silenciadas, a poesia tem a capacidade de alcançar o inalcançável: uma possibilidade de autodefinição insubmissa.

As traduções

O exercício da tradução está além da busca por equivalência ou transposição do signo linguístico. Ao traduzirmos mulheres negras, estamos de muitas formas rompendo com o pensamento hegemônico que prioriza a tradução e divulgação de textos produzidos por homens e mulheres brancas. Nesse sentido, podemos conferir à tradução de autoras negras uma expressão de radicalidade e enfrentamento. Esse é um caminho para difundir o pensamento de mulheres negras, assim como validar suas existências.

Rajagopalan (1998) atribui à tradução um papel subversivo como um meio de resistência na narrativa de povos colonizados: “Ou seja, a atividade tradutória - a mesma que selou o processo de colonização - acaba se tornando, nas mãos dos colonizados, o único meio de resistência e, ao mesmo tempo, a arma mais poderosa para alcançar seus objetivos” (RAJAGOPALAN, 1998).

O corpus desse trabalho é composto por poemas que tratam de questões de gênero, raça e autoestima da mulher negra. A temática dos poemas selecionados, considerando o contexto sociopolítico brasileiro, possui afinidade que estabelece uma relação dialógica com os leitores brasileiros. Sendo o trabalho de Nayyirah Waheed uma poética de reconstrução de identidade e subversão, a tradução de seus poemas é uma forma de multiplicar narrativas de resistência e de relações interculturais entre mulheres negras da diáspora.

Em aspectos psicológicos, a subjetividade de mulheres negras garante outras formas de existir, distanciando-se de visões cristalizadas na nossa sociedade e repletas de estereótipos racistas, sendo essa identidade conduzida pela autodefinição.

Segundo a feminista negra Patricia Hill Collins (2016, p. 102), a autodefinição é uma ferramenta para a construção de imagens autênticas das mulheres negras que se contrapõem aos estereótipos raciais:

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras.

O primeiro poema dessa seleção trata do cansaço em todas as expressões do feminino que existem em uma única mulher. A multiplicidade dos papéis socialmente impostos, assim como o posicionamento de enfrentamento a esses papéis acabam por desgastar as mulheres emocionalmente. Esse cansaço quase sempre é reprimido e silenciado:

all the women.	todas as mulheres.
in me.	em mim.
are tired.	estão cansadas.

Untitled	Sem título
----------	------------

No poema “limpa”, a poeta trata do sexo como uma força criadora da qual não devemos nos envergonhar. A sexualidade feminina é um grande tabu na nossa sociedade ainda nos dias atuais, normalmente associado a algo sujo. Em se tratando de mulheres negras, existem diversas noções racistas e desumanizadoras que colocam a mulher negra em uma posição de subserviência e objetificação. Repensar a sexualidade nessas condições é reivindicar o direito ao prazer e a uma sexualidade plena e libertadora. A força criadora está no exercício dessa liberdade e em nomear uma expressão da sexualidade como algo natural que determina nossa existência:

i was made from sex.	fui feita do sexo
there is no shame. in such a creation.	não há vergonha. em tal criação.

– clean	– limpa
---------	---------

No terceiro poema, “roupas feitas de água”, a poeta trata do devir. A movimentação de sua existência repleta de vazios e instabilidade busca a estabilidade, após um processo transitório de reconhecer-se a si mesma em uma nova versão:

i go.	eu vou.
with all the nothings.	com todos os nada.
all the myths.	todos os mitos.
and	e

all the flawings.	todas as falhas.
and return	e retorno
full.	cheia.
a new metal.	um novo metal.
a waterlight.	uma luz d'água
– clothes made of water	roupas feitas de água

Em “éter”, a poeta trata do racismo como uma experiência que não deve definir a existência de quem o sofre. Esse sentimento é enfatizado pela repetição do verso “you are not racism”/ “você não é o racismo”. O verso 9 “you/você” demonstra a relação dialógica com o leitor, que o coloca como elemento central da expressão de uma beleza sagrada. A poeta trata do “ser negro” como um algo sagrado e não um fardo a ser carregado:

you are not racism.	você não é o racismo.
you are not racism.	você não é o racismo.
you are not racism.	você não é o racismo.
you are not racism.	você não é o racismo.
you are not racism.	você não é o racismo.
your skin is not burden.	sua pele não é um fardo.
there is no mark against you.	não há uma marca contra você.
your being is a holy beauty.	seu ser é beleza sagrada.
you.	você.
are a holy beauty.	é uma beleza sagrada.
– ether	– éter

No poema “pele” a autora trata do processo de escrita como algo comprometido com a liberdade plena. Numa perspectiva social e psicológica, as vestimentas expressam e projetam valores que nem sempre são verdadeiros. A “nudez das palavras”, nesse caso, se refere também a uma busca pelo caráter mais genuíno das emoções como meio para se construir no processo de escrita:

when words take off their clothes. for me. quando as palavras ficam nuas. para mim.
 so I can write. them para que eu possa escrever. elas
 exactly. as they are. exatamente. como elas são.

– skin

– pele

Em “melanina” a autora trata da memória e da raça. Em uma relação temporal entre passado, presente e futuro, ela associa a melanina como um marcador importante para a apropriação da raça como um fator determinante para a história passada, para o presente e para o futuro. A presença de melanina é a herança que as pessoas negras carregam de seus antepassados escravizados no período colonial, mas não só: essa herança também é possibilidade de resgate de valores de ancestralidade. Essas relações temporais estabelecidas entre passado e presente são determinantes para a compreensão que a cor da pele tem uma importância indissociável da existência:

melanin is memory.	melanina é memória.
future memory.	memória futura.
past memory.	memória passada.
your memory.	sua memória.
the memory of life. all.	a memória da vida. toda.
in your skin.	na sua pele.

– melanina

– melanina.

Em “luz” a autora traça uma relação entre ser negra e ser luz. Essa luz é representada pela lua que representa a multiplicidade do que é ser negro. Metaforicamente, a lua representa transições e mudanças constantes, considerando que ela muda de fase constantemente.

to be black.	ser negra.
and	e
a moon.	uma lua
– light	– luz

Em “a fome negra” a autora fala da suntuosidade da negritude, faminta por novas possibilidades. Metaforicamente, o solo “lento e dourado” representa essa necessidade de ser alimentado para ser fértil e produtivo:

we are a slow golding soil.
opulent and starving.

nós somos um solo lento e dourado.
opulento e faminto.

– the black famine

– a fome negra

Em “anglófilo” a autora trata do distanciamento do “ser negro”, estabelecendo uma relação que se sobrepõe à raça propriamente dita. A negritude evocada pela autora pressupõe uma certa noção de conduta política embutida na construção dessa negritude, da qual um sujeito se ausenta. Anglófilo é aquele que tem admiração pela Inglaterra; sendo a autora norte-americana, podemos inferir essa relação entre colonizador e colônia. Esse indivíduo que se distanciou de sua negritude estaria com os olhos voltados para o seu colonizador:

you will be black. again.
i will wait.

you will be black. again.
eu vou esperar.

– anglophile

– anglófilo

Por fim, em “pornô emocional (a imagem negra na indústria)”, poema que encerra essa seleção, a autora trata da representação das mulheres negras na indústria a partir de estereótipos negativos que reforçam o racismo estrutural. O título do poema faz uma menção à pornografia, o que nos permite inferir que essas representações satisfazem uma espécie de desejo numa esfera sexual e fora dela na perpetuação dessas imagens reducionistas e desumanizadoras. De maneira bastante incisiva, a poeta por meio da repetição da palavra “sempre/always” demonstra que essas representações comerciais estão em diversos campos que vão do social ao psicológico e ao sexual:

our image.s.
always half. sempre metade.
always burning.
always welt. sempre vergão.

nossas imagen.s.
sempre queimando.

always bent.	sempre curvada.
always garish.	sempre berrante.
always crawling	sempre rastejando.
always high.	sempre chapada.
always drunk.	sempre bêbada.
always severed.	sempre partida.
always flayed.	sempre esfolada.
always vomiting.	sempre vomitando.
always laughter laced with choking.	sempre risos asfixiados.
always chained.	sempre acorrentada.
always searing.	sempre brada.
always stoic.	sempre estoica.
always monolith.	sempre monolito.
always ghetto.	sempre gueto.
always prisons.	sempre prisões.
always passive.	sempre passiva.
always stunted.	sempre atrofiada.
always begging.	sempre implorando.
always indifferent.	sempre indiferente.
always deceit.	sempre engano.
always vicious.	sempre cruel.
always lazy.	sempre preguiçosa.
always sex.	sempre sexo.
always abusive.	sempre abusiva.
always abused.	sempre abusada.
always slave.	sempre escrava.
always adult from birth.	sempre adulta desde o nascimento.
always child until death.	sempre criança até a morte.
always pain.	sempre dor.
always servant.	sempre serva.
always at a mercy.	sempre à mercê.
always unagency.	sempre inerte.
always aggressor.	sempre agressora.
always sadness.	sempre tristeza.
always sinister.	sempre sinistra.

always rabid.	sempre raivosa.
always grasping.	sempre ávida.
always grabbing.	sempre agarrando.
always razor blade.	sempre cortante.
always grotesque.	sempre grotesca.
always apathetic.	sempre apática.
always bloody.	sempre sangrenta.
always beast.	sempre fera.
always body.	sempre corpo.
always regendered.	sempre re-identificada
always misgendered.	sempre mal-identificada.
always gendered.	sempre identificada.
always object.	sempre objeto.
always mammy.	sempre mamãe.
always mule.	sempre mula.
always mockery.	sempre zombaria.
always accessories.	sempre acessórios.
always vulgar.	sempre vulgar.
always poverty.	sempre pobreza.
always disgust. ing.	sempre nojo. enta.
always whore.	sempre puta.
always rage.	sempre raiva.
always blank.	sempre lacuna
always calculating.	sempre calculando.
always docile.	sempre dócil.
always stud.	sempre viga.
always inept.	sempre inepta.
always killing.	sempre matando.
always ugly.	sempre feia.
always dumb.	sempre burra.
always drugs.	sempre drogas.
always loathing.	sempre asco.
always tragic.	sempre trágica.
always lurking.	sempre à espreita.
always animal.	sempre animal.

always respectable. politics.	sempre digna. política.
always high white.	sempre brancos drogados
always fetish black.	sempre fetiche negro.
always unpowered.	sempre desempoderada.
always hyperbolic.	sempre hiperbólica.
always fear.	sempre medo.
always on fire.	sempre em chamas
always impotent.	sempre impotente.
always destruction.	sempre destruição.
always spectacle.	sempre espetáculo.
always shatter.	sempre quebrar.
always exacted into the perfect porn star.	sempre moldada como a estrela pornô perfeita.
– emotional porn (the black image indus- try)	– pornô emocional (a indústria da imagem negra)

Considerações finais

A partir das considerações feitas neste trabalho, podemos inferir que a subjetividade cumpre uma função transbordante, para além do caráter artístico e que invade o campo político e social. A poesia é, também, uma expressão de autodefinição, que pode ser partilhada por outras mulheres negras em contextos sociolinguísticos distintos. Essa noção cumpre uma função humanizadora que constrói uma outra noção de identidade e de modelo para outras mulheres negras, que se (re)constrói em oposição ao pensamento hegemônico androcêntrico e estruturalmente racista.

A poesia se torna, assim, uma ferramenta de radicalidade que, por meio da força que habita o poético, promove “rachaduras” estruturais na ideação da mulheridade das mulheres negras. As potências do ser e do fazer poético são intensificadas pela determinação dessas existências e pela ruptura do silenciamento dos sujeitos. A poesia é a ferramenta de insubmissão que invade o campo social e político para movimentar estruturas, modificar padrões e, principalmente, transformar realidades.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. “Concepção estrutural”. In: *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramentos, 2018.

BARBEE, L. Evelyn; LITTLE, Marilyn. “Health, social class and African-american woman”. In: *Theorizing black feminism: The visionary pragmatism of black women*. London: Routledge, 1993.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. *Portal Geledés*, 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 22 de outubro de 2021.

COLLINS, Patricia Hills. “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro”. *Brasília*, Vol. 31, No. 1, 2016, p.102-105.

LORDE, Audre. “A poesia faz alguma coisa acontecer”. In: *Sou sua irmã: escritos reunidos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. “Minha poesia e autodefinição”. In: *Sou sua irmã: escritos reunidos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Pós-modernidade e a tradução como subversão*. Anais do VII Encontro Nacional/1 Encontro Internacional de Tradutores. São Paulo, 1998. Disponível em: <www.novomilenio.inf.br/idioma/19980911.htm>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

WAHEED, Nayyirah. *Salt*. Createspace Independent Publishing Platform, 2013.

_____. *Nejma*. Createspace Independent Publishing Platform, 2014.

“Feliz! Feliz! Feliz!”: um exercício de tradução da poesia em dialeto de Paul Laurence Dunbar¹

Emerson Oliveira Cardoso
Universidade Federal de Pelotas

Juliana Steil
Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este trabalho apresenta uma tradução do poema “Happy! Happy! Happy!”, de Paul Laurence Dunbar, refletindo sobre os recursos utilizados pelo autor e as soluções encontradas na tradução. O artigo está dividido em três seções: a primeira apresenta uma síntese sobre a vida e a carreira literária de Dunbar; a segunda trata de “*Happy! Happy! Happy!*”, apontando possíveis interpretações do poema e algumas questões estilísticas, com destaque para o dialeto empregado por Dunbar; por fim, na terceira seção, são abordadas questões de tradução do poema para a língua portuguesa, em especial a tradução do dialeto.

Palavras-chave: Tradução de poesia. Paul Laurence Dunbar. Poesia epistolar em dialeto. Tradução comentada.

Abstract: This paper presents a translation of the poem “Happy! Happy! Happy!” by Paul Laurence Dunbar, reflecting on the techniques used by the author and the solutions adopted in the translation. The paper is divided into three sections: the first presents an overview of Dunbar’s life and literary career; the second discusses “*Happy! Happy! Happy!*”, pointing out possible in-

1 Nossos agradecimentos à Universidade Federal de Pelotas, que, por meio do Programa de Bolsas de Iniciação à Pesquisa em Áreas Estratégicas (2020), apoiou a realização do presente estudo.

terpretations of the poem and some stylistic issues, with emphasis on the dialect used by Dunbar. Finally, in the third section, the poem's translation into Portuguese is discussed, especially the translation of the dialect.

Keywords: Poetry translation. Paul Laurence Dunbar. Epistolary dialect poetry. Translation with commentary.

Introdução

Em uma época marcada pelo racismo e pelas leis de Jim Crow, Paul Laurence Dunbar (1872-1906) foi um dos primeiros autores afro-americanos a fazer carreira literária. Apesar de ter falecido muito cedo, aos trinta e três anos, o autor produziu diversas obras, deixando um enorme legado que vai além do contexto do realismo literário estadunidense. Sua escrita se destacou por representar a vida do povo negro pós-escravidão, suas dores, os romances, o dialeto e a religiosidade (SILVA, 2020).

Embora a obra de Dunbar tenha um lugar estabelecido na crítica de língua inglesa e já tenha sido abordada por alguns críticos no Brasil (ver AVELAR, 1989 e ROCHA, 2010), ainda há poucas traduções de seus textos em português brasileiro. Nesse sentido, nossa pesquisa não deixa de representar uma contribuição para a tradução e para o estudo da obra de Dunbar no Brasil. Por meio de uma tradução comentada do poema “Happy! Happy! Happy!” de Dunbar, buscamos refletir sobre a obra do escritor estadunidense, em particular sobre a sua poesia, e também sobre a própria tarefa de traduzi-la. Nosso comentário irá concentrar-se na questão do dialeto na escrita de Dunbar, uma vez que o dialeto é um traço importante em sua obra e um elemento central em “Happy! Happy! Happy!”.

Dividimos o artigo em três seções. Para fins de contextualização, apresentamos, na primeira seção, uma breve biografia do autor, uma síntese de sua obra e do lugar que ela ocupa na literatura estadunidense. Em seguida, na segunda seção, discutimos sobretudo a problemática acerca da escrita em dialeto de Dunbar, que é o foco da pesquisa. Para analisar essa questão e apresentar uma leitura crítica de “Happy! Happy! Happy!”, tomamos como base o estudo de Nurhussein (2007; 2013). Por fim, apresentamos a tradução proposta em português brasileiro, bem como refletimos sobre o seu processo tradutório. Nesta terceira seção também comentamos a correspondência proposta, na língua de chegada, para o dialeto usado por Dunbar.

1. Carreira literária intensa em uma vida breve

Poeta, contista, romancista e dramaturgo, Paul Laurence Dunbar é leitura obrigatória no currículo escolar estadunidense. Acredita-se que ele foi um dos primeiros escritores negros a ter uma carreira literária sólida. Cabe lembrar que ele viveu em uma “época em que descendentes de escravos encontravam espaço nas artes mais como animadores de palco, musicistas, dançarinos ou comediantes. Raramente como grandes literatos” (SILVA, 2020, p. 129).

Carey (2000) informa que Dunbar nasceu no dia 27 de junho de 1872, em Dayton, Ohio, filho de pais ex-escravizados; seu pai serviu ao exército durante a Guerra Civil, e a mãe ficou responsável por sustentar a família. Alfabetizado pela mãe, Dunbar teve, desde cedo, forte influência religiosa, o que o fez cogitar ser pastor. Ainda na infância, mostrou-se talentoso com as palavras, tendo escrito seu primeiro poema aos seis anos de idade e participado de seu primeiro recital aos nove. Na escola, Dunbar era o único aluno negro da turma. Foi colega e amigo pessoal dos irmãos Wilbur e Orville Wright. Seu talento e popularidade fizeram com que fosse eleito presidente da sociedade literária da escola, além de editor no jornal local e membro do clube de debates (CAREY, 2000).

Quando tinha dezesseis anos, Dunbar publicou dois poemas no jornal *Dayton Herald*: “Our Martyred Soldiers” e “On the River”. Dois anos depois, Dunbar escreveu *The Tattler*, o primeiro semanário afro-americano da cidade, com a ajuda dos irmãos Wright. Conforme Silva (2020), depois de concluir seus estudos, Dunbar começou a trabalhar como operador de elevador em um prédio de Dayton, mas não parou de escrever.

Em 1893 Dunbar publicou seu primeiro livro de poemas, *Oak and Ivy*. O livro foi dividido em duas seções, sendo a maior delas dedicada a poemas escritos em inglês padrão e a menor, a poemas em inglês em dialeto, variedade escrita que se tornou um dos traços mais marcantes de sua obra (SILVA, 2020). Segundo Silva (2020), o autor vendeu os exemplares do livro para pessoas com as quais convivia no trabalho, cobrindo os gastos da impressão com o que recebia de suas vendas.

Sua poesia chamou a atenção de autores como James Whitcomb Riley, William Dean Howells e Frederick Douglass, tendo o próprio Howells escrito uma resenha sobre seu livro *Majors and Minors* (1895). Jarrett (2004) conta que Howells, que era o crítico cultural, editor e resenhista mais respeitado da época, conheceu a obra de Dunbar por meio de um amigo, o dramaturgo e ator James A. Herne, a quem o jovem poeta havia presenteado o seu livro mais recente. Em sua resenha sobre *Majors and Minors*, Howells avalia o livro como interessante, mas

sugere que, para garantir sucesso de público e de crítica, o poeta deveria dedicar-se exclusivamente à escrita de poesia em “Black dialect” (JARRETT, 2004, p. 497). Assim, o apoio de Howells, embora tenha sido muito importante para a carreira de Dunbar, colocou o poeta em uma situação um tanto conflituosa com os seus ideais. De acordo com Borges (2007), os poemas de Dunbar escritos em inglês padrão não eram apreciados da mesma forma que seus poemas escritos em dialeto. Além da demanda do público leitor por versos em dialeto, a crítica literária da época ajudou a limitar o espaço de Dunbar entre os escritores. Ainda conforme Borges (2007), Dunbar expressava seu receio de que as críticas positivas à sua lírica em dialeto negassem a qualidade de sua escrita em inglês padrão.

De acordo com Gilroy (2007), apesar de suas frequentes publicações e do sucesso nas vendas, Dunbar enfrentou sérios problemas financeiros para sustentar a si mesmo e a mãe. O poeta não recebia remuneração adequada por suas leituras públicas e não tinha um controle de suas dívidas.

No final dos anos 1890, Dunbar investiu na escrita de contos e romances, retratando de forma crua a sociedade estadunidense perante as questões raciais da Era Jim Crow, motivo pelo qual é considerado um dos grandes nomes do realismo afro-americano. Além dos vários livros de poemas, Dunbar publicou quatro volumes de contos, letras para espetáculos na Broadway, um drama e quatro romances, entre eles *The Sport of the Gods* (1902), traduzido recentemente para o português brasileiro por Felipe Vale da Silva (DUNBAR, 2020).

Em março de 1898, Dunbar casou-se com a professora e poeta Alice Dunbar Nelson. Dois anos após o casamento, Dunbar foi diagnosticado com tuberculose. Pouco tempo depois, o casal divorciou-se. O álcool tornou-se um vício que veio a abalar a saúde física e mental de Dunbar. Em 1904, o poeta voltou a morar com a mãe e morreu no dia 9 de fevereiro de 1906 (GILROY, 2007).

2. Um poema epistolar em dialeto

A poesia em dialeto foi uma tendência popular na literatura estadunidense no final do século XIX e início do século XX. Nesse estilo de lírica, buscava-se emular a oralidade através dos versos, muitas vezes marcando-os com palavras com a grafia incorreta em relação ao padrão escrito (NURHUSSEIN, 2013).

A popularidade da poesia em dialeto chamou a atenção dos críticos literários da época e dividiu opiniões. Embora essa categoria de poesia rendesse mais leitores para os jornais e revistas, muitos criticavam a execução desses poemas. Havia uma preocupação de que tal tendência incentivasse o uso de variedades não-padrão,

gírias e regionalismos, o que ia de encontro com os interesses dos escritores e críticos mais conservadores, aqueles que acreditavam na pureza da língua inglesa (NURHUSSEIN, 2013). De acordo com Nurhussein (2013), havia também a preocupação de que esse tipo de poesia pudesse interferir na fala em inglês padrão, visto que na época era comum que se recitassem os poemas em dialeto.

Nurhussein (2013, p. 90) mostra que Dunbar considerava a sua obra em dialeto como pertencente, ao menos em parte, à tradição literária do Oeste e, assim como muitos dos autores afro-americanos do fim do século XIX, como os irmãos Thompson e James Edwin Campbell, tinha como referência um dos principais representantes de tal tradição, James Whitcomb Riley (1849-1916), que praticava a sua popular escrita em dialeto Hoosier. Dunbar recebeu o apoio do poeta de Indiana e muito se falou sobre a parceria e afinidade literária entre os dois.

Apesar desta afinidade e do fato de ser natural do Centro-Oeste, “a correlação de Dunbar com as suas vozes negras inventadas do Sul era tão forte que os livros e artigos às vezes o associavam a escritores sulistas, embora ele nunca tenha vivido no Sul”² (NURHUSSEIN, 2013, p. 91, tradução nossa). Para a maior parte do público leitor e muitos dos críticos de Dunbar da virada do século XIX para o século XX, o poeta representava coerentemente a cultura e o falar do Sul; já periódicos sulistas, contudo, pareciam incomodados com a sua representação do negro sulista. Neste contexto, como informa Nurhussein (2013, p. 93), um dos resenhistas, por exemplo, aponta a suposta falha do poeta em reproduzir na escrita o dialeto de pessoas negras como um sinal de perda da negritude, e atribui isso ao fato de Dunbar estar imerso demais na cultura advinda da educação formal.

Percebe-se, assim, um pouco da complexidade da escrita em dialeto de Dunbar e de sua recepção, que frequentemente renderam, e ainda rendem, discussões quanto à sua “(in)autenticidade”. Nesse sentido, Nurhussein (2013, p. 93-94, tradução nossa) argumenta que,

como escritor que chamava a atenção tanto do público branco quanto do público negro, Dunbar abrange em sua poesia a tradição do dialeto literário regional branco do final do século XIX, representada por Riley, de um lado, e, de outro, a tradição do início do século XX, implicitamente não-regional, embora visivelmente centrada na tradição do dialeto literário negro do Harlem desenvolvida mais tarde por Langston Hughes. Sendo ao mesmo

2 [Dunbar's correlation with his invented Southern black voices was so strong that books and articles sometimes grouped him with southern writers although he never lived in the South.]

tempo um escritor negro e um escritor de cor local, Dunbar pertence a categorias que são tratadas praticamente como excludentes entre si, e que são tratadas como tal em parte devido à sua recepção inicial por leitores brancos e negros.³

Em sua poesia, Dunbar elege como uma das formas para representar o dialeto os meios letrados, como a carta. Segundo Nurhussein (2007), essa estratégia não só contesta o estereótipo do sujeito negro analfabeto, como também afasta o poeta do modelo de escrita de Riley. Ao trabalhar um meio por excelência escrito de comunicação em conjunto com a oralidade, Dunbar acaba criando um subgênero literário: a poesia epistolar em dialeto.

Esse subgênero representou uma inovação, um novo meio de explorar a variação linguística na literatura. Nurhussein (2013, pp. 100-101, tradução nossa) avalia que,

pelo fato de as imitações de Dunbar dos dialetos de Riley terem sido consideradas artificiais, enquanto suas imitações de dialetos negros do sul eram elogiadas como autênticas, Dunbar passou a tornar evidente o artifício de todo o processo, projetando representações da fala em formas letradas de maneiras que Harte e Riley não faziam, e produzindo como resultado uma poesia em dialeto mais complexa.⁴

“Happy! Happy! Happy!” (MARTIN; PRIMEAU, 2002, p. 266), poema epistolar que Dunbar escreveu por volta de 1890⁵, apresenta a correspondência entre dois amantes: Mandy e Julius. Como observa Nurhussein (2007, p. 235), na primeira das três estrofes, escrita em inglês padrão, Mandy busca notificar o

3 [as a writer appealing both to white and black audiences, Dunbar straddles in his poetry the late-nineteenth-century regional white literary dialect tradition epitomized by Riley on the one hand, and the early-twentieth-century-implicitly non-regional, though ostensibly centered in Harlem-black literary dialect tradition developed later by Langston Hughes on the other. Both a black writer and a local color writer, Dunbar belongs to categories that are treated as practically mutually exclusive, treated so in part because of Dunbar's original reception by both black and white readers.]

4 [because Dunbar's imitations of Riley's dialects were perceived as artificial while his imitations of black Southern dialects were praised as authentic, Dunbar turned to making the artifice of the entire endeavor clear, projecting representations of speech onto literate forms in ways that Harte and Riley did not, and producing as a result a more complex dialect poetry.]

5 O poema, selecionado da Coleção Paul Laurence Dunbar pertencente à Ohio Historical Society (Reel III, Box 10), foi publicado pela primeira vez em livro em 2002 na antologia *In his own voice: the dramatic and other uncollected works of Paul Laurence Dunbar* (NURHUSSEIN, 2013, p. 237; MARTIN; PRIMEAU, 2002).

parceiro, aparentemente de baixa escolaridade, sobre o fim da relação; na segunda estrofe há uma transição em voz ambígua e, por fim, na terceira estrofe, vê-se a resposta de Julius:

Happy! Happy! Happy!

“Dear Julius” I’ve been cogitating,
 Long before expatiating,
 On the hopeless alterations,
 In our mutual relations
 Having mounted in position,
 To a loftier condition,
 And because I cannot flattah
 I must say you are “non grata.”

Happy, happy, oh my best of queens,
 Makes me feel as mealy as a pot of beans!
 Tell you what’s the matter
 I’m my lady’s own “non grata”
 An’ I’m happy, happy, happy cause I do not know what it means.

Dear Mandy I been readin’
 With a pleasure most exceedin’
 All the pleasant bits of writin’
 Dat yo’ han’ has been inditin’
 But you mo’ dan fill my measure
 Wid de sugar-drip of pleasure,
 When you say without a flattah,
 I’s you’ lovin’ own “non grata.”

Enquanto a resposta de Julius é escrita em dialeto, a carta de Mandy é formal, fazendo uso, como destacado por Nurhussein (2007), de palavras latinas, tais como “cogitating”, “expatiating”, “alterations”. Essa escolha de palavras, segundo Nurhussein (2007, p. 235), desafia as normas de etiqueta dos guias para correspondências do século XIX, que recomendavam simplicidade e clareza. O uso da

linguagem rebuscada no texto de Mandy faz com que o receptor, aparentemente, não perceba que a carta comunica, na verdade, o término do relacionamento.

É possível notar também que, por empregar um inglês rebuscado e um tom formal em sua carta, e também por ostentar sua nova condição social – deixando escapar, por assim dizer, traços de dialeto, com o uso de “flattah”, no sétimo verso da primeira estrofe –, Mandy é mostrada como uma personagem esnobe. Aliás, uma possibilidade de interpretação levantada por Nurhusein (2007, p. 236) é a de que, ao incluir uma palavra do mesmo dialeto de Julius (“flattah”) na representação da fala da personagem falante de inglês padrão, Dunbar está apontando o inglês padrão como um dialeto também. O humor decorrido da presunção de Mandy configura-se no contraste com a resposta de Julius, que parece não entender a mensagem. É importante levar em conta o uso de palavras como “readin” “writin” e “inditin” (e estas três, não por acaso, todas ligadas ao universo letrado), no texto de Julius: Nurhusein (2007, p. 236) argumenta ser improvável que alguém escreva dessa forma em uma carta, a menos que seja propositalmente. Nesse sentido, como a intenção por trás da linguagem utilizada pela personagem que escreve a carta em dialeto parece ser representar foneticamente a própria fala, e sendo a carta uma forma de comunicação letrada,

O escritor da carta representa o poeta e toma decisões que espelham as do dialeto do poeta. O que Dunbar está fazendo, basicamente, é transformar os falantes de seus poemas epistolares em poetas de dialeto. Para transcrever a fala, estes personagens teriam de ter experiência o bastante com inglês escrito para experimentá-lo e reconhecer onde a fala diverge da escrita. A escolha de Dunbar de representar a escrita de seu personagem não como analfabeta, mas como dialeto e ao mesmo tempo como altamente letrada, resiste à associação entre fala em dialeto e analfabetismo, fundamental para boa parte da poesia em dialeto da época⁶ (NURHUSEIN, 2007, p. 236; tradução nossa).

Vale assinalar que a segunda estrofe exibe uma oscilação clara entre inglês padrão e inglês em dialeto, como se houvesse uma transição do estilo de Mandy

6 [The letter-writer stands in for the poet and makes decisions that mirror the dialect poet's. What Dunbar is doing, in essence, is making speakers of his epistolary dialect poems into dialect poets themselves. To transcribe speech, these characters would have to be accomplished enough in written English to experiment with it and to recognize where speech departs from writing. Dunbar's choice to represent his character's writing not as illiterate but as simultaneously dialect and highly literate resists the association of dialect-speaking with illiteracy fundamental to so much contemporaneous dialect poetry.]

para o de Julius. Nurhussein (2007) aponta essa questão quando comenta a grafia de “matter”, considerando que nos versos anteriores “flattah” foi usado também para rimar com “*non grata*”. A autora argumenta que o poema conduz à percepção da pronúncia de “matter” como “mattah”, e que isso seria uma estratégia de Dunbar para não deixar evidente se a estrofe está na voz de Julius ou de Mandy.

Há possibilidades para duas interpretações diferentes caso se aceite que Julius é quem está falando na segunda estrofe. No manuscrito original, o último verso da segunda estrofe diz “An’ I’m happy, happy, happy, cause I do’ know what it means”. Tal verso deixa a leitura mais difícil, pois, “se lermos *do’ know* como uma elisão de *don’t know*, o poema se torna cômico, uma vez que Julius é representado como um tolo”⁷ (NURHUSSEIN, 2007, p. 237, tradução nossa). De outro lado, se lermos como “do know”, Julius se torna alguém perspicaz, que zomba da rejeição ao afirmar que sabe o que Mandy está dizendo. Se Julius estiver dizendo “don’t know” – na versão final do poema, “do not know” –, é possível, ainda, que ele esteja sendo sarcástico em relação ao comportamento de Mandy. Pode-se dizer que o poema em discussão ironiza a visão que as pessoas tinham sobre a escrita em dialeto, como se fosse algo primitivo, uma representação de pessoas analfabetas. Parece representativo que na resposta de Julius, a propósito, se encontrem os elementos poéticos mais interessantes de “Happy! Happy! Happy!”. Conforme mostra Nurhussein (2007), “Happy! Happy! Happy!” ilustra o quanto a poesia epistolar em dialeto de Dunbar não é resultado de uma adoção superficial de uma forma preexistente, mas um experimento capaz de criar possibilidades complexas de interpretação.

3. Questões de tradução

“Happy! Happy! Happy!” está escrito em metro de balada, tendo a maioria dos versos quatro pés de ritmo jâmbico. As exceções em termos de pés são o terceiro verso da segunda estrofe (3 pés), o primeiro verso de cada estrofe (4 pés + 1 catalético; 4 pés + 1 catalético; 3 pés + 1 catalético), o segundo verso da segunda estrofe (5 pés + 1 catalético) e o último verso da segunda estrofe (8 pés, mas dividido em duas partes, ajustando-se à estrutura de 4 pés). O esquema de rimas é *aabbccdd, eeffe, bhijjjkk*.

7 [Reading “do’ know” as an elision of “don’t know” leaves the poem comic, because Julius is portrayed as a fool.]

O metro de balada usado no poema em língua inglesa foi, na presente proposta, traduzido em verso redondilho maior, medida tradicional na poesia em língua portuguesa:

Feliz! Feliz! Feliz!

“Caro Julio”, estive pensando,
Antes de estar confessando,
Sobre a insanável mudança,
Em nossa mútua aliança;
Ao subir em posição,
Melhorei de condição,
E me faltando as palavra,
Devo dizer que és “non grata”.

Feliz, feliz, oh minha rainha,
Me deixas pálido igual farinha!
Te digo o que me empata
Da senhora so “non grata”
E to feliz, feliz, feliz porque não sei que quisso diz.

Cara Amanda, eu tive leno
Cum grande agrado excedeno
Cada parte boa escrita
Pelas mão da senhorita
E cê vem satisfazer
Cuma gota de prazer,
Quando diz essas palavra,
Seu amor é qué “non grata”.

(Tradução de Emerson Oliveira Cardoso)

Como se sabe, esta é a estratégia defendida por Britto (2006): ele argumenta que o verso redondilho maior é um correspondente adequado para o metro de balada tradicional da língua inglesa, uma vez que é a forma utilizada em canções populares e na poesia de cordel.

A tradução manteve a estrutura geral do poema, ficando dividida em três estrofes, duas de oito versos e outra de cinco, como o original. Na tradução, os versos, em sua maioria, são de sete sílabas. Fugindo ao esquema, têm nove sílabas o primeiro verso da primeira estrofe e os versos primeiro e segundo da segunda estrofe. Além disso, o último verso da segunda estrofe tem hemistíquios de oito sílabas. Pode-se dizer que estas variações correspondem aos desvios presentes no poema original.

Consideramos fundamental refazer as rimas no poema traduzido. As posições das rimas nas estrofes primeira e terceira foram conservadas, mas não na segunda estrofe. Nesta, enquanto o original apresenta esquema de rimas *eeffe*, a tradução forma um esquema *eeffg(g)*, uma vez que o verso longo ao final da estrofe se divide em dois de oito sílabas e, na falta de uma solução adequada de correspondência para a rima que ocorre, no original, entre este último verso e os dois primeiros da referida estrofe, foi feita uma compensação, acrescentando a rima entre os dois membros do verso longo.

3.1. Traduzindo o dialeto

Um elemento tão importante quanto as questões de ritmo, ou até mais, em “Happy! Happy! Happy!” é a escrita em dialeto, mais evidente nos versos que mostram a voz de Julius. Se concordarmos com Britto (2017) e considerarmos que a tradução de poesia envolve a recriação dos efeitos de sentido e forma do texto original na língua de chegada, ou ao menos a maior parte deles, concluímos que marcar a variação linguística na tradução é fundamental para a recriação do texto.

Ao tratarem do dialeto afro-americano, Araújo e Hanes (2020) observam que esse dialeto muitas vezes é apagado na tradução. As autoras afirmam ser comum que, durante a tradução dos diálogos, os discursos que desviam da norma padrão sejam elevados para a norma culta, descartando assim o contraste existente no texto de partida. Um dos motivos para essa solução tradutória é o forte conservadorismo linguístico da nossa cultura, que resiste em aceitar variedades não-padrão da língua; portanto, buscar meios de representar esses elementos no texto traduzido iria além de uma maior aproximação com o texto de partida: significaria também um ato de resistência contra esse apagamento.

Em relação ao dialeto usado por Dunbar, deve-se levar algumas questões em consideração. Conforme assinalado na seção anterior, um dos dilemas da poesia em dialeto era a autenticidade do dialeto representado no texto literário. Em outras palavras, discutia-se o grau de veracidade do dialeto representado em comparação

com a fala de determinado grupo. Esse é um tópico interessante para a discussão do dialeto, uma vez que “qualquer poesia em dialeto – boa ou ruim – chama a atenção para a sua inautenticidade”⁸ (NURHUSSEIN, 2013, p. 7, tradução nossa).

Nurhussein (2013) aponta a representação feita por Dunbar dos afro-americanos que viviam no Sul como um dos elementos menos autênticos de sua poesia. Ainda de acordo com Nurhussein (2013), em função dessa forte relação do autor com o dialeto que representava em sua lírica, Dunbar era associado aos poetas do Sul, embora nunca tenha morado lá. Em suma, pode-se dizer que, independentemente de Dunbar seguir o modelo de Riley quanto a uma variedade do centro-oeste ou de escrever um dialeto afro-americano do Sul, essas representações nunca serão autênticas. Por essa razão, Nurhussein (2007) destaca a relevância do poema epistolar em dialeto de Dunbar, já que, ao mostrar o dialeto na representação de um meio de comunicação escrito por excelência, o poeta aceita a inautenticidade da variedade que está usando e se dispõe a contrastar elementos da fala e da escrita, das formas padrão e não padrão da língua.

Para traduzir o poema epistolar em dialeto de Dunbar, pensamos em soluções tradutórias que pudessem suscitar o contraste entre a língua escrita e a língua falada. Com isso, buscamos por variedades linguísticas existentes em português brasileiro que sofrem semelhante discriminação. A ideia foi empregar uma representação de um registro identificável em nossa língua; um registro que pudesse lembrar o que Bagno (2007) descreve em sua teoria do preconceito linguístico.

Britto defende, para o que ele chama de “marcas de oralidade”, o uso de uma variedade que não reforce regionalismos, o que é difícil, já que não temos um português homogêneo falado em todo o território nacional (BRITTO, 2012). O autor sugere que as marcas da oralidade sejam recriadas a partir da variedade existente na região Sudeste. O motivo para esta escolha é que “boa parte da produção audiovisual brasileira – as novelas e os seriados de televisão, a música popular – é criada nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro” (BRITTO, 2012, p. 91).

De acordo com Britto (2012), em uma tradução literária ideal, tudo aquilo que causa estranhamento no texto original deve ser traduzido de forma que cause um efeito correspondente na língua alvo. Considerando o argumento do autor sobre traduzir o “marcado” pelo “marcado”, tentamos utilizar uma variedade “sub-padrão” da língua portuguesa. Essa variedade, de acordo com Britto (2012), é uma representação supostamente usada por pessoas com baixa escolaridade ou que não

8 [any dialect poetry– “good” or “bad”–calls attention to its inauthenticity.]

pertencem à elite. Tal como ocorre no caso do original, é improvável que alguém escreva “leno” ao invés de “lendo”, ou “excedeno” ao invés de “excedendo” – escolhas utilizadas na tradução aqui proposta –, embora na fala isso possa acontecer, o que estabelece um contraste entre oralidade e a escrita de uma carta. Em certos momentos, a marca do dialeto literário fica mais discreta, como no apagamento do “s” em “mãos”, até chegar em alternativas mais evidentes, como em “cuma”: contração de “com” + “uma”. Apesar da grafia que foge da norma culta, a expressão é entendível para um leitor de língua portuguesa.

Considerações Finais

Como discutido anteriormente, a poesia em dialeto de Dunbar inspirava-se no dialeto Hoosier como representado na obra de Riley e no que o poeta de Ohio reconhecia como dialeto negro sulista. Vale ressaltar, conforme Nurhussein (2013), que os dialetos presentes na tradição da poesia em dialeto diferem de qualquer discurso oral. Não se trata de transcrição da fala, mas de variação criativa, de dialetos literários. Portanto, apesar da eventual semelhança entre a língua falada e a representação desta no texto escrito, esses dialetos – assim como qualquer dialeto literário – não podem ser tomados como “autênticos”.

Pym (2000) aponta que é possível traduzir as marcas de variação linguística não buscando reproduzir tais marcas em si, mas seu grau de variação; em outras palavras, é possível estabelecer um grau de estranheza correspondente na língua alvo. Para a tradução de “Happy! Happy! Happy!”, experimentamos soluções que pudessem lembrar uma variedade subpadrão do português brasileiro, procurando, assim, restabelecer no poema traduzido o grau de estranheza do uso que Dunbar faz do dialeto literário em contraste com o inglês padrão a partir do emprego de um dialeto literário na língua de chegada.

Além de provocar essa estranheza entre as diferentes formas de expressão, buscamos por palavras formais que pudessem ser marcadas foneticamente, sem recorrer a recursos que evidenciassem uma artificiosidade exagerada do poema traduzido. Ao traduzir, consideramos o meio de comunicação, a carta, escolhendo expressões que ao mesmo tempo que pudessem ser marcadas pelo dialeto literário subpadrão, remetessem a um certo grau de letramento. Essa intenção deve-se à interpretação de que, embora Julius escreva com marcação fonética, afastando-se da gramática normativa, ele domina a leitura e a escrita, tanto no sentido de ser claro em sua mensagem, quanto em apresentar um vocabulário rico e um estilo mais artístico que o estilo apresentado por Mandy.

Essa questão foi um dos principais desafios de tradução do poema, visto que o texto fonte traz um equilíbrio entre o dialeto literário possivelmente falado pelas personagens e a expressão escrita. Ao traduzir considerando esse equilíbrio entre o léxico marcado e o léxico não-marcado e as representações da fala e da escrita, acreditamos ter mantido as principais características do poema em questão. Nesse sentido, está evidente que tanto o apagamento do(s) dialeto(s) representado(s) quanto uma tradução que não levasse em conta os pontos de semelhança e divergência entre a fala e a escrita não seriam capazes de promover as possibilidades de interpretação sobre as intenções de Mandy e Julius sugeridas no poema.

Em outras palavras, ao tomar essas decisões tradutórias, buscamos um texto em que a diferença no modo de expressão fosse evidente ao mesmo tempo em que os eventuais “erros” ortográficos de Julius fossem verossímeis. Ao nos preocuparmos com essa questão, consideramos tanto o uso de uma linguagem identificável e legível quanto o lugar social das personagens. Afinal, é pelo modo com que se comunicam pelas cartas que é possível compreender aquilo que está implícito ou sugerido no texto, como o fato de os dois pertencerem a classes distintas. Certamente, esse fato afeta a perspectiva que Mandy tem de Julius, ao ponto de ela supostamente usar o discurso dele como forma de zombaria; e ao zombar da forma com que Julius se expressa, Mandy subestima as capacidades intelectuais do amante. Sendo assim, um dos pontos mais interessantes do poema é a resposta de Julius, em que é possível perceber que ele se desvia da imagem que a amante tem dele.

Nesse sentido, percebemos que o humor da obra não está na escrita não-padrão, mas sim na ideia equivocada de uma superioridade da “norma culta”. Apesar do longo histórico de associação entre escrita em dialeto e analfabetismo, tratamos o dialeto literário de Dunbar neste poema epistolar como um sofisticado recurso estilístico que requer um conhecimento atento das relações de fala e escrita, tanto em língua inglesa, quanto no português brasileiro.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Diana Ribeiro; HANES, Vanessa Lopes Lourenço. “A tradução do inglês afro-americano em obras fílmicas: reflexões sobre três estudos de caso”. In: *Translatio*, Porto Alegre, n. 20, dez. 2020.

AVELAR, Idelber Vasconcelos. “A literatura afro-americana sob a ótica da tradução”. In: *Estudos Germânicos*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 36-39, dez. 1989.

- BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico – O que é, como se faz*. 49ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- BORGES, Antônio Cristiano. *De Jim Crow a Langston Hughes: Quando a música passou a ser outra*. Universidade de Lisboa, 2007.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, P. H. “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.
- BRITTO, P. H. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: *Eutomia*, Recife, 20 (1): 229-245, Dez. 2017.
- CAREY, C. “Dunbar, Paul Laurence (1872-1906), author”. In: *American National Biography*. Disponível em: <https://www.anb.org/view/10.1093/anb/9780198606697.001.0001/anb-9780198606697-e-1600486>.
- DUNBAR, Paul Laurence. *O Jogoete dos Deuses*. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo/ Londrina: Aetia, 2020.
- GILROY, Joseph William et al. *Understanding Paul Laurence Dunbar: A Life and Career in Context*. 2007.
- JARRETT, Gene. “‘Entirely Black Verse from Him Would Succeed’: Minstrel Realism and William Dean Howells”. In: *Nineteenth-Century Literature*, 59.4 (2004): 494-525.
- MARTIN, Herbert Woodward; PRIMEAU, Ronald, eds. *In His Own Voice: The Dramatic and Other Uncollected Works of Paul Laurence Dunbar*. Athens: Ohio UP, 2002.
- NURHUSSEIN, Nadia. “Paul Laurence Dunbar’s Performances and the Epistolary Dialect Poem”. In: *African American Review*, Volume 41, Number 2, 2007.
- NURHUSSEIN, Nadia. *Rhetorics of Literacy: The Cultivation of American Dialect Poetry*. The Ohio State University, 2013.
- SILVA, Felipe Vale da. “O romance como um acerto de contas. Um retrato de Paul Laurence Dunbar no final de sua carreira”. Posfácio de *O Jogoete dos deuses (The Sport of the Gods, 1902)*. São Paulo/Londrina: Aetia Editorial, 2020, p. 129-145.
- PYM, Anthony. “Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity”. In: *Traducción, metrópoli y diáspora*. Ed. Miguel A. Vega & Rafael Martín-Gaitero, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. 69-75.
- ROCHA, Gilda Morais. “Poesia negra norte-americana”. In: *Via Atlântica*, v. 18, p. 195-200, dez. 2010.

Pequena amostragem da poesia matemática de Sarah Glaz

(Small sampling of Sarah Glaz's mathematical poetry)

José Huguenin

Resumo: apresentamos a tradução de dois poemas da poeta e doutora em matemática, professora emérita da Universidade de Connecticut nos Estados Unidos Sarah Glaz. Foram traduzidos os poemas “Like a mathematical proof” e “I am a number”, ambos publicados no premiado livro “Ode to numbers” Antrim House, 2017. O diálogo entre matemática e poesia é o principal desafio de tradução. Buscou-se preservar as escolhas da poeta para imagens metafóricas na medida do possível.

Palavras-chave: Sarah Glaz, Poesia matemática, Tradução.

Abstract: We present the translation of two poems by poet and mathematician Sarah Glaz, Professor Emeritus at the University of Connecticut in the United States. The poems translated here are: “Like a mathematic proof” and “I am a number”, both published in her award-winning book “Ode to numbers,” Antrim House, 2017. The dialogue between mathematics and poetry is the main translation challenge. We sought to preserve the poet’s choices for metaphorical images as far as possible.

Keywords: Sarah Glaz, Mathematical poetry, Translation.

A tradução dos poemas de Sarah Glaz ao português envolve múltiplos desafios indo dos mais comuns na tradução de poesia a uma particularidade pouco usual: a ponte que ela faz entre matemática e poesia. É como se ela escrevesse simultaneamente em duas línguas, com a linguagem matemática funcionando como uma imagem poderosa para a mensagem poética e a poesia servindo como

um divulgador da matemática. Em geral, forma e modelos matemáticos são usadas na construção de uma poesia muito humana. Não por acaso muitos de seus poemas estão publicados no *Journal of Humanistic Mathematics*. Então, para traduzir esse intrincado jogo de palavras é preciso debruçar-se tanto na linguagem de escrita do poema quanto na linguagem matemática. Não são dissociadas. Ao contrário, são integradas e não apresentam quinas. Unilaterais.

Sarah Glaz nasceu em Bucareste na Romênia e aos 11 anos mudou-se com os pais para Israel onde estudou, concluiu o bacharelado em matemática e filosofia na Universidade de Tel Aviv e casou-se. Ela e o marido foram para os Estados Unidos fazer pós-graduação na Universidade de Rutgers, onde doutorou-se. Em 1989 Sarah ingressou como professora no Departamento de Matemática da Universidade de Connecticut onde se aposentou em 2017 tendo recebido o título de professora emérita. São dezenas de importantes artigos e vários livros de matemática. Mas a poesia e a arte não deixaram a professora, que escreveu poemas em romeno, hebraico e inglês, sempre com a matemática intermediando. De fato, a professora Sarah é uma ativa divulgadora da poesia dentro da prestigiosa Conferência de Artes Matemáticas: Bridges¹, tendo reunido poetas do mundo todo, em geral também matemáticos, profissionais das ciências exatas, ou mesmo poetas interessados por este universo, como o poeta brasileiro Marco Lucchesi, ex-presidente da ABL, com o seu magnífico livro “Hinos matemáticos” (LUCCHESI, 2015). Essa reunião de poetas se dá para leituras durante a conferência Bridge, organização de antologias dos poemas lidos que são chamados pelo grupo de “Poesia Matemática”. Em 2017 Sarah Glaz publicou o livro “Ode to numbers”(GLAZ, 2017), onde os poemas traduzidos foram publicados. Em 2018 seu livro foi finalista dos prestigiosos “Next Generation Indie Book Award ” e “Book Excellence Awards”.

Tivemos a gentil e generosa autorização da poeta para tradução de seus poemas. A motivação para escolha dos dois poemas traduzidos foi, também, mostrar o que se trata essa “poesia matemática”, tanto do ponto de vista de criação, retratado em “Like a mathematical proof” (Como uma demonstração matemática) quanto do ponto de vista da presença da matemática nas coisas mais simples, retratado em “I am a number” (Eu sou um número). Na sequência, apresentamos os percursos para a tradução de cada poema, cada um com características muito particulares de tradução.

1 <https://www.bridgesmathart.org/>

Passeio pelos rumos desta tradução

Em “Like a mathematical proof” (Como uma demonstração matemática) a poeta compara o surgimento do poema com a construção de uma demonstração ou prova matemática, como se diz no meio matemático. Vale destacar que a comparação mostra que tanto o poema quanto a prova veem do abstrato e materializa-se. Eles veem de uma “galáxia de pensamento” (“*galaxy of thought*”) não como um lugar imaginado, mas um lugar real que pode ser acessado com a sensibilidade dos artistas, como se fosse o “reino das palavras” apresentado por Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 2012). O poema “flui através” (“*courses through*”) do eu-lírico, onde optamos por usar o verbo “fluir” que dá mais leveza ao movimento e melhor sonoridade ao verso. Como o poema é de versos livres, não houve muita preocupação com a métrica ou rimas específicas, mas o poema apresenta um ritmo interno muito bem definido e buscamos respeitar esse ritmo, o que, por vezes, aconteceu naturalmente com a tradução mais comum, como a tradução para “*wings*” (“asas”) e “*flaps*” (“abas”). O leitor pode, erradamente, pensar que tanto a escrita do poema quanto uma demonstração matemática apenas “flui” sem exigir nada do poeta/matemático. Repare que o verso “*twist and turns*”, para o qual optamos por traduzir como “retorce e dá voltas”, acentua a dinâmica de idas e vindas, avanços e retrocessos na construção do poema, que é como ocorre quando uma/um matemática/o se sente ao fazer uma demonstração matemática. É preciso muito esforço. Note que as mãos da poeta estão lá, mesmo que o poema se mostre mais rápido do que suas mãos podem escrever (“*faster than my hand / can write*” – “mais rápido do que minhas mãos/ podem escrever”). Mas depois de terminado, depois da “passagem” do poema, a poeta encontra “paz interior”. Aqui tivemos dúvidas em usar a tradução direta “*passage*” (passagem) ou a adaptação para o sentido da palavra, que remete à finalização da escrita do poema. Decidimos por manter “passagem” para não se perder a ideia do fluxo do poema, como é tratada a sua construção desde o primeiro verso.

O segundo poema traduzido, “*I am a number*” (Eu sou um número), foi mais difícil pelas imagens contidas nele. Trata-se também de um poema de versos livres, de maneira que não nos preocupamos com métricas, porém o ritmo interno buscou-se seguir. A ideia central do poema foi o grande guia da tradução. O eu-lírico do poema é um número, um para cada estrofe, que deseja mostrar-se com grande carga imagética. A forma de cada número e seu significado dialogam com as pessoas e relacionamentos humanos, ancorados no conhecimento matemático. Aqui a visão da poeta sobre esses números, sua representação simbólica e metafórica amalgama-se. Então, optamos por personalizar as ações. O primeiro verso de cada

estrofe é o número-eu-lírico daquela estrofe que se apresenta. Essa personalização existe no começo de todas as estrofes com a repetição de “*I am...*” (“eu sou”). Vamos ver discutir separadamente cada estrofe desse poema.

A primeira estrofe inicia com o verso “1”. São associações pessoais da autora ao número 1. Unitário. Unidade básica. A poeta humaniza o número dando-lhe características físicas. O número 1 “é comprido” (optamos por usar “comprido” para “tall” uma vez que graficamente todos os números tem a mesma altura, mas a forma do numeral é espichada, comprida). Ela também associa o número 1 a solidão humana (“*wittle / the stick / of a remembrance*”), talha, molda, a vareta sem graça de uma lembrança. Ele está sozinho.

A segunda estrofe, relacionada ao número 2, foi sem dúvida a mais difícil de traduzir, pois as imagens e jogo de palavra usado são difíceis de conciliar no português. A autora partiu do fato de que o número 2 é associado ao *princípio feminino* de Pitágoras, o grande matemático grego (DOS SANTOS, 2000). Então, o número 2 nesta estrofe é uma mulher. Partindo para analogia de características físicas humanas, a curva da forma do número 2 se assemelha a uma barriga de grávida. Por isso, “Eu sou gorda com satisfação” (“*I am fat with contentment*” –) – aqui optamos por “satisfação” buscando a rima com “ornamentação”. Mesmo que essa rima não esteja no original ajudou muito com ritmo interno do poema que julgamos melhor do que o uso do cognato “contentamento”). A analogia segue, referindo-se a arca de Noé como metáfora para as vencer as adversidades pelas crias, pelos filhos, mostrando também a herança religiosa da autora. Nessa sequência encontramos um grande desafio. O jogo de palavras dos versos “*we win / by a hair*, que pode ser traduzido como “vencemos / por um fio de cabelo”, cuja imagem remete vencer por pouco, a alcançar os objetivos de forma dificultosa, trabalhosa. Porém, a poeta usou a semelhança fonética de “*hair*” com “*heir*” que quer dizer herdeiro. No português não encontrei como fazer esse jogo foneticamente para deixar o termo “criança/herdeiro” escondido, mas consegui achar um jogo ao contrário. Ou seja, usei um termo que é relacionado a criança (“*petiz*”) que no verso todo (“por um petiz”) assemelha-se foneticamente com “por um triz” que também dá a ideia de vencer por pouco, de fazermos todos os sacrifícios pelos filhos, escondendo coisas menos importantes para abrir espaço para eles (“*Kick / the less / fortunate / down the plank / to make space*”). No que se refere às relações humanas, o número 2 traz a ideia de par, casal. Amor que gera herdeiros.

A terceira estrofe dedicada ao número 3, que é um número primo (só pode ser dividido por 1 ou por ele mesmo). O mote usado nesta estrofe é a influência em relacionamentos humanos que uma “terceira pessoa”, um número primo que

não é divisível. Uma terceira pessoa pode trazer conflito a um casal, por exemplo. Por isso “conflituoso”. “O um a mais ou o um a menos” (“*One more or one less*”), o que vem para acrescentar a relação, por exemplo, num relacionamento do tipo “trisal”, ou que está sobrando. Outro desafio com relação as imagens, são os versos “*The spoke in the wheel / or grease that makes it go*”. Aqui “raio de roda” ou “raio do aro de roda de bicicleta” é uma expressão idiomática que o eu-lírico quer dizer que é “apenas mais um”. Há vários raios (varetas) no aro da bicicleta, que continua a funcionar quando um ou outro destes raios são perdidos. Já no segundo verso, o eu-lírico é a graxa que permite que o aro, a roda vá, gire, se movimente. Nesse verso o eu-lírico assume importância. Mais uma imagem para o que sobra e o que acrescenta. Dada a integração destes dois versos, preferimos manter essa imagem adaptando a tradução de maneira a deixar essa metáfora clara também no português (“um simples raio no aro da roda / ou graxa que faz a roda girar”). Ao fim apresenta-se a solução demandas para a situação à três: multiplicar, acrescentar, ou dividir e separar, divorciar.

A quarta estrofe se refere ao número 4 que, quando posto em termos de relações humanas, a contagem começa a ficar mais abstrata. A poeta usa toda sua erudição para mostrar que desde os primórdios da humanidade a abstração da contagem de números grandes, demanda que fez desenvolver a matemática, está presente. Nossa opção foi não mudar muitas palavras, apenas ajustar o ritmo interno. A estrofe inicia com o filósofo grego Parmênides, cuja obra foi a primeira a tratar o discurso da verdade atento a lógica, com influências nos muitos matemáticos gregos (GRIMBERG, 2007). A contagem de estrelas e ovelhas do Faraó, são alusões bíblicas. As vacas malhadas dos deuses (“*the dappled cows of gods*”) são uma citação direta do “problema do gado de Archimedes” que desenvolveu uma espécie de charada com vacas de diferentes cores abordando números fracionários (VARDI, 1998). Archimedes também aparece nos versos finais com o problema contagem de grãos de areia (KAPLAN, 2016), uma obra voltada à números grandes. As quantidades mencionadas são números grandes, e assintoticamente representam o infinito.

Nesses dois poemas podemos ver o casamento perfeito entre o que o grande público atribui grande distância: poesia e matemática. Mesmo que a poesia tradicional no ocidente e oriente tenha em sua forma uma “metrologia” de versos, fonemas e ritmos, empregando a matemática em um aspecto mais formal, esse movimento traz a matemática (linguagem, conceitos, aplicações e história) para a semântica, para construção das imagens dos poemas. Reside aí a importância de tradução ao Português de poemas com estas temáticas. Mais do que o encontro

de línguas, de povos, está em curso um encontro multidisciplinar do pensamento humano, tradicionalmente tradados isoladamente (por vezes antagonicamente). A tradução do Inglês ao Português foi mediada por uma linguagem universal (a matemática), a qual a poeta tem grande domínio. Aproximar leitores destes mundos que se conectam na arte literária é uma maneira incrível de se fazer perceber tanto a importância da ciência quanto a necessidade da arte.

Como uma demonstração matemática

Um poema flui através de mim
como uma demonstração matemática,
chegando inteiro de lugar nenhum,
de uma galáxia de pensamento muito distante.
Ele se espalha no papel
impacientemente
mais rápido do que minha mão
pode escrever,
estende suas asas,
suas abas,
retorce e dá voltas,
solta faíscas enquanto se forma.
É uma criatura
de mistério indecifrável
como uma prova matemática -
sua passagem
me enche
de paz interior.

Like a Mathematical Proof

Sarah Glaz

A poem courses through me
like a mathematical proof,
arriving whole from nowhere,
from a distant galaxy of thought.

It pours on paper
impatiently
faster than my hand
can write,
stretches wings,
flaps,
twists and turns,
strikes sparks as it forms.

It is a creature
of indescribable mystery
like a mathematical proof--
its passage
fills me
with inner peace.

Eu sou um número

1

eu sou comprido

e

unilateral

como um avestruz

eu arranco

o olho

da minha pena

talho

a vareta

de uma lembrancinha

vazia

de

ornamentação

eu sou solitário.

2

Eu sou gorda com satisfação

Na arca

da sobrevivência

Vencemos

por um petiz

chutamos

coisas menos

importantes

para debaixo do tapete

para se ter mais espaço.

3

eu sou primo
e conflituoso
Sou o um a mais ou o um a menos
um simples raio no aro da roda
ou a graxa que faz a roda girar
o que faz tudo aumentar e multiplicar
ou dividir
e divorciar

4

eu sou muitos de Parmênides
no limite da contagem antiga:
as estrelas no céu
as ovelhas gordas do faraó
as vacas malhadas dos deuses pastando sob o sol
e todos os grãos de areia
à beira-mar.

I am a number

Sarah Glaz

1

I am tall
and
one sided
like an ostrich pluck
the eye of my feather
whittle
the stick
of remembrance bare
of ornamentation
I am alone

2

I am fat with contentment
In the arc
of survival
we win
by a hair
Kick the less
fortunate
down the plank to make space

3

I am prime
and conflicted
One more or one less
The spoke in the wheel
or grease that makes it go
Increase and multiply
or divide
and divorce

4

I am Parmenides' many
on the edge of ancient counting:
the stars in the sky
fattened sheep of pharaoh
the dappled cows of the gods grazing under the sun
and all the grains of sand
on the seashore

Referências bibliográficas

DOS SANTOS, Mário Dias Ferreira. Pitágoras e o tema do número. IBRASA, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummund de, Procura da Poesia, em A Rosa do Povo, Companhia das Letras, São Paulo, p. 11, 2012.

GLAZ, Sarah. Ode to Numbers. Antrim House, 2017.

GRIMBERG, Gérard Émile. Parmênides e a Matemática. Anais de Filosofia Clássica, v. 1, n. 1, p. 55-68, 2007.

LUCCHESI, Marco. Hinos Matemáticos, Dragão, Rio de Janeiro, 2015.

KAPLAN, Samuel R. The Sand Reckoner: Archimedes' Exploration of Large Numbers. In: The Quest for Excellence: Liberal Arts, Sciences, and Core Texts. Selected Proceedings from the Seventeenth Annual Conference of the Association for Core Texts and Courses. Rowman & Littlefield, 2016. p. 143.

VARDI, Ilan. Archimedes' cattle problem. The American mathematical monthly, v. 105, n. 4, p. 305-319, 1998.

“Die heilige Bahn”: caminhos filosóficos e sendas poéticas em um poema de Friedrich Hölderlin

Carolina Meire de Faria

RESUMO: O poeta alemão Friedrich Hölderlin escreve, entre 1788 e 1793, uma série de poemas, hinos e elegias. Dentre esses textos se encontra o “Die heilige Bahn”, poema incompleto, concebido em 1787, quando o poeta estudava no monastério da cidade de Maulbronn. Este trabalho não se encontra nas coletâneas disponíveis que abrangem o período da fase de Tübingen, até este momento, no Brasil. Portanto, nossa proposta de tradução tem o objetivo de divulgar um texto inédito em português, colaborando para o conhecimento de um poema que consideramos ser de grande potência reflexiva. Além disso, propomos que no “Die heilige Bahn” já se expressam os germens do projeto filosófico do poeta cuja análise se faz necessária. Outro objetivo se refere ao interesse em contribuir para os estudos de textos de juventude de Hölderlin.

Palavras-Chave: Hölderlin; poesia; tradução.

ABSTRACT: The German poet Friedrich Hölderlin wrote, between 1788 and 1793, a series of poems, hymns and elegies. Among these texts is the “Die heilige Bahn”, an incomplete poem, conceived in 1787, when the poet was studying at the monastery in the city of Maulbronn. This work is not found in the collections available that cover the period of the Tübingen phase, until this moment, in Brazil. Therefore, our translation proposal aims to disseminate an unpublished text in Portuguese, contributing to the knowledge of a poem that we consider to be of great reflexive power. Furthermore, we propose that “Die heilige Bahn” already expresses the seeds of the poet’s philosophical project, whose analysis is necessary. Another objective refers to the interest in contributing to the studies of youth texts by Hölderlin.

Keywords: Hölderlin; poetry; translation.

Apresentação ao poema e à tradução¹

O poeta alemão Friedrich Hölderlin escreve, entre 1788 e 1793, uma série de poemas, hinos e elegias que foram reunidos na denominada fase de Tübingen². Dentre esses textos se encontra o “Die heilige Bahn”, poema incompleto, concebido em 1787, quando o poeta estudava no monastério da cidade de Maulbronn. Este trabalho foi transcrito, pela primeira vez, em um dos cinco volumes da *Sämtlich Werke* [obras completas e cartas] de 1914, organizada por Franz Zinkernagel. Ato também praticado por Norbert von Hellingrath na *Sämtlich Werke – Historisch – kritische Ausgabe* [edição histórica e crítica das obras completas de Hölderlin], primeira edição crítica de 1936 e nas edições posteriores da obra completa de Hölderlin.³

Chama a atenção a ausência desse texto nas coletâneas hölderlinianas em circulação na Alemanha desde 1826, ano em que é realizada a primeira reunião de poemas de Hölderlin por Ludwig Uhland e Gustav Schwab. Esta abstenção é também notada nas antologias de sua obra disponíveis em português⁴, espanhol e inglês até a atualidade, sendo exceções as antologias *Oeuvre poétique complète* [2005, François Garrigue] em francês e *Tutte le liriche*, em italiano [2001, Luigi Reitani]⁵.

1 Agradeço à leitura atenta e as inestimáveis contribuições de Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Joãozinho Beckenkamp, Laura de Borba Moosburgur de Moraes e Ulisses Razzante Vaccari para esta tradução.

2 O poema em questão se encontra na sessão “Fase de Tübingen” da *Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe* [edição histórica e crítica das obras completas de Hölderlin], editada por Friedrich Beissner e Adolf Beck em 1946.

3 Para compor uma história editorial deste poema, a fim de verificar possíveis variações na transcrição e fixação do texto, recomendo verificar a obra *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe* [outra edição histórica e crítica da obra hölderliniana], do germanista Dietrich Sattler, de 1975 e demais edições da coleção de escritos de Hölderlin, como por exemplo a obra *Sämtliche Werke und Briefe* de Jochen Schmidt, de 1992, a qual traz análises específicas de cada poema.

4 Cf. HÖLDERLIN, Friedrich. Poemas. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Instituto de Cultura Alemã, 1944. HÖLDERLIN, Friedrich. Canto do destino e outros cantos. Trad. Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

5 Cf. a crítica de Luigi Reitani sobre o método de organização dos escritos dos escritos de Hölderlin. REITANI, Luigi, GRAHAM, David. Face to Face. Hölderlin in a New Italian Bilingual Edition. In: MLN, vol. 117, n. 3, 2002, p. 590-598. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3251974>> Acesso em: 22 jul. 2021.

Uma informação digna de nota é que não foram observados na fortuna crítica, dedicada ao poeta suábico, estudos específicos sobre este poema⁶, à exceção do comentário e da versão inglesa do mesmo no *corpus* do artigo “A small number of houses in a universe of tragedy: notes on Aristotle’s *περί ποιητικής* and Hölderlin’s ‘Anmerkungen’”⁷ de David Farrell Krell (2005). Este autor não tem como foco o próprio “Die heilige Bahn” mas a influência da “Poética” aristotélica nos textos de Hölderlin. Contudo, a pesquisa é oportuna porque traz o poema (integralmente) traduzido para o contexto acadêmico e amplia a investigação de Jacques Taminiaux na obra “Le Théâtre des Philosophes” (1995) já que inclui o poema ao lado de outras composições poéticas de maturidade e das teorias tardias de Hölderlin, como em “Observações”.

A justificativa de nosso trabalho tem origem em três considerações: a tradução de “Die heilige Bahn” não se encontra nas coletâneas disponíveis que abrangem o período da fase de Tübingen, até este momento, no Brasil; no poema é tematizado o diálogo hölderliniano com Aristóteles.

Deste modo, nossa proposta de tradução tem o objetivo de divulgar um texto inédito em português, colaborando para o conhecimento de um poema de grande potência reflexiva. Consideramos que no “Die heilige Bahn” já se expressam os germens do projeto filosófico do poeta cuja análise se faz necessária. Outro objetivo se refere ao interesse em contribuir para os estudos de textos de juventude de Hölderlin.

Para o trabalho, nos baseamos na reprodução do “Die heilige Bahn” presente no 2º volume da *Sämtlich Werke* de Friedrich Beissner de 1946 e 1947, respectivamente. Neste tomo há duas divisões, sendo a primeira uma reunião todos os poemas anteriores a 1800, enquanto a segunda traz o aparato crítico com anotações descritivas e explicativas sobre os textos transcritos. Nos valem de ambos os volumes para a tradução.

No que se refere aos elementos técnicos o poema apresenta estrutura formal composta por sete estrofes, sendo seis quartetos e um terceto, pois a última estrofe

6 Nossa pesquisa se estendeu a todo o Anuário [*Jarbüch*] Hölderlin, disponível em: <<https://www.hoelderlin-gesellschaft.de/website/de/publikationen/jahresbuecher-digital>> Acesso em 11 de agosto de 2011. Bem como à Bibliografia Internacional Hölderlin disponível em: <<http://www.statistik-bw.de/Hoelderlin/maske.jsp>> Acesso em 11 de agosto de 2021. Ampliamos nossa investigação para os repositórios online acessíveis até esta data em: <https://www.jstor.org>, <https://philpapers.org/>, <https://www.lib.umich.edu/>, <https://scholar.google.com.br/>.

7 “Um pequeno número de casas em um universo de tragédia: notas sobre *περί ποιητικής* de Aristóteles e ‘Observações’ de Hölderlin.

se mostra inacabada. Em termos métricos os versos variam de nove a dez sílabas poéticas e apresentam o esquema prosódico a seguir, de acordo com o manuscrito do próprio poeta⁸:

- - - - -
 - - - - -
 - - - - -
 - - - - -

(O primeiro e último versos apresentam nove sílabas, ao passo que o segundo e terceiro, dez)

Embora esta estrutura possa ser aproximada a alguns elementos da prosódia e métrica da lírica grega ou latina, não nos parece haver uma repetição das formas poéticas fixas da antiguidade, mas um uso intencional destas para a concretização de um equilíbrio rítmico entre poética e teórica⁹. Assim os dáctilos e troqueus são organizados no “Die heilige Bahn” por uma estrutura hexâmetro própria. Esta escolha é parte de um conjunto maior de técnicas linguísticas que compõe o arranjo formal dos poemas de Hölderlin, atentos a sobreposição de efeitos sintáticos dissonantes que unem os versos de modo a produzir um único fluxo poético¹⁰.

Tal feito resulta em seu pioneirismo, um poeta inventivo, não apenas em relação a metrificação, tal como a deste poema, conforme notou Beissner (*SW*, I, II, 1947: 380-382) e Jochen Schmidt (*SW*, 4, 1992: p. 539) mas também em relação ao cuidado no uso de imagens que intensificam o campo semântico do próprio escrito.

Além disto, “Die heilige Bahn” acaba por extrapolar o campo lírico encontrando ecos no próprio campo filosófico. A princípio, somos apresentados a uma voz poética que percorre um caminho parmenídico rumo ao divino. O uso da

8 Tais manuscritos acompanham esta tradução. Cf. Canto superior esquerdo da folha 4 do fac-símile. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Die heilige Bahn* [Manuscrito]. Maulbronn [Alemanha], 1787. 4 fls. Fonte: **Württembergische Landesbibliothek Stuttgart**. Tübingen, Alemanha. Cod. poet. et. phil. fol. 63, I, 42. Disponível em <[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml)>. Acesso em 22 de maio de 2021.

9 ROSENFELD, Kathrin H. *Antigona, intriga e enigma*: Sófocles lido por Hölderlin. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 12

10 DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and experience*. Vol. 5. Princeton University Press, 1985. p. 374

estrutura se aproxima do poema “Sobre a Natureza” do pré-socrático Parmênides de Eléia (530 a.C a 460 a. C) e nos parece uma alusão intencional de Hölderlin, diante de uma recepção alemã dos filósofos antigos. Neste trajeto poético vislumbra no interior de um templo de mármore, um trono no qual está Aristóteles, “com o venerável cetro” a “olhar adiante”.

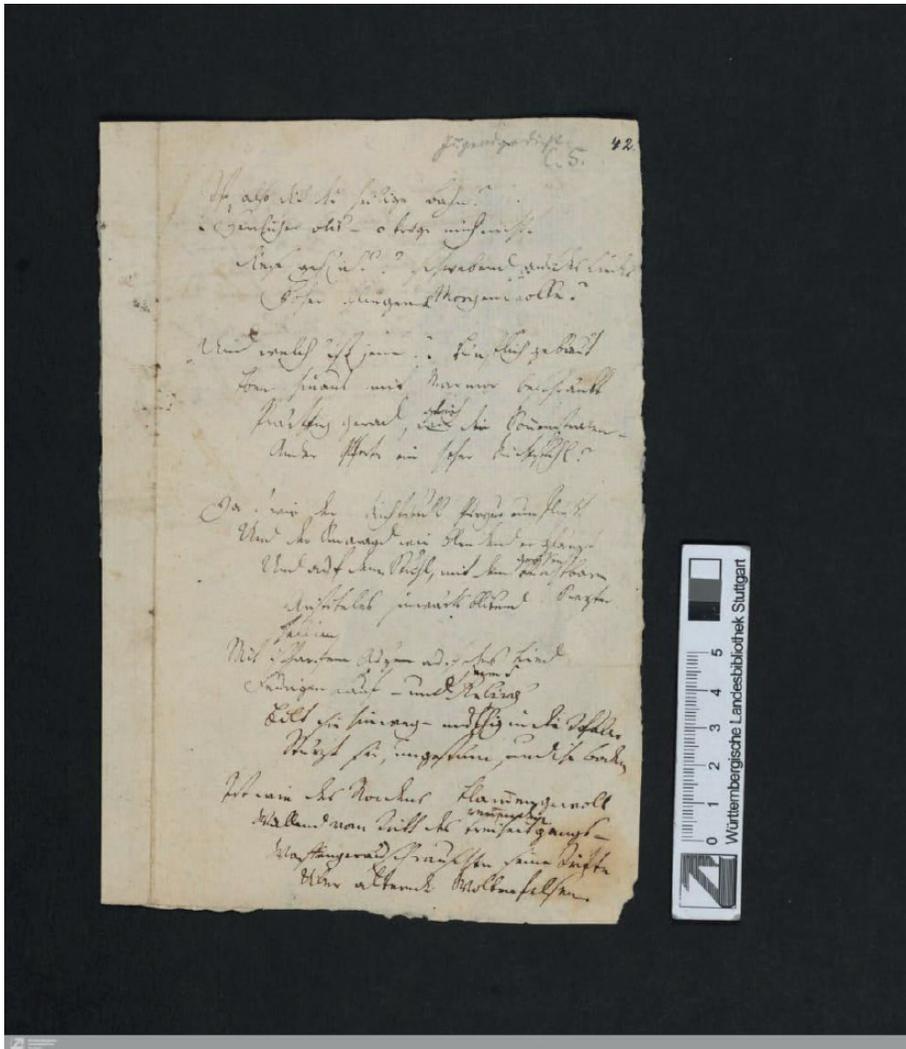
Afora essa menção explícita, não encontramos referências diretas ao estagirita em outros trabalhos de Hölderlin. Todavia, ainda assim consideramos que a filosofia aristotélica poderia ser aproximada do pensamento hölderliniano devido as reflexões sobre arte e natureza propostas por ambos. A começar pela definição do termo “natureza” e “*tekhne*”, bem como pelos argumentos propostos pelo estagirita a respeito das teses pluralistas e monistas dos pré-socráticos que consistiram no estabelecimento de princípios unos ou múltiplos na origem da gênese do mundo físico e cosmológico.

Ao enfrentar o argumento da filosofia implicada a esses projetos, tais como a análise da mudança e do repouso, Aristóteles se opõe a Tales de Mileto (625/4 a. C a 558 a. C) que estabelece a água como origem de todas as coisas. Para o estagirita “[...] os princípios são dois, três ou em maior número. Não é possível que o princípio seja um só, visto que os contrários não são um só [...]” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 6, 189a, 11).

Ao refletir sobre esses princípios, nota-se a existência de forças de união e separação (chamadas por Empédocles de amor e ódio/discórdia) atuantes de forma equânime sobre as polaridades, pois “[...] de fato, a amizade não agrega o ódio nem faz algo dele, tampouco o ódio faz algo dela, mas ambos agem sobre um terceiro item distinto [...]” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 6, 189a, 23-25). Tais reflexões nos parecem próximas da alusão que Hölderlin faz ao movimento do orgânico e do aórgico de sua própria filosofia.

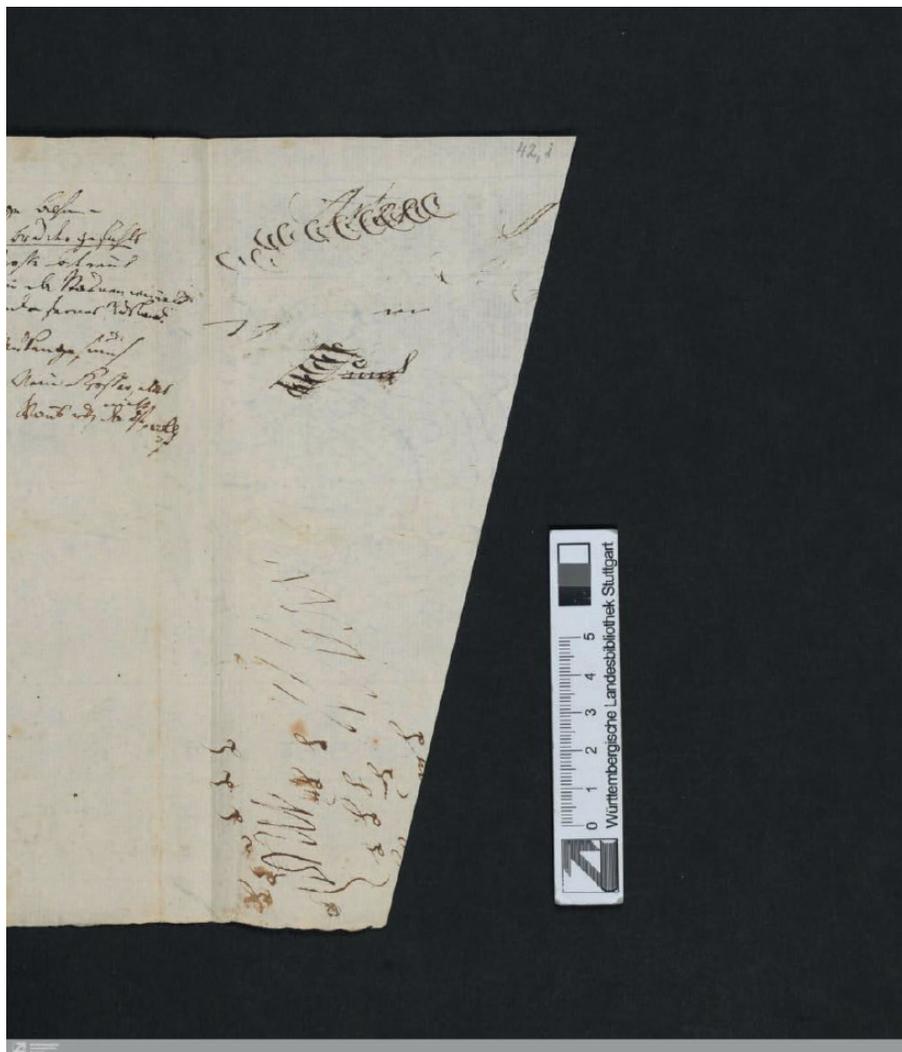
A partir desses pontos, apresentamos duas versões da tradução. Em ambas optamos pelo verso livre e pela preservação do campo semântico e imagético do pensamento hölderliniano, bem como da musicalidade das palavras em português em detrimento da reprodução da sintaxe e do esquema rítmico do original alemão.

Neste caso, a primeira versão é uma transposição criativa que consiste em interpretar o poema a partir de certo entendimento das reflexões filosóficas do poeta. Ao passo que a segunda tradução se atém a uma literalidade do original em alemão. O motivo de elaborar duas traduções visa demonstrar as possibilidades e complementariedades que existem ao se traduzir poesia, especialmente quando estas se referem a um poeta-filósofo como Hölderlin que articula tanto uma poética como uma filosofia em seus escritos.



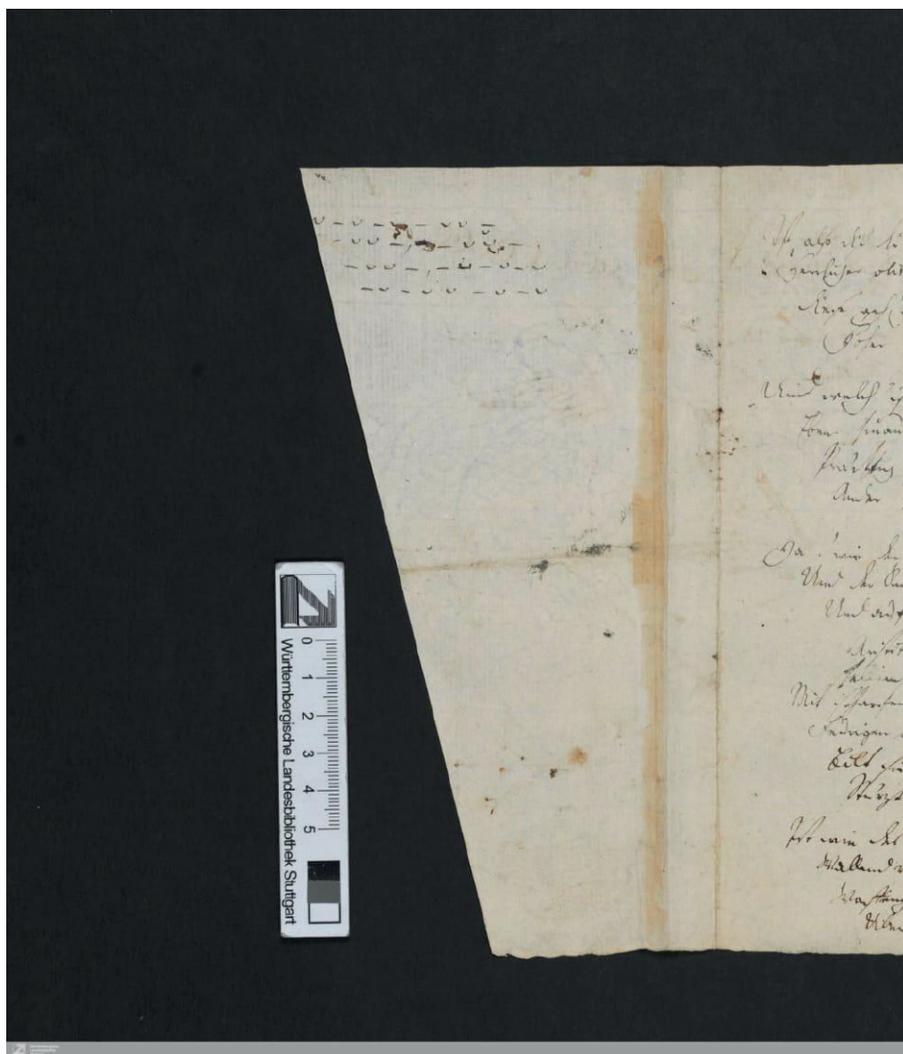
[Figura 1. Fac-simile do Manuscrito "Die heilige Bahn". Local de publicação: Maulbronn. Ano de publicação: 1787. Localização no acervo: Cod.poet.et.phil.fol.63, I, 42. p. 1]

Fonte: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml)



[Figura 3. Fac-simile do Manuscrito “Die heilige Bahn”. Local de publicação: Maulbronn. Ano de publicação: 1787. Localização no acervo: Cod.poet.et.phil.fol.63, I, 42. p. 3]

Fonte: [http://dfg-viewer.de/show?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml](http://dfg-viewer.de/show?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml)



[Figura 4. Fac-simile do Manuscrito "Die heilige Bahn". Local de publicação: Maulbronn. Ano de publicação: 1787. Localização no acervo: Cod.poet.et.phil.fol.63, I, 42. p. 4.]

Fonte: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml)

Primeira versão:

DIE HEILIGE BAHN

Ist also diß die heilige Bahn?
 Herrlicher Blick – o trüge mich nicht!
 Diese geh' ich?? Schwebend auf des Liedes
 Hoher fliegender Morgenwolke?

Und welch' ist jene? Künstlich gebaut
 Eben hinaus mit Marmor beschränkt
 Prächtig gerad, gleich den Sonnenstralen –
 An der Pforte ein hoher Richtstuhl?

Ha! wie den Richtstuhl Purpur umfließt
 Und der Smaragd wie blendend er glänzt
 Und auf dem Stuhl, mit dem großen Scepter
 Aristoteles hinwärts blickend

Mit hellem scharfem Aug' auf des Liedes
 Feurigen Lauf – und jenes Gebirg'
 Eilt sie hinweg – muthig in die Thäler
 Stürzt sie, ungestüm, und ihr Boden

Ist wie des Nordens Flammengewölk
 Wallend vom Tritt des rennenden Gangs –
 Waffengeräusch rauschen seine Tritte
 Über alternde Wolkenfelsen.

Ha! sie ist heiß die heilige Bahn –
 Ach wie geübt der Große dort rennt
 Um ihn herum – wie da Staunen wimmelt
 Freunde – Vaterland - fernes Ausland.

Und ich um ihn mit Mükengesums
 Niedrig – im Staub – Nein Großer, das nicht.
 Muthig hinan! –! Wanns nun da ist, voll ist

(StA 1, I: 79-80)

A SENDA SAGRADA

Esta é então a senda sagrada?
 Visão Excelsa – não se dissimule de mim!
 Esta é a via que devo percorrer? Enlevado na sereníssi-
 ma melodia aureora?

E o que é esta senda? Na beleza engendrada
 Suavemente tecida, cingida pelo mármore
 Cintilantemente reta, como os raios do Sol –
 O trono do julgamento no preclaro pórtico alto

Ah! Como os purpúreos circundam o trono do
 julgamento
 A esmeralda, quão ofuscante é seu brilho
 e no trono, com o venerável cetro
 Aristóteles a mirar adiante

Com os rutilantes olhos argutos na cantiga
 Seu fluxo de fogo – e a senda sagrada
 Correm apressadamente sobre as montanhas fugidias
 – impetuosas mergulham nos vales, precipitam indo-
 máveis no solo trilhado

É da nébula flamejante dos vagares do Norte
 Ondulante brotada no rasgão da passagem –
 O rumor das setas atravessa seus passos
 Sobre os penhascos de brumas que envelhecem.

Ah! É feita de brasas a senda sagrada –
 Oh, como o curso esférico atravessa o divino –
 Como é sublime, amigos – o pátrio – a terra longín-
 qua e estrangeira

Em tormentas percorro, movido pelos moscardos
 me prosto abaixo – na poeira – ante ao Divino.
 Oh, Sagrado! Onipresentemente fértil, me completo
 quando estou junto a ti

Segunda versão:

DIE HEILIGE BAHN

Ist also diß die heilige Bahn?
Herrlicher Blick – o trübe mich nicht!
Diese geh' ich?? Schwebend auf des Liedes
Hoher fliegender Morgenwolke?

Und welch' ist jene? Künstlich gebaut
Eben hinaus mit Marmor beschränkt
Prächtig gerad, gleich den Sonnenstralen –
An der Pforte ein hoher Richtstuhl?

Ha! wie den Richtstuhl Purpur umfließt
Und der Smaragd wie blendend er glänzt
Und auf dem Stuhl, mit dem großen Scepter
Aristoteles hinwärts blickend

Mit hellem scharfem Aug' auf des Lieds
Feurigen Lauf – und jenes Gebirg'
Eilt sie hinweg – muthig in die Thäler
Stürzt sie, ungestüm, und ihr Boden

Ist wie des Nordens Flammengewölk
Wallend vom Tritt des rennenden Gangs –
Waffengeräusch rauschen seine Tritte
Über alternde Wolkenfelsen.

Ha! sie ist heiß die heilige Bahn –
Ach wie geübt der Große dort rennt
Um ihn herum – wie da Staunen wimmelt
Freunde – Vaterland - fernes Ausland.

Und ich um ihn mit Mükengesums
Niedrig – im Staub – Nein Großer, das nicht.
Muthig hinan! –! Wanns nun da ist, voll ist

(StA 1, I: 79-80)

A SENDA SAGRADA

Esta é então a senda sagrada?
Magnífica visão – oh, não me engane!
Sou eu? Pairando sobre as altas
nuvens matutinas da canção?

E o que é aquela? Artificialmente construída
Apenas confinada no mármore,
Suntuosamente reta como os raios do sol –
uma alta cadeira de juiz no portão?

Ah! como o púrpura flui em torno da cadeira de juiz
E a esmeralda, quão ofuscante ela brilha,
E sobre a cadeira, com o grande cetro,
Aristóteles olhando para a frente

Com um olho claro e agudo na foga
marcha da canção – e aquela montanha
ela apressa-se – corajosamente nos vales,
indomada, e em seu solo

É como as nuvens em chamas do Norte,
Ondulando da marcha do movimento que corre –
Os rumores das armas atravessam seus passos
sobre penhascos de nuvens envelhecidas.

Ah! Ela é quente a senda sagrada –
Oh, quão experiente o homem elevado corre
em torno dele – como é espantoso,
amigos – pátria – distante.

E eu, em torno dele,
Baixo – na poeira – Não, maior, não isso.
Corajoso, avante! –! Quando é agora, está completo

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Física I e II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and experience*. Vol. 5. Princeton University Press, 1985. p. 374.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Die heilige Bahn [Manuscrito]. Maulbronn [Alemanha], 1787. 4 fs. *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*. Tübingen, Alemanha. Cod. poet. et. phil. fol. 63, I, 42. Disponível em <[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3403765625.xml)>. Acesso em 22 de maio de 2021.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte bis 1800 Text. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Zweiter Band. Vol. 1, I. *Stuttgarter Hölderlin-ausgabe*. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1946. p. 79-80. Disponível em: <http://digital.wlb-stuttgart.de/pdf/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3494582866/divid/LOG_0003>. Acesso em 11 de fevereiro de 2021.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte bis 1800 Lesarten. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Zweiter Band. Vol. 1, II. *Stuttgarter Hölderlin-ausgabe*. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1947. Disponível em: <http://digital.wlb-stuttgart.de/pdf/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3494607449/divid/LOG_0003>. Acesso em 25 de maio de 2021.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 4. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Instituto de Cultura Alemã, 1944.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. Trad. Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- KRELL, David Farrell. A small number of houses in a universe of tragedy: notes on Aristotle’s *περὶ ποιητικῆς* and Hölderlin’s ‘Anmerkungen’. In: BEISTEGUI, Miguel de; SPARKS, Simon. *Philosophy and tragedy*. London, New York: Routledge, 2005. p. 86-114.
- KREUZER, Johann. *Hölderlin handbuch: leben, werk, wirkung*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2011.
- REITANI, Luigi, GRAHAM, David. Face to Face. Hölderlin in a New Italian Bilingual Edition. In: *MLN*, vol. 117, n. 3, 2002, p. 590-598. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3251974>> Acesso em: 22 jul. 2021.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- TAMINIAUX, Jacques. *Le Théâtre des Philosophes*. La tragédie, l’être, l’action. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

Pregas ocultas, rugas escondidas: os *Três momentos em Paris* de Mina Loy

Can't you write about me as a hidden wrinkle—the only woman who has been decided enough to forego easy success—etc etc—...

Loy em carta para Carl Van Vechten, 1915.

Marcela Lanius

Resumo: Tradução do poema “Three Moments in Paris” de Mina Loy, ainda inédito em português do Brasil, seguido de um comentário sobre o texto e sobre a tradução.

Palavras-chave: Mina Loy; “Três Momentos em Paris”; tradução comentada.

Abstract: A translation of Mina Loy’s “Thee Moments in Paris”, which has not yet been translated into Brazilian Portuguese, followed by a brief note on the text and its translation.

Keywords: Mina Loy; “Three Moments in Paris”; annotated translation.

A vida de Mina Loy está posicionada dentro de um intervalo de oito décadas que impactaram profundamente as artes visuais, a literatura, a poesia, o teatro, o design, a moda e a vida das mulheres no Ocidente – sobretudo na Europa e na América do Norte. No entanto, ainda que sua carreira artística tenha sido influen-

ciada e perpassada por todos esses elementos, ainda hoje pouco se discute sobre a contribuição de Loy para essas áreas.

Há ao menos dois motivos para isso: em primeiro lugar o fato de que, como Roger Conover destaca em sua introdução ao *The Lost Lunar Baedeker* (1996), Loy costuma ser lembrada por epítetos que demarcam sua vida privada e não por seu trabalho artístico; por seu envolvimento romântico com nomes proeminentes do futurismo italiano, e não por seus escritos. Do mesmo modo, ela costuma ser mencionada como mais uma personalidade excêntrica na cena parisiense dos expatriados de língua inglesa, mas não como alguém que contribuiu para o momento de experimentação e criação artística ali desenvolvido. Além disso, há também a complexidade de sua linguagem, que mistura palavras arcaicas com pontuações inventadas, sintaxe agramatical com temas explicitamente sexuais – e, por isso mesmo, tidos à época como escandalosos demais para a forma poética.

Lá em 1915, um ano antes de desembarcar em Nova York pela primeira vez e descobrir que seu nome já era visto como sinônimo de prosa e poesia com teor sexual (Burke, 1987, p. 6), Loy fizera um pedido em uma carta para o amigo Carl Van Vechten: não teria ele talvez interesse em escrever sobre ela como uma “wrinkle”? A palavra pode ser traduzida em diferentes contextos como “ruga”, daquelas que brotam em nossos rostos, mas também como “prega”, “vinco”, “dobra”: algo que desponta em uma superfície lisa e que está, portanto, sempre visível – tais como as rugas de um rosto, que se acumulam em cima das feições. A esse substantivo, no entanto, Loy acopla a palavra “hidden” como sua qualificadora: “a hidden wrinkle”, criando assim um paradoxo linguístico (e tradutório) para descrever a si mesma: uma prega oculta, uma ruga escondida.

O poema a seguir, que teve algumas partes escritas mais ou menos durante a mesma época da carta, também gira em torno de pregas e rugas pequenas, mas ainda assim indelévelis; imperceptíveis, mas ainda assim memoráveis.

Three Moments in Paris

I. One O’Clock at Night

Though you had never possessed me
 I had belonged to you since the beginning of time
 And sleepily I sat on your chair beside you
 Leaning against your shoulder

And your careless arm across my back gesticulated
As your indisputable male voice roared
Through my brain and my body
Arguing dynamic decomposition
Of which I was understanding nothing
Sleepily
And the only less male voice of your brother pugilist of the
intellect
Boomed as it seemed to me so sleepy
Across an interval of a thousand miles
An interim of a thousand years
But you who make more noise than any man in the world when
you clear your throat
Deafening woke me
And I caught the thread of the argument
Immediately assuming my personal mental attitude
And ceased to be woman

Beautiful half-hour of being a mere woman
The animal woman
Understanding nothing of man
But mastery and the security of imparted physical heat
Indifferent to cerebral gymnastics
Or regarding them as the self-indulgent play of children
Or the thunder of alien gods
But you woke me up
Anyhow who am I that I should criticize your theories of
plastic velocity

“Let us go home she is tired and wants to go to bed.”

II. Café du Néant

Little tapers leaning lighted diagonally
 Stuck in coffin tables of the Café du Néant
 Leaning to the breath of baited bodies
 Like young poplars fringing the Loire

Eyes that are full of love
 And eyes that are full of kohl
 Projecting light across the fulsome ambiente
 Trailing the rest of the animal behind them
 Telling of tales without words
 And lies of no consequence
 One way or another

The young lovers hermetically buttoned up in black
 To black cravat
 To the blue powder edge dusting the yellow throat
 What color could have been your bodies
 When last you put them away

Nostalgic youth
 Holding your mistress's pricked finger
 In the indifferent flame of the taper
 Synthetic symbol of LIFE
 In this factitious chamber of DEATH
 The woman
 As usual
 Is smiling as bravely
 As it is given to her to be brave

While the brandy cherries
 In winking glasses
 Are decomposing
 Harmoniously

With the flesh of spectators
At a given spot
There is no one
Who
Having the concentric lightning focussed precisely upon her
Prophetically blossoms in perfect putrefaction
Yet there are cabs outside the door.

III. Magasins du Louvre

All the virgin eyes in the world are made of glass

Long lines of boxes
Of dolls
Propped against banisters
Walls and pillars
Huddled on shelves
And composite babies with arms extended
Hang from the ceiling
Beckoning
Smiling
In a profound silence
Which the shop walker left trailing behind him
When he ambled to the further end of the gallery
To annoy the shop-girl

All the virgin eyes in the world are made of glass
They alone have the effrontery to
Stare through the human soul
Seeing nothing
Between parted fringes

One cocotte wears a bowler hat and a sham camellia
And one an iridescent boa

For there are two of them
 Passing
 And the solicitous mouth of one is straight
 The other curved to a static smile
 They see the dolls
 And for a moment their eyes relax
 To a flicker of elements unconditionally primeval
 And now averted
 Seek each other's surreptitiously
 To know if the other has seen
 While mine are inextricably entangled with the pattern of the
 carpet
 As eyes are apt to be
 In their shame
 Having surprised a gesture that is ultimately intimate

 All the virgin eyes in the world are made of glass.

Três momentos em Paris

I. Uma hora da manhã

Ainda que você nunca tivesse me possuído
 Eu pertencia a você desde o início dos tempos
 E me sentava sonolenta na cadeira ao seu lado
 Encostada em seu ombro
 E seu braço indolente nas minhas costas gesticulava
 Enquanto a sua inquestionável voz máscula rugia
 Por meu cérebro e meu corpo
 Discutindo a decomposição dinâmica
 Um tema sobre o qual eu nada entendia
 Sonolenta
 E a voz menos máscula do seu irmão pugilista do
 intelecto
 Estrondosa era como me parecia tão sonolenta
 Ao longo de um intervalo de mil milhas

Um íterim de mil anos
Mas você que faz mais barulho do que qualquer outro homem quando
dá um pigarro
Ensurdecedor me acorda
E consigo captar o fio da meada
Assumindo imediatamente minha atitude mental pessoal
E deixo de ser mulher

Linda meia hora sendo uma mulher apenas
A mulher animal
Que não compreende em nada o homem
A não ser autoridade e a segurança da atração física concedida
Indiferente à ginástica cerebral
Ou que observa tudo como brincadeira de crianças mimadas
Ou o trovão de deuses hostis
Mas você me acorda
Enfim quem sou eu para criticar suas teorias de
velocidade plástica

“Vamos embora ela está cansada e quer ir dormir.”

II. Café du Néant

Pequenas velas que se envergam acesas diagonalmente
Fixadas nas mesinhas do Café du Néant
Se envergam por conta do fôlego de corpos ataçados
Como os jovens álamos na margem do Loire

Olhos cheios de amor
E olhos cheios de kajal
Projetam luz no ambiente bajulador
Arrastam o que resta do animal atrás de si
Contam histórias sem palavras
E mentiras sem consequências
De um jeito ou de outro

Os jovens amantes hermeticamente abotoados em preto
Do lenço preto no pescoço
À borda azulada de pó que margeia a garganta amarela
De que cor será que nossos corpos estariam
Da última vez que você os guardou

Jovem nostálgico
Segurando o dedo furado de sua amante
À luz da chama indiferente da vela
Símbolo sintético da VIDA
Neste calabouço posição da MORTE
A mulher
Como sempre
Sorri tão corajosamente
Quanto lhe é permitido ser corajosa

Enquanto as cerejas do conhaque
Em copos tilintantes
Se decompõem
Harmoniosamente

Com a carne dos espectadores
Em um determinado local
Não há mulher
Que
Ao ter a iluminação concêntrica canalizada com precisão em cima de si
Floresceria profeticamente em perfeita putrefação
E no entanto os táxis esperam na calçada.

III. Magasins du Louvre

Todos os olhos virgens do mundo são feitos de vidro

Longas filas de caixas
De bonecas
Encostadas em balaústres
Paredes e pilares
Apinhadas em prateleiras
E bebês amontoados com braços esticados
Dependurados no teto
Acenam
Sorriem
Em um profundo silêncio
Que o encarregado da loja deixou pendurado atrás de si
Quando foi se arrastando até o canto da galeria
Para importunar a vendedora

Todos os olhos virgens do mundo são feitos de vidro
Apenas eles têm a petulância de
Encarar a alma humana
Sem enxergar nada
Entre cortinas abertas

Uma cocote de chapéu-coco e camélia espúria
E outra com um boá iridescente
Pois há duas delas

Passando

A boca solícita de uma está reta

A outra curvada em sorriso estático

Elas veem as bonecas

E por um momento seus olhos relaxam

Retornam ao tremor de elementos incondicionalmente primevos

E já desviados

Um par de olhos busca o outro clandestinamente

Para saber se eles também viram

Enquanto os meus estão inextricavelmente embolados ao padrão da
alcatifa

Como é comum que os olhos fiquem

Pela vergonha

De terem flagrado um gesto que é afinal íntimo

Todos os olhos virgens do mundo são feitos de vidro.

Inspeccionando os momentos: alguns comentários sobre a tradução

Os poemas que compõem *Três momentos em Paris* de Mina Loy, publicado pela primeira vez na revista *Rogue* de 1915, não estão unidos por proximidade temporal ou por uma composição unificada – pois, de acordo com Carolyn Burke, *Café du Néant* possivelmente foi escrito alguns anos antes e corrigido para a publicação na *Rogue*. Mas talvez seja mais interessante avaliar esses três textos não como três poemas em separado, mas sim como três cenas – três *momentos* – que compõem um poema maior.¹

Nessas cenas, a voz lírica se posiciona como observadora e narradora de três cenas distintas, orientando o olhar de seus leitores de forma silenciosa e circular: como alguém que pinta um quadro, essa voz destaca elementos que estão nas bordas e que escorrem pelos cantos das cenas, descrevendo pormenores que talvez passassem despercebidos por olhos apressados, até chegar ao centro de cada

1 A quebra dos versos e os espaçamentos entre palavras segue a formatação tal como na edição *The Lost Lunar Baedeker*, editada por Roger C. Conover.

quadro: a mulher adormecida do primeiro momento; a jovem amante e a mulher hipotética do segundo momento; e as cocotes vigiadas por um par de olhos acanhados, no terceiro. Também no primeiro e no terceiro momento essa voz se coloca, explicitamente, em primeira pessoa, protagonizando assim um ponto de partida e um retorno à uma mesma perspectiva.

Nesse sentido, mais do que uma cartógrafa que traçou poemas responsáveis por mapear a “psique da mulher moderna” (Burke, 1996, p. 9), Loy é sobretudo uma artista que, posicionada na interseção dos movimentos da vanguarda artística do início do século XX, começa a exercer uma escrita poética na qual o “ponto de vista (. . .) pode ser deslocado, a estrutura da linha ou da frase, desatada, e a pontuação, descartada, para que as palavras possam estar uma ao lado da outra” (Burke, 1987, 107).² É esse o tipo de exercício que se vê em *Três momentos em Paris*, que exemplifica também muitos dos recursos linguísticos que Loy emprega em sua escrita poética: a presença constante de artigos definidos, a falta de pontuação e a dilatação do verso livre por meio do uso de palavras longas, de origem latina, que contribui para aquilo que Gutken chama de uma “dureza consonantal” (2011). Tal dureza é visível, por exemplo, em “Prophetically blossoms in perfect putrefaction”, que se presta ao áspero “Floresceria profeticamente em perfeita putrefação”.

É digno de nota ainda o tipo de choque que a escrita de Loy corporifica, uma vez que se vale de um impulso futurista para construir sua linguagem e, ainda assim, satirizar o próprio movimento italiano que ganhou propulsão internacional na década de 1910. A primeira cena do poema, *One O’Clock at Night* – aqui traduzido como “Uma hora da manhã” para preservar a ideia de uma expressão fixa de horário e evitar a conotação de uma noite “qualquer” que se faz presente em “uma hora da noite” – emprega uma “dicção irônica” (Burke, 1996, p. 200) para abordar o movimento futurista, contrastando a conversa dos homens à posição imóvel e silenciosa da mulher. Tal distinção se fazia notoriamente consolidada nos anais do movimento artístico, que efetivamente descartou a participação das mulheres. A cena também faz uma alusão ao quadro “Dynamic Decomposition”, pintado em 1913 pelo futurista Umberto Boccioni, e ao próprio manifesto futurista de Marinetti, que fora publicado no jornal francês *Le Figaro*³ em 1909. As “teorias

2 No inglês: “point of view . . . could be displaced, the structure of the line or sentence loosened, and punctuation discarded so that words might lie side by side”

3 Há uma tradução recente do manifesto no blog da editora Ubu: <https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/>

de velocidade plástica’ também parecem ser uma alusão ao manifesto futurista e possivelmente às ideias de “dinamismo plástico” de Boccioni.

* * *

Enquanto “Uma hora da manhã” se preocupa em pintar uma sátira do futurismo, “Café du Néant” se coloca como uma cena simbolista da Paris na virada do século (Burke, 1996, p. 177). Partindo daquilo que parece um detalhe – as velas que envergam por conta do fôlego apressado dos amantes, posicionadas em cima de “coffin tables” (um possível jogo de palavras com “coffee table”), os versos passeiam pelos olhos cheios de amor e cheios de kaja para chegar aos amantes abotoados em preto, construindo um jogo de cores apagadas. Ali a tradução empregou palavras menos específicas, como “lenço” para “cravat”, já que “gravata” traria uma ideia da gravata moderna, e não do tipo de lenço que era usado como gravata nos anos 1900. Do mesmo modo, a “blue powder edge dusting the yellow throat” foi transmutada em uma “borda azulada de pó que margeia a garganta amarela” – para passar a imagem de um colarinho preto excessivamente empoadado e, por isso mesmo, um pouco azulado. O momento retratado em “Café du Néant” parece também ser um retrato da morte, da decomposição que lentamente vai corroendo o café, os amantes e os espectadores – das roupas pretas até o azul que parece transportar-se para a pele possivelmente decomposta, das coffin tables até a morte mencionada por nome dentro do poema, a cena tensiona dualidades entre amor e morte, vida e amor, vida e morte.

Da cena simbolista e algo estática, o poema migra para a terceira e última cena: “Magasins du Louvre”, e os versos se posicionam como flâneur/flâneuse – não das passagens parisienses de Benjamin, mas sim de um ambiente considerado por esse mesmo filósofo como o espaço que impossibilitaria o ato de flanar: as grandes lojas de departamento, ambientes fechados, privativos e historicamente considerados um dos primeiros locais em que as mulheres de classe média e alta poderiam passear desacompanhadas.⁴ Observando as bonecas, que pipocam das caixas, o encarregado da loja que vai importunar a vendedora e as duas mulheres que desfrutam de um momento íntimo escondido entre o movimento das ruas, o poema reitera repetidamente sua afirmação sobre os olhos virgens do mundo. Feitos

4 Vale destacar, aliás, que Paris contava com a Les Grands Magasins du Louvre: uma imensa loja de departamentos francesa inaugurada em 1855.

de vidro, esses olhos parecem corporificar as manequins e as vitrines que habitam as *magasins* do título, conferindo proximidade e ao mesmo tempo distância; vida, e ao mesmo tempo imobilidade.

Unidas como três momentos parisienses, as cenas de Loy atestam para aquilo que Galvão (2020, p. 29-30) identificou como a “vivência linguística” da escrita poética de Loy: o fazer do poema não como “mensagem codificada”, mas como espaço de criação que se vale à tradução e que simultaneamente desordena o processo de tradução. Assim como a *wrinkle* que ocupa a epígrafe deste comentário, as palavras de Loy escondem leituras múltiplas.

Referências bibliográficas

BURKE, Carolyn. Getting Spliced: Modernism and Sexual Difference. *American Quarterly*, vol. 39, n 1. 1987, p. 98-121.

BURKE, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Picador, 1996.

GALVÃO, Maíra Mendes. *Tradução enquanto prática teórica (e um ensaio tradutório do poema Songs to Joannes, de Mina Loy)*. 2020. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GUTKIN, Len. Madame Futurist. *The Brooklyn Rail*. September 2011. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2011/09/> Acesso: 27 abr. 2022.

LOY, Mina. *The Lost Lunar Baedeker*. Selected and edited by Roger L. Conover. New York: The Noonday Press, 1996.

Quatro tragipoemas de Jacques d'Avray (Freitas Valle): tradução e comentários

*Valter Cesar Pinheiro
Lucas Coelho Duarte*

Resumo: Apresentamos, neste artigo, novas traduções para quatro poemas de Jacques d'Avray – pseudônimo de José de Freitas Valle (1870-1958) –, originalmente publicados em suas duas séries de *Tragipoëmes*. As traduções anteriores, realizadas por Adriana Zavaglia e Décio Pignatari, não privilegiaram os aspectos rítmicos dos poemas. Traduzir parte desses aspectos – e, com eles, recuperar parte dos efeitos dos versos originais – é o objetivo deste artigo. Às traduções acrescentam-se uma breve introdução ao poeta, à sua fortuna crítica e alguns comentários acerca do trabalho tradutório.

Palavras-chave: Freitas Valle; Jacques d'Avray; Tradução; Poesia.

Abstract: We present, in this article, new translations to four poems by Jacques d'Avray – pseudonym of José de Freitas Valle (1870-1958) –, first published in his two *Tragipoëmes* series. The existing translations, undertaken by Adriana Zavaglia and Décio Pignatari, did not focus on the rhythmic aspects of the poems. To translate part of these aspects – and, with that, aim to recover part of the effects embedded in the original verses – is the objective of this article. These translations are followed by a brief introduction to the poet, his critical fortune, and brief commentaries on the translation process.

Keywords: Freitas Valle; Jacques d'Avray; Translation; Poetry.

As relações literárias entre o Brasil e a França – em particular no período que vai de meados do século XIX ao segundo decênio do século XX – são, por sua pujança e particularidades, objeto de contínuas investigações. São

frequentemente examinadas as formas que permitiram à literatura francesa desempenhar um papel de relevo na formação de nosso sistema literário, de que servem de exemplo os casos de assimilação ou adaptação de fazeres literários de autores franceses por parte de nossos homens de letras e os de produção e publicação de traduções e ensaios críticos sobre obras e escritores franceses em terras brasileiras.

Caso singular é o dos escritores brasileiros que compuseram obras em francês. Do período mencionado, pode-se citar dentre os que publicaram versos de própria lavra originariamente escritos em língua francesa os nomes de Joaquim Nabuco, Machado de Assis, Alphonsus de Guimaraens, Homero Prates, Jean Itiberê da Cunha, Ismael Martins e Olavo Bilac. Sérgio Milliet e Manuel Bandeira também publicaram em francês, inclusive no primeiro periódico modernista lançado no Brasil, *Klaxon*.

Por razões que não se limitam à questão da língua, posto que a qualidade literária de tais títulos é, com efeito, bastante controversa, nenhuma dessas obras em língua francesa se firmou em nosso cânone. Algumas, como *Pauvre lyre*, de Alphonsus de Guimaraens (1915, reeditada em 2006 na França), e as peças de teatro *Mon cœur balance* e *Leur âme*, de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade (1916, republicadas em 2003), são ocasionalmente revisitadas. A maior parte delas, no entanto, tornou-se, pela não reedição de originais cuja tiragem foi modesta, inacessível, e encontra-se em um estado de insulamento que tampouco faz jus à sua importância.

Do considerável quadro de brasileiros que publicaram obras em língua francesa no período que antecede à virada modernista destaca-se José de Freitas Valle. Suas duas séries de *Tragipoèmes* (1916 e 1917), lançadas sob o pseudônimo de Jacques d'Avray, foram examinadas e traduzidas por Adriana Zavaglia (1994). Nesse estudo precursor, Zavaglia constrói um grande panorama da vida literária de Freitas Valle e sua época – palco no qual avultam suas atuações como mecenas, anfitrião da Villa Kyrial e hábil político (e suas múltiplas *personæ*, tais como o já nomeado trovador francês Jacques d'Avray, o cozinheiro Maître Jean Jean e o perfumista Freval) –, traça um amplo painel do até então pouco estudado Simbolismo no Brasil, realocando nesse cenário Jacques d'Avray e seus versos franceses, e arrola a produção bibliográfica do autor. É no quarto e último grande bloco de seu trabalho que Zavaglia recupera e reconstitui os tragipoemas, para os quais propõe uma tradução comentada. Decerto em razão do caráter pioneiro da pesquisa, foi privilegiada nessas traduções a literalidade, ou seja, estabeleceu-se como prioridade no projeto tradutório a conservação, rigorosa e sistemática, do aspecto semântico

dos versos. Com isso, viram-se relegadas a um segundo plano algumas das dimensões que asseguram àqueles poemas sua literariedade, porquanto foi mantida, dos elementos rítmicos originais, tão somente a medida estrófica.

Deve-se igualmente mencionar outro importante estudo dedicado a Freitas Valle, de autoria de Márcia Camargos (2001). Em sua obra, a pesquisadora dá vida ao salão animado pelo senador paulista – pelo qual passaram, como frequentadores e palestrantes dos concorridos ciclos de conferências realizados entre 1914 e 1924, representantes dos mais diferentes matizes estéticos e ideológicos, como Coelho Neto, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Lasar Segall – e circunstancia, com farta documentação e grande rigor histórico, o papel desempenhado por Valle à frente do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

Esses dois estudos basilares são amiúde mencionados por pesquisadores que têm por assunto a *Belle Époque* paulistana e os movimentos simbolista e modernista no Brasil. Aguarda-se, ainda, o surgimento de outros trabalhos de fôlego cujo objeto seja a produção poética de Valle, que não se restringe, assinale-se, aos dois volumes dos *Tragipoëmes*. O legado literário do autor – e de seu pseudônimo – resta, portanto, em grande parte inexplorado.

Este trabalho é desdobramento de um projeto de pesquisa¹ que visava, no âmbito das relações Brasil-França, à análise das conexões entre música e literatura (mais especialmente entre a poesia escrita em língua francesa e a música erudita brasileira). Nos dois primeiros anos de vigência do projeto, foram examinadas as canções francesas escritas por Alberto Nepomuceno, dentre as quais as peças que compõem o ciclo *Le miracle de la semence* (“Le Semeur”, “L’Ancien”, “Le Cavalier” e “La Semence”), conjunto de quatro poemas de Jacques d’Avray presente na segunda série dos *Tragipoëmes*.

No decurso da pesquisa, foram apreciadas as supramencionadas traduções realizadas por Zavaglia e também aquelas que levam a assinatura de Décio Pignatari, publicadas nas *Canções para Voz e Piano*, volume de partituras organizado por Dante Pignatari (2013). Embora igualmente privilegie a dimensão semântica dos poemas, suas traduções são menos literais que as de Zavaglia e parecem ter em vista – como atesta, por exemplo, a opção por “vocês” como correspondente de

1 “*De la musique avant toute chose*: poemas franceses musicados por compositores brasileiros – do inventário à análise”, coordenado pelos professores Valter Cesar Pinheiro e Aline Soares Araújo no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Sergipe (2016-2019).

“vous” (e não por “vós”, como fez Zavaglia) – um leitor de nossa época. Em ambas as realizações – que, vistas à luz de seus projetos tradutórios, são bem-sucedidas e têm reconhecido *droit de cité* –, Zavaglia e Pignatari abstêm-se de restabelecer as configurações métricas e rítmicas originais (conquanto mantenham o número de versos e a organização estrófica dos poemas de d’Avray).

Assim sendo, assumimos o intento de apresentar traduções que, partindo do exame das transposições existentes, privilegiassem em sua concepção os aspectos rítmicos presentes nos versos de partida – posto que não convém, como nos ensina Laranjeira (2003, p. 29), “separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo, [...] nem] ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível” – e que não tivessem por objetivo apenas o sentido, mas, “bem mais que o sentido, e que o inclu[íssem]: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). É aí que se justifica a relevância do ritmo, que, ainda segundo Meschonnic (2010, p. 49), se “não muda nada no sentido lexical [...], muda alguma coisa, [...] já que tudo que chega ao discurso modifica o discurso”. A difícil tradução dessa relação entre ritmo e sentido passaria, inevitavelmente, pelas escolhas (igualmente difíceis) do tradutor.

Nas traduções aqui propostas, optamos pela conservação da medida original dos versos (dodecassílabos, hexassílabos e octossílabos em sua extensa maioria), afastando-nos, assim, da instigante e controversa questão relativa à conversão, quando se traduz um verso em língua estrangeira para o português, de uma medida vigente num determinado sistema literário por outra possivelmente similar em nossa tradição, de que serviria de exemplo a justificável decisão pela transformação de versos alexandrinos franceses em decassílabos heroicos numa tradução portuguesa. Essa questão manifesta-se igualmente em relação à rima: em busca de equivalência, alguns tradutores substituem a clássica alternância entre rimas femininas e masculinas da versificação francesa pela intercalação de rimas graves e agudas em língua portuguesa. Todavia, essa criativa solução não encontra guarida em nossa tradição, que privilegia, ao menos na forma soneto, o emprego exclusivo de terminações graves nas rimas. Desta forma, decidimo-nos por não integrar, nas traduções aqui propostas, variações desse tipo.

O propósito desse trabalho, portanto, é apresentar novas traduções – em que foram priorizados os elementos formais, dentre os quais notadamente a métrica e a rima – para quatro poemas de Freitas Valle / Jacques d’Avray e comparar alguns aspectos dessas retraduições às soluções propostas por Zavaglia e Pignatari. Os poemas escolhidos foram “Le Semeur” e “L’Ancien”, que abrem o ciclo *Le miracle de la semence*, e “Le fou de la grève” e “La Bibliothèque de d’Alexandrie”, que,

ao contrário dos anteriores, não foram transpostos para música (e para os quais, conseqüentemente, havia tão somente a tradução de Zavaglia).

“O Semeador”

“Le Semeur” faz parte do ciclo *Le miracle de la semence*, seqüência de quatro poemas que integra a segunda série dos *Tragipoèmes* (1917). *Le miracle de la semence* foi musicado por Alberto Nepomuceno e apresentado ao público, sob a regência do próprio compositor, no ano de lançamento do livro de Valle / d'Avray.

Distribuídos em oito dísticos e uma quintilha, os versos do poema são, excetuando-se três hexassílabos na última estrofe, alexandrinos. Diferentemente do que preconizam os tratados de versificação franceses, não há, nos dísticos de rimas emparelhadas, alternância igualitária entre rimas femininas (terminadas por um “e” átono) e masculinas, a despeito de sua distribuição regular. Às seis rimas masculinas contrapõem-se duas femininas, dispostas em duas seqüências idênticas: M-M-M-F. Os cinco versos da última estrofe têm, se considerarmos os hexassílabos iniciais como hemistíquios de um alexandrino separados graficamente, rimas masculinas interpoladas.

Ô, vous, les vieux planteurs ! On vous dit de semer,

Et vous semez... Pour qui – dites-moi – vous semez ? (Jacques d'Avray)

Ó, velhos plantadores! Dizem-vos para semear,

E vós semeais... Para quem – dizei-me – vós semeais? (Zavaglia)

Ó, vocês, velhos plantadores! Mandam vocês semear

E vocês semeiam... Digam-me: por que vocês semeiam? (Pignatari)

Ó, velhos aldeões! Mandam-vos semear,
E semeais... Por quê – dizei – tal semear?

(Pinheiro e Duarte)

Como Zavaglia, também optamos pelo uso da segunda pessoa do plural em nossa tradução, menos pela literalidade (nesse caso, teríamos sem dúvida preferido o emprego de “vocês”) do que pela vantagem de dispensar a explicitação do pronome pessoal, nem sempre possível quando se emprega a idêntica conjugação verbal relativa a “vocês” e a “eles”. O uso facultativo dessa partícula é trunfo de que não se pode abrir mão quando se concebe um verso medido. Nesse primeiro dístico, assinalamos ainda a tradução, igualmente pautados pela questão métrica, de “planteurs” por “aldeões” (encerrando o primeiro hemistíquio por uma palavra oxítona) e do par “semer” / “semez”, cuja pronúncia é idêntica, por “semear”,

distinguindo-se, pelo processo de substantivação do verbo, a segunda ocorrência da primeira.

Certes, c'est pas pour vous, car les arbres
sont longs
À venir, à pousser... et les semeurs s'en vont.
(Jacques d'Avray)

Para crescer, para produzir... e os semeadores
se vão. (Zavaglia)
Por certo, não é para vocês, pois as árvores
custam

Certamente, não é para vós, pois as árvores
demoram

A brotar, a crescer... E os semeadores vão embora.
(Pignatari)

Decerto não por vós, pois o pomar demora
A brotar, a crescer... E os peões vão embora.

(Pinheiro e Duarte)

Servimo-nos, na tradução desse dístico, de parte das soluções encontradas por Pignatari, dentre as quais a dupla subordinação que dá início ao segundo verso. A troca do substantivo plural “árvores” pelo coletivo “pomar” tornou possível, com a conjugação do verbo “demorar” na terceira pessoa do singular, a rima com o advérbio que encerra o dístico.

Pour d'autres vous plantez, pour protéger les
jours
Des enfants qui naîtront de nouvelles
amours... (Jacques d'Avray)

Vocês plantam para outros, para proteger o
futuro
Das crianças que vão nascer de novos
amores... (Pignatari)

Vós plantais para outros, para proteger os
dias
Das crianças que nascerão de novos amores...
(Zavaglia)

A outros vós plantais, para salvar a vida
Dos filhos que virão de relações queridas...
(Pinheiro e Duarte)

Para além das questões rítmicas, propusemos traduções distintas das de Zavaglia e Pignatari para “jours” e “enfants”. A nosso ver, o sentido de “jour”, nesse dístico, está mais próximo da ideia de nascimento (como atestam as expressões “donner le jour à”, “mettre à jour”, “recevoir le jour” e “voir le jour”, dentre outras) do que da de “dia” ou “futuro”, e por isso o traduzimos por “vida”. Da mesma forma, preferimos, para “enfants”, “filhos” a “crianças”, posto que o primeiro termo nos permite não apenas suprimir a restrição temporal atinente ao segundo, mas também chegar mais facilmente à justa medida do verso.

Je me révolte, moi ! Je ne fais pas si vite !
Je n'ai jamais trouvé des arbres qui
m'abritent. (Jacques d'Avray)

Mas, eu me revolto! Não vou tão depressa!
Nunca encontrei árvores que me
abrigassem... (Pignatari)

Eu me revolto! Eu não consigo semear tão
rápido!
Eu nunca encontrei árvores que me
abrigassem. (Zavaglia)

E sim, eu me revolto! Eu não vou tão ligeiro!
Das árvores não tive abrigo hospitaleiro.
(Pinheiro e Duarte)

As traduções de Zavaglia e de Pignatari para esse dístico são muito semelhantes, conquanto a primeira tenha trocado o extensivo “faire” pelo específico “semear”. Por questões de rima e de métrica, optamos, em nossa tradução, pela nominalização do verbo “abrigar” (“abriter”), ao qual acrescentamos o adjetivo “hospitaleiro”.

Mon avenir n'est pas. Ma vie est son passé...
J'ai pleuré, vous savez... Ô ce que j'ai pleuré !
(Jacques d'Avray)

Meu futuro não existe. Minha vida está no
passado...
Chorei, vocês sabem... E quanto chorei!
(Pignatari)

Meu futuro não existe. Minha vida é seu
passado...
Eu chorei, vós sabeis... Oh! Como eu chorei!
(Zavaglia)

Eu não tenho porvir. Minha vida é passada...
Eu chorei, vós sabeis... Lágrimas repisadas!
(Pinheiro e Duarte)

Zavaglia e Pignatari decidiram-se pelo emprego do verbo “existir” na tradução do primeiro hemistíquio do dístico. Nossa tradução, menos literal, preserva, no entanto, o sentido do verso. Caso análogo se vê no final da estrofe, cuja ideia de duração e repetição introduzida pela interjeição é retomada pelo adjetivo “repisadas”.

J'ai souffert, bien souffert, j'ai
trop, trop souffert.
J'ai la mort dans mon cœur, dans mon
sang vit l'enfer !... (Jacques d'Avray)

Sofri bastante, sofri muito, basta, sofri demais.
Tenho a morte no coração, o inferno está no
meu sangue. (Pignatari)

Eu tenho sofrido, sofrido muito, demais,
sofri demais.
Eu tenho a morte em meu coração, em
meu sangue vive o inferno!... (Zavaglia)

Eu sofri, eu sofri, demais, sofri demais.
Tenho em meu peito a morte e dores abismais!
(Pinheiro e Duarte)

Recupera-se, nas três traduções do primeiro verso, a reiteração verbal e adverbial do original. Pignatari, no entanto, adiciona ao fragmento uma interjeição (“basta”), ao passo que Zavaglia opta pelo emprego do pretérito perfeito composto português, tempo verbal que se distingue do homônimo francês por expressar uma ação que não apenas se repete no passado, mas igualmente se estende até o presente.

Decidimo-nos, na tradução do primeiro verso, pela repetição, em dois trissílabos, de “eu sofri”, e, no segundo, premidos por questões métricas e rítmicas, pela redução do segundo hemistíquio – que, no texto de partida, é uma frase independente – à função de objeto direto do verbo que inicia o verso, preservando, todavia, o campo semântico original.

Le sillon est tout fait et mon semoir est là :
L'arbre y serait un jour..., moi, je n'y serais
pas. (Jacques d'Avray)

A árvore estará aí um dia..., eu, eu aí não
estarei. (Zavaglia)

O sulco está pronto e meu sementeiro está lá:

O sulco está cavado, e o bortal com as
sementes...

A árvore vai nascer um dia... Mas eu não
estarei lá! (Pignatari)

Quando a árvore crescer... Cá não estarei
mais.
(Pinheiro e Duarte)

O sulco está cavado e a saca ao lado jaz:

Tal como Zavaglia e Pignatari, tampouco traduzimos o verbo “être” presente no primeiro hemistíquio do segundo verso em seu tempo de origem (futuro do pretérito / conditionnel présent): se Zavaglia optou pelo uso do verbo “estar” no futuro do presente e Pignatari pelo verbo “nascer” no futuro perifrástico, nós nos decidimos pelo verbo “crescer” no futuro do subjuntivo, antecedido pela conjunção subordinativa temporal “quando”.

É curioso notar que, no início da segunda metade desse mesmo verso, Pignatari acrescenta uma conjunção adversativa (“mas”). O sentido de ambas as adições é o mesmo: “traduzir” as reticências que se interpolam entre os dois hemistíquios do verso.

Je sèmerais la vie, en lâchant la semence,
Et, comblé le sillon, percerait la souffrance...
(Jacques d'Avray)

Lançando a semente, semearia a vida
E o sulco repleto abrirá caminho ao
sofrimento...
(Pignatari)

Eu semearia a vida, lançando a semente,
E, cheio o sulco, se manifestaria o
sofrimento...
(Zavaglia)

Eu, ao lançar os grãos, semearia a vida,
E carregado o sulco, emerge a dor retida...
(Pinheiro e Duarte)

Assinalam-se, neste dístico, as diferentes traduções para a construção gerundiva do primeiro verso: Zavaglia, cujo projeto tradutório não privilegia os aspectos rítmicos, é literal, ao passo que Pignatari inverte a ordem da frase, aproximando-a mais do registro brasileiro. A elipse do sujeito do verbo “semear”, no entanto, dá margem a dúvida, posto que o sujeito do verbo, “eu”, não é retomado na estrofe. Para evitar equívoco, optamos pela explicitação do sujeito e pela troca do gerúndio por uma locução prepositiva temporal.

Je ne sèmerai pas ...
Il jette son semoir,
Les sèminules d'or s'éparpillent aux vents...
Les rides de son front voulaient dire – En
avant !
Il partira ce soir... (Jacques d'Avray)

Eu não semeari...
Ele joga seu sementeiro,
As rugas de sua frente parecem dizer – Em
frente!
Ele partirá esta noite... (Pignatari)

Não vou mais semear...
E joga tudo à rua,

As sèminulas de ouro se espalham ao vento...
As rugas de sua frente queriam dizer
Avante!
Ele partirá esta noite... (Zavaglia)

Não vou semear.
Ele joga fora o bornal,
Os grãozinhos de ouro espalham-se ao
vento...
Os seus dourados grãos esparramam-se ao
vento...
Avante! – disse então o peão sem alento,
Que se vai com a lua... (Pinheiro e
Duarte)

O poema encerra-se por uma quintilha cujos dois primeiros versos, se reunidos, compõem um dodecassílabo que forma com os demais versos uma quadra de rimas interpoladas. Sobre as traduções: em relação às escolhas lexicais, Zavaglia mais uma vez opta pela versão literal: traduz, por exemplo, “sèminule” por “sèminula” (esporo que assegura a reprodução das plantas criptógamas), diferentemente de Pignatari, que prefere um vocábulo de sentido mais abrangente, “grão”. Essa foi igualmente nossa opção.

Zavaglia e Pignatari propõem para o quarto verso traduções semelhantes. Decidimo-nos, mais uma vez guiados sobretudo pelo ritmo, por uma tradução

menos textual, em que as “rugos da frente”, índice de decrepitude, dão lugar ao “peão sem alento” (privilegiando-se a ideia de abatimento e esmorecimento), e na qual a “lua” metonimicamente ocupa o lugar da “noite”.

“O Ancião”

Para a tradução das cinco quadras de que se compõe esse poema nós tivemos, tal qual se viu em “O Semeador”, de por vezes recorrer a algumas adições, com o intuito de lograr preservar os principais aspectos formais dos versos. Passemos imediatamente à tradução.

Tu as tort. C'est bien vrai que, cet arbre
planté,
Tu n'aurais pu jouir de son ombre bénie...
Écoute. Comme toi, j'ai souffert dans la vie,
Plus que toi j'ai souffert, plus que toi j'ai
pleuré... (Jacques d'Avray)

Tu não tens razão. É bem verdade que, fosse
esta árvore plantada,
Tu não poderias gozar de sua sombra
bendita...
Escuta. Como tu, eu sofri na vida,
Mais que tu eu sofri, mais que tu eu chorei...
(Zavaglia)

Você está errado. Sim, é verdade que, plantada a
árvore,
Você não poderá desfrutar de sua sombra
bendita.
Escute: como você, também sofri na vida.
Como você, sofri; como você, chorei.
(Pignatari)

Enganas-te tu. Sim, desta árvore plantada,
Não fruirias nem de sua sombra benta...
Vê, como tu sofri uma dor que atormenta,
Mais do que tu chorei lágrimas desoladas...
(Pinheiro e Duarte)

Assinala-se, no primeiro verso, a redução do conectivo “c'est bien vrai que” a uma única partícula (“sim”), com o manifesto objetivo de, sem perda da carga semântica, traduzir-se na íntegra o primeiro hemistíquio.

Dentre outras soluções adotadas, apontamos igualmente a troca do verbo “escutar” por “ver”, ambos de valor interpelativo, no terceiro verso, e, nas segundas seções dos dois últimos versos, a inserção de “dor que atormenta” (posto que o verbo sofrer, na terceira estrofe, já havia sido integrado ao primeiro hemistíquio) e a troca – essa, reconhece-se, mais significativa – de um dos comparativos do último verso, “plus que toi j'ai souffert”, por um complemento, “lágrimas desoladas”, visando à manutenção da medida e da rima.

Au bord des sillons noirs,
Je criai ma révolte, et la haine, assassine,
Empoisonnait mon sang, siégeait dans ma
poitrine...
Je rejetais déjà ma bêche et mon semoir...
(Jacques d'Avray)

À beira dos sulcos escuros,
Gritei minha revolta. E o ódio, assassino,
Envenenava o meu sangue, habitava o meu
peito...
Eu já rejeitava minha enxada e meu bernal...
(Pignatari)

À beira dos sulcos negros,
Eu clamei minha revolta, e o ódio, assassino,
Envenenava meu sangue, alojava-se em meu
peito...
Eu já abandonava minha enxada e meu
sementeiro... (Zavaglia)

Rente a sulcos escuros,
Gritei minha revolta, e o furor, putrefeito,
Corrompia meu sangue e morava em meu
peito...
E eu já largava a enxada e a saca além dos
muros... (Pinheiro e Duarte)

Excetuando-se os segundos hemistíquios dos versos pares, logramos traduzir – respeitando, como é nosso propósito, mais o plano da expressão do poema do que o do conteúdo – quase literalmente essa quadra. Nas seções ressaltadas, substituímos “haine assassine” por “furor putrefeito” (preservando-se, então, a qualificação repulsiva e degradante do sentimento) e inserimos a locução adverbial de lugar “além dos muros” no final da estrofe.

C'était mon droit – pensais-je – et dans
quel avenir
Allais-je voir sombrer ma sombre destinée ?
L'enfant, mon seul enfant, gloire et bonheur,
d'emblée
La guerre l'avait pris... Je l'avais vu partir...
(Jacques d'Avray)

O filho, meu único filho, glória e felicidade, de
repente
A guerra o tomara... Eu o vira partir... (Zavaglia)
Era direito meu, eu pensava – e em que futuro
Iria eu ver naufragar meu destino sombrio?
Meu filho, meu único filho, glória e felicidade, a
um só tempo
A guerra o levou... Eu o vi partir.
(Pignatari)

Era meu direito – pensava eu – e em qual
futuro
Eu ia ver desaparecer meu sombrio destino?

Eu veria afundar meu sombrio destino?
Meu filho, riso meu, meu único menino,

Era, pois, meu direito – eu pensava – e em qual
dia
A guerra o arrebatou... E eu vi quando partia...
(Pinheiro e Duarte)

Nesta quadra, ressaltamos tão somente a aglutinação, no terceiro verso, de dois substantivos, “gloire” e “bonheur”, em um só, “riso”, seguida da supressão, por razões rítmicas, do adjunto adverbial “d'emblée”. Como Pignatari, igualmente optamos pela tradução dos dois verbos no pretérito mais-que-perfeito do último

verso pelo perfeito simples, mas, diferentemente dele, trocamos o infinitivo que encerra a estrofe pelo verbo conjugado no imperfeito.

Le temps fuit, le temps court...
Je travaille, j'endure, et mon espoir s'attarde
À le croire sauvé !... Mais les ans me
poignardent :
Je n'ose que me plaindre... et je plains
chaque jour... (Jacques d'Avray)

O tempo passa, o tempo corre...
Eu trabalho, com abnegação, e minha
esperança insiste
Em acreditá-lo a salvo!... Mas os anos me
apunhalam:
Ouso apenas lamentar-me... e eu o lamento
todo dia... (Zavaglia)

O tempo foge... o tempo voa...
Eu trabalho, tudo suporte, e minha esperança
insiste
Em crê-lo salvo!... Mas os anos me
apunhalam..
Só consigo lamentar-me, e lamento todos os
dias... (Pignatari)

O tempo corre e foge...
Eu trabalho, eu resisto, e minha fé procura
Crê-lo salvo! Porém, o tempo me tortura:
Apenas me lamento... e lamento até hoje...
(Pinheiro e Duarte)

A exclusão da repetição do termo “temps”, no primeiro verso, é em parte corrigida no terceiro, em que “tempo” reaparece como tradução de “ans”.

Mais uma vez, as maiores diferenças, quando se cotejam original e tradução, recaem sobre adjuntos adverbiais: no último verso, para assegurar a rima interpolada, traduzimos “chaque jour” por “até hoje”, o que não se nos configura um desvio grave de sentido.

Et je pleurais tantôt...
Bref, j'ai plongé ma main dans la semaille...
Quelques ans sont passés... Mais... regarde
sa taille :
L'arbre est là grand, branchu, campé sur le
couteau ! (Jacques d'Avray)

E eu chorava tanto...
Enfim, mergulhei minha mão na semente...
Alguns anos se passaram... Mas... olha seu
talhe...

Passou-se o tempo... E então... Vê seu porte
eminente:

A árvore está lá, crescida, enramada, robusta na
colina! (Zavaglia)
Sempre chorando.
Mas, enfim, mergulhei a mão na semente...
Passaram-se os anos... Mas, olhe que porte:
Lá está a árvore, grande, frondosa, plantada na
colina! (Pignatari)

E eu chorava há instantes...
Mas, enfim, mergulhei minha mão na
semente...

A árvore lá está, nos morros frondejantes.
(Pinheiro e Duarte)

Contrariamente a Zavaglia e Pignatari, fomos fiéis ao significado do advérbio “tantôt”, “há pouco” (ou “dentro em breve”, se associado a uma ação futura). Os adjetivos que caracterizam a árvore no quarto verso, “grand” e “branchu”, reúnem-se, num primeiro momento, num só, “éminent” (qualificando o “porte”). Por sua importância, ambos são todavia retomados em outro amálgama no final do poema, distinguindo, ali, todo o espaço evocado pelo eu lírico: “frondejante”.

“O Louco da orla”

Passamos agora aos poemas que, por não terem ganhado versão musical, tinham sido até o presente traduzidos somente por Zavaglia. O primeiro deles, “O Louco da orla” (“O louco da praia”, para Zavaglia), pertence à primeira série dos *Tragipoèmes*. Esse poema diferencia-se dos anteriores em dois pontos: o primeiro, por compor, sozinho, uma seção da obra (não integrando, portanto, um conjunto, um ciclo); e o segundo, por sua forma particular: cinco estrofes de dimensão e métrica distintas, com prevalência, não obstante, de quadras de versos octossilábicos.

Personne ne connaît sa vie...
Et voilà pourquoi, quand il passe
De la plage vers la prairie,
Puisqu'on le raille, je l'embrasse.
(Jacques d'Avray)

Ninguém conhece sua sina...
Quando ele vai a largo passo
Da beira-mar até a campina,
Se o xingam, eu dou-lhe um abraço.
(Pinheiro e Duarte)

Ninguém conhece sua vida...
E eis porque, quando ele passa
Da praia para o prado,
Já que zombam dele, eu o abraço.
(Zavaglia)

Un jour, il m'a dit son histoire,
Il m'a parlé de longues tresses,
Baisers dont il garde mémoire
Et souvenirs de sa maîtresse...
(Jaques d'Avray)

Contou-me um dia sua história
E descreveu-me longas tranças,
Beijos que leva na memória
E de sua amada lembranças...
(Pinheiro e Duarte)

Um dia, ele me contou sua história,
Falou-me de longas tranças,
Beijos de que ele guarda memória
E de sua amada lembranças...
(Zavaglia)

Como já assinalado, a transposição da configuração rítmica do poema original, apoiada sobretudo nos pressupostos teóricos de Laranjeira (2003) e Meschonnic (2010), foi um dos aspectos prioritários de nosso projeto tradutório. Eis a razão pela qual mantivemos a medida octossilábica e as rimas alternadas nas duas primeiras quadras do poema. Sobre o metro octossilábico, cabe aqui uma observação: essa medida é a mais tradicional e popular da lírica francesa, cuja correspondência, na versificação em língua portuguesa, seria a redondilha maior. Segundo Álvaro Faleiros (2006), os poetas românticos brasileiros que traduziram versos franceses decidiram-se, na maioria dos casos, pelo uso de redondilhas, ao passo que os parnasianos optaram pela conservação da medida francesa. Essa so-

lução, afirma o crítico e tradutor, é a que prevalece desde então em nosso meio. Decidimo-nos, igualmente, pela preservação do octossílabo a fim de que fosse mantida a estrutura original do poema.

Observa-se que a tradução da segunda estrofe pouco se distingue daquela realizada por Zavaglia. Com poucos ajustes, facilmente chegou-se à medida e à alternância rímica do poema de partida. Na primeira quadra, assinalam-se sobretudo a inserção de uma locução adverbial, “a largo passo”, e a troca da locução causal “puisque” pela condicional “se”, com o notório objetivo de chegar à configuração rítmica original sem modificar significativamente o sentido dos versos.

“Ouah !... Bien aveugle est la mer, qui
beugle...
Sur le sable doré, fidèle amie,
N’as-tu gravé ton serment d’amour ?
Pour relire tes mots, je les cherche en aveugle
Sur le sable doré, fidèle amie...” (Jacques
d’Avray)

“Oh!... Bem cego é o mar, que brame...
Sobre a areia dourada, fiel amiga,
Não gravaste teu juramento de amor?
Para reler tuas palavras, eu as procuro às cegas
Sobre a areia dourada, fiel amiga...” (Zavaglia)

“Oh!... Bem cego é o mar em sua refrega...
Na fulva areia, devotada amiga,
Não gravaste tuas juras de amor?
Para relê-las eu procuro-as às cegas
Na fulva areia, devotada amiga...” (Pinheiro e Duarte)

Essa quintilha caracteriza-se por sua estrutura particular, em que se destacam o metro irregular (9-10-9-12-10) e a retomada do segundo verso no final da estrofe. Para chegar a resultado similar, tivemos de proceder a um deslocamento de ordem semântica, reconstituindo o alarido que sugere a ideia de um mar “qui beugle” (brama, brame...) na imagem da luta, da “refrega”, do movimento das ondas. Embora não seja, pela deselegância, um procedimento recomendável, para que obtivéssemos a medida original nós recorremos à sinérese no primeiro e no terceiro versos (“suas” e “tuas”) e à diérese no quarto (“procuro-as”).

Son amour, dès ce jour
funèbre,

Du malheur dans la folle ivresse,
Cherche les mots de sa
tendresse...

Mais il ne trouve que ténébres,
Car les mots gravés par ses
mains

Se sont éteints, se sont éteints...
(Jacques d'Avray)

Desde esse dia tão nefasto,
Seu amor, num arroubo inquieto
Da dor, busca expressões de afeto...

Mas não encontra nenhum rasto,
Pois as gravadas por suas mãos
Se desfizeram entre os grãos...

(Pinheiro e Duarte)

Seu amor, desde este dia fúnebre,
Da desdita na louca embriaguez,
Procura as palavras de sua ternura...
Mas não encontra senão trevas,
Pois as palavras gravadas por suas mãos

Se apagaram, se apagaram...

(Zavaglia)

A tradução desta sextilha foi aquela em que, visando sempre à preservação de sua conformação, talvez mais tenhamos nos distanciado da construção semântica e sintática original. Realocamos a abertura da estrofe no início do segundo verso (cujo final transborda, num *enjambement*, para o começo do terceiro), convertemos a restrição que se apresenta no quarto verso (“ne... que”) numa dupla negação (“não... nenhum”) e substituímos a reduplicação da ação no final da estrofe por outro tipo de reiteração, “entre os grãos”, que recuperava, em outros termos, o local do registro das palavras gravadas.

Elle était femme, elle était femme,
Comme le sable était son âme :
La mer est au sable mouvant
Ce que l'oubli est au serment.
(Jacques d'Avray)

Ela era moça, ela era fêmea,
A areia é sua alma gêmea:
São para o mar os móveis seixos
O que é à promessa um tal desleixo.
(Pinheiro e Duarte)

Ela era mulher, ela era mulher,
Como a areia era sua alma:
O mar é para a areia movente
O que o esquecimento é para o juramento.
(Zavaglia)

Retoma-se, no primeiro verso da última quadra, a figura de repetição usada no final da estrofe precedente: a reduplicação (*epizeuxe*). Logramos manter tão somente a repetição da primeira parte do sintagma, substituindo, contudo, o primeiro predicativo, “moça”, por um sinônimo que lhe estende o sentido, “fêmea”, a fim de que não fosse desfeita a imagem proposta no verso subsequente (em que, por razões métricas, se converteu o pretérito imperfeito num presente atemporal). O poema encerra-se com uma comparação, mantida em nossa tradução. Conquanto pertençam ao campo lexical evocado no poema original, os termos de que nos servimos no final dos dois últimos versos – “móveis seixos” por “sable mouvant”

e “desleixo” por “oubli” – não têm, reconhecemos, a potência e a expressividade de seus correspondentes imediatos, “areia movediça” e “esquecimento”. cremos, porém, que tal perda é compensada pelo efeito rítmico e pelo paralelismo sintático, que dão equilíbrio ao conjunto de versos.

“A Biblioteca de Alexandria”

Tal qual o poema precedente, “A Biblioteca de Alexandria” é o único poema de sua seção. Num cenário onírico, duas vozes – uma determinada (“o sábio”), outra não – tratam, valendo-se de imagens extraídas das mitologias grega e cristã, de questões transcendentais. Em sete estrofes de dimensões variadas, distribuem-se trinta versos de medida majoritariamente alexandrina.

UNE VOIX DANS LA NUIT...

“... Vois plus qu’un autre au fond des mortels embarras !

“Aiguise ton regard, pour pénétrer les marbres !

“Veux vouloir: tu VOUDRAS!.....

“Veux pouvoir: tu POURRAS!...

“Et le Sphinx parlera de dessous LE GRAND ARBRE!... (Jacques d’Avray)

UMA VOZ NA NOITE

“Vê melhor que os demais um problema fugaz!

“Afina teu olhar para as pedras varar

“Quer querer: QUERERÁS!...

“Quer poder: PODERÁS!

“E sob A ÁRVORE GRANDE a Esfinge vai falar!... (Pinheiro e Duarte)

UMA VOZ NA NOITE

“...Vê mais que qualquer outro no fundo das mortais vaidades!

“Aguça teu olhar, para penetrar os mármore!

“Quere querer: tu QUERERÁS!.....

“Quere poder: tu PODERÁS!.....

“E A Esfinge falará por debaixo da GRANDE ÁRVORE!... (Zavaglia)

Esse quinteto não é, de fato, senão uma quadra de versos alexandrinos cujo terceiro verso se divide, em sua configuração gráfica, em duas linhas (um

hemistíquio em cada uma delas). Tal arranjo foi mantido em nossa tradução. Em relação ao material sonoro, assinalamos, no texto original, as aliterações em /R/ e as rimas internas, que reforçam a musicalidade das rimas alternadas da estrofe (das quais assinalamos os pares “vouloir” / “pouvoir” e “pourras” / “parlera”). Foi nosso intento, por conseguinte, preservar esses aspectos rítmicos, seja pela repetição do /r/ (entre vogais, em posição final ou antecedido por consoante), seja pela formação de rimas internas, ainda que em local distinto do dos versos em francês (“demais” / “fugaz”, “olhar” / “varar”, “querer” / “poder”). Por questões métricas e rítmicas, não logramos traduzir literalmente o termo “marbre”, traduzido por outro de sentido mais amplo, “pedras”. Do universo helênico (de que o mármore faz parte) mantivemos, porém, a Esfinge. Assinalamos, por fim, o quão difícil é a inserção de palavras proparoxítonas em versos medidos: “árvore”, diferentemente de “mármore”, pôde porém ser utilizada – num esforço para recuperar um símbolo importante no imaginário religioso, como a “árvore da ciência do bem e do mal” (ou “árvore do fruto proibido”) e a “sarça ardente”, e científico (tal qual a “árvore de Newton”) –, mas tivemos de mudar a posição do adjetivo que a acompanha.

LE SAGE

“Et j’entendis La Voix... Et je connus Les Lieux...

J’ai fouillé Les Secrets... J’ai compris LE MYSTÈRE... (Jacques d’Avray)

O SÁBIO

“E A Voz eu ouvi... Os Locais conheci...

Os Segredos sondei... O MISTÉRIO captei... (Pinheiro e Duarte)

O SÁBIO

“...E eu escutei A Voz... E eu conheci Os Lugares...

Eu perscrutei Os Segredos... Eu compreendi O MISTÉRIO... (Zavaglia)

“Maintenant, me voilà devant ton trône, ô DIEU!,

Moi, qui T’implore, prêt à laisser cette enveloppe de terre!... (Jacques d’Avray)

“Agora estou aqui, ó DEUS!, ante de Ti,

Pronto a deixar este invólucro de terra, a TI rogo, ó Rei!...(Pinheiro e Duarte)

“Agora, eis-me diante de teu trono, ó DEUS!,

Eu, que Tè imploro, pronto para abandonar este invólucro de terra!... (Zavaglia)

Observa-se na construção dessas estâncias o que se viu na estrofe precedente, posto que os dois dísticos que aqui se apresentam muito verossimilmente constituíam na origem uma única quadra. Mantivemos, no primeiro deles, a assonância nas rimas internas (/ε/ em “secrets” / “mystère” em francês; /i/ em “ouvi” / “conheci” e /ej/ em “sondei” / “captei” / “Rei” em português), e, no segundo, a longa medida do último verso. Para alcançar as dezesseis sílabas do verso final, inserimos um vocativo, “ó Rei”, que reforça a interpelação ao interlocutor, Deus.

“Après des milliers d’ans de recherches comblées,
Me voilà seul anneau de la gnostique chaîne :
J’ai passé tout un siècle accordant les données,
Et j’outre-passe, enfin, La Connaissance Humaine. (Jacques d’Avray)

“Após anos sem fim de abundantes pesquisas
Eis-me o elo sem-par da gnóstica corrente:
Num século juntei informações precisas,
E do Saber Humano, enfim, eu passo à frente. (Pinheiro e Duarte)

“Depois de milhares de anos de pesquisas cumuladas,
Eis-me único elo da gnóstica cadeia:
Passei todo um século combinando os dados,
E eu ultrapasso, enfim, O Conhecimento Humano. (Zavaglia)

“Un monde habite en moi, des rayons en ruissentent,
Pour éclairer La Vie, éblouissant les hommes...
Mais toute immensité s’amointrit devant Celle
Dont Tu es le Foyer et nous mornes atomes. (Jacques d’Avray)

“Um mundo mora em mim, um feixe dele brota,
Para aclarar A Vida e arrebatar as gentes...
Mas toda imensidão ante Aquela se esgota
Da qual és a Morada; e nós, frações pungentes. (Pinheiro e Duarte)

“Um mundo habita em mim, de mim raios emanam
 Para esclarecer A Vida, fascinando os homens...
 Mas toda imensidão diminui diante dAquele
 Em que tu és o Lar e nós baços átomos. (Zavaglia)

“Demain, pourtant, d'autres viendraient; et, degrés pour tant d'autres,
 La mirifique échelle, escaladant l'aurore, arriverait un jour
 Aux sommets de la Science Auguste des Apôtres,
 Qui sur notre Désir descend de ton Amour. (Jacques d'Avray)

“Mas, amanhã, outros virão; e, degraus para tantos,
 A mirífica escada, escalando a alvorada, alcançará um dia
 Os topos do Saber Augusto e Sacrossanto,
 Que, por nosso Querer, do teu Amor arria. (Pinheiro e Duarte)

“Amanhã, sobretudo, outros viriam; e, degraus para tantos outros,
 A mirífica escada, escalando a aurora, chegaria um dia
 Ao ápice dA Ciência Augusta dos Apóstolos,
 Que em nosso Desejo descende de teu Amor. (Zavaglia)

Apenas os dois primeiros versos da última quadra transcrita não são alexandrinos. Seguindo a proposta tradutória, mantivemos tanto as medidas (14 e 18 sílabas, respectivamente, sendo que a do segundo verso pode ser subdividida em três hexassílabos) quanto a configuração rímica originais.

Como não houve necessidade de grandes adequações semânticas nessas estrofes, passaremos imediatamente aos versos finais do poema.

“J'y suis... Tremblant encore sous l'effort de la meule,
 Je vois fondre à mes pieds les astres ingénus;
 Et je trouve en moi-même une âme toute seule,
 En proie au repentir d'avoir trop tôt connu... (Jacques d'Avray)

“Cheguei... E exausto estou pela lida na mó,
 No chão fundirem fito os astros virginais;
 E em mim mesmo eu encontro uma alma tão só,
 Tomada de pesar por ter visto demais... (Pinheiro e Duarte)

“Aqui estou.... Tremendo ainda sob o esforço da meda,
Eu vejo desaparecerem em meus pés os astros ingênuos;
E eu encontro em mim mesmo uma alma completamente só,
Atormentada pelo arrependimento de ter demasiado conhecido... (Zavaglia)

“Et puisque on saurait tout, MON DIEU !, fais que tout on oublie,
Pourqu’ on ait, même ainsi, la gloire de chercher!...”
Il tombe...
Et son flambeau, cloué sur le plancher,
Exauçant sa prière, alluma l’incendie. (Jacques d’Avray)

“Tudo se saberá, MEU DEUS!, que então tudo se esqueça,
A fim de que se tenha a glória de explorar!...”
Ele cai...
E, no chão, jaz sua chama acesa,
Que atende à sua prece e põe tudo a queimar. (Pinheiro e Duarte)

“E já que se saberia tudo, MEU DEUS!, faze com que tudo se esqueça,
Para que se tenha, mesmo assim, a glória de procurar!...”
Ele tomba...
E sua vela, cravada no chão,
Ouvindo sua prece, acendeu o incêndio. (Zavaglia)

Vê-se, na última estrofe, um recurso que já havia sido empregado pelo poeta: alguns hemistíquios de alexandrinos não se sucedem imediatamente, mas são ora dispostos em linhas distintas, ora separados por vocativo. Esse aspecto, como outros, foi preservado. Por razões de ordem métrica, mudamos alguns tempos verbais, expediente a que já tínhamos recorrido numa das estrofes do bloco transcrito anteriormente ao substituir o futuro do pretérito pelo futuro do presente. Na estância que encerra o poema, fizemos a mesma conversão e trocamos o passado simples pelo presente, solução que nos parece, a bem da verdade, mais lógica do que a tradução pura e simples do tempo passado.

Neste poema, tempos distintos amiúde se sobrepõem de maneira confusa, dificultando a compreensão. Não nos parece ser papel do tradutor corrigir eventuais desacertos do texto de partida, mas é sua tarefa assegurar a legibilidade – se

tal qualidade ali se faz presente – e apontar, em nota ou no aparato peritextual, eventuais lapsos (como esperamos ter feito nestes breves comentários).

Seguem, após as referências, os poemas traduzidos dispostos em sequência. Nossas traduções, insistimos, não pretendem substituir as anteriores, mas tão somente valorizar traços dos poemas escolhidos que haviam sido pouco favorecidos por Zavaglia e Pignatari. A poesia de Freitas Valle / Jacques d'Avray, de qualidade discutível (como assinalamos no início do artigo), tem por principal característica a regularidade rítmica (em outras palavras, sua literariedade reside mais nos aspectos formais do que no sentido dos versos). Tal natureza não poderia, portanto, ser desconsiderada numa nova tradução.

No ano em que se comemora o centenário de realização da Semana de Arte Moderna de 1922, esperamos ter contribuído com os estudos de tradução poética e trazido novamente à ribalta a obra de um nome importante do ambiente artístico paulista das primeiras décadas do século passado, de quem ainda há muito a se dizer.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de; ALMEIDA, Guilherme de. *Mon coeur balance/ Leur Âme/ Histoire de la fille du roi*. São Paulo, Globo, 2003.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo, SENAC, 2001.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Pauvre lyre*. Cordes-sur-Ciel, Rafael de Surtis, 2006.
- FALEIROS, Álvaro. (2006). Elementos para a tradução do octossílabo em português. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, nº 7, 2006, p. 71-80.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: Do sentido à significância*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PIGNATARI, Dante (ed.). *Alberto Nepomuceno: Canções para Voz e Piano*. São Paulo, Edusp, 2013.
- VALLE, José de Freitas (Jacques d'Avray). *Tragipoèmes*. São Paulo, 1916-1917.
- ZAVAGLIA, Adriana. *Vida e obra de Freitas Valle e Jacques d'Avray: O Mecenas e o Poeta sem História*. Dissertação de Mestrado, UNESP, 1994.

“O Semeador”

Ó, velhos aldeões! Mandam-vos semear,
E semeais... Por quê – dizei – tal semear?

Decerto não por vós, pois o pomar demora
A brotar, a crescer... E os peões vão embora.

A outros vós plantais, para salvar a vida
Dos filhos que virão de relações queridas...

E sim, eu me revolto! Eu não vou tão ligeiro!
Das árvores não tive abrigo hospitaleiro.

Eu não tenho porvir. Minha vida é passada...
Eu chorei, vós sabeis... Lágrimas repisadas!

Eu sofri, eu sofri, demais, sofri demais.
Tenho em meu peito a morte e dores abismais!

O sulco está cavado e a saca ao lado jaz:
Quando a árvore crescer... Cá não estarei mais.

Eu, ao lançar os grãos, semearia a vida,
E carregado o sulco, emerge a dor retida...
Não vou mais semear...

 E joga tudo à rua,
Os seus dourados grãos esparramam-se ao vento...
Avante! – disse então o peão sem alento,
 Que se vai com a lua...

“O Ancião”

Enganas-te tu. Sim, desta árvore plantada,
Não fruirias nem de sua sombra benta...
Vê, como tu sofri uma dor que atormenta,
Mais do que tu chorei lágrimas desoladas...

Rente a sulcos escuros,
Gritei minha revolta, e o furor, putrefeito,
Corrompia meu sangue e morava em meu peito...
E eu já largava a enxada e a saca além dos muros...

Era, pois, meu direito – eu pensava – e em qual dia
Eu veria afundar meu sombrio destino?
Meu filho, riso meu, meu único menino,
A guerra o arrebatou... E eu vi quando partia...

E eu chorava há instantes...
Mas, enfim, mergulhei minha mão na semente...
Passou-se o tempo... E então... Vê seu porte eminente:
A árvore lá está, nos morros frondejantes.

O tempo corre e foge...
Eu trabalho, eu resisto, e minha fé procura
Crê-lo salvo! Porém, o tempo me tortura:
Apenas me lamento... e lamento até hoje...

“O Louco da Orla”

Ninguém conhece sua sina...
Quando ele vai a largo passo
Da beira-mar até a campina,
Se o xingam, eu dou-lhe um abraço.

Contou-me um dia sua história
E descreveu-me longas tranças,
Beijos que leva na memória
E de sua amada lembranças...

“Oh!... Bem cego é o mar em sua refrega...
Na fulva areia, devotada amiga,
Não gravaste tuas juras de amor?
Para relê-las eu procuro-as às cegas
Na fulva areia, devotada amiga...”

Desde esse dia tão nefasto,
Seu amor, num arroubo inquieto
Da dor, busca expressões de afeto...
Mas não encontra nenhum rasto,
Pois as gravadas por suas mãos
Se desfizeram entre os grãos...

Ela era moça, ela era fêmea,
A areia é sua alma gêmea:
São para o mar os móveis seixos
O que é à promessa um tal desleixo.

“A Biblioteca de Alexandria”

UMA VOZ NA NOITE

“Vê melhor que os demais um problema fugaz!

“Afina teu olhar para as pedras varar

“Quer querer: QUERERÁS!...

“Quer poder: PODERÁS!

“E sob A ÁRVORE GRANDE a Esfinge vai falar!...

O SÁBIO

“E A Voz eu ouvi... Os Locais conheci...

Os Segredos sondei... O MISTÉRIO captei...

“Agora estou aqui, ó DEUS!, ante de Ti,

Pronto a deixar este invólucro de terra, a TI rogo, ó Reil...

“Após anos sem fim de abundantes pesquisas

Eis-me o elo sem-par da gnóstica corrente:

Num século juntei informações precisas,

E do Saber Humano, enfim, eu passo à frente.

“Um mundo mora em mim, um feixe dele brota,

Para aclarar A Vida e arrebatara as gentes...

Mas toda imensidão ante Aquela se esgota

Da qual és a Morada; e nós, frações pungentes.

“Mas, amanhã, outros virão; e, degraus para tantos,

A mirífica escada, escalando a alvorada, alcançará um dia

Os topos do Saber Augusto e Sacrossanto,

Que, por nosso Querer, do teu Amor arria.

“Cheguei... E exausto estou pela lida na mó,

No chão fundirem fito os astros virginais;

E em mim mesmo eu encontro uma alma tão só,

Tomada de pesar por ter visto demais...

“Tudo se saberá, MEU DEUS!, que então tudo se esqueça,

A fim de que se tenha a glória de explorar!...”

Ele cai...

E, no chão, jaz sua chama acesa,

Que atende à sua prece e põe tudo a queimar.

A primavera de Yosano Akiko: uma análise das flores e das cores em *Midaregami*

*Michelle Conterato Buss
Nathália da Silveira Martins*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar poemas *tanka* da coletânea *Midaregami* (1901), da poeta japonesa Yosano Akiko (1878-1942), dentro da temática das flores e das cores em sua poesia. Buscamos empreender uma análise sobre as imagens e suas simbologias dentro do contexto cultural, histórico e literário japonês. Para tanto, a metodologia desse estudo é baseada em pesquisa bibliográfica, mapeamento e análise de trechos em que flores e cores se destacam, focando em como elas são construídas como veículo condutor para revelar imagens que dialogam com a formação de Yosano como poeta e com outras obras da tradição literária japonesa, chinesa e europeia. Utilizaremos o trabalho de Haruo Shirane (2012) como principal base teórica. A poética de Yosano, marcada por metáforas complexas e temáticas de amor e juventude, tem como traços marcantes em sua obra o individualismo, o sensual, o desejo e a mulher moderna. Após a definição inicial do corpus acima citado, selecionamos primeiramente 10 poemas traduzidos nos quais mapeamos as flores e as cores visando mapear a simbologia presente em suas metáforas. Dos 10 poemas, elegemos 7 e, a partir destes, examinamos a presença das flores e das cores a partir do repertório cultural japonês.

Palavras-chave: Yosano Akiko; poesia japonesa; *midaregami*; tradução.

Abstract: This article aims to analyze poems from the *tanka* collection *Midaregami* (1901), by Japanese writer Yosano Akiko (1878-1942), within the theme of flowers and colors in her poetry. We seek to undertake an analysis of the images and their symbologies within the cultural, historical and literary Japanese context. Therefore, the methodology of this study is based on bibliographic research, mapping and analysis of passages in which flowers and colors stand out, focusing on how they are constructed as a conduit vehicle to reveal images that dialogue with Yosano's formation as a poet and with other works of Japanese, Chinese and European literary tradition. We will use the

work of Haruo Shirane (2012) as the main theoretical basis. Yosano's poetry, marked by complex metaphors and themes of love and youth, has individualism, sensuality, desire and the modern woman as striking traits in her work. After the initial definition of the aforementioned corpus, we first selected 10 translated poems in which we mapped the flowers and colors in order to map the symbology present in their metaphors. Of the 10 poems, we chose 7 and, from these, we examined the presence of flowers and colors from the Japanese cultural repertoire.

Keywords: Yosano Akiko; Japanese poetry; *midaregami*; translation.

Introdução: despertar da primavera



Yosano Akiko. *Wikimedia commons*.

Yosano Akiko (1878-1942) foi uma poeta e precursora do feminismo no Japão. Sua carreira literária percorreu três períodos importantes da história japonesa: o período Meiji 1868-1912), o período Taishō (1912-1926) e o período Shōwa (1926-1989). Junto de Masaoka Shiki (1867-1902), é um dos nomes conhecidos por revolucionar a forma poética tradicional *tanka* no final do século XIX e início

do século XX. Foi casada com o poeta e crítico Yosano Tekkan (1873-1935), com quem teve treze filhos. Sua obra inspirou poetas como Hagiwara Sakutarō (1886-1942) (ARANA, 2008, p. 384).

Sua primeira obra, chamada *みだれ髪* (*Midaregami*, lit. cabelos emaranhados), foi publicada em agosto de 1901, quando a poeta tinha 22 anos. O livro é composto por 399 *tanka*, divididos em 6 partes, conforme listado a seguir:

Divisão	Japonês	Romanização ¹	Português	Poemas
Parte 1	臙脂紫	<i>enjimurasaki</i>	púrpura vermelho	98
Parte 2	蓮の花船	<i>basu no hanabune</i>	o navio da flor de lótus	76
Parte 3	白百合	<i>shirayuri</i>	lírio branco	36
Parte 4	はたち妻	<i>hatachidzuma</i>	a esposa de vinte anos	87
Parte 5	舞姫	<i>maihime</i>	a dançarina	22
Parte 6	春思	<i>haruomoi</i>	pensamentos de primavera	80

(Fonte: elaboração própria)

O *tanka* é um dos estilos de *waka*², uma forma poética de 5 versos, que segue o padrão de 5-7-5-7-7 sílabas poéticas, e está presente na poética japonesa desde a primeira antologia imperial, elaborada no século VIII, o *万葉集* (*Man'yōshū*, lit. coleção da miríade de folhas). Como uma figura do modernismo, Yosano seguia a forma, mas rompia a tradição da mesma, destacando o seu individualismo na criação poética, a tal ponto que seu marido se negava a usar a nomenclatura *tanka* para se referir à obra da esposa (BEICHMAN, 2002, p. 9). A obra também

1 A partir da leitura e das traduções de *tanka* de Cunha (2019; 2020), optamos por uma transliteração que se aproxime o máximo possível da pronúncia contemporânea da língua japonesa, tendo em vista que os sistemas de romanização nem sempre se mostram adequados ao uso de transliteração de poesia.

2 “A poesia tradicional japonesa (*waka*) é estruturada por um sistema métrico de versos de cinco e de sete sílabas. Na Antiguidade, havia duas formas principais de *waka*: *chōka* ou *nagauta* (“poemas longos”) e *tanka* (“poemas curtos”)” (CUNHA, 2021, p. 10). Além disso, Cunha (2019) argumenta que o “*tanka* tem sempre cinco versos e um total de 31 sílabas – em geral, a disposição da métrica obedece ao esquema 5-7-5-7-7” (p. 15-16).

é atravessada pela temática de amor, juventude e o feminino, evocando reflexões sobre a imagem da mulher moderna.

O romantismo estava em seu apogeu no Japão na virada do século, e *Cabelos emaranhados*, com seus 399 poemas tanka, um hino à arte, amor, juventude, primavera e, acima de tudo, ao indivíduo, foi o grande exemplo disso na poesia japonesa da época. (...) [*Cabelos emaranhados*] trouxe o individualismo para a poesia tradicional com uma força tempestuosa e paixão não encontrada em nenhuma outra obra do período.³ (BEICHMAN, 2002, p. 1, grifo nosso, tradução de Nathália Martins)

Yosano Akiko também foi pioneira na tradução de 源氏物語 (*Genji Monogatari*, lit. o conto de Genji), obra do século XI tida por muitos estudiosos como o romance mais antigo do mundo, para o japonês moderno, tendo traduzido a obra não uma, mas duas vezes⁴ (MIDORIKAWA, 2003, p. 193). É essencial mencionar isso, pois tanto *Genji Monogatari* quanto outras obras clássicas serviram como importantes influências para a poesia de Yosano, tendo inclusive escrito poemas em homenagem à obra de Murasaki Shikibu (ROWLEY, 2001).

Apesar de uma escrita moderna e inovadora, muitas imagens trazidas por ela em suas poesias remetem àquelas do Japão do período Heian, como outras do Japão clássico. Não apenas o passado do Japão é refletido em sua obra, mas também “as figuras femininas semidivinas que aparecem em vários de seus poemas mais marcantes trazem traços de mitos gregos, lendas e poesias chinesas, literatura antiga japonesa e arte ocidental do Renascimento e do século XIX”⁵ (BEICHMAN, 2002, p. 8, tradução de Nathália Martins), o que reforça o alinhamento da autora e sua escrita ao seu contexto cultural de sua época. Escritores de poesia e prosa que nasceram e viveram no início da modernização japonesa possuem muito fortemente a característica de demonstrarem em sua arte essas trocas culturais de locais e

3 Em inglês: “Romanticism was in its heyday in Japan at the turn of the century, and *Tangled Hair*, its 399 tanka poems a hymn to art, love, youth, spring, and, above all, the individual, was the supreme example of it in Japanese poetry of the time. (...) [*Tangled Hair*] brought individualism to traditional poetry with a tempestuous force and passion found in no other work of the period.”

4 A primeira tradução data dos anos de 1912-1913, sob o nome de 新訳源氏物語 (*shin'yaku genji monogatari*, lit. nova versão do conto de Genji), e a segunda dos anos 1938-1939, atualmente mais conhecida que a primeira.

5 Em inglês: “the semidivine female figures who appear in several of the most striking poems bear traces of Greek myth, Chinese legend and poetry, earlier Japanese literature, and Western art of the Renaissance and the nineteenth century.”

épocas diversas, devido à tradução e mesmo às viagens que passaram a fazer com a reabertura do Japão ao ocidente na última metade do século XIX. Em 1912, a própria Yosano viajou à Paris para encontrar seu marido, e lá escreveu poemas, conforme conta Beichman no artigo *Akiko goes to Paris: the European Poems* (1991):

Tekkan partiu de navio para a Europa em novembro de 1911, chegando a Paris no final do ano. Akiko não tinha planejado se juntar a ele, mas, em maio de 1912, ela acabou indo para Paris. A razão que ela deu na poesia foi muito simples: ela sentia tanta falta de Tekkan que não conseguia suportar a dor. (...)

Se a jornada de Sakai para Tóquio, a primeira grande viagem de sua vida, a levou do interior para o centro cultural do Japão, sua viagem de “uma pequena ilha longínqua do leste” para a Europa a levou das margens culturais do mundo para o seu núcleo.⁶ (BEICHMAN, 1991, p. 124, tradução de Nathália Martins)

Neste trabalho, serão analisados poemas que integram a parte *enjimurasaki*, da obra *Midaregami*. Diversas são as temáticas, referências e palavras recorrentes ao longo dessa seleção de poemas. Dentre essas, escolhemos tratar a simbologia das flores e das cores presentes na poesia de Yosano.

“Akiko amava esta estação [primavera] pelo seu significado de renovação e pelo aspecto figurativo rico de flores e de cores. Ao mesmo tempo era para ela o símbolo da juventude, a primavera da vida, quando nada importa mais que a descoberta do Amor e o transporte dos sentidos”. (DODANE, 2000, p. 82 apud NATILI e FALEIROS in YOSANO, p. 113)

A simbologia evocada pelas flores e pelas cores traça diálogos com obras como o já citado *Genji Monogatari*⁷, assim como com a própria cultura poética de

6 Em inglês: “Tekkan left for Europe by ship in November of 1911, arriving in Paris at the very end of the year. Akiko had not planned to join him, but somehow in May 1912 she found herself on the way to Paris. The reason she gave in the poetry was very simple: she missed Tekkan so much she could not stand the pain. (...)”

If the journey to Tokyo from Sakai, the first major one of her life, had taken her from the cultural hinterland of Japan to its center, the trek to Europe from “a little island far off in the east” took her from the cultural fringes of the world to its very core.”

7 De autoria de Murasaki Shikibu, é considerada uma obra clássica japonesa, escrita nos primeiros anos do século XI, no auge da era Heian. Na era Heian, ocorreu o florescimento da cultura aristocrática centralizada na corte, marcada por uma grande criatividade na literatura, na religião e em outras artes.

waka japonesa. No que diz respeito a *Genji Monogatari*, a presença das flores nos nomes das personagens femininas – tais como: Kiritsubo (Paulóvnia), Fujitsubo (Glicínia), Aoi (Lágrima de Cristo), Murasaki (Gromwell Roxo), Suetsumuhana (Cártamo) – contribuem, através de sua arquitetura simbólica, para a construção dessas personagens.

O professor Haruo Shirane, na obra *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature and the Arts* (2012), traz diversas listagens a respeito do significado de determinadas plantas, como a flor símbolo de cada mês do ano, assim como os símbolos de determinadas fases do ano, e também da vida das pessoas, usadas para rituais e oferendas. Quando se pensa em flores, se pensa também nas estações, que possuem uma grande importância na cultura e literatura japonesa desde seus primórdios. Mesmo em tópicos de cultura geral, não é necessário ser um grande conhecedor do Japão para saber que a flor de cerejeira possui um papel fundamental na primavera. Sua rápida floração é um grande símbolo da transiência da vida, como comenta Shirane: “Ao contrário da flor de ameixeira, que perdura mesmo na neve, a flor de cerejeira dura pouco tempo e, a partir do século X, a flor de cerejeira também aparece em poemas de lamento (aishō-ka).”⁸ (SHIRANE, 2012, p. 35-36, tradução de Nathália Martins).

Dada a importância das estações na cultura e literatura – especialmente na poética japonesa –, existe inclusive o termo *palavras sazonais*, as 季語 (*kigo*), muito utilizadas no haikai, por exemplo.

Ele [o haikai] deve fazer alusão a uma estação do ano, geralmente por meio de um *kigo* (“palavra da estação”). Os *kigo* dependem de convenções estabelecidas anteriormente e são uma porta de comunicação com a natureza e com textos anteriores, em que a palavra já foi utilizada (ou seja, são uma forma regulada de intertextualidade). (CUNHA, OLIVEIRA e BUSS in CUNHA e SCHMITT-PRYM, 2021, p. 13-14)

Nessa época, o Japão dava início à formação de sua identidade e autonomia própria, desvinculando-se aos poucos dos modelos chineses e coreanos que até então exerciam grande influência. *Genji Monogatari* configura para muitos como o primeiro romance psicológico da história da humanidade (OLIVEIRA, 2008). Essa obra de enredo complexo e atmosfera um tanto sombria, é pincelada com a habilidade poética de Murasaki Shikibu, presente através do uso da poesia nos diálogos. As tradutoras Reichhold e Kawamura (2003, p. 6) revelam que “incorporado na estória do Romance de Genji estão mais de 800 poemas, que muitas pessoas consideram verdadeiras jóias da obra.”

8 Em inglês: “Unlike the plum blossom, which endures even in the snow, the cherry blossom lasts for only a short time, and from the tenth century onward cherry blossom also appears in lament poems (aishō-ka).”

Levando em conta esse emaranhado de tradições, história e cultura, é possível compreender, um pouco que seja, toda a complexidade da obra de Yosano Akiko. Com este intuito, a análise de uma breve parte da poética da autora toma lugar.

Análise: as flores e as cores de Yosano

O significado das flores para os japoneses, antigamente, tinha uma importante atribuição de acordo com os contextos sociais: cada flor continha uma função e representação e existia um cuidado na escolha das flores a serem utilizadas em determinadas situações (SHIRANE, 2012). Por exemplo, ao se prepararem “flores para ir para a batalha”, escolhia-se plantas como a camélia e azaleia, evitando aquelas cujas flores e folhas murchavam facilmente, pois isso evocada má sorte. Já as “flores para uma nova habitação” não deveriam ser de todo vermelhas, porque a cor remete ao fogo. Além disso, Shirane traz algumas divisões que surgiram ao longo dos séculos, em que diferentes flores possuíam, cada uma, correspondência a um mês do ano⁹ – a exemplo do jogo de cartas estabelecido no século XVII, *hanafuda*¹⁰: ameixeira (segundo mês), flor de cerejeira (terceiro mês), glicínia (quarto mês), íris (quinto mês), peônia (sexto mês), crisântemo (nono mês), paulóvnia (décimo mês) (SHIRANE, 2012, p. 67). A feitura de quimonos, também associados à sazonalidade, através de suas cores e desenhos, era cuidadosamente elaborada em consonância com a representação da flor de determinada estação.

A técnica de tingimento importada do continente teve algo desenvolvimento no período Heian, originando combinações harmônicas de cores. A sobreposição (*kasane*) pode indicar tanto a combinação de cores entre o tecido e o forro quanto, caso mais numeroso, entre trajes que ficam à vista na abertura da manga, da gola ou da barra. As sobreposições obedeciam a uma série de regras ditadas, entre outras, por sazonalidade, posição social e faixa etária e

9 “(...) o clima variava de acordo com a área geográfica e período histórico. No período pré-Meiji, durante o qual um calendário lunissolar era usado, a primavera consistia no primeiro, segundo e terceiro meses; verão no quarto, quinto e sexto meses; outono no sétimo, oitavo e nono meses; e inverno no décimo, décimo primeiro e décimo segundo meses.” (SHIRANE, 2012, p. 9-10, tradução de Nathália Martins).

Em inglês: “the climate differed according to the geographical area and historical period. In the pre-Meiji period, during which a luni-solar calendar was used, spring consisted of the First, Second, and Third Months; summer of the Fourth, Fifth, and Sixth Months; autumn of the Seventh, Eighth, and Ninth Months, and winter of the Tenth, Eleventh, and Twelfth Months.”

10 “Jogo de baralho muito popular que se joga com 48 cartas divididas em doze séries de quatro, correspondentes aos meses do ano.” (FRÉDERIC, 2008, p. 376).

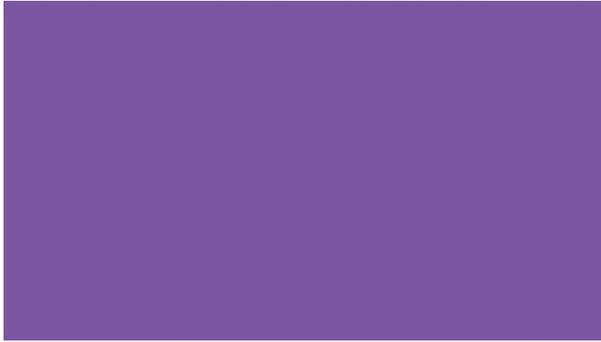
possuíam nomes elegantes baseados normalmente em plantas. (WAKISAKA, OTA, HASHIMOTO, YOSHIDA e CORDARO, 2013, p. 580)

Os sete poemas selecionados para análise integram parte da primeira da obra *Midaregami*, chamada 臙脂紫 (*enjimurasaki*), ou como optamos por traduzir em português, *Púrpura Vermelho*. A palavra em japonês mais comum para vermelho é 赤い (*akai*), e 臙脂 (*enji*) pode ser também traduzido por palavras como: *rubro*, *vermelho profundo*, *rouge*, *carmim*, para dizer algumas. O nome da cor em japonês vem do inseto *enjimushi*, cochonilha em português, inseto utilizado para fazer pigmentos vermelhos. *Enji* seria a mistura do *akai* com o *murasaki*, o que também nos permite inferir que o centro do título está em 紫 (*murasaki*).



Enji. #b3242e. Elaboração própria.

O *púrpura*, que poderia ser *violeta* ou *roxo*, dentre tantas outras acepções possíveis do universo de cores, se refere também a flores como *paulóvnia* e *glicínia*. Além disso, *Murasaki* é o nome da autora de *Genji Monogatari*, assim como de uma de suas personagens. E no contexto japonês, *Murasaki* se refere à flor *Lithospermum erythrorhizon*, gromwell roxo, cujas raízes foram usadas a partir da Era Nara (710-794) como corante para roupas de príncipes e ministros de alto escalão, sendo uma cor tida como bela e elegante ainda hoje (WADA, RICE e BARTON, 1983, p. 278).



Murasaki. #c633ff. Elaboração própria.

A cor vermelha e suas tonalidades evocam a paixão, o sangue, a maturidade. O roxo, ou púrpura, como vimos anteriormente, transmite elegância e nobreza. Ainda a respeito do título, Takeda (2000) explica que o uso das duas cores é uma composição da própria Yosano:

O título da primeira seção, “Enjimurasaki” (“Púrpura Vermelho”), representa um composto criado pela própria Yosano (Itsumi 312). O título permeado pela cor vermelho, que sugere vagamente a puberdade, também evoca a cor madura do sol representada através da transparência da luz e dos cabelos fluindo. A imagem do título incorpora a unidade universal como uma semente auto-suficiente e orgânica do mesmo e do outro, assim como o próprio poema iterativo Tanka.¹¹ (TADEKA, 2000, p. 33, tradução de Nathália Martins)

E, como veremos ao longo da análise, percebe-se o quanto as cores que Yosano escolheu para dar título à primeira seção de seu livro dialogam com a sua poesia. É possível enxergar as cores de Yosano, de sua juventude e início da vida adulta, através da lente do *Púrpura Vermelho*.

*

11 Em inglês: “The first section’s title “Enji-Murasaki” (“Crimson-Purple”) represents a compound originated by Yosano Akiko herself (Itsumi 312). The title surrounding the color red, which vaguely suggests puberty, also evokes the maturing color of the sun conveyed through the transparency of falling light and hair. The title image incorporates universal oneness as a self-sufficient and organic seed of sameness and otherness, just like the iterative Tanka poem itself.”

O primeiro poema a ser analisado é o de número 2 e evoca na plasticidade de suas imagens uma atmosfera bucólica em contraste com a ordem do subjetivo em que o vermelho das flores do campo dialoga com a dimensões da paixão:

2

歌にきけな誰れ野の花に紅き否むおもむきあるかな春罪もつ子

uta ni kiken / tare no no hana ni / akai inan / omomuki aru kana / haru tsumi motsu ko

pergunte à canção:

quem rejeita

o vermelho das flores do campo

com tanta graça?

a jovem que carrega o pecado da primavera.

O vermelho das flores abriga a imagem da paixão que é rejeitada pela jovem que carrega o pecado da primavera. Esse pecado pode evocar a ordem daquilo que é sensual ou mesmo sexual, da efervescência das paixões, dos instintos e desejos que despertam com a chegada da juventude. No Japão dessa época, assim como em outros lugares do mundo, falar sobre temas relacionados a paixões, o erótico, o sensual e o corpo de forma não velada, era um tabu para ambos os sexos, porém, quando esses temas eram abordados por mulheres julgava-se algo impróprio e condenável. Obras como *Vita Sexualis* (1909), do escritor e médico Mori Ōgai (1862-1922), que trata sobre o descobrimento da vida sexual de um homem jovem, de forma bem menos explícita do que o leitor pode pensar ao ver o título, chegavam a ser censuradas na época de seu lançamento.

O pecado também pode conferir a ideia de a jovem ser tão bela quanto as flores despertando assim a paixão nos homens que a admiram, esse pecado é como algo que desafia o bom senso dos homens que se sentem irresistivelmente atraídos pela beleza da jovem que, por ser vermelha, está na dimensão da sensualidade, daquilo que é fogo, que queima, que arde. Diferente da beleza que é divinizada, que provavelmente seria representada através da imagética de flores de cores mais suaves. Já a canção, pode também trazer a ideia de algo sedutor, ocultando nesse jogo de ouvir e perguntar à música, uma espécie de provocação diante do cenário do amor não correspondido.

A jovem (子) cria um paralelo com a primavera (春), que representa o florescimento da vida, a juventude, o despertar de paixões e descobertas. Na língua

japonesa, o caractere de primavera compõe a palavra juventude: 青春 (*seishun*), sendo o primeiro caractere referente à 青い (*aoi*), azul ou verde, uma cor que remete, por exemplo, a frutas ainda não maduras. Apesar de 子 (*ko*) não possuir gênero, a palavra é, geralmente, empregada para mulheres.

O pecado 罪 (*tsumi*) pode remeter ao cristianismo, em um primeiro momento, ainda mais para ouvidos ocidentais. Contudo, ao levar em conta o contexto de *Genji Monogatari*, obra, como já dita, muito importante na formação poética da autora, *tsumi* também carrega a ideia de pecado do budismo da era Heian (CHIHIRO; ROWLEY, 1994, p. 161). Assim sendo, o pecado da primavera carrega a ideia de uma paixão juvenil, de um desejo que floresceu, mas foi rejeitado.

O poema de número 5 abre um horizonte de fronteiras e contrastes: a menina que se torna jovem mulher; a pureza e inocência da infância que são deixadas para trás com a chegada da juventude onde desabrocham os desejos e paixões.

5

椿それも梅もさなりき白かりきわが罪問はぬ色桃に見る

tsubaki sore mo / ume mo sanariki / shirokariki / waga tsumi towanu / iro momo ni miru

o branco da camélia
e da flor de ameixeira
não agradam mais a mim
agora meu pecado tem
a cor da flor de pessegueiro

O branco, nestes versos de Yosano, evocam a ideia da pureza, da inocência, algo despídos de instintos e desejos carnis, desta forma, é oposto, contrasta e por isso gera o confronto com o vermelho e as cores de matizes avermelhadas que simbolizam a volúpia, o fogo da paixão, a carne, o sangue. Na cena poética arquitetada no poema 5, encontramos a voz poética rejeitando o branco da camélia e da ameixeira, preferindo agora a flor de pessegueiro, cuja cor é de um rosa avermelhado. Pode evocar também a paixão que rompe o plano das ideias e da fantasia e manifesta-se na carne, como uma paixão corpórea, visceral.



Flor de ameixeira. *Wikimedia Commons*.



Flor de pessegueiro. *Wikimedia Commons*.

Shirane (2012, p. 98) traz a divisão dos meses com as flores que seriam seu cerne, de acordo com o tratado *Ikenobō Sen'ō kuden*, escrito pelo monge budista Sen'ō, em 1542, que fundou a escola mais antiga de *Ikebana*, a escola *Ikenobō*. As plantas da primavera seriam, respectivamente, o pinheiro e a ameixeira (primeiro mês), o salgueiro e a camélia (segundo mês), e o pessegueiro e a íris (terceiro mês). Logo, as flores dos primeiros versos do poema representam o início da primavera, enquanto a flor de pessegueiro, o final dessa estação, já quase verão. Ou seja, a representação dessa transição da jovem menina (início da primavera) que se torna jovem mulher (final da primavera, início do verão).

Os professores Donatella Natili e Álvaro Faleiros, em sua seleta de tradução de *Midaregami* (2007), também analisam este mesmo poema:

As flores desempenham um papel importante na poesia japonesa e algumas delas foram utilizadas de forma convencional para indicar determinados sentimentos humanos. Assim, a flor de cerejeira, pela sua brevidade em florescer e cair, indica o amor heróico; uma peônia, uma beleza voluptuosa. É primavera, as flores de ameixa, de camélia e de pêssego dão cor à paisagem. As flores de ameixa e as de camélia são brancas demais para a mulher do poema: parecem condenar a sua paixão. Ao contrário, as flores de pêssego, se harmonizam perfeitamente com seu estado de ânimo e exaltam seu sentimento amoroso. (NATILI e FALEIROS in YOSANO, 2007, p. 115)

Assim como no poema anterior, temos novamente o *pecado*, mais uma vez ligado à cor do pêssego, dos tons avermelhados, do amor e do desejo. Porém, não há rejeição, mas sim uma aceitação dessa cor que agora a atrai e a representa.



Momoiro. #ff737f. Elaboração própria.

No poema 8, o vermelho da seda brilha com tamanha intensidade que parece púrpura. A palavra *murasaki*, conforme já explanamos, é portadora de diversos sentidos. O púrpura é uma cor que nasce da fusão entre o vermelho e o azul, podendo evocar a potência do encontro amoroso, como também a união dos opostos (o azul da juventude¹² e o vermelho da roupa; o feminino e o masculino). Esse movimento do vermelho ser tão intenso a ponto de brilhar púrpura, pode

12 Lembrando que a palavra juventude, em japonês, é composta pelo *azul* e a *primavera*, 青春 (*seishun*).

revelar a própria dinâmica dessa paixão que resplandece mesmo após o amado já não estar presente.

8

紫にもみうらにほふみだれ篋をかくしわづらふ宵の春の神

murasaki ni / momiura niou / midarebako wo / kakushiwazurau / yoi no haru no kami

como púrpura
o forro de seda vermelha brilha
no baú desarrumado
sem conseguir esconder
o deus da noite de primavera

O forro vermelho da roupa do amado encontra-se no baú desarrumado. Baú desarrumado em japonês, *みだれ箱* (*midarebako*), é composto pela mesma palavra do título da obra: *midare* (bagunçado, emaranhado, desorganizado). O forro, a parte interna da roupa, aparente, indica que ela foi despida às pressas e jogada, por fim, no baú do quarto daquela que recita o poema. Depois de uma noite de amor, ela vê vestígios que não conseguem esconder a presença desse amante. Esse baú desarrumado pode também representar o coração do eu lírico que após essa noite de amor, encontra-se “desarrumado”.

Podemos pensar, levando em conta a própria formação leitora da poeta, que o poema trata da personagem Murasaki, de *Genji Monogatari*, uma das mulheres da vida de Hikaru Genji – a mais querida por ele –, aquela que ocupou o quadrante da primavera do Rokujō-in, morada do protagonista da obra (SHIRANE, 2012, p. 148).

As possibilidades de leituras oriundas do campo semântico da palavra vermelho estão ampliadas no poema 9. O vermelho neste poema cria um paralelo com as imagens do sangue, do fluxo menstrual ou fluxo sanguíneo, dos instintos, do fogo, da vida. A dimensão desse sangue percorre a ordem instintiva que deságua em paixão (o pulso da paixão), dessa paixão carnal que envolve o território do corpo, é muito além de uma paixão ou amor divinizado ou idealizado, aqui a paixão ganha uma corporeidade. Além disso, o sangue também opera no sentido de fluxo menstrual ou fluxo sanguíneo, sendo o primeiro fluxo aquele que evoca a fertilidade da mulher (“*da vida plena em floração*”) e o segundo que confere o fluir da própria vida.

9

臙脂色は誰にかたらむ血のゆらぎ春のおもひのさかりの命

enjiro wa / tare ni kataramu / chi no yuragi / haru no omoi no / sakari no inochi

o vermelho profundo
a quem confidenciar?
no sangue fluem
as memórias de primavera
da vida plena em floração

O vermelho deste poema é o mesmo do título da parte que está inserido na obra: 臙脂, *enji*. Novamente, uma palavra pouco comum para se referir à cor vermelha, escolhida por Yosano, um vermelho profundo, intenso, que pode denotar uma paixão profunda e visceral. Nesse fluxo, também fluem as memórias da juventude, época de descobertas e paixões. O sangue de vermelho profundo que tinge a vida do eu lírico neste caso, provavelmente, representa a própria puberdade evidenciada no verso “*a quem confidenciar?*”. A menstruação, marca do início da puberdade, era um tabu na época, sendo um assunto não tratado entre homens e mulheres no país, até bem recentemente.

No poema 10, encontramos em sua arquitetura poética um atravessamento de planos e imagens: o púrpura da curvatura do arco-íris com a curvatura das sobrancelhas refletidas no saquê. A cor púrpura representa neste poema a combinação amor (vermelho) da juventude (azul).

10

紫の濃き虹説きしさかづきに映る春の子眉毛かぼそき

murasaki no / koki niiji tokishi / sakazuki ni / utsuru haru no ko / mayuge kabosoki

falando sobre o arco-íris
o púrpura profundo
na superfície do saquê
o reflexo das finas sobrancelhas
da filha da primavera

Lendo o poema em japonês, não fica explícito se há uma ou mais pessoas *falando* sobre o arco-íris, sobre esse amor juvenil. Pode ser que o eu lírico esteja

relembrando e refletindo sobre um amor passado, e nisso, enxerga no reflexo de sua bebida, as finas sobranceiras da jovem pela qual fora apaixonado; ou ainda, que esteja conversando com alguém, e que ao falar sobre suas paixões, seja lembrado dessa *filha da primavera* através da imagem de suas sobranceiras, marca forte da expressão de uma pessoa.

A poética de Yosano Akiko é construída através da sobreposição de planos imagéticos potentes: uma imagem externa, como se fosse uma pintura, dialoga com um estado interno, explorando dimensões do subjetivo. O poema 11 faz referência, utilizando a imagem do choro sobre a seda, ao fim da primavera (plano externo), como um movimento de transição do fim da juventude para o início de uma idade mais madura (plano interno).

11

紺青を絹にわが泣く春の暮やまぶきがさね友歌ねびぬ

konjō wo / kinu ni wa ga naku / haru no kure / yamabuki gasane / tomouta nebinu

em lágrimas de um azul profundo
 choro sobre a seda o fim da primavera
 em tons de amarelo
 meu companheiro
 faz poemas maduros

Neste poema, optamos por traduzir uma flor por uma cor. *Yamabuki* se refere à flor *Kerria japonica*, comumente conhecida como Rosa-do-Japão ou rosa japonesa. Contudo, é uma flor amarela. Em virtude da provável distorção de imagem que ocorreria aos leitores brasileiros – que pensariam se tratar de uma flor rosa ou vermelha –, vimos como mais importante a cor da flor em detrimento de seu nome.



やまぶき, *Kerria japonica*. Fonte: *Wikimedia Commons*.

Apesar da *Kerria* ter sido uma palavra sazonal para primavera (SHIRANE, 2012, p. 188), *yamabuki* como cor, se refere a uma das sobreposições, *kasane*, conforme explica a professora Luiza Nana Yoshida no glossário *Sobre flores, pássaros, vestuário, arquitetura e calendário* de *O Livro do Travesseiro* (2013):

A técnica de tingimento importada do continente teve alto desenvolvimento no período Heian, originando combinações harmônicas de cores. A sobreposição (*kasane*) pode indicar tanto a combinação de cores entre o tecido e o forro quanto, caso mais numeroso, entre trajes que ficam à vista na abertura da manga, da gola ou da barra. As sobreposições obedeciam a uma série de regras ditadas, entre outras, por sazonalidade, posição social e faixa etária e possuíam nomes elegantes baseados normalmente em plantas. Cada combinação pode oferecer outras variações diferentes das que constam da lista abaixo. (...)

Kéria: *yamabuki*, 山吹, ocre e amarelo-ouro [primavera] (YOSHIDA in SHŌNAGON, 2013, p. 581)

Temos então o contraste de um azul profundo, 紺青 (*konjō*), com os tons de amarelo da flor やまぶき (*yamabuki*). Considerando que este poema se refere à Yosano e seu futuro marido, Tekkan, as lágrimas seriam da jovem, que logo chegaria à fase adulta em contraste a Tekkan, cinco anos mais velho que ela, que já era poeta a mais tempo. Os poemas maduros evocam a ideia de alguém mais velho talvez que ela quanto ao ofício poético, como era o caso de Tekkan.



Konjō. #143b66. Elaboração própria.



Yamabuki. #ffa900. Elaboração própria.

Por fim, o poema de número 12 compõe uma gradação de planos do campo semântico do vermelho com a luz avermelhada do anoitecer em sinergia com mulheres e peônias (flor de tonalidades rosadas mais intensas que a flor de cerejeira, por exemplo). Nos versos, a cena poética revela um grupo de mulheres sem nome (“*peônias desconhecidas*”) que cantam e bebem saquê, provavelmente em uma localidade semelhante ou no próprio bairro de Yoshiwara¹³, um famoso distrito da Luz Vermelha em Tóquio.

13 Yoshiwara foi um conhecido distrito da luz vermelha (*yūkaku*). Foi um lugar que continha diversos prostíbulos estabelecido durante o shogunato Tokugawa, na Era Edo. Foi um dos três distritos legalizados durante o século XVII, junto de Shimabara, em Quioto, e Shinmachi, em Osaka.

12

まゐる酒に灯あかき宵を歌たまへ女はらから牡丹に名なき

mairu sake ni / hi akai yoi wo / uta tamae / on'na harakara / botan ni na naki

cantem

ao saquê pedido

à luz avermelhada do anoitecer

na companhia de mulheres

peônias desconhecidas

Dessa forma, a cor vermelha evoca tanto o feminino, a tonalidade das pétalas da peônia, o distrito da luz vermelha, quanto evidencia um vermelho conectado à própria revolução, no sentido de romper com a tradição social da época imposta às mulheres. A peônia é uma flor do sexto mês, marcando o início do verão, destacando no poema que essas mulheres já não são tão jovens ou ingênuas, mas mais experientes e maduras.

Inclusive, essas mulheres companheiras, nos fazem pensar no grupo *Seitō* (referência ao grupo inglês de mulheres *Bluestockings*), do qual Yosano faria parte anos depois e que apontava, dentre outros tópicos, as injustiças que as mulheres sofriam na sociedade japonesa.

À medida que se tornaram mais preocupadas com problemas sociais, particularmente com a situação das mulheres de Yoshiwara, e conforme se ficaram mais excêntricas em suas vestimentas (usando cabelos curtos e roupas ocidentais) e hábitos (frequentando cafés e o distrito das gueixas), a oposição do governo para com o jornal aumentou.¹⁴ (REICH e FUKUDA, 1976, p. 284, tradução de Nathália Martins)

Se Yosano então se via como uma das *peônias desconhecidas*, sabemos hoje que não é mais assim. A poeta consagrou-se como uma das grandes figuras literárias de seu tempo, e sua obra *Midaregami*, assim como suas traduções de *Genji Monogatari* seguem possuindo grande prestígio no Japão.

14 Em inglês: “As they became more concerned with social problems and particularly with the plight of the women of the Yoshiwara, as they became more eccentric in dress (bobbing their hair and wearing Western clothes) and habits (frequenting cafes and the geisha quarter), government opposition to the journal increased.”

Considerações finais: tardes de verão

Basta uma pequena amostra da obra de Yosano Akiko para perceber a potência de sua poesia. Revolucionária e ousada, uma mulher que nasceu e cresceu no início da reabertura japonesa ao ocidente, no período Meiji (1868-1912), Yosano é uma representação da transformação social e literária que a sua geração e as seguintes pensavam e enfrentavam em uma sociedade ainda tradicional e machista. Sua obra e vida foi e é inspiração para homens e mulheres do Japão afora. Beichman conta, na obra *Embracing de Firebird*, que *Midaregami* acabou obstruindo o caminho das obras posteriores de Akiko, o que inclusive incomodava a poeta, por achar a sua poética imatura à época. Contudo, não se pode desconsiderar o valor e a força da obra, única em seu tempo.

Apesar de ter dominado a forma tradicional do *tanka*, Yosano rompe e transcende os temas que vertem seus poemas atravessando territórios considerados disruptivos para seu contexto: na sutileza de suas metáforas construídas com flores e cores, encontramos nuances do erótico, do repensar o papel da mulher, dos desejos, paixões e potencialidades que o feminino carrega, mas que até então eram e ainda são tão silenciados, velados ou mesmo reprimidos por um Japão patriarcalista e conservador.

Referências bibliográficas

- ARANA, Victoria. *The Facts on File Companion to World Poetry, 1900 to present*. New York: Infobase, 2008.
- BEICHMAN, Janine. *Embracing the Firebird*. New York: University of Hawai'i Press, 2002.
- BEICHMAN, Janine. *Akiko Goes to Paris: The European Poems. The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Pittsburgh, v. 25, n. 1, p. 121-145, 1991.
- CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Class, 2019.
- CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû*. Porto Alegre: Class, 2020.
- CUNHA, Andrei; SCHMITT-PRYM, Roberto. *Shiki, inventor do haikai moderno*. Porto Alegre: Class, 2021.
- FRÉDÉRIC, L. *O Japão: dicionário e civilização*. Tradução de Álvaro David Hwang (Coord). São Paulo: Globo, 2008.

ICHIKAWA, Chihiro; ROWLEY, G. G. “Yosano Akiko and The Tale of Genji: Ukifune and Midaregami.” *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. Pittsburgh, v. 28, n. 2, p. 157-74, 1994.

MIDORIKAWA, Machiko. *Coming to Terms with the Alien: Translations of “Genji Monogatari”*. *Monumenta Nipponica*, Tokyo, v. 58, n. 2, p. 193-222, Summer 2003.

MURASAKI, Shikibu. *A String of Flowers, Untied--: Love Poems from the Tale of Genji*. Tradução de Jane Reichhold e Hatsue Kawamura. Berkeley: Stone Bridge Press, 2002.

MURASAKI, Shikibu. *O Romance do Genji. v. 1*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

REICH, Pauline C.; FUKUDA, Atsuko. “Japan’s Literary Feminists: The “Seito” Group”. *Signs*, Chicago, v. 2, n. 1, p. 280-291, Autumn 1976.

SHIRANE, Haruo. *Japan and the Culture of the Four Seasons: nature, literature, and the arts*. New York: Columbia University Press, 2012.

SHŌNAGON, Sei. *O Livro do Travesseiro*. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

TAKEDA, Noriko. *A Flowering Word: The Modernist Expression in Stéphane Mallarmé, T. S. Elliot, and Yosano Akiko*. New York: Peter Lang, 2000.

WADA, Yoshiko; RICE, Mary Kellogg; BARTON, Jane. *Shibori: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*. Tóquio: Kodansha International, 1983.

YOSANO, Akiko. *Descabelados*. Tradução, introdução e notas de Donatella Natili e Álvaro Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2007.

YOSANO, Akiko; ROWLEY, G. G. “Akiko’s Poems: In Praise of “The Tale of Genji””. *Monumenta Nipponica*, Tokyo, v. 56, n. 4, p. 439-486, 2001.

Michelle Conterato Buss é bacharela em Letras, tradutora de português e japonês e mestra em Letras em pós-colonialismo e identidades pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde pesquisou o ocultismo na obra de Fernando Pessoa. Escritora, poeta e pesquisadora de poesia africana, japonesa e brasileira. Autora de quatro livros de poesias, o mais recente deles *um parêntesis sobre distâncias* (2021). É também curadora e anfitriã do Sarau Poetaria, evento mensal em formato presencial e online que reúne poetas e músicos de todo o Brasil. E-mail para contato: michelle.buss@gmail.com.

Nathália da Silveira Martins é bacharela em Letras, tradutora de português e japonês, revisora e mestranda na área de Estudos da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autora do livro *A tradução na formação da tradição japonesa: um panorama sobre tradução até o período Meiji* (2020), pesquisa sobre os Estudos de Tradução no Japão moderno assim como a vida e obra de escritores do período Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926). Bolsista CAPES. Integra os grupos de pesquisa *Literatura Traduzida e História da Literatura*, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e *Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos*, vinculado à Universidade de São Paulo. E-mail para contato: silveiramartins.nathalia@gmail.com.



Capa de *Midaregami* (1901).



Jogo de cartas *hanafuda* separado por mês e planta correspondente. De janeiro a dezembro: 1) pinheiro; 2) ameixeira; 3) cerejeira; 4) glicínia; 5) íris; 6) peônia; 7) lespedeza; 8) capim pisca-pisca; 9) crisântemo; 10) bordo; 11) salgueiro; 12) paulóvnia.

“*Suitors*”, de Pauline Kaldas: uma tradução do conto e alguns comentários sobre o processo tradutório

Priscila Campolina de Sá Campello
Arthur Almeida Passos

Resumo: Neste artigo, apresentamos uma tradução do conto “*Suitors*”, escrito pela autora egípcio-estadunidense Pauline Kaldas e constante da coletânea *The Time Between Places: Stories that Weave in and out of Egypt and America*. Antes disso, trazemos os pressupostos teóricos que orientaram a tradução, destacando pareceres de estudiosos que refletem sobre tradução e/ou literatura, tais como Márcio Seligmann-Silva (2005), Jean-Yves Masson (2019), José Pinheiro de Souza (1998), Umberto Eco (2003), Fabio Akcelrud Durão (2016), Victor Chklóvski (2013), Paulo Bezerra (2012) e Alfredo Bosi (1988). Ao fim do trabalho, tecemos alguns comentários sobre o processo tradutório que deu origem ao texto em português, a fim de justificar determinadas escolhas de ordem linguística e/ou literária voltadas a superar os desafios colocados pelo texto de partida e pela própria atividade de tradução, e chegamos a algumas conclusões acerca de todo o exercício empreendido em relação ao conto traduzido.

Palavras-chave: “*Suitors*”, *Pauline Kaldas*, *Tradução*, *Literatura*.

Abstract: In this paper, we present a translation of the short story “*Suitors*”, written by the Egyptian-American author Pauline Kaldas and included in the collection *The Time Between Places: Stories that Weave in and out of Egypt and America*. Before that, we highlight the theoretical assumptions that guided our work, mentioning and discussing opinions provided by scholars who reflect on translation and/or literature, such as Márcio Seligmann-Silva (2005), Jean-Yves Masson (2019), José Pinheiro de Souza (1998), Umberto Eco (2003), Fabio Akcelrud Durão (2016), Victor Chklóvski (2013), Paulo Bezerra (2012), and Alfredo Bosi (1988). At the end of the article, we make some comments

about the translation process from which the text in Portuguese has been created, intending to justify certain linguistic and/or literary choices to overcome the challenges faced in both the original text and the very translation activity, and reach some conclusions regarding the whole exercise undertaken in relation to the translated short story.

Keywords: “*Suitors*”, *Pauline Kaldas*, *Translation*, *Literature*.

Introdução

Na primeira seção deste trabalho, subsequente à presente Introdução, tratamos dos pressupostos teóricos que orientaram a tradução do conto “*Suitors*”, escrito pela autora egípcio-estadunidense Pauline Kaldas (2010) e constante da coletânea *The Time Between Places: Stories that Weave in and out of Egypt and America*. Em linhas gerais, o referido tratamento aponta para nossa adesão a princípios associados à noção de tradução como criação. Tais fundamentos respaldam a presença da subjetividade do tradutor no processo tradutório, em razão de sua condição primeira de leitor, e podem se mostrar ainda mais apropriados, quando não imprescindíveis, a determinados tipos de texto, como é o caso, por exemplo, do literário, objeto com o qual ora lidamos.

Na segunda parte do artigo, trazemos breves apontamentos biográficos sobre Pauline Kaldas, com ênfase em aspectos de sua formação e carreira como escritora.

Na terceira parte do trabalho, apresentamos nossa tradução de “*Suitors*” para o português, cujo resultado se deu após várias leituras, investigações e debates em torno do texto de partida, em inglês, e das soluções que poderiam ou não ser transpostas para o texto de chegada. Vale dizer que a tradução dessa narrativa faz parte dos trabalhos do grupo de pesquisa “Filhos do exílio: sujeitos e espaços desestabilizados na escrita de autoria feminina contemporânea”, em que textos de autoria de imigrantes nos EUA são divididos entre seus membros, que os traduzem individualmente, e depois revisados pela coordenadora, e cuja proposta central é justamente refletir sobre como o tradutor desempenha sua atividade e sobre como ele resolve os desafios encontrados no meio do caminho, além de colaborar para a disseminação da literatura escrita por imigrantes nos EUA, uma vez que ainda há poucas obras recentes traduzidas para o português.

Na quarta seção do artigo, tecemos alguns comentários sobre o percurso trilhado na tradução, ressaltando e justificando as principais escolhas, de ordem literária e/ou linguística, que fizemos para traduzir o conto de Pauline Kaldas

(2010) para o português. Tal expediente pressupõe que a atividade tradutória, para se realizar de modo satisfatório – embora seu resultado tenda a não se mostrar “perfeito”, em termos absolutos¹ –, solicita algum grau de investimento subjetivo por parte do tradutor. Por causa de tal investimento – que precisa, no entanto, procurar respeitar, onde possível, a autonomia objetiva do texto a ser traduzido –, notas tradutórias podem se revelar úteis e, em nosso caso, mesmo necessárias, se levamos em conta o gênero do texto de partida aqui traduzido, pertencente à literatura, e o público a que o trabalho inicialmente se destina, constituído de outros pesquisadores. A esta altura, importa dizer que seguimos, em boa parte, as sugestões de Jean-Yves Masson (2019) apresentadas no artigo “Da Tradução como Ato Criador: Razões e Desrazões de uma Negação”. Segundo ele,

[...] quanto mais literária é a obra a ser traduzida, mais culto é o público para a qual é destinada, e é ainda mais possível para o[a] tradutor[a] pedir paciência ao[à] seu[sua] leitor[a] – muitas “notas do[a] tradutor[a]” têm a função de convidar o[a] leitor[a] para “o ateliê” do[a] tradutor[a], o[a] qual elucida as dificuldades para o[a] primeiro[a]. (MASSON, 2019, p. 493).²

Na quinta e última seção do artigo, fazemos nossas observações finais acerca da tradução de “*Suitors*”, com o intuito de chegarmos a algumas conclusões tanto a respeito do processo de tradução de um texto literário, em geral, como em relação ao processo de tradução do conto de Pauline Kaldas (2010), em específico.

1 Conforme sintetiza Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 81, grifo do autor), no ensaio “Literatura, Testemunho e Tragédia: Pensando Algumas Diferenças”, “Na teoria da tradução, há muito se reconhece que não podemos jamais buscar uma tradução integral do texto de partida: sempre persiste um ‘resto’, algo intraduzível, algum ‘traço’ da palavra (ou da organização sintática) que pertence àquilo que Wilhelm von Humboldt denominou de ‘forma interna’ da linguagem. Assim, no seu famoso exemplo, não existiria uma equivalência mesmo entre as palavras que um leitor desavisado tomaria como ‘meramente referenciais’ tais como ‘*hyppos*’, ‘*equus*’ e ‘*Pferd*’ (‘cavalo’) [...]. Nos termos da lingüística do século XX, diríamos que não pode existir em um discurso o domínio exclusivo da função referencial do mesmo modo que não pode existir uma tradução absoluta. Mais próximo a nós, Derrida tem insistido ao longo da sua obra na intraduzibilidade de certos termos-chave da filosofia, como ocorre nos conceitos *pharmakon*, *Aufgabe*, ou *Aufhebung*: eles possuem, para Derrida, uma *indécidabilité* que não pode ser totalmente mantida na tradução [...]”.

2 Relativizamos a afirmação da frase anterior, dizendo “em boa parte”, por dois motivos: 1) o caráter de nosso trabalho é mais teórico do que crítico, ficando para outra oportunidade a preocupação mais estrita com a avaliação estética de “*Suitors*”, e 2) as notas apresentadas constituem uma parte independente do artigo, em vez de se fazerem presentes, como notas de rodapé, na seção correspondente ao texto traduzido.

Pressupostos teóricos

A premissa da opacidade da tradução encontra justificativa, em primeiro lugar, no fato de que o tradutor é, antes de tudo, leitor. Em contato com o texto a ser traduzido, o tradutor envolve-se numa atividade – a leitura – que rompe necessariamente com as fronteiras entre sujeito e objeto. Esse rompimento caracteriza os processos de leitura e tradução como interativos, pressupondo, idealmente, trocas significativas entre tradutor e texto. Tais trocas, por sua vez, indiciam que os empreendimentos de leitura e tradução não ocorrem de maneira inteiramente objetiva, determinada pelo texto, ou, pelo contrário, de forma completamente subjetiva, à mercê do tradutor. O caráter inevitável das relações entre tradutor e texto é defendido por José Pinheiro de Souza (1998) no artigo “Teorias da Tradução: Uma Visão Integrada”. Ao traçar paralelos entre leitura e tradução e sumarizar a noção de tradução como substituição e produção de significados, o estudioso argumenta:

Analogamente ao processo de leitura, o ato tradutório envolve uma interação (ou negociação) entre leitor-tradutor e texto, e entre conhecimento lingüístico, de um lado, e conhecimento não lingüístico, de outro, tanto em relação ao texto de partida quanto em relação ao texto de chegada. Graças ao primeiro tipo de conhecimento, o tradutor identifica e substitui os significados (valores) lingüísticos (relativamente objetivos e estáveis) da língua de partida por significados equivalentes (também relativamente objetivos e estáveis) da língua de chegada e, simultaneamente, graças ao segundo tipo de conhecimento (e demais liberdades e/ou finalidades tradutórias), ele produz o lado subjetivo/interpretativo de sua tradução. O ato tradutório envolve, em suma, dois processos complementares e simultâneos, mas distintos: substituição (relativamente objetiva/literal) e produção (relativamente subjetiva/livre) de significados. (SOUZA, 1998, p. 57).

Sob tal ângulo, em vez de exigir que o tradutor se “apague”, ou se torne “invisível”, na atividade e no resultado da tradução – para usar as palavras de Masson (2019, p. 489) –, a tarefa de traduzir um texto pode, na verdade, solicitar do tradutor escolhas criativas, que procurem dar conta das dificuldades implicadas, em menor ou maior grau, no processo tradutório. Desse modo, o tradutor pode ser observado como “autor segundo” do texto de partida, e não como mero “decodificador” de tal texto na língua de chegada – se é que esta função pode, como contesta Seligmann-Silva (2005, p. 81), ser verificada de fato. Por consequência, o produto do trabalho tradutório pode ser tratado como “criação segunda”, “rees-

crita” ou “re-criação”. O aspecto criativo e autoral da tradução é assim ressaltado e situado por Masson (2019, p. 498-499, grifo do autor):

[...] a tradução é uma forma de criação; uma criação *segunda*, claro, mas uma forma de criação, um pouco diferente daquela de imitação e de múltiplas outras formas de reescrita que, entretanto, não se confundem com ela, sem dúvida. O estatuto criador das outras formas de reescrita é mais fácil de reconhecer, porque a tradução é uma reescrita sob constante restrição, uma re-criação sobre a qual se exerce, a todo momento, a presença restritiva de um texto fonte que se deve, a princípio, seguir passo a passo.

Do ponto de vista dos gêneros textuais, a premissa da ausência de transparência no processo de tradução pode tornar-se ainda mais proeminente. Se o tradutor lida, como já indicamos, com produções literárias – cujos componentes, em tese, inclinam-se à polissemia, abrindo-se, mais do que outros tipos de texto, a interpretações diversas –, provavelmente terá de conceder atenção especial às variedades de sentido que nelas podem ser identificadas, de modo a contemplá-las, na medida do possível, na tradução. Nesse caso, o tipo de tradução mais apropriado tende a guardar distância ainda maior daquele que prevê a simples troca de palavras da língua de partida por suas supostas correspondentes exatas na língua de chegada, pois o aspecto semântico, se realmente potencializado no texto a ser traduzido, precisa ser levado em significativa consideração pelo tradutor.

Em termos teóricos, as observações tecidas em torno do caráter polissêmico do texto literário podem ser fundamentadas com entendimento de Umberto Eco (2003) exposto no ensaio “Sobre Algumas Funções da Literatura”. Ainda que estabeleça, acertadamente a nosso ver, limites para a interpretação do artefato literário – e, conseqüentemente, para a própria tradução literária, derivada, como vimos, da leitura do texto de partida –, o estudioso reconhece que tal objeto oferece, efetivamente, entradas de leitura variadas, devido a seu tipo específico de composição, fortemente marcado por ambivalências de sentido, e à passagem do tempo, propiciadora de novas percepções por sucessivas gerações de intérpretes. Como diz o próprio Eco,

As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p. 12).

Apesar de o problema do valor literário, como já dissemos, não constituir o foco desta pesquisa, poderíamos, em termos críticos, ilustrar o aspecto relativamente aberto da literatura, no que tange à produção semântica, por meio de um caso extremo: William Shakespeare, cuja obra, séculos após sua criação, parece ter ainda o que nos dizer. O exemplo é oferecido por Fabio Akcelrud Durão (2016) no livro *O Que É Crítica Literária?*. Conquanto defenda que a polissemia de determinado texto literário precise ser reconstatada pela crítica, com leituras atuais e fundamentadas, ao largo dos anos, de forma a verificar se a qualidade estética da obra ainda se sustenta, e conquanto refute a ideia de que tal espécie de produção seja constituída de algum traço fundamental, que a distinga dos demais gêneros textuais, o pesquisador parece reconhecer na literatura a possibilidade de constantes ressignificações. Para ele,

[...] será difícil para algum crítico negar pura e simplesmente a genialidade de Shakespeare. Sua grandiosidade está atestada em milhares de interpretações de suas peças e de sua lírica, que se estendem por séculos e fazem parte da herança histórica e cultural do ocidente. (DURÃO, 2016, p. 15).

Apresentados os pressupostos que orientaram nossa atividade tradutória, passemos, agora, aos dados biográficos de Pauline Kaldas e, em seguida, ao resultado concreto de nosso trabalho: uma tradução, para o português, do conto “*Suitors*”, da autora egípcio-estadunidense.

Pauline Kaldas

Pauline Kaldas nasceu no Egito, em 1961, e emigrou com sua família para os Estados Unidos aos oito anos de idade. Sua formação acadêmica começa pela graduação em Inglês e Administração pela Clark University, depois mestrado em Inglês pela University of Michigan e Ph.D. em Inglês e Escrita Criativa pela Binghamton University.

Kaldas e seu marido passaram diversas temporadas no Egito, primeiramente em 1990, quando lecionaram por três anos na American University em Cairo. Em 2002, retornaram novamente com suas filhas após o marido ter sido agraciado com uma bolsa da Fulbright para lecionar na Universidade do Cairo. Esse período de seis meses deu origem ao livro de memórias *Letters from Cairo*, publicado em 2007. Vale ressaltar que o grupo de pesquisa do qual os autores deste texto são membros está atualmente em processo de finalização da tradução do referido livro.

A obra de Kaldas inclui também um livro de ensaios, *Looking Both Ways*, de 2017, e duas coletâneas – uma de contos, *The Time Between Places*, de 2010, e uma de poesia, *Egyptian Compass*, de 2006. Em 2009, Kaldas editou, em parceria com Khaled Mattawa, a antologia egípcio-estadunidense intitulada *Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Literature*. Atualmente, a escritora leciona Inglês e Escrita Criativa na Hollins University, no estado da Virgínia, EUA.

Outras informações acerca da autora e de sua obra podem ser acessadas em seu *site*: <http://www.paulinekaldas.com/>.

Pretendentes

Tradução de Priscila Campolina de Sá Campello e Arthur Almeida Passos

"Use o vestido azul, aquele bonito."

Babados ao redor do meu pescoço refrescam meu rosto enrubescido. Estou posicionada no meio do quarto, mirando com atenção o pretendente pesadamente sentado na cadeira, usando sapatos reluzentes de couro preto, impassível. Meus olhos param em seu abdômen saliente, que estufa as dobras da camisa, e na linha singular do seu cabelo. "Quando você termina a escola?". Enquanto nossos olhares vão de cá para lá, permaneço em silêncio, recuando para dentro de mim mesma até que o vestido azul se ajuste no vazio.

"Não fique aí no seu canto. Socialize-se."

Depois da igreja, bebo café num copo de isopor e observo meu tio mexer no bolso, puxando o forro para catar uma moedinha de dez centavos. Pelo canto do meu olho, um vulto definido começa uma marcha firme. Ele estende a mão, como se me oferecesse um troféu. "Meu nome é Samy Amin. Sou dentista. Venho de New Hampshire."

Atraída pelo espaço entre seus dentes da frente, rendo-me a um passeio pela praia, cercado por conotações românticas: uma pausa para a rebentação das ondas, joelhos apoiados na ponta da falésia e mãos ternamente enlaçadas diante de um pôr do sol alaranjado de verão.

"Seus olhos são uma piscina cintilante de água, uma janela para ver o mundo", ele sussurra sobre a cesta de pães do restaurante.

Por insistência do garçom, ele sugere pedirmos o mesmo peixe e fritas... para dividirmos. "Seria romântico", diz.

"Ele está muito ansioso para conhecê-la."

Um homem recém-chegado solicita uma visita e apresenta suas qualificações. Entre elas, um diploma de engenheiro, uma família abastada e proprietária de uma fazenda próximo a Alexandria, vontade de ter filhos e um gosto especial por tortas doces, *Om Ali*. Já que não sei fazer a massa, rejeito a proposta.

Quando minha Tia-Avó descobre, ela me escreve para revelar os segredos do futuro.

Minha Querida Sobrinha,

Oportunidades não aparecem todos os dias e deve-se agradecer a Deus por elas. Você está com 27 anos, e a beleza começa a desaparecer depois dos 25. Surgem as primeiras rugas e já não se tem muitos atrativos. Tome cuidado – com os estudos – você não deveria ser tão teimosa. Toda mulher quer um marido e pensa em ter filhos. Ele é um homem bom, de uma família excelente. São donos de uma *azeba*; poucas pessoas possuem esse tipo de terra hoje em dia. Cuidarão de você. Não há com que se preocupar, assim você poderá ficar em casa e ler os livros que ama. Não desperdice tais oportunidades. Pode ser que Deus não lhe conceda outras.

Sua Amorosa Tia

Imagino-me em poucos anos, os cantos de meus olhos murchos, meu cabelo grisalho, meu rosto marcado com rugas aparecendo mais rápido que ervas daninhas. Espero pelo próximo pretendente.

Suitors

Pauline Kaldas

"Wear that blue dress, the pretty one."

Ruffles around my neck fanning my flushed face. I'm stucked into the middle of the room, accentuating the suitor heavily placed in his chair with mirror-shined black leather shoes, pointed stolid. My eyes glaze his contoured belly, pressing out the creases of his shirt, and his head's singular hairline. "When will you be finished with school?" Dancing our gazes, I am silent, receding into my own till the blue dress sits quietly hollowed out.

"Don't stand in one spot. Socialize."

After church, I'm drinking my coffee from a Styrofoam cup, watching my uncle fiddle with his pocket, untucking the lining to recoup a dime. An outlined shadow through the corner of my eye begins a steady trot. He outstretches his hand, a trophy for my grasp. "My name is Samy Amin. I am a dentist. I came from New Hampshire."

Tempted by the gap between his front teeth, I succumb to an outing by the seashore. A walk of intended romance: pause at the wave's unburdening, kneel at the boulder's jutting edge, and hold hands tenderly at the drowning of an orange sunset.

"Your eyes are a sparkling pool of water, a window to see the world," he whispers across the restaurant's basket of bread.

At the waiter's urging, he suggests we order the same fish and chips... then we can share. "It would be romantic," he says.

"He's very eager to meet you."

A man recently arrived requests a visit, states his qualifications. Among them, a degree in engineering, a wealthy family with a farm near Alexandria, a desire for children, and a particular fondness for the sweet pastry, *Om Ali*. Since I don't know how to make the pastry, I reject the offer.

When my Great Aunt hears, she writes to divulge the secrets of the future.

My Dear Niece,

Opportunities do not come every day and one must thank God for them. You are twenty-seven years old and beauty fades after twenty-five. Wrinkles begin and then you do not have so much to attract. Be careful—getting an education—you should not be so stubborn. Every woman wants a husband and think about children. He is a good man, an excellent family. They own an *azeba*; not many people have such land anymore. You will be taken care of. No worries so you can stay at home and read your books that you love. You should not throw away such opportunities. God may not grant you others.

Your Loving Aunt

I imagine myself in a few years, the corners of my eyes drooping, my hair gray, my face grooved with wrinkles growing faster than weeds. I wait for the next suitor.

Comentários sobre a tradução

Com o propósito de traduzir para o português o conto “*Suitors*”, de Pauline Kaldas (2010), procedemos, basicamente, a três movimentos, que explicitaremos a seguir. Antes, cumpre assinalar que não temos a intenção de esgotar a identificação e justificação das escolhas tradutórias realizadas nesse processo e que partimos do entendimento que, em algumas situações, os referidos movimentos podem se interpenetrar. Ao final desta seção, discutiremos dois casos mais específicos da tradução, os quais renderam discussões mais demoradas até que chegássemos a soluções que nos parecessem satisfatórias.

No primeiro movimento, procuramos respeitar, onde qualquer alteração nos pareceria gratuita ou mesmo arbitrária, os recursos de organização dos enunciados orquestrados no conto. Dito de outro modo, as palavras da narradora, de sua tia-avó e de seus pretendentes foram traduzidas sem que modificássemos as formas específicas de pontuação, espacialização e capitalização, por exemplo, utilizadas no texto de partida. Mais particularmente, foram rigorosamente preservados:

- 1) o uso de aspas, que serve para distinguir, de maneira explícita, por sua presença ou ausência, entre os dizeres da tia-avó da narradora, os dos pretendentes à mão da narradora e os da própria narradora;
- 2) a intercalação, via espaçamentos, dos conselhos da tia-avó da narradora, feitos em discurso direto, com a narração dos encontros da sobrinha-neta com seus pretendentes, realizada pela própria narradora, atendendo à aparente preocupação da autora com a clara delimitação destas cenas no corpo da narrativa;
- 3) o modo peculiar de apresentação de excerto formalizado no gênero carta, construído como se redigido pela tia-avó da narradora, com a manutenção do vocativo e da assinatura nele empregados; e
- 4) o uso de iniciais maiúsculas no vocativo “*My Dear Niece*”, traduzido como “Minha Querida Sobrinha”, e na assinatura “*Your Loving Aunt*”, traduzida como “Sua Amorosa Tia”, empregados na referida passagem.

A propósito, em se tratando do quarto item, inferimos, como leitores, que o recurso utilizado, não sendo comum nem em inglês, nem em português, parece constituir opção específica da autora nos hipotéticos sentidos de reproduzir, na língua inglesa, algo que seria típico de sua cultura natal, isto é, o respeito formal aos mais velhos demonstrado em tal circunstância ou em outras similares relativas

à escrita, ou de enfatizar a afeição que a tia-avó tem pela narradora e vice-versa, se consideramos o uso de “*Great Aunt*”, traduzido como “Tia-Avó”, que a segunda faz, um parágrafo antes, para se referir à personagem.

No segundo movimento, operado no nível eminentemente morfossintático, achamos necessário efetuar mudanças mais sensíveis. Dois motivos, basicamente, orientaram-nos nesse sentido, os quais se inter-relacionam não apenas do ponto de vista linguístico-gramatical, mas também das perspectivas literária e cultural, nas quais, aliás, nossos papéis de leitores de literatura e recriadores de um “texto fonte” (MASSON, 2019, p. 489) podem ficar um pouco mais claros. Dito de modo mais específico, tentamos, por um lado, evitar que o conto traduzido soasse, em certas passagens, pouco natural, sem ganhos semânticos, para o público brasileiro e, por outro, buscamos emprestar dinamismo ao texto traduzido, optando pelo emprego de recursos mais comuns, em certas situações, à língua portuguesa do que à inglesa.

Antes de exemplificar, com trechos de “*Suitors*”, cada um dos dois casos, cumpre dizer que, no primeiro, a ressalva “sem ganhos semânticos” é feita com base na noção segundo a qual a literatura, enquanto forma artística, de fato confronta aquilo que ao leitor parece natural. Para Victor Chklóvski (2013, p. 91), em entendimento articulado no ensaio “A Arte como Procedimento”, caberia à arte opor-se à “automatização” da percepção, ou ao “reconhecimento” dos objetos, propiciando a quem a experimenta “a sensação de vida”. Como diz o estudioso,

[...] para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.* (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91, grifo do autor).

Por sua vez, as observações de Paulo Bezerra (2012), que mesclam língua e cultura, podem se mostrar relevantes em ambos os casos, mas, especialmente, no segundo. Conforme diz no ensaio “A Tradução como Criação”, apoiando-se em conceito proposto por Mikhail Bakhtin,

[...] o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a “*interpretação criadora* não renuncia a si

mesma”, mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultura nacional. (BEZERRA, 2012, p. 48, grifo do autor).

Como exemplos do primeiro caso, mencionamos “*getting an education*”, “*think about children*” e “*you will be taken care of*”, que foram traduzidos, nesta ordem, como “com os estudos”, “pensa em ter filhos” e “cuidarão de você”, rejeitando suas respectivas opções mais ou menos “literais” – que, aliás, também representam escolhas um tanto quanto subjetivas, ainda que mais ou menos estranhas, sem razão de ser, conforme nos parece –, como “conseguindo uma educação”, “pensa sobre filhos” e “você será cuidada”. Como exemplos do segundo caso, citamos o uso da conjunção “e” no lugar da última vírgula da frase (“*watching*” virou “e observo”), o do presente do indicativo em vez do gerúndio (“*fanning*” virou “refrescam”) e o da elipse do pronome pessoal reto (“*he says*” virou “diz”).

A seguir, enumeramos, explicitamos e exemplificamos outras intervenções, relativas às estratégias tradutórias operadas no plano destacadamente morfossintático, realizadas durante o processo de tradução. Vejamos:

- 1) alguns verbos ganharam feições diferentes na tradução, sobretudo aqueles postos na forma do gerúndio, que passaram a ser verbo no presente do indicativo (de “*fanning*” para “refrescam”, de “*pressing out*” para “estufa”, de “*drinking*” para “bebo” e de “*watching*” para “observo”) ou preposição (de “*getting an education*” para “com os estudos”);
- 2) outros verbos se transformaram em substantivo acompanhado de preposição (de “*they own*” para “são donos de”) ou tiveram alterado seu tempo (de “*can*” para “poderá”) ou modo (de “*you should not throw away*” para “não desperdice”);
- 3) preposições adquiriram novas formas, como a do adjetivo sucedido por preposição (de “*with a farm*” para “proprietária de uma fazenda”), a do verbo antecedido por preposição (de “*think about*” para “pensa em ter”) e a do verbo no gerúndio (de “*with mirror-shined black leather shoes*” por “usando sapatos reluzentes de couro preto”);
- 4) pronomes sofreram mudanças, ora perdendo o caráter pessoal (de “*you do not have*” para “não se tem”), ora se tornando implícitos (de “*he says*” para “diz”), ora protagonizando inversão dos lugares ocupados por sujeito e objeto (de “*you will be taken care of*” por “cuidarão de você”);

- 5) vírgulas foram substituídas por conjunção (de “, *watching*” para “e observo” e de “, *states*” para “e apresenta”) ou ocuparam o lugar de ponto final (de “. *A walk of intended romance*” para “passeio pela praia, cercado por conotações românticas”); e
- 6) palavras foram adicionadas (de “*an excellent family*” por “de uma família excelente”, donde a preposição “de” explicita a origem de um dos pretendentes à mão da narradora).

No terceiro movimento, ainda mais próximo de questões literárias e interpretativas – e, portanto, de nossa condição de leitores de literatura –, procuramos reproduzir na tradução, por exemplo, o tom de indiferença, se não de troça e desafio, com que a narradora supostamente enuncia certas frases, bem como a percepção de autonomia e independência que ela parece ter de si mesma. Para ficarmos em dois exemplos, citamos “Já que não sei fazer a massa, rejeito a proposta.”, tradução de “*Since I don’t know how to make the pastry, I reject the offer.*”, e “Espero pelo próximo pretendente.”, tradução de “*I wait for the next suitor.*”.

No primeiro caso, estamos diante da resposta que a narradora dá ao hipotético desejo de um de seus pretendentes, que parece esperar que ela, caso aceite seu pedido, desempenhe o papel da esposa típica da sociedade patriarcal e conservadora pressuposta no conto, o qual prevê, entre outras funções, que ela cozinhe: “um gosto especial por tortas doces”, tradução de “*a particular fondness for the sweet pastry*”.

No segundo, observamos a resposta da narradora, articulada para si mesma e diante do leitor, às advertências da tia-avó, as quais ela parece levar em muito menos conta do que, ao que indica a carta, seus interesses acadêmicos: “Tome cuidado – com os estudos – você não deveria ser tão teimosa. Toda mulher quer um marido e pensa em ter filhos.”, tradução de “*Be careful – getting an education – you should not be so stubborn. Every woman wants a husband and think about children*”.

Em ambas as circunstâncias, a autora trata de questões culturais, que envolvem o que se espera de uma mulher solteira numa sociedade em que o casamento arranjado é uma constante, tais expectativas se contrapondo ao que essa mesma mulher deseja para sua própria vida, e parece colocar a narradora numa posição difícil, mas contornável, na medida em que enfatiza os tons e atitudes que a personagem mantém. Embora a tradução dos excertos citados não pareça, a princípio, especialmente complicada, o que implicaria, em tese, “substituição”, e não “produção” de significados (SOUZA, 1998, p. 57), tomamos certo cuidado para

não prejudicarmos os tons que, de acordo com nossa leitura, foram identificados na narrativa.

A propósito, a importância da identificação do(s) tom(ns) predominantemente empregado(s) num texto literário é defendida por Alfredo Bosi (1988) no livro *Céu, Inferno: Ensaio de Crítica Literária e Ideológica*. Para ele, é a partir de tal identificação, aliada à verificação da(s) perspectiva(s) articulada(s) pelo escritor para compor sua obra, que podemos alcançar uma interpretação – e, em nosso caso, também uma tradução – coerente a respeito da produção estudada. Nas palavras do referido teórico,

São a perspectiva e o tom que unificam a leitura de modo compreensível. É o conhecimento de ambos que impede a atomização pela qual certas análises mecânicas nos fazem perder a visão da floresta contando as nervuras da folha. É o exame de ambos que matiza aquelas reduções violentas que se fecham na explicação causal. (BOSI, 1988, p. 279).

Por último, salientamos trechos que renderam mais discussão ao longo da tradução e acabaram pedindo soluções um tanto mais livres (SOUZA, 1998, p. 57) e recriadoras (MASSON, 2019, p. 488-489). Um deles é a expressão “*pointed stolid*”, encontrada no segundo parágrafo de “*Suitors*”. Reconhecemos, nesse caso, que os termos são ambivalentes devido ao lugar que ocupam na frase, podendo se referir tanto ao pretendente quanto aos sapatos que ele usa. Se é assim, uma escolha razoável seria manter o duplo sentido, com a tradução “sem esboçar a menor reação”, cujo substantivo pode dizer respeito tanto a uma pessoa como a um objeto quando mobilizado. Contudo, se tivéssemos que nos decidir entre um e outro referente, preferiríamos utilizar o nome “expressão”, e não “reação”, pois a palavra “*stolid*”, embora esteja mais próxima, no texto, ao referente “sapatos”, parece ser empregada, com mais frequência, para se referir a uma pessoa do que a um objeto. No fim das contas, optamos por usar, simplesmente, o adjetivo “impassível”, que privilegia a segunda leitura, não elimina inteiramente a polissemia do trecho, e é mais econômico do que “sem esboçar a menor expressão” – o que, a propósito, está mais de acordo com o também curto excerto do texto de partida e com o ritmo que ele encerra.

Além de “*pointed stolid*”, outra passagem que rendeu discussão é a expressão “*a trophy for my grasp*”, disposta no quarto parágrafo do conto. Aqui, os problemas emergiram, sobretudo, da polissemia da preposição “*for*”, que pode significar, por exemplo, “para”, “por” e “a”, e do substantivo “*grasp*”, que pode ter o sentido,

entre outros, de “alcance” e “disposição”. Em nossa tradução, orientamo-nos, especialmente, pela cena oferecida pela narradora, que observa diante de si um pretendente extremamente confiante na realização de seu projeto marital, sem demonstrar qualquer receio de ser rejeitado; ele parece considerar a própria mão como algo de alto valor, com base, talvez, na privilegiada posição masculina de que desfruta na sociedade construída no conto, e posto diante da mulher como algo irrecusável. Assim, poderíamos traduzir a expressão “*a trophy for my grasp*” como “um troféu a minha disposição”, interpretando a preposição “*for*” como “a” e o substantivo “*grasp*” como “disposição” e tentando enfatizar a referida confiança do personagem. Todavia, achamos ainda mais apropriado utilizar a expressão “como se me oferecesse um troféu”, pois é semanticamente próxima a “um troféu a minha disposição”; soa mais adequadamente no contexto em que o trecho aparece, sem repetir o “-ão” de “mão” (“*hand*” e “*grasp*”, no texto de partida, evidentemente não rimam); e nos permite contemplar, com a locução “como se”, algo do tom de troça que identificamos na voz da narradora em relação a aspectos do casamento, em geral, e ao pretendente em questão, em específico.

Considerações finais

Com base no que apresentamos neste artigo, podemos afirmar que a tradução, especialmente a de um texto literário, constitui uma atividade complexa.

Sob uma ótica mais geral, a tradução, sobretudo se se pretende sistemática e coerente, exige pressupostos que a norteiem em certo sentido. Em nosso caso, valemo-nos dos princípios da noção de tradução como criação, que nos garantiu liberdade – ainda que relativa, em respeito à autonomia objetiva, também relativa, do texto de partida – para tomar as decisões que nos pareciam as mais adequadas nesse ou naquele ponto do objeto escolhido para tradução. Tais princípios foram úteis em nosso propósito de dispor ao leitor brasileiro uma tradução “natural”, sem percalços ineficientes, do ponto de vista da língua, e, ao mesmo tempo, semanticamente produtiva, em se considerando, em especial, o que entendemos por literatura.

De um ângulo mais específico, a tradução de “*Suitors*” exigiu que nos armássemos de conhecimentos que não apenas os de ordem estritamente linguística. Em outras palavras, foi preciso que prestássemos atenção, também, a aspectos mais intimamente ligados à literatura, como é o caso da polissemia, e às formas de ver e de enunciar articuladas em produções dessa natureza, como é o caso do tom e da perspectiva escolhidos pelo escritor e tecidos em seus personagens. Ainda nesse

sentido, tivemos que observar com cautela traços específicos da narrativa traduzida, de maneira a não tornarmos destoante, sem ganhos de leitura, o texto de chegada em relação ao texto de partida. Também foi necessário que cuidássemos – enquanto intérpretes e tradutores – dos aspectos culturais emanados do texto a partir de nossa leitura, de modo a relacioná-los, da maneira a mais satisfatória possível, aos de natureza predominantemente linguística ou literária.

Em alguns pontos, as escolhas de tradução que fizemos podem parecer óbvias e, por isso, unânimes a todo e qualquer leitor, dando, por consequência, a impressão de que a atividade tradutória é inteiramente objetiva. Alguns recursos de construção narrativa, como os empregados para apresentar os enunciados dos personagens de “*Suitors*”, parecem pedir unicamente que o tradutor os reproduza no texto de chegada, desobrigando-o, assim, de refletir sobre suas possíveis implicações em termos de interpretação. Contudo, mesmo naquilo que o texto de partida parece apresentar como dado, sem implicações para a leitura na tradução, há aspectos que, quando vistos com mais cuidado, podem propiciar discussões mais ou menos demoradas. Na tradução de “*Suitors*”, por exemplo, o que poderia ser observado como simples uso de iniciais maiúsculas, como ocorre em “*Great Aunt*”, “*My Dear Niece*” e “*Your Loving Aunt*”, pode, na verdade, abrir espaço para interpretações, tendo em vista a manutenção desse recurso no texto traduzido em português – língua que, assim como o próprio inglês, não prevê tal uso de modo corrente e consolidado.

Em outras situações, marcadas pelas dificuldades inerentes à tradução ou pelos obstáculos colocados pela natureza polissêmica do texto literário, a polêmica pode apresentar-se de modo mais claro. São os casos, por exemplo, de “*pointed stolid*” e “*a trophy for my grasp*”. Apesar das leituras, pesquisas e discussões que fizemos em torno de tais desafios, utilizadas para chegarmos a um resultado que nos parecesse satisfatório e para justificarmos nossas escolhas diante dos leitores, outras soluções – apresentamos algumas, inclusive – poderiam ter sido dadas. Tais possibilidades apontam, realmente, que a tradução, por mais rigorosa que seja, corresponde a um processo parcial, exigindo, no texto compreendido como final, uma, e apenas uma, solução para cada problema encontrado; orientado, uma vez que, confessamente ou não, contempla concepções específicas sobre texto, gênero e tradução; e aberto, podendo ser feito de maneiras distintas conforme o leitor/tradutor/”autor” que o desempenhe.

Referências bibliográficas

BEZERRA, Paulo. “A Tradução como Criação”. *Estudos Avançados*, Vol. 26, No. 76, São Paulo, p. 47-56, set./dez. 2012. Página eletrônica: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538>. Acesso em: 12 de julho de 2021.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

CHKLÓVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento”. In: TODOROV, Tzvetan (org.) *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos*, tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *O Que É Crítica Literária?* São Paulo: Nankin Editorial/Parábola Editorial, 2016.

ECO, Umberto. “Sobre Algumas Funções da Literatura”. In: *Sobre a Literatura: Ensaios*, tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9-21.

KALDAS, Pauline. “Suitors”. In: *The Time Between Places: Stories That Weave in and out of Egypt and America*. Lawrence: The University of Arkansas Press, 2010, p. 179-180.

MASSON, Jean-Yves. “Da Tradução como Ato Criador: Razões e Desrazões de uma Ne-gação”, tradução de Jaqueline Sindorski Bigaton e Francisca Y. M. Reyes Silveira. *Cadernos de Tradução*, Vol. 39, No. 3, Florianópolis, p. 486-506, set./dez. 2019. Página eletrônica: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p486>. Acesso em: 12 de julho de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, Testemunho e Tragédia: Pensando Algumas Diferenças”. In: *O Local da Diferença: Ensaios Sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 81-104.

SOUZA, José Pinheiro de. “Teorias da Tradução: Uma Visão Integrada”. *Revista de Letras*, Vol. 1, No. 20, Fortaleza, p. 51-67, 1998. Página eletrônica: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2115>. Acesso em: 12 de julho de 2021.

Priscila Campolina de Sá Campello é doutora em Literatura Comparada pela UFMG, professora adjunta de literaturas em língua inglesa no curso de Letras da PUC Minas e professora do Programa de Pós-graduação em Letras na mesma instituição. Coordena o grupo de pesquisa “Filhos do exílio: sujeitos e espaços desestabilizados na escrita de autoria feminina contemporânea”, cujas publicações incluem traduções de contos de imigrantes e artigos sobre as obras de autores traduzidos.

Arthur Almeida Passos é licenciado em Letras – Português/Inglês pela PUC Minas, doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição, com bolsa da CAPES, e colaborador no grupo de pesquisa “Filhos do exílio: sujeitos e espaços desestabilizados na escrita de autoria feminina contemporânea”.

E.A.P.: A Note, de Peter LaSalle, tradução e comentário: uma experiência coletiva

Cynthia Beatrice Costa¹
Lenita Maria Rimoli Pisetta²

Apresentação

Peter LaSalle é autor de contos e romances, professor de escrita ficcional na University of Texas, Austin, com formação em Harvard. Pode-se dizer que é um escritor-viajante, já que as experiências de suas viagens alimentam sua ficção. Interessa-se também pela vida de outros autores, como Jorge Luis Borges, William Faulkner e, é claro, Edgar Allan Poe. Uma de suas coletâneas de contos foi publicada em português com o título *Diga a Borges se o encontrar: histórias de sonambulismo contemporâneo*, pela editora Mombak, e está disponível na Amazon, no formato Kindle. Essa mesma coletânea recebeu o prêmio Flannery O'Connor para ficção curta em 2007.

Seu estilo é bastante característico, com frases longas em que às vezes o leitor se perde e precisa voltar para confirmar se entendeu direitinho. Esse conto, sobre Edgar Allan Poe, traz um narrador especialíssimo: mais que o já clássico “narrador não confiável”, o narrador de “E.A.P.” é traçoeiro e o leitor sabe disso. No primeiro parágrafo do conto, já se sabe que o que será narrado é uma mentira. Mas será

1 Professora adjunta do bacharelado em tradução no ILEEL – UFU.

2 Professora associada de teoria e prática de tradução na FFLCH – USP.

mesmo? A imagem do Poe escritor, que se mescla muito em nossa fantasia com o Poe de carne e osso, dado a excessos alcoólicos, jogatinas e abuso de substâncias, experiências estas que quase automaticamente ligamos aos contextos e imagens de sonho, alucinação, mistério e morte em suas obras, até que favorece a hipótese de que Poe tenha tido dois sonhos proféticos sobre livros escritos sobre ele bem depois de sua morte. Por que não?

Esse narrador traçoeiro vai mostrando, à medida que se desenrola o conto, que sabe muito sobre Poe. As notas de rodapé, que são parte da ficção, trazem escritores e críticos, com seus respectivos livros, que realmente existem ou existiram. Além disso, tomamos conhecimento de detalhes bastante curiosos: Poe, na maior parte de sua vida, *não* usava aquele bigode que vemos no retrato que todos conhecem, e que foi reproduzido tantas e tantas vezes. A Universidade da Virgínia era, na época de Poe, conhecida como “A Universidade do Sr. Jefferson”, e provavelmente por isso Poe não tenha ligado a “University of Virginia Press”, editora de um dos livros com os quais sonhou, à própria universidade onde foi aluno. Se esse narrador sabe tanta coisa, será que os sonhos também foram verdadeiros? Que Poe deu várias palestras públicas está documentado, mas teria ele dito algo sobre os sonhos proféticos nessas palestras?

A tradução que aqui se apresenta teve duas fases: a primeira foi um trabalho com alunos de duas turmas de “Introdução à Prática da Tradução do Inglês”, ministrada por Lenita Pisetta na graduação da USP. Foi uma experiência intensa e trabalhosa. Alguns alunos a apreciaram mais que outros. Alguns reclamaram das frases longas do autor, que a professora insistiu muito em não simplificar nem facilitar. Destacamos uma curiosidade que ilustra bem como é rica a experiência de uma tradução coletiva: uma aluna que tinha estudado química no Ensino Médio questionou a substância “trissulfato de sódio” citada no conto. Segundo essa aluna, essa substância não existe nem pode existir, sendo estruturalmente impossível. Os outros tradutores-participantes não atentaram para essa incongruência, já que o nome era verossímil. Mas, devido a essa intervenção, mudamos o nome para “tiossulfato de sódio”, confirmado nas pesquisas que fizemos sobre o processo da produção de um daguerreótipo. É uma pena que não haja espaço para listar o nome de todos os alunos, – somando os das duas turmas, teríamos mais de 100 – mas ficam aqui o agradecimento, a lembrança e a homenagem aos que cursaram a disciplina FLM0288, no segundo semestre de 2020, época tão desafiadora para todos nós.

A segunda fase da tradução foi realizada pela professora em conjunto com sua orientanda de pós-doutorado, Cynthia Costa. Tendo as duas ministrado um

curso de pós-graduação sobre “Tradução e Narrativa”, pudemos identificar um novo tipo de instância narrativa, o narrador traiçoeiro, que acaba enredando o leitor a ponto de ele se perguntar, será mesmo? É uma alegria trazer esse conto tão intrigante para os leitores em português. Nem precisaríamos explicar que tentamos, ao máximo, manter a estrutura sintática das frases e períodos, por mais desafiadores que tenham se mostrado. Apesar de o formato em duas colunas ser bastante didático e cômodo para a análise das traduções em cotejo com o original, decidimos não o adotar em virtude das notas de rodapé, que são longas e em número considerável. Desejamos a todos uma boa leitura!

* * * * *

E. A. P. : Uma nota

Peter LaSalle

Tradução de Cynthia Costa e Lenita Pisetta

I

Uma das esquisitices pouco conhecidas da vida de Poe, e que os estudiosos parecem evitar, é o fato de ele ter sonhado com dois livros reais sobre ele publicados por editoras universitárias bem mais de cem anos após sua própria morte. É interessante que muitos desses estudiosos, em especial comentadores contemporâneos, tenham escolhido manter tamanha reticência sobre esse assunto, apesar de, durante sua vida, Poe ter contado os sonhos detalhadamente para várias pessoas. Relatos mostram até que ele foi altamente específico sobre os dois volumes em questão.³

³ Na verdade, as primeiras biografias dão alguma atenção a esse fato: *Edgar Allan Poe: The Man*, de Mary E. Phillips, 2 volumes (Chicago, 1926), e *Poe and the Southern Literary Messenger*, de David K. Jackson (Richmond, 1934). Além desses, em menor medida, existe uma breve discussão na muito antiga e, nas

No primeiro sonho, ele estava sentado à noite à beira-mar, sozinho, e a paisagem por ele descrita era surpreendentemente semelhante ao cenário sepulcral do poema “Annabel Lee”. Ele falou de penhascos e ondas sussurrando contra rochas lá embaixo. Ele ainda disse que havia um luar estranhamente intenso, mais que suficiente para permitir a leitura, embora naquele estágio de sua vida Poe se queixasse constantemente da luz das lamparinas a óleo (e com certeza a das velas), que não eram claras o suficiente para a sua vista: durante tanto tempo ele forçara os olhos na época em que trabalhava não só em seus próprios contos e poemas, mas também na tarefa aparentemente interminável de ler e criticar as obras de outros – o incessante e medíocre trabalho de resenhista que frequentemente lhe fornecia seu sustento. O sonho, de acordo com as fontes, era bastante literal, quase tão previsível quanto qualquer coisa do cotidiano, exceto pelo fato de que, sentado na beira daquele penhasco ao luar, provavelmente usando suas costumeiras botas pretas e sua pretíssima sobrecasaca, ele estava lendo um livro que, como já foi dito, só seria publicado muito depois de sua morte. Ele foi muito específico a respeito do título e outros detalhes de publicação no relato do sonho que fez a Rufus Wilmot Griswold, seu executor literário, e depois a Maria Clemm, sua sogra. Ele disse que o título era *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages* (isto é, *sua vida e suas obras*) de autoria de Charles Baudelaire, o ensaio traduzido com comentários críticos por W. T. Bandy para sua edição acadêmica anotada, que apareceu como o número 22 da Romance Studies Series, University of Toronto Press; como relatado por Griswold, Poe chegou ao ponto de, em sua conversa, mencionar as cidades e o ano de publicação, Toronto e Buffalo, 1973. Ele também descreveu o livro físico em si com grande detalhamento. Poe maravilhou-se diante da sólida encadernação em tecido marmorizado azul e preto e da qualidade do espesso papel cor de creme, o preto intenso da fonte Palatino. Griswold, que mais tarde ficaria conhecido como o perpetrador de uma espécie de fábrica artesanal de escritos sensacionalistas sobre Poe, espalhando histórias exageradas sobre a devassidão, até mesmo sobre a loucura, do autor, pode nesse caso ser considerado muito confiável, porque a descrição do livro, feita a ele por Poe, é estranhamente precisa, uma representação perfeita do volume que veio a ser publicado. Griswold descreveu como Poe se deu conta de que, a julgar pelo livro, ele, Poe, havia se tornado muito famoso após sua morte e, em grande medida,

palavras de Julian Symons, “apaixonada e excêntrica” obra *Edgar Allan Poe and his Critics*, de Sarah Helen Whitman (New York, 1860). Sendo ele próprio um autor de histórias de detetive, Symons escreveu uma biografia popular de Poe, *The Tell-Tale Heart* (New York, 1978).

a fama aparentemente se devia a um grande interesse da França por sua obra; esse interesse surgiu depois da tradução de seus contos e poemas para o francês por um certo Charles Baudelaire, que também se tornaria, ele mesmo, muito reconhecido. Poe disse a Griswold que, de acordo com o comentário crítico de Bandy no livro, parecia ter havido uma genuína controvérsia em anos posteriores sobre Baudelaire ter ou não plagiado a maior parte de seu longo ensaio sobre Poe – que saiu pela primeira vez em um jornal de Paris – a partir de artigos críticos e biográficos publicados em periódicos nos EUA, com Baudelaire supostamente não fazendo muito mais do que traduzir esse material, algumas vezes linha por linha. O texto em si, “Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages”, está impresso lado a lado com sua tradução para o inglês nesse volume da University of Toronto Press, e isso constitui aproximadamente metade do livro; a longa introdução do editor Bandy e suas prolíficas notas correspondem ao restante de um total de 126 páginas. Além de citar a menção feita por Poe da constituição física do livro, Griswold descreveu como Poe ficou intrigado por essa questão do possível plágio, e pouco mais que isso. Portanto, podemos concluir que Griswold não tirou muito proveito dessa conversa criando mais relatos exagerados sobre Poe, mesmo que seja só porque considerou esse sonho em particular esotérico demais – quer dizer, pode ser que Griswold simplesmente o ignorou por julgá-lo uma visão sonâmbula absurda induzida pelo álcool ou pelas drogas que não valia a pena explorar, mesmo para um canalha como ele que havia conhecido Poe quando ele, Griswold, era um jornalista e antologista claramente movido pelo lucro, Griswold tendo mais tarde exercido sua influência inicial para ganhar um considerável controle como executor literário da obra de Poe. O relato de Maria Clemm sobre o sonho que lhe foi contado por Poe tinha muitas semelhanças, porém, a não ser pela notação do título, autor e editora, ela não foi tão exata ao falar da descrição física do livro feita por Poe; ela também não mencionou a opinião dele sobre o conteúdo do ensaio de Baudelaire, sobre seus argumentos. Mas ela forneceu uma informação valiosa, uma reação pessoal da parte de Poe, do tipo que se pode esperar que fosse expressa a ela na qualidade de sogra e membro próximo da família, alguém íntimo. Clemm disse que no sonho Poe havia se surpreendido pela dedicatória do crítico W. T. Bandy em seu livro publicado pela University of Toronto Press: “*Em memória de Alice*”. E ela enfatizou que Poe não ficou nem um pouco intrigado com a quase nula plausibilidade do projeto de Bandy, um volume que era um estudo a respeito de um ensaio sobre Poe escrito por um então pouco conhecido francês que mais tarde seria o principal responsável pelo amplo reconhecimento que Poe nunca obteve em vida.

Poe simplesmente disse a Clemm, talvez em sua voz sussurrada de cavalheiro que também foi tão bem documentada,⁴ “Alice, um nome adorável, não é mesmo? Fico me perguntando se Bandy a amava verdadeiramente”.

II

Para informações sobre o segundo sonho, temos apenas uma única fonte em que nos apoiar, mas no relato essa fonte é tão exata e vívida que o material oferece uma plenitude que parece faltar nos dois relatos sobre o primeiro sonho feitos por Griswold e Clemm juntos. (Sobre o segundo sonho, temos na verdade importante confirmação de apoio, porém não há nomes; não obstante, relata-se que muitas pessoas ficaram perplexas durante a vida de Poe quando ele repetidas vezes mencionou esse sonho em suas palestras públicas, sendo para Poe essas palestras muitas vezes tão desagradáveis quanto sua atividade como jornalista literário).⁵ John Sartain, o gravurista e editor da Filadélfia, fiel amigo de Poe de longa data, deu a informação completa. Poe lhe disse que nesse sonho ele estava preso numa caverna escurecida, que talvez tenha se metamorfoseado em uma mansão igualmente escurecida; e ele estava lendo à luz trêmula de velas, desejando que a parca iluminação fosse melhor – o que é perfeitamente compreensível, já que esse era um livro que consistia principalmente em ilustrações. Mais uma vez Poe foi exato em relação ao título e aos detalhes físicos, pelo menos para Sartain, mesmo que não tenha sido nas palestras públicas. Esse livro era *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*, de autoria de Michael J. Deas; foi publicado pela University of Virginia Press (Charlottesville, Virginia) em 1989.⁶ Poe se manifestou dessa vez em termos ainda

4 Embora tenha havido muitas discussões sobre a reconhecida “beleza” da voz de Poe, o melhor tratamento desse assunto aparece em *The Histrionic Mr. Poe*, de autoria de N. Bryllion Fagin (Baltimore, 1949). Fagin vai fundo nesse tópico, sendo seu argumento básico o de que é de se esperar que Poe fosse um consumado ator em sua vida e também em suas obras, já que ele descendia de gente de teatro de ambos os lados da família.

5 É difícil estabelecer qualquer documentação sobre o conteúdo das palestras em si; as conferências nunca tinham título, sendo anunciadas meramente como “Uma Noite com o Sr. Edgar Allan Poe” ou coisa parecida. Jackson (*op. cit.*), em sua breve menção a esse sonho, entretanto, de fato afirma que as próprias pessoas presentes naqueles auditórios relataram ter ouvido Poe falar desse sonho específico.

6 É compreensível que Poe não tenha ligado o local de publicação com a própria universidade que havia frequentado durante o tumultuado ano acadêmico de 1826-1827, período de lendárias jogatinas e consideráveis dívidas: para Poe o nome oficial da editora que aparece na página de rosto – University of Virginia Press – teria sido meio vago, considerando-se que, na época em que ele se matriculou, a própria universidade era conhecida pela maioria dos alunos, de forma coloquial e rotineira, como “A Universidade do Sr. Jefferson”.

mais elogiosos com relação ao formato grande in-fólio e à encadernação em tecido marrom com belas letras em relevo, pretas e douradas – para título, autor e editora – na lombada. E em seu sonho nesse lugar escurecido,⁷ Poe estava sentado em frente a uma escrivaninha de mogno laboriosamente entalhada que de certa forma parecia ter sido providenciada para que ele estudasse o livro; ele folheava as grandes páginas em que Deas – repetindo, muito mais de cem anos após a morte de Poe – havia coletado (e devidamente acrescido com informações sobre as circunstâncias envolvidas na criação e produção de) todos os esboços, pinturas a óleo, águas-fortes e daguerreótipos para os quais Poe posou em diferentes fases de sua vida. (Deas chega ao ponto de meticulosamente listar exaustivamente os “Retratos Rejeitados”, aqueles que os mascates alegavam, no pleno ímpeto da notoriedade posterior de Poe, ser genuínos embora fossem obviamente falsificações, e os “Retratos Perdidos”, que apareceram em reproduções ao longo dos anos, mas cujos originais não podem ser encontrados em nenhuma biblioteca ou coleção particular). Pareceria surpreendente que Poe não tenha ficado mais uma vez perplexo diante da própria verdade de que o livro atestava nesse grau sua importância literária posterior, que sua reputação seria tão grandiosa que um livro inteiro seria no futuro dedicado a catalogar aquelas imagens dele, enquanto ele estava ali sentado no sonho examinando o livro, e enquanto, vamos imaginar, um corvo chamava do lado de fora ou talvez um enorme relógio antigo tiquetaqueasse e ecoasse a passagem das horas mortais, o tipo de “coisa” que sempre ocorre nos contos de Poe (ou, como o poeta contemporâneo Richard Wilbur nos diz: leia “sonhos” no lugar de “contos”). Poe

7 Isso coincide com seu emprego constante de espaços fechados e claustrofóbicos nos contos. Com certeza, um interessante estudo dessa questão é *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, da Princesa Marie Bonaparte (London, 1933), que traz a famosa introdução escrita por Freud a esse texto ultrafreudiano. O estudo de Bonaparte, embora rígido e marcadamente datado em seus inquebrantáveis dogmas psicanalíticos, ainda é muito valioso por estabelecer temas básicos a respeito da óbvia impotência sexual de Poe, sua idealização da querida mãe que morreu tão cedo e, portanto, sua obsessão constante de retornar a um ambiente semelhante a um útero ou um útero com ela ou qualquer outra mulher morta, um espaço simbolizado na adega de “O Barril de Amontillado”, ou a mansão enclausurada de “A Queda da Casa de Usher”. Bonaparte nos diz: “Que Poe foi um potencial sadonecrófilo é algo demonstrado por toda a sua obra, e apenas seus devotos mais puramente literários o negariam”. A análise que ela faz de *Pym* é extremamente fascinante em termos desse tão desejado e lembrado ambiente de escuridão, substituído de uma gratificação sexual mais normal, pois o herói se encontra lá com ilhéus que são negros, pura e simplesmente porque todo o mundo pareceria negro se visto a partir do interior de um útero, de acordo com seu argumento; além disso, o fato de que os ilhéus nesse conto têm dentes especificamente negros “representa um deslocamento para a boca de qualidades apropriadas à vagina real, ou melhor, *cloacal*, com, por exemplo, sua escuridão e a presença imaginada de *dentes*”. O que por si só sagazmente sugere que o homem impotente com frequência imagina dentes como parte anatômica do órgão sexual feminino, que, portanto, ominosamente o “protegem”.

falou longamente para Sartain sobre o sonho aquilo que os membros da plateia também se lembram de Poe ter relatado em suas palestras públicas. Com relação ao daguerreotipo “Ultima Thule”, que nos proporcionou o Poe com bolsas abaixo dos olhos, cabelos escuros e bigode que é a imagem mais comum hoje em dia,⁸ Poe observou que ele era verdadeiro. “Olhei para ele e pensei comigo, Parece que ele acertou na boca” – “ele” referindo-se a Edward H. Manchester, o daguerreotipista que produziu a placa em seu estúdio na Weybosset Street, em Providence, Rhode Island, em 1848.⁹ Nenhum dos outros conteúdos pareceu interessar muito a Poe (nem o extensivo comentário de Deas, nem as próprias reproduções), a não ser por aquilo que Poe considerou, depois de ter lido pelo menos uma parte do texto do livro, ser a explicação excelente e concisa de Deas sobre o processo em si do daguerreotipo, em um apêndice; trata-se de um processo que provavelmente precisa ser explicado para os leitores modernos, e aparentemente também não estava sempre claro para uma pessoa da época de Poe, na qual os daguerreótipos, recém-inventados, eram extremamente populares. Na verdade, a prosa de Deas no livro é notável por sua clareza neste ponto: “As exposições – que variavam de cerca de alguns segundos a meio minuto – eram feitas descobrindo-se a lente. A placa com a imagem latente era então removida da câmera, revelada sobre uma bandeja de mercúrio aquecido e estabilizada em um banho de tiosulfato de sódio. Em geral, a imagem finalizada recebia um *passe-partout* e era embalada em um estojo em miniatura revestido com couro e forrado de cetim ou veludo. Como o processo não envolvia um negativo, cada placa era essencialmente insubstituível”.

O comentário de Poe para o filadelfiense Sartain, ele mesmo um daguerreotipista comercial em meio período, mostrou-se tão absolutamente intrigante quanto o fato de ele ter ficado muito fascinado – e como ele havia dito a Maria Clemm – com a dedicatória do outro livro com o qual sonhou.

Poe disse a Sartain: “Produzir um daguerreotipo é bastante simples em termos dos produtos químicos e dos precisos procedimentos envolvidos, desde que alguém lhe explique. Não há nada de mágico nisso, meu velho, quando você pensa no assunto”.

* * * * *

8 Poe em geral não usava bigode até os seus poucos últimos anos de vida, por incrível que pareça.

9 O estabelecimento de Manchester, de acordo com as listas de endereço da época, ficava na Weybosset Street, e não na Westminster Street, como tantas vezes foi erroneamente reportado com relação ao daguerreótipo “Ultima Thule”.

E.A.P.: A Note

I

Among the little oddities of Poe's life, one that scholars seem to eschew, is that he had dreams of two actual books about him from university presses published well over a hundred years after his own death. It is interesting that so many of these scholars, especially contemporary commentators, have chosen to maintain such reticence on this matter, despite the fact that during his lifetime Poe recounted the dreams in detail to several acquaintances. Reports even show that he was highly specific regarding the two volumes in question.¹⁰

In the first dream, he was sitting at night by the sea, alone, and the landscape he described strikingly resembled that of the sepulchral setting of the poem "Annabel Lee." He spoke of cliffs and waves whispering against rocks very far below. Further, he said there was an oddly intense moonlight, more than enough to read by, though at that stage in his life he was constantly complaining of oil lamplight (and certainly candlelight) never being bright enough for his eyes: they had strained so long in the years of not only working on his own stories and poems but the seemingly ceaseless reading of, and writing on, the works of others – the continual hack labor of book reviewing that often supported him. The dream, according to the sources, was quite literal, almost as predictable as anything else in the everyday, except that sitting there on the cliff's edge in the moonlight, probably in his usual black boots and very black frock coat, he was reading from a book that, as said, wouldn't be published until long after his own death. He was specific indeed about the title and other publication particulars in his recounting of the dream as provided to Rufus Wilmot Griswold, his literary executor, and then Maria Clemm, his mother-in-law. He said the title was *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages* (i.e., *his life and his works*) by Charles Baudelaire, the essay trans-

10 Early biographies do give some attention to this: *Edgar Allan Poe: The Man*, by Mary E. Phillips, 2 vols (Chicago, 1926), and *Poe and the Southern Literary Messenger*, by David K. Jackson (Richmond, 1934). Also, to a lesser degree, there is a brief discussion in the very early, and, in the words of Julian Symons, "the passionate and eccentric" *Edgar Allan Poe and His Critics*, by Sarah Helen Whitman (New York, 1860). A detective novelist, Symons himself wrote a popular biography of Poe, *The Tell-Tale Heart* (New York, 1978).

lated and with critical commentary by W. T. Bandy for this annotated scholarly edition, and it appeared as number 22 in the Romance Studies Series, University of Toronto Press; as stated by Griswold, Poe went on in his talk to mention the cities and year of publication as Toronto and Buffalo, 1973. He also described the physical book itself in considerable detail. Poe marveled at its sturdy blue-and-black marbled cloth binding and the quality of the thick creamy paper, the strong black of the Palatino type. Griswold, who would later become known as the perpetrator of more or less a cottage industry in his writing sensationalistically about Poe, spreading exaggerated stories of the writer's debauchery, even madness, can in this case be found as very reliable, because the description of the book, related to him by Poe, is uncannily accurate, a perfect representation of the volume eventually published. Griswold reported how Poe noted that judging from the book, he, Poe, had become quite famous posthumously, and to a large measure the fame apparently could be attributed to a keen interest in France in his work; that interest came after the translation of his tales and poems into French by a certain Charles Baudelaire, who would himself prove, in time, very recognized, too. Poe told Griswold that according to Bandy's critical commentary in the book, there appeared to have evolved a genuine controversy in subsequent years on whether Baudelaire had possibly plagiarized the bulk of his long essay on Poe – which first came out in a Paris newspaper – from biographical and critical journal articles back in the United States, with Baudelaire allegedly doing little more than translating such material, sometimes line by line, for much of his piece. The essay proper, "Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages," is reprinted in its original French alongside an English translation in this University of Toronto Press volume, and that constitutes approximately half the book; the editor Bandy's lengthy introduction and prolific footnoting comprises the remainder of its 126 pages. In addition to citing Poe's mention of the book's physical makeup, Griswold said how Poe was intrigued by that question of possible plagiarism but little else. Therefore, one may conclude that Griswold didn't capitalize to a greater degree on the exchange with more of his own exaggeration about Poe, if only because he probably considered this particular dream altogether too esoteric – meaning, it could be that Griswold merely dismissed it as a far-fetched alcohol-or drug-induced somnambulist vision that wasn't worth touting, even for a scoundrel such as himself who had initially met Poe when he, Griswold, was a decidedly profit-minded journalist and poetry anthologist, Griswold eventually working his early influence to gain a large measure of control as legal executor of Poe's literary oeuvre. Maria Clemm's account of the dream as related to her by Poe had many similarities, though other than notation of the title, author, and publisher, she was not as exact in talk of Poe's physical

description of the book; she made no mention of his opinion on the text of the Baudelaire essay either, its arguments. But she did provide valuable information, a personal response from Poe of the variety that might be expected to have been given to her as his mother-in-law and immediate-family member, somebody intimate. Clemm stated that in the dream Poe was basically struck by the scholar W. T. Bandy's dedication page for this book from the University of Toronto Press: "*In memory of Alice.*" And she emphasized that Poe didn't seem in the least fazed by the incredibility of Bandy's project, a volume that was a study of an essay on Poe by a then little-known Frenchman who would be largely responsible later for the widespread recognition that Poe never received in his own lifetime.

Poe simply told Clemm, maybe in his whispery, gentleman's voice that has been documented so well,¹¹ "Alice, a lovely name, isn't it? I wonder if Bandy loved her truly."

II

For information on the second dream, we have only a single source to rely on, but in the recounting, this source is so precise and vivid that the material offers a fullness that appears lacking in the combined accounts of the first dream from Griswold and Clemm. (Concerning the second dream, we do have significant supporting corroboration, yet there are no names; nevertheless, a number of persons were reportedly baffled during Poe's lifetime when he referred to this dream several times in the course of public lectures, for Poe the delivering of such lectures often a task easily as distasteful as that of his literary journalism).¹² John Sartain, the Philadelphia engraver and editor, a longtime loyal friend of Poe, gave the information outright. Poe told him that in this dream he was locked in a cavern, darkened, that maybe metamorphosed into a mansion, equally darkened; and he was reading by flickering candlelight, wishing the dim illumination were better—

11 While there has been much discussion of the acknowledged "handsomeness" of Poe's speaking voice, the best treatment of this occurs in *The Histrionic Mr. Poe*, by N. Bryllion Fagin (Baltimore, 1949). Fagin immerses himself in the topic, with his basic argument holding that Poe's being the consummate actor in life and also in his works was to be expected, seeing that he was descended from theater people on both sides.

12 Any documentation as to the content of the lectures themselves becomes difficult to establish; the talks were never titled, merely headlined as "An Evening with Mr. Edgar Allan Poe," or the like. Jackson (op. cit.) in his brief mention of this dream, however, does maintain how, indeed, attendees in those auditoriums had themselves reported hearing Poe speak of this particular dream.

understandably so, because this was a book that consisted chiefly of illustrations. Once more Poe was exact on the title and physical detail, to Sartain, anyway, if not in the public lectures. The book was *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*, by Michael J. Deas; it was published by the University of Virginia Press (Charlottesville, Virginia) in 1989.¹³ Poe spoke in even more complimentary terms this time of the large folio-size format and the brown cloth binding with lettering in fine raised black and gold – for the title, author, and publisher – along the spine. And in his dream of that darkened space,¹⁴ Poe sat at an ornately carved mahogany desk that somehow seemed to have been provided for his study of the book; he flipped through the large pages in which Deas—to repeat, well over a hundred years after the death of Poe—had gathered (and dutifully annotated with information on the circumstances surrounding the creation and production of) all existing sketches, oils, etchings, and daguerreotypes that Poe posed for at different stages in his life. (Deas even goes as far as to carefully list “Rejected Depictions,” those that hucksters claimed, in the full thrust of Poe’s later notoriety, to be genuine but were obviously sham, and “Lost Depictions,” those that have turned up in reproductions over the years, but for which the originals are not to be found in any library or private collection.) It would seem surprising that Poe was not struck once more by the very truth that the book testified to his eventual literary

13 It is understandable that Poe failed to link the place of publication with the very university he had attended for the tumultuous academic year 1826-1827, the period of such legendary gambling and sizable debt: for Poe, the press’s official name given on the title page – University of Virginia Press – would have been somewhat oblique, considering that when he was enrolled, the university itself was known to most students, colloquially and routinely, as “Mr. Jefferson’s University.”

14 This coincides with his constant use of contained, claustrophobic spaces in the tales. Surely an interesting assessment of this issue is Princess Marie Bonaparte’s *The Life and Works of Edgar Allan Poe* (London, 1933), complete with its famous introduction by Freud for this ultra-Freudian reading. Bonaparte’s study, while rigid and markedly dated as to its unflagging psychoanalytical tenets, is still very valuable in establishing basic themes concerning Poe’s obvious sexual impotence, his idealization of his dear mother who died so young, and hence his obsession to constantly return to a tomblike/womblike environment with her or any other deceased female, a space symbolized by the wine cellar in “The Cask of Amontillado” or the enclosed mansion in “The Fall of the House of Usher.” Bonaparte tells us: “That Poe was a potential sado-necrophilist is something all his work shows, and only his most purely literary devotees would deny it.” Her analysis of *Pym* is most fascinating in terms of this remembered and longed-for realm of darkness, the substitute for a more normal sexual gratification, as the hero there encounters islanders who are black, simply, and logically, because the whole world would appear black if seen from inside the womb, according to her argument; the fact, too, that the islanders in that tale have specifically black teeth “represents a displacement upward to the mouth of qualities appropriate to the real or, rather, *cloacal* vagina, with, for instance, its darkness and the imagined presence of *teeth*.” Which in itself astutely suggests that the impotent man often envisions teeth as anatomically part of, and therefore ominously “guarding,” the female sex organ.

importance to this degree, how his reputation would be such that a whole volume would one day in the future be devoted to cataloging these images of himself, as he sat there in the dream and examined the book and as, let's say, a raven called outside or perhaps a huge antique clock ticked and echoingly ticked away the mortal hours, the kind of "things" that were always transpiring in Poe's tales (or, as the contemporary poet Richard Wilbur tells us: read "dreams" for "tales"). Poe spoke at length to Sartain of the dream, what the audience members also recall Poe relating in his public lectures. With respect to the famous "Ultima Thule" daguerreotype that has provided us the baggy-eyed, dark-haired, mustached Poe that is the most common image today,¹⁵ Poe remarked that it was true: "I looked at it, and I thought to myself, He does seem to have gotten the mouth right" – the "he" referring to Edward H. Manchester, the daguerreotypist who produced the plate at his studio on Weybosset Street in Providence, Rhode Island, in 1848.¹⁶ None of the remaining contents appeared to greatly interest Poe (Deas's extensive commentary or even the reproductions themselves) except for what Poe considered, after reading at least some of the book's text, Deas's excellent and concise explanation of the daguerreotype process itself in an appendix; it is a process that probably requires explanation to modern readers, and apparently it wasn't always entirely clear to somebody in Poe's era either, a time when daguerreotypes, newly invented, were extremely popular. In fact, Deas's prose in the book is remarkable for its clarity here: "Exposures – which ranged anywhere from a few seconds to up to a half minute – were made by uncapping the lens. The plate bearing the latent image was then removed from the camera, developed over a tray of heated mercury, and stabilized in a bath of sodium trisulfate. The completed image was usually matted framed in a leather-bound miniature set lined with satin or velvet. Because no negative was used in the process, each plate was essentially irreplaceable."

Poe's comment to the Philadelphian Sartain, a part-time daguerreotypist himself by trade, proved as absolutely intriguing as his being very fascinated – and as he had told Maria Clemm—with the dedication page of the other book he dreamed about. Poe said to Sartain: "That daguerreotyping, it's all really quite simple in terms of chemicals and precise procedure involved, once somebody does explain it to you. Nothing magical about it whatsoever, old chap, when you think of it."

15 Poe was clean-shaven on the upper lip until the last few years of his life, strangely enough.

16 Manchester's establishment was, according to city directories of the time, on Weybosset Street and not Westminster Street, as so often has been erroneously reported in relation to the "Ultima Thule" daguerreotype.

Referência bibliográfica

LASALLE, Peter. "E. A. P.: A note". In: *Sleeping Mask*. New York: Bellevue Literary Press, 2017.

E morreram felizes para sempre: tradução comentada, a quatro línguas, de Manor

Daniel Vieira Gonçalves¹

Resumo: *O presente trabalho consiste na tradução comentada de Manor, conto de enredo homoafetivo com um fundo fantástico de vampirismo escrito por Karl Heinrich Ulrichs, pioneiro do ativismo LGBT. A tradução se deu a quatro línguas, uma vez que foram utilizadas duas versões pré-existentes – uma em inglês e outra em espanhol – do conto como suporte para a transposição do conto do original em alemão para a versão em português brasileiro que aqui se apresenta. No entanto, em havendo divergências entre o original em alemão e as versões anglófona e hispanófono, optou-se por manter tanto a carga semântica quanto a construção frásica do original na medida do possível. O apanhado teórico trazido nos comentários diz respeito à militância em vida de Ulrichs pela causa LGBT, bem como ao uso costumeiro do vampirismo como uma metáfora para quaisquer condutas que não se encaixam no padrão de normalidade definido por uma dada sociedade. Por fim, é apontado que o caractere principal de Manor consiste no fato de apresentar uma história homoafetiva, e não homoerótica, como prova de que a homossexualidade não seria um desvio de caráter, mas sim uma característica congênita do indivíduo.*

Palavras-chave: *homossexualidade, vampirismo, militância LGBT, Karl Heinrich Ulrichs.*

Abstract: *The present work consists of the commented translation of Manor, a short story with a homoafective storyline, and a fantastic background of vampirism written by Karl Heinrich Ulrichs, pioneer of LGBT activism. The translation took place in four languages: German, English, Spanish, and Brazilian*

¹ Graduado em Direito pela Universidade do Estado de Mato Grosso, possui interesse pela tradução desde que descobriu o gosto pelos idiomas. Possui fluência em inglês, espanhol e português brasileiro e flerta com francês e alemão nas horas vagas.

Portuguese. It was used two pre-existing translations of the short story – one in English and one in Spanish – to support the translation of the short story from the original in German into the Brazilian Portuguese version presented here. However, in the face of divergences between the original in German and the English and Spanish-speaking versions, it was decided to keep both the semantic load and the phrasing construction of the original as far as possible. The theoretical background brought up in the comments concerns Ulrichs' active militancy for the LGBT cause and the customary use of vampirism as a metaphor for any conduct that does not fit the standard of normality defined by a certain society. Finally, it is pointed out that the main characteristic of Manor consists in the fact that it presents a homoaffective history, and not a homoerotic one, as proof that homosexuality would not be a deviation of character, but rather a congenital characteristic of the individual.

Keywords: *homosexuality, vampirism, LGBT militancy, Karl Heinrich Ulrichs.*

Apresentação

Pelo fato de também corporificar uma conduta sexual desviada da heteronormatividade imposta, a figura do vampiro normalmente se funde e se confunde com a do não heterossexual (SIERRA, 2014; BARROS, 2001). Em verdade, como aponta Elliot-Smith (2012), a figura do vampiro encontra paralelo com diversas minorias, ambas reiteradamente rotuladas como o Outro.

Conforme Sierra (2014, p. 186-187), falando especificamente do mais famoso dos vampiros,

Drácula fascina e aterroriza porque está justamente na fronteira: do humano e não humano, da vida e da morte, da juventude e da velhice, da heterossexualidade e da homossexualidade. Drácula está, portanto, sempre escorregando de uma posição a outra. Sempre fugindo. Sempre no limiar. [...] Ao mesmo tempo em que Drácula, como alimento, suga o sangue de uma presa feminina, ele também crava suas presas no pescoço de um homem para mostrar, eroticamente, os excitantes jogos de prazer nos quais ele se deixa envolver para seduzir e converter sua vítima a uma existência fora das linhas definidoras do correto, do aceitável, do normal, do humano. E a vítima parece abrir-se para esta existência excêntrica, parece querer este prazer estranho que, sensualmente, se insinua como convite a ela.

Inserto em um mundo não booleano, o vampiro é um paradoxo encarnado: um morto que está vivo, materialmente presente e virtualmente ausente (como demonstra o fato de não aparecer no espelho) e sem distinção entre papéis masculinos e femininos, posto que ambos os sexos “penetram suas vítimas, mas só após terem sido penetrados por outro vampiro” (BARROS, 2001, p. 118-119).

Para além disso, o vampiro, com a sua “sexualidade não confinada à genitalidade procriatória, consoma a perversão dos prazeres anômalos, contracenando com o homossexualismo [*sic*], e por vezes com este se identificando” (BORDONI, 2011, p. 19), motivo pelo qual a personagem vampírica serve como metáfora para o Outro, isto é, para tudo aquilo que é desconhecido, atípico, diferente.

A sexualidade ambígua do arquétipo do vampiro se deve a esse limbo no qual se encontra, sempre instável, sempre deslizando, sempre propenso à mudança, assim como a própria homossexualidade/bissexualidade, dificultando uma classificação fácil e rápida a ponto de ser preciso criar uma categoria – de monstro, de diferente, de anormal – para ser possível defini-los (SIERRA, 2014; BARROS, 2001).

Karl Heinrich Ulrichs, primeiro ativista LGBT da modernidade, como se verá a seguir, sabia dessa dificuldade de categorização e de como a inexistência de um termo semanticamente neutro afetava a discussão referente à não aceitação da homossexualidade – a ponto de o ato sexual homossexual constituir crime em sua época.

No afã do seu ativismo, experienciado em uma época em que o termo Sodomita trazia uma conotação negativa de pecado e o vocábulo Homossexual ainda não fora cunhado², Ulrichs se viu forçado a criar alguma vocábulo que descrevesse aquilo que era e sentia, inclusive para conversar sobre, por cartas, com a sua família (SUTHERLAND, 2020).

Buscando inspiração n’O Banquete, de Platão, ele criou os termos **Urning**, **Urninden**, **Uranodioning** e **Dioning** para designar, respectivamente, homossexuais masculinos e femininas, bissexuais e heterossexuais, atitude que lhe rendeu o título de “fundador dos estudos homossexuais”³ (HUMPHREY, 2008, p. 37, nossa tradução).

Ademais, por se ver, enquanto **Urning**, como um “homem com uma alma feminina”⁴ (LOMBARDI-NASH, 2000, nossa tradução), um terceiro sexo, Ulrichs, abre – grosseiramente – a possibilidade de uma discussão sobre as pessoas trans (SUTHERLAND, 2020)

As atividades antidiscriminação perpetradas por Ulrichs aconteciam nos bastidores ou de modo anônimo até 1867, ano em que, conforme Beachy, Ulrichs

2 O termo homossexual só foi cunhado sete anos mais tarde, em 1869, por Karl Maria Kertbeny. (HUMPHREY, 2008).

3 [founder of homosexual studies]

4 [male with a feminine soul]

promoveu um discurso aberto em defesa da homossexualidade, inclusive a própria, que se pode considerar como o primeiro anúncio de orientação sexual publicamente conhecido da história moderna (SUTHERLAND, 2020).

Consoante Lombardi-Nash (2000), o discurso feito por Ulrichs em favor do Uranismo, seu termo para a homossexualidade, perante os 500 membros da Associação Alemã de Juristas, em Munique, foi corresponsável pela sequência de confiscos, banimentos e autoexílios impostos ao primeiro ativista gay assumido da história moderna para fugir da pena do famigerado § 175 do Código Penal Alemão – mesmo dispositivo normativo utilizado pelo partido nazista para enviar homossexuais aos campos de concentração e de extermínio (LOMBARDI-NASH, 2000).

De início, Ulrichs fugia de um Estado germânico para outro conforme a Unificação Alemã ia se consolidando até que, reunidos todos os povos alemães sob um mesmo *Reich* – e, concomitantemente, sob um mesmo sistema normativo –, o território germânico não era mais seguro para Ulrichs.

Como último destino, buscou asilo na cidade italiana de L'Aquila, onde passou os seus últimos doze anos de vida traduzindo textos do grego e do latim e escrevendo poesias e contos – dentre os quais se encontram *Manor*, que, apesar de não muito conhecido, consiste no primeiro uso direto do vampirismo como metáfora para a homossexualidade masculina (BOCIO; GARCÍA; PEÑALVER, 2010).

Escrito cerca de vinte anos após o início da batalha antidiscriminatória responsável por manter viva a lembrança de Ulrichs ainda hoje, o enredo traz a história de um garoto chamado Har, habitante das ilhas Faroé, no Atlântico Norte, que é salvo do afogamento por Manor, rapaz forte de 19 anos que dá nome ao conto.

Har, quatro anos mais novo do que o seu salvador, logo vê surgir um vínculo afetivo e recíproco com Manor, passando a maior parte do tempo junto com seu protetor na floresta, nas montanhas e no mar. Algum tempo depois, porém, o sonho se desfaz com a chegada de um baleeiro, no qual Manor parte para uma expedição de caça.

Todos os dias, Har escalava um penhasco para observar o horizonte à espera de seu amado. Até que, em uma manhã de inverno, quando o navio finalmente regressa, uma forte tempestade abalroa o veleiro, fazendo-o naufragar.

Na praia, a equipe de busca formada pelos ilhéus – dentre eles, o jovem Har – se posiciona para separar e identificar os cadáveres amontoados na areia.

Ao encontrarem o corpo de Manor, Har se lança aos prantos nos gélidos braços mortos para sentir o que se imagina ser o último abraço.

Horas após, inconsolável, o garoto rolava em sua cama até que, por volta da meia-noite, ouve o farfalhar de um galho do lilaseiro que havia perto de sua janela: o sinal que Manor usava quando queria chamá-lo para fugir com ele pela noite. Ao abrir a janela, Har vê o seu amado, morto, porém vivo, e o acolhe em sua cama, alimentando-o com seu fluido vital. Pelas noites que se seguiram, o corpo de Manor cruzou o estreito entre uma ilha e outra para se encontrar com Har e sugar seu sangue, pois não encontrava paz na sua tumba.

Conforme Har definhava, sua mãe, Lara, começou a se preocupar e foi procurar uma sábia anciã, que lhe disse o que acontecia: os mortos visitavam seu filho. A população buscou dentre os corpos enterrados e encontrou o cadáver incorrupto de Manor, que prenderam com uma estaca quadrifacetada da altura de um homem e da grossura de um braço.

Desolado e sem forças, carregaram Har para casa. Insone, ele rolava de um lado para outro na sua cama quando, para sua surpresa, ouviu o farfalhar do lilaseiro na sua janela. Incrédulo, ele abriu a janela e se deparou, em êxtase, com um Manor profundamente cansado com uma ferida quadrada em seu peito.

Sem Har dessa vez, a população do vilarejo se dirigiu para a tumba de Manor e o prendeu com outra estaca, dessa vez mais grossa na parte superior, para que ele não mais conseguisse se soltar – uma vez que ele fora se contorcendo até chegar ao topo para poder se libertar e ir atrás do seu amado.

Conforme os dias se passavam e Manor não aparecia, Har ia ficando mais e mais debilitado. Lara, sua mãe, chorava ao lado de sua cama, quando ele despertou e revelou que logo morreria para acompanhar Manor, pois não conseguiria prosseguir sem ele. Segundo ele, o seu amado prometeu que lhe buscaria naquela noite.

À noite, com a luz de um pequeno lampião a iluminá-los, Har espreitava o vazio em silêncio na companhia de sua mãe. Então, pediu a ela que o deitasse com ele na sua tumba quando chegasse a hora e que arrancasse a estaca do peito de Manor.

À meia-noite, ele voltou o rosto na direção da janela e do lilaseiro, como se escutasse algo. No último encontro de Har, em vida, com o seu amado, Manor viera apenas em espírito para buscar o que era seu. Desfalecido, seu corpo não chegou a ver Lara cumprir com o que prometera em seu leito de morte.

Ulrichs passou toda a sua vida tentando remover o estigma de perversão sexual que era atribuído à homossexualidade, em uma tentativa de estabelecer a

existência homossexual como “uma disposição natural”⁵ e dessexualizada (HUMPHREY, 2008, p. 39, nossa tradução), motivo pelo qual se torna possível compreender por que a escolha de um jovem pré-púbere para vivenciar sua história.

Segundo Lombardi-Nash (2000), a opção por um garoto de tão tenra idade se deve ao fato de que, para Ulrichs, a homossexualidade é uma condição congênita, natural à pessoa, não uma perversão adquirida ou um desvio de caráter fomentado por uma libido descontrolada. Por isso a necessidade de se escolher um indivíduo que já sente atração por alguém do mesmo sexo antes mesmo de saber “o que sexo significava”⁶ (LOMBARDI-NASH, 2000, nossa tradução).

E esse é o motivo pelo qual se pode dizer que o mérito de Manor, a justificar esta tradução, não está propriamente na história em si. Conforme Beringheli (2011), tanto o enredo quanto a estilística utilizados são sofríveis. Sem muitos detalhes circunstanciais, nem nenhuma descrição da *mise-en-scène* para além das montanhosas e escarpadas ilhas Faroé, são o tema e as circunstâncias metatextuais os caracteres responsáveis por dar valor ao curto conto de pescador escrito por Ulrichs.

Como visto, normalmente se descrevia a sexualidade vampírica com uma latente ambiguidade que, quando superada com menções expressas à homossexualidade, eram dotadas de elevada carga erótica. De outro modo, pode-se dizer que o romantismo vampírico podia ser homoerótico, mas nunca passaria disso, estando fadado ao sabor da libido dos envolvidos.

Como aponta Bordoni (2011, p. 19), acerca do vampiro *par excellence*, “[t]anto Drácula quanto as vampiras de seu castelo simbolizam o desejo sexual voraz e irreprímível”. No que concerne à Carmilla, figura-tipo da vampira lésbica literária, trata-se ela de uma “fonte de amor erótico entre mulheres” (ESCOBAR, 2016, p. 11), corroborando o caráter mais homoerótico do que homoafetivo do conto de Le Fanu.

Manor, malgrado seu excesso de abraços e contatos físicos variados, não se trata de um deslize sexual, mas sim de uma história de descoberta de um amor verdadeiramente puro e romântico entre dois rapazes que, de tão forte, não só consegue, ao final, enternecer o coração da mãe de Har, como se torna capaz de viver até na morte: enterrados juntos, pode-se dizer que os amantes morreram felizes para sempre.

5 [a natural disposition]

6 [what sex meant]

O interesse pela obra foi um dos principais motivadores para a tradução, que foi feita a partir da consulta a três edições do conto – a original em alemão e duas traduções já realizadas, uma para o inglês e outra para o espanhol.

As versões foram postas lado a lado, parágrafo a parágrafo, com a história sendo transposta do alemão para o português brasileiro à luz das traduções inglesa e espanhola, conforme imagem a seguir.

Manor	Manor	Manor	Manor
<i>Kari Hætrich Úriðis</i>	<i>Kari Hætrich Úriðis</i>	<i>Kari Hætrich Úriðis</i>	<i>Kari Hætrich Úriðis</i>
<p>Mitten im nördlichen Ocean liegt eine Gruppe von 35 Inseln, einsam und verlassen, gleich fern von Schottland, Island und Norwegen, die Færøer genannt, öde, felsig, wolkenumschleiert, durchtönt vom schwermütvollen Geschrei flatternder Möwen und Kieren, umrauscht von brandenden Wogen, fast stets in Nebel gehüllt. Im Sommer Bergespüßel, 1800 und 2000 Fuß über dem Meere; rauhe Felsen; düstere Schluchten; Tannenwälder, tausende von Quellen, die sich oft aus großer Höhe tosend und schäumend hinabstürzen von Block zu Block. Die Ufer tiefeingeschnitten von Buchten und Fjorden; fast überall unnahbar von hohen Felsen umsaunt. Das Meer kippenvoll ringsum; hier und da gänzlich versammelt; beunruhigt von Wasserwirbeln; von wilden Strömungen durchvogt. [...]</p>	<p>Dead center of the Norwegian Sea lies a group of thirty-five solitary and desolate islands. Located equidistantly from Scotland, Iceland and Norway, the Færoe Islands are barren, rocky and covered by fog. The melancholy cry of restless seagulls resounds everywhere. As far as the eye can see, everything is intoxicated by the billowing waves that surge out from under a heavy mist. The mountains reach to heights between 1800 and 3000 feet above sea level. Rugged cliffs loom above, and gorges wane below. There are dense pine tree forests, and thousands of waterfalls pour from great heights, crashing from boulder to boulder. The river banks, deeply engraved by brooks and fjords, are made almost inaccessible by towering cliffs. The sea, constrained by rocks and reefs and completely blocked up here and there, is tossed wildly into whirlpools and rapids along its downward path.</p>	<p>En el centro muerto del mar noruego se encuentra un grupo de treinta y cinco solitarias y desoladas islas. Ubicadas equidistantemente de Escocia, Islandia y Noruega, las Islas Faroer son estériles, aisladas y cubiertas de niebla. Allí, el llanto melancólico de las gaviotas resuena sin descanso. Hasta donde alcanza la vista todo está rodeado por las olas inquietas que rugen bajo la pesada niebla. Las montañas alcanzan tres mil pies sobre el nivel del mar. La costa está cercada por escarpados acantilados y desfiladeros, y hay densos bosques de pinos y centenares de cascadas cayendo desde las grandes alturas, rasgando piedra y roca. La orilla del río, profundamente tallada por arroyos y fiordos, se hace casi inaccesible desde los acantilados, y su corriente se sacude desordenadamente en vertiginosos rápidos a medida que se acerca al mar.</p>	<p>No meio do mar da Noruega, encontra-se um grupo de trinta e cinco ilhas, solitárias e desoladas, localizadas à mesma distância da Escócia, Islândia e Noruega: as Ilhas Faroé. Desertas, pedregosas e cobertas pela névoa, o choro melancólico das gaviotas ressoa sem descanso por toda a parte. Até onde a vista alcança, está tudo rodeado pelas ondas tremulantes, quase sempre envoltas em névoa. No verão, os picos das montanhas, entre 550 e 610 metros acima do mar, possuem escarpas ásperas e desfiladeiros sombrios, florestas de pinheiros e centenas de cachoeiras que caem de grandes alturas e espumam por sobre as rochas. As margens, profundamente esculpidas por enseadas e fiordes, são quase totalmente inacessíveis por altas falésias. O mar, aqui e ali completamente bloqueado pelos penhascos que o rodeiam, permanece inquieto graças aos redemoinhos e às correntes selvagens que o permeiam.</p>
<p>Nur 17 sind bewohnt. Strömö und Wagö trennt nur ein schmaler Sund; durchschwimmbar; freilich gehört ein kühner Schwimmer dazu. Mancher Ortsname erinnert an die Zeit, da auf den Færöen noch keine Kirchen standen und der alte Glaube noch nicht vertreiben war, z. B. Thorshavn an der Küste von Strömö, d. i. Strominsel.</p>	<p>Seventeen of the Færoe Islands are inhabited. Two of them, Stroemoe and Wagoe, are separated only by a narrow strait calm enough for a brave swimmer to cross. Many place names recall the distant past, before the Church had been established. For example, Thorshavn, on the shore of Stroemoe, was named in honor of the god of thunder in Norse mythology represented as armed with a hammer.</p>	<p>Diecisiete de las Islas Faroer están deshabitadas. Dos de ellas, Stroemoe y Wagoe, están apenas separadas por un tranquilo estrecho, lo suficientemente pacífico como para ser atacado por un nadador temerario. Muchos nombres del lugar evocan un pasado distante, antes de que la iglesia y sus creencias se establecieran definitivamente. Por ejemplo, Thorshavn, una de las costas de Stroemoe, fue nombrada en honor del dios del trueno en la mitología nórdica, al que se lo representa armado con un martillo.</p>	<p>Dezessete das ilhas são habitadas. Duas delas, Streymoy e Vágur, estão separadas por um estreito calmo o suficiente para um nadador corajoso atravessá-lo. Alguns nomes de locais lembram um tempo, anterior ao estabelecimento da Igreja, no qual a velha Fé ainda não fora banida; por exemplo, Tórshavn (porto de Thor, o Deus do Trovão na mitologia nórdica), na costa de Streymoy, isto é, Ilha das Correntes.</p>

O autor. Captura de tela da primeira folha das traduções.

Essas versões já traduzidas, por serem mais modernas e escritas em idiomas mais familiares ao tradutor, serviram como suporte para a compreensão de termos e expressões do alemão antigo nem sempre compreensíveis de início. No entanto, quando as traduções divergiam do original, optava-se por manter a ideia originária.

Isso porque, no exercício da tradução, a busca pela fidelidade deve ser uma constante, em que pese a reconhecida dificuldade de se obter a devida transposição semântica do significado pretendido pelo autor original porquanto, conforme apresenta Arrojo (2000, p. 17), não haja “linguagem capaz de neutralizar as ambiguidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças trazidas pelo tempo ou pelo contexto.”

Para tanto, foram usados como parâmetro os três postulados firmados por Alexander Tytler – reproduzir integralmente a ideia originária; manter o estilo da texto traduzido; garantir que a estilística do texto seja mantida com a mesma naturalidade do original – muito embora, conforme assentado por Bohunovsky (2001), reconheça-se que a pretensão de estrita fidelidade ao original seja um ideal impossível, pois a ideia de que a “boa” tradução seria o simulacro do texto original em um código diferente encontra óbice na subjetividade ínsita da interpretação.⁷

Por exemplo: na primeira oração do segundo parágrafo do original, a locução verbal “sind bewohnt” seria traduzível para “são habitadas”, pois *bewohnt* é particípio de *bewohnen*, verbo alemão que significa habitar. A versão em espanhol, por sua vez, apresentava uma construção negativa: “están deshabitadas”. Optou-se, então, por manter o sentido original e transpor a locução verbal na forma de “são habitadas”.

Outra situação consiste no vocábulo utilizado para se referir ao lilaseiro – elemento da natureza que consubstancia a procura de Manor por Har e, no decorrer da história, passa a simbolizar a sua chegada. Ulrichs, o autor, faz uso de três termos – *Fliederbusch*, *Fliederbaum* e *Fliederstrauch* – no decorrer do texto.

As versões em inglês e em espanhol traduzem, indistintamente, os vocábulos como *lilac bush* e *arbusto de lilas*. Contudo, apenas *Fliederbusch*, dado o significado do morfema – *busch*, teria o significado de “Arbusto de Lilás”, posto que *Baum* é árvore e *Strauch* consiste em uma espécie de arbusto de porte maior, mas que ainda não detém o porte de uma árvore.

Strauch e *Busch* ainda se diferenciam pelo fato de, normalmente, esse ser associado a algo mais bruto, selvagem, enquanto aquele traz uma carga semântica que o aproxima de um arbusto “podado e cuidado”⁸ (SAWAKINOME, 200-?).

Fliederbusch, inclusive, só é utilizado em um momento durante toda a narrativa: no primeiro capítulo, quando se estabelece a relação entre o farfalhar dos galhos do lilás e as visitas de Manor. Nesse sentido, manter “arbusto de lilás” poderia não corresponder à ideia original do autor: afinal, pode ser que justapor o *Baum*

7 Em situação análoga envolvendo a interpretação de leis, efetiva tradução judicial do texto legislativo, posicionamo-nos no sentido de que toda decisão seria uma interpretação e, portanto, estaria subjetivamente vinculada aos panos de fundo do intérprete. Nesse sentido, o obstáculo ontológico insuperável que decorre da impossibilidade de se deduzir o particular do universal de forma objetiva implica – no contexto desse artigo – que toda tradução consiste em um ato volitivo do tradutor. (GONÇALVES; POSSIGNOLO, 2021)

8 [beschnitten und gepflegt]

e o *Strauch* ao *Flieder* nas ocorrências que se seguiram serviria para demonstrar a passagem do tempo e/ou a evolução do relacionamento dos amantes.

Por isso, a fim de se reproduzir com o máximo de fidelidade a carga semântica do texto original, *Fliederbaum* se tornou “Lilaseiro” (o -eiro a transpor para o português a noção de árvore) e *Fliederstrauch* veio a ser “Lilás” – nem árvore nem arbusto.

Outras situações, como transpor “ihm bis durch den Rücken ging” para “que lhe saía pelas costas”, enfatizando o uso originário do vocábulo *Rücken* (costas), servem para mostrar o privilégio dado ao texto original – ao passo que, nas versões anglófona e hispanófona, “that pierced his entire body” e “sobre su pecho se abría”, respectivamente, se vislumbra uma certa liberdade de atuação quanto à construção frásica original.

Assim, crê-se ter realizado a transposição de Manor para a Língua Portuguesa sem grandes perdas do sentido original, com vistas a garantir tanto quanto possível a invisibilidade do tradutor, ainda que não se ignore a subjetividade intrínseca do traduzir (ARROJO, 2000; BOHUNOVSKY, 2001).

Edições consultadas

ULRICH, Karl Heinrich. *Manor*. Project Gutenberg. 2011. Página eletrônica: <bit.ly/2M8KLH5>. Acesso em: 11 fev. 2018.

ULRICH, Karl Heinrich. *Manor*. Tradução de Los Otros Vampiros. 2011. Página eletrônica: <bit.ly/3sd571i>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ULRICH, Karl Heinrich. *Manor*. Tradução de Michael A. Lombardi-Nash. 1999. Página eletrônica: <bit.ly/2Mb2Bcy>. Acesso em: 10 fev. 2018.

Referências bibliográficas

ARROJO, Rosemary. *Oficina da tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.

BARROS, Fernando Monteiro de. “Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura”. In: *SOLETRAS*, v. 1, n. 2, São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2001. Página eletrônica: <bit.ly/3bwpf7M>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

BERINGHELI, Sebastián. *Manor*: Karl Heinrich Ulrichs. Abr. 2011. Página eletrônica: <bit.ly/3sd571i>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

BOCIO, María Isabel Alegría; GARCÍA, María González; PEÑALVER, Emilia Morote. El mito de Drácula en la literatura y otras artes. 2010. Página eletrônica: <bit.ly/2ZAqKfR>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 51-62, 2001. Página eletrônica: <bit.ly/3yhdiQ1>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

BORDONI, Rita de Cássia. As trevas em Trevisan: por uma releitura do mito vampírico. 2011. 130p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011. Página eletrônica: <bit.ly/3pFmia7>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

ELLIOT-SMITH, Darren. “The homosexual vampire as a metaphor for... the homosexual vampire?: True Blood, Homonormativity and Assimilation”. In: CHERRY, Brigid. *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. I. B. Taurus, 2012. Página eletrônica: <bit.ly/3sf81CH>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

ESCOBAR, Fabiana Leite. *A Complexidade do Relacionamento Homossexual Feminino no conto “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português e Inglês) – Universidade Federal do Amazonas. 2016. Página eletrônica: <bit.ly/2ZDpBnS>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

GONÇALVES, Daniel Vieira; POSSIGNOLO, André Trapani Costa. Ordem fluida e justiça estável: ensaio de uma teoria impura do Direito. In: *Teoria Jurídica Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 6, 2021. Página eletrônica: <bit.ly/3yhQAaz>. Acesso em: 20 jun. 2022.

HUMPHREY, Christina Rosemeier. *Childhood sexual fluidity: first loves in Anton Reiser, Das Marmorbild and Manor*. 2008. Thesis (Degree of Master Of Arts), Department of Germanic Languages and Literatures, University of North Carolina, 2008. Página eletrônica: <bit.ly/3sirv9M>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

LOMBARDI-NASH, Michael A. *Karl Heinrich Ulrichs’ Manor: Homosexuality and Vampirism*. 2000. Página eletrônica: <bit.ly/2NqfNe8>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

SAWAKINOME. *Unterschied zwischen Busch und Strauch*. [200-?]. Página eletrônica: <bit.ly/3no6YQl>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

SIERRA, Jamil Cabral. “Sobre vampiros e outros monstros sexuais”. In: SIERRA, Jamil Cabral; SIGNORELLI, Marcos Claudio (Org.). *Diversidade e educação: intersecções entre corpo, gênero e sexualidade, raça e etnia*. Matinhos: UFPR Litoral, 2014.

SUTHERLAND, Doris V. *Vampires on the Margins: Forbidden Desires*. Nov. 2020. Página eletrônica: <bit.ly/3pKN54J>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

Manor

Karl Heinrich Ulrichs

Mitten im nördlichen Ocean liegt eine Gruppe von 35 Inseln, einsam und verlassen, gleich fern von Schottland, Island und Norwegen, die Faröer genannt; öde, felsig, wolkenumschleiert, durchtönt vom schwermutsvollen Geschrei flatternder Möwen und Kieren, umrauscht von brandenden Wogen, fast stets in Nebel gehüllt. Im Sommer Bergesgipfel, 1800 und 2000 Fuß über dem Meere; rauhe Felsen; düstere Schluchten; Tannenurwälder; tausende von Quellen, die sich oft aus großer Höhe tosend und schäumend hinabstürzen von Block zu Block. Die Ufer tiefeingeschnitten von Buchten und Fjorden; fast überall unnahbar von hohen Felsen umsäumt. Das Meer klippenvoll ringsum; hie und da gänzlich verrammelt; beunruhigt von Wasserwirbeln; von wilden Strömungen durchwogt. Nur 17 sind bewohnt. Strömö und Wagö trennt nur ein schmaler Sund; durchschwimmbar; freilich gehört ein kühner Schwimmer dazu. Mancher Ortsname erinnert an die Zeit, da auf den Färöern noch keine Kirchen standen und der alte Glaube noch nicht vertrieben war, z. B. Thorshavn an der Küste von Strömö, d. i. Strominsel.

In jenen Tagen ruderte von Strömö ein Fischer mit seinem 15jährigen Sohne ins offene Meer hinaus. Es erhob sich ein Sturm; das Boot schlug um; in den Klippen von Wagö warf es den Sohn. Das sah auf Wagö ein junger Schiffer. Sprang in die Wellen, schwamm zwischen die Klippen, ergriff den treibenden Körper, zog ihn ans Land. Setzte sich mit ihm auf einen Block; hegte den Halberstarrten auf seinen Knien in den Armen. Da schlug dieser die Augen auf.

Schiffer: »Wie heißt Du?«

Knabe: »Har; ich bin von Strömö«.

Ruderte ihn über den Sund nach Strömö zurück; brachte ihn zu Lära, seiner Mutter. Dankbar umschlang beim Abschied der Knabe den Hals seines Retters. Der Vater ward als Leiche von den Wellen ans Land gespült. Der Schiffer hieß Manor. War elternlos, vier Jahre älter als Har. Hatte ihn lieb gewonnen. Sehnte sich, ihn wiederzusehen. Ruderte nun bisweilen hinüber nach Strömö, oder durchschwamm die lauwarmen Wellen, da der Sommer kam, abends wenns Tagewerk

vollbracht. Har ging ans Ufer, erklimmte eine Klippe, schwenkte sein Tuch, wenn er von weitem Manors Nachen kommen sah. Blieben dann beisammen ein oder zwei Stunden lang. Ruderten hinaus bei ruhiger See und sangen Matrosenlieder. Oder entkleideten sich, tauchten in die Wellen, schwammen zur nahen Sandbank, die gegenüber lag; und die Robben entflohen, die dort auf dem Sande sich sonnten. Oder gingen in den dunkelgrünen Wald hoher Tannen, deren rauschende Wipfel die Sprache Tors verkündeten, oder setzten sich unter die Zweige einer alten Buche auf einen Stein. Plauderten; machten Pläne. Kommt einmal ein Schiff, das auf den Walfischfang segelt, dann wollten sie beide mit. Und saßen sie so auf dem Stein, dann legte Manor seinen Arm um Hars Schultern und nannte ihn: »Min Jong«; und dem Knaben war nicht wohler, als wenn Manor ihn so umschlungen hielt. War es schon spät, wenn er kam, dann ging er leise bis an den Fliederbusch, der Hars Fenster beschattete, und klopfte an die Scheiben. Har erwachte und stahl sich zu ihm hinaus. Fühlte sich so glücklich, konnte er bei Manor sein.

II.

Da kam ein dänischer Dreimaster, ankerte in Wagö's sicherer Bucht, suchte Matrosen für eine Fahrt von zwei Monaten zum Walfischfang. Manor ging an Bord. Den schlankgewachsenen jugendfrischen Burschen nahm der Kapitän sogleich an. Har wollte mit als Schiffsjunge. Lära aber sagte jammern: »Bist mein einzig Kind! Deinen Vater verschlang mir die See. Du willst mich verlassen?« Har blieb. Manor ging. Das Schiff lichtete die Anker.

Zwei Monate waren verflossen. Es ward schon wieder winterlich. Har bestieg die Klippe, schaute in die Ferne, sah eines Morgens das Schiff kommen, schwenkte freudig das Tuch. Doch es war stürmisch; die Brandung ging hoch. Es steuerte auf die Bucht von Wagö zu. Konnte Wagö nicht erreichen, ward verschlagen in die gefährlichen Riffe von Strömö, strandete vor Hars Augen. Er sah, wie die Schiffbrüchigen mit den Wellen kämpften. Erblickte einen unter ihnen, der mit kräftigem Arm eine Planke ergriff, im nächsten Augenblick aber samt Planke in den Strudel der Brandung hinabgeschlürft ward. Er kannte ihn. Es war Manor.

Viel Leichen trieb die Flut ans Land. Man breitete Stroh auf den Strand, legte sie darauf, Leiche an Leiche. Har half mit, musterte die niedergelegten. Da brachte man auch Manors Leiche, legte sie auf das Stroh. Lag nun vor ihm da mit nassem Haar, aus dem Seewasser emportröff, geschlossenen Augen, kalt, mit erblaßten Lippen und bleichen Wangen, aus denen das Blut gewichen, schlank

von Gestalt, im Tode noch schön anzuschauen. »So also, Manor, muß ich dich wiedersehen!« rief er aus, warf sich schluchzend über den geliebten Körper und kostete noch einen Augenblick die Wonne der Umarmung.

Man brachte die Leichen über den Sund; begrub sie noch an demselben Tage in den Sanddünen von Wagö.

III.

Am Abend saß Har in der Hütte düster und stumm. Lära wollte ihn trösten. Er aber wollte keinen Trost; er fluchte den Göttern. Ging zu Bett. Konnte nicht einschlafen. Gegen Mitternacht verfiel er in Halbschlummer.

Da weckte ihn ein Geräusch. Er schaute auf. Es war draußen am Fenster. Die Zweige des Fliederstrauchs knickten sich und es raschelte in seinen trocknen Blättern. Das Fenster ward geöffnet; eine Gestalt stieg herein. Ha! Er kannte die Gestalt! Trotz der Dunkelheit hatte er sie sogleich erkannt! Langsamem Schritts kam sie heran; legte sich zu ihm ins Bett; er zitterte; aber er wehrte ihr nicht. Streichelte ihm die Wangen, aber mit kalter Hand, o! so kalt, so kalt! Ihn durchschauerte Fieberfrost. Küßte den warmen schwellenden Knabenmund mit eiskalten Lippen. Er fühlte des Küssenden nasses Gewand; nasses Haar hing auf die Stirn ihm herab. Ihn durchfuhr ein Grauen. Aber es war mit Wonne gemischt. Die Gestalt seufzte. Ihm klang's, als wolle sie sagen:

»Mich trieb die Sehnsucht her zu Dir! Ich finde nicht Ruhe im Grab!«

Er wagte nicht zu sprechen. Zu atmen wagte er kaum. Und schon erhob sich die Gestalt. Seufzte als wolle sie sagen:

»Nun muß ich wieder zurück!« Erstieg die Fensterbank; entfernte sich wie sie gekommen.

»Manor ist dagewesen«, sagte Har leise vor sich hin.

In derselben Nacht war ein Fischer von Strömö draußen im Sund mit seinem Boot. Es leuchtete die See. Von seinem Ruder troffen schimmernde Funken herab. Da, kurz vor Mitternacht, hörte er seltsames Rauschen. Sah, wie etwas hindurchschloß durch die leuchtenden Wellen, etwas, dessen Gestalt er nicht unterschied, mit der Geschwindigkeit eines großen Fisches, in der Richtung auf Strömö. Ein Fisch war es nicht, so viel konnte er im Dunkel erkennen.

In nächster Nacht kam Manor wieder, eiskalt wie gestern, doch verlangender. Umschlang den Knaben mit kalten Armen; küßte ihm Wange und Mund; legte den Kopf ihm auf die weiche Brust. Har erbebte. Ihm fing das Herz zu pochen an

bei dieser innigen Umschlingung. Und gerade auf das pochende Herz legte Manor den Kopf. Die Lippen suchten den sanft schwellenden Hügel über dem Herzen, der durch das Pochen mit in Bewegung geriet. Dort begann er zu saugen, verlangend und dürstend, wie ein Säugling an Mutterbrust. Doch schon nach wenigen Augenblicken ließ er nach; erhob sich; entfernte sich. Har war zu Mut, als ob ein saugendes Tier sich an ihm vollgesogen.

Auch in dieser Nacht hatte der Fischer wieder im Sunde zu tun. Genau um dieselbe Stunde wie gestern kam wieder herangerauscht. Kam diesmal nah an ihm vorüber. Im blassen Mondlicht konnte er erkennen: es war ein schwimmender Mensch. Schwamm auf der rechten Seite liegend, wie bisweilen Matrosen schwimmen, aber bekleidet mit einem Totenhemd. Ihn schien der Schwimmer gar nicht zu bemerken, obgleich er das Gesicht ihm zugekehrt hielt.

Schwamm mit geschlossenen Augen. Der Anblick war ihm so befremdend, daß er seine ausgespannten Netze einzog und wegruderte.

Auch in den nächsten Nächten kam Manor wieder. Umarmte den Knaben bisweilen im Schlaf. Denn hin und wieder überkam ihn Schlaf, bis Manor kam. Erwachte dann in seiner Umarmung. Jedesmal suchten die Lippen die weiche Erhöhung über dem Herzen. War es Tag geworden, so sah Har dann und wann, wie aus der linken Brustwarze ihm noch ein schwaches Tröpflein Blut hervorperlte. Wischte es mit dem Hemde weg. War auch wohl schon von selbst ein Tröpflein ins Hemd gelaufen. Nur in der Vollmondnacht kam er nicht.

Ein Toter ist oft mächtig erfüllt von Sehnsucht nach einem oder dem anderen unter seinen zurückgelassenen Lieben, so mächtig, daß er Nachts das Grab verläßt und zu ihm kommt. Denn das ist alter Glaube, daß Urda manchem um Mitternacht kurzes Halbleben zurückgibt und dann seltsame Kräfte von jenseit des Grabes verleiht. Kommt besonders vor bei jungen Leuten, die in der Blüte der Jahre der bittere Tod hinwegraffte. Den Zurückkehrenden erfüllt zugleich große Blut- und Wärmebedürftigkeit. Dann lechzt er nach dem frischen Blut der Lebenden und, wie ein Liebender, nach Umarmungen. Aber er teilt auch große Sehnsucht mit und bereitet dadurch oft heftige Qual.

So auch hier. Har quälte sich den ganzen Tag und härmte sich. Mit Ungeduld aber erwartete er die Nacht und ersehnte die wonnigen Schauer der miternächtigen Umarmung.

IV.

So mochten zwölf Tage vergangen sein.

Lära: »Bist so bleich und so blaß. Was ist Dir, Har?«

Er: »Nichts, Mutter.«

Sie: »Bist so still.«

Er seufzte. — — —

Im letzten Häuschen des Dorfes wohnte eine weise Frau, die allerlei Geheimnisse wußte. Zu der ging die besorgte Mutter. Die weise Frau warf Runenstäbe.

Weise Frau: »Ihn besuchen die Toten.«

Lära: »Die Toten?«

Weise Frau: »Ja, des Nachts; und daran muß einer sterben, wenn dem Besuch nicht bei Zeiten Einhalt geschieht, eh es zu spät ist.«

Bestürzt kehrte Lära heim.

Sie: »Ist wahr, Har, bekommst Du Totenbesuch?«

Er blickte zu Boden. »Manor ist dagewesen,« sagte er leise und sank ihr weinend an die Brust.

Sie: »So mögen dir die Götter gnädig sein!«

Er: »Die Götter? Pah! Was sollen mir jetzt noch die Götter! Als er sich an die Planke klammerte, o weh! o weh! da war es Zeit, mir gnädig zu sein, wenn sie es wollten. Aber erbarmungslos ließen sie ihn versinken. Wie hab ich ihn so lieb gehabt!« — —

Nun bemerkte sie auch die Blutspuren in seinem Hemde. Da ging sie zu den Dorfältesten. Diese ruderten hinüber nach Wagö mit Mutter und Sohn, auch die weise Frau nahmen sie mit. Zu den Wagöern sagten sie:

»Eure Gräber schließen nicht. Einer verläßt sein Grab jede Nacht; kommt herüber zu uns; saugt sich voll am Blut dieses Knaben.«

Die Wagöer: »So wollen wir ihn festmachen.«

Griffen einen tannenen Pfahl, manneslang und mehr als armesdick, den sie mit einem Beil viereckig behieben, unten fußlang zugespitzt. Gingen zu den Dünen; einer trug den Pfahl, ein anderer eine schwere Axt. Oeffneten Manors Grab. Da lag er ruhig und still vor ihnen da im Totenhemd.

Erster Wagöer: »Seht! Er liegt noch so, wie wir ihn hingelegt.«

Weise Frau: »Weil er sich jedesmal wieder in die alte Stellung legt.«

Zweiter Wagöer: »Sein Gesicht ist ja fast frischer als sonst.«

Weise Frau: »Kein Wunder. Dafür ist Hars Gesicht jetzt desto blasser.«

Har stieg hinab und warf sich nochmals über die geliebte Leiche.

»Manor! Manor!« rief er mit angsterfüllter Stimme. »Sie wollen Dich pfählen. Manor, erwache! Schlage die Augen auf! Dich ruft dein Har!«

Aber er schlug die Augen nicht auf. Regungslos lag er unter Hars Umarmung, wie vor zwölf Tagen am Strande auf dem Stroh.

Har wollte ihn nicht loslassen. Sie rissen ihn weg. Setzten Manor die Spitze des Pfahls auf die Brust. Aechzend wandte sich Har. Fiel der Mutter um den Hals. An ihrer Schulter barg er sein Gesicht.

»Mutter!« rief er aus, »warum hast du mir das getan!«

Die flache Rückseite der Axt hörte er niederfallen auf den Pfahl und den Pfahl stöhnen. Ein schwerer Schlag; noch ein Schlag und noch ein halb Dutzend Schläge.

Erster Wagöer: »Nun ist er festgemacht!«

Zweiter: »Das Wiederkommen soll er nun wohl bleiben lassen.«

Har trugen sie halb ohnmächtig davon. »Nun wird er dich in Ruhe lassen, mein liebes Kind!« sagte Lära, da sie wieder in ihrer Hütte waren.

Betrübt ging er zu Bett. »Nun kommt er nicht mehr!« sagte er kummervoll vor sich hin. War müde und matt. Friedlos aber und ruhelos wälzte er sich auf seinem Lager. Langsam schlichen die Minuten; träg krochen die Stunden dahin. Mitternacht kam und noch kein Schlaf hatte sich über seine Wimpern gesenkt.

Horch! Was ist das? Im Fliederbaum ... – Doch nein; das war ja unmöglich. Und doch! Wieder, wie früher, raschelte es in den Zweigen des Baums. Das Fenster öffnete sich. Manor war wieder da. Seufzte tief auf. Hatte eine große Wunde in der Brust, die viereckig war und ihm bis durch den Rücken ging. Legte sich wieder zu Har, umschlang ihn und sog. Sog verlangender denn zuvor und dürstender.

Nebenan aber wachte diese Nacht Lära; horchte und zitterte. Früh morgens kam sie herein und trat an Hars Bett.

Sie: »Mein armes Kind! Er ist doch wieder dagewesen.«

Er: »Ja, Mutter; er ist wieder bei mir gewesen.«

Das Bett aber war befleckt mit Leichenblut, das aus der großen Wunde hervorgeträufelt war.

V.

Einige Stunden später ruderte wieder ein Boot über den Sund; doch ohne Har. Man ging wieder zu den Dünen; öffnete wieder das Grab. Der viereckige Pfahl steckte noch in der Gruft, doch nicht mehr in Manors Brust. Aber er lag gekrümmt neben dem Pfahl. Gestreckt zu liegen hinderte der Pfahl.

Weise Frau: »Er hat sich los machen können. Der Pfahl ist ja unten und oben gleich dick.«

Erster Wagöer: »Hat sich von unten nach oben am Pfahl in die Höhe gewunden.«

Zweiter: »Muß ihn aber unmenschliche Anstrengung gekostet haben.«

Auf Rat der weisen Frau behieben sie heute einen stärkeren Pfahl, den sie oben doppelt so dick ließen als unten, daß er aussah wie ein Nagel mit Kopf. Zogen den alten Pfahl weg und pfälten ihn mit diesem.

»So! Nun ist er angenagelt«, sagte der Axtmann, als er dem Pfahl den letzten Hieb auf den Kopf gegeben.

Zweiter Wagöer: »Mag er sich winden und drehn, von dem windet er sich nicht los.«

Lära kehrte zu Har zurück; erzählte was geschehn. »Nun ist es vorbei«, sagte er zu sich selbst, da er zu Bett ging. Schlummerlos lag er da. Mitternacht kam. Doch alles blieb still. Nichts raschelte draußen am Fenster in den Zweigen des Fliederstrauchs. Kein Schwimmer schreckte den Fischer mehr, der Nachts mit geschlossenen Augen des Sundes Woge durchschnitt.

Lära: »Nun hast du Frieden vor ihm. Er hat dich so gequält.«

Er: »O Mutter! Mutter! Er hat mich nicht gequält!«

Härmte sich ab in vergeblichem Sehnen. »Mutter!« sagte er, »nun ists aus mit mir.« Zehrte ab; konnte sich nicht mehr vom Bett erheben.

Sie: »Bist so müde und so matt, mein lieber Sohn!«

Er: »Er zieht mich zu sich hinab.«

Eines Morgens saß sie an seinem Bett, da er noch schlief. Ein Monat war verflossen seit dem Schiffbruch. Es war noch früh. Sie weinte. Da schlug er die Augen auf.

»Mutter«, sagte er mit schwacher Stimme, »ich muß sterben.«

Sie: »O nein, mein Kind! Du sollst so jung nicht sterben!«

Er: »Doch, doch! Er ist wieder bei mir gewesen. Wir haben mit einander geredet. Wir saßen auf dem Stein unter der alten Buche im Wald wie sonst; er schlang seinen Arm wieder um meinen Hals und nannte mich »Min Jong«. Heut Nacht will er wieder kommen und mich holen. Er hat es mir versprochen. Ich kann es nicht aushalten ohne ihn.«

Sie beugte sich über ihn und ihre Tränen flossen reichlich auf sein Bett. »Mein armes Kind!« sagte sie und legte ihm ihre Hand auf die Stirn.

Als es Nacht ward, zündete sie eine Lampe an und wachte bei ihm am Bette. Still lag er da; schlief nicht; schaute schweigend vor sich hin.

Er: »Mutter!«

Sie: »Was willst Du, mein guter Sohn?«

Er: »Legt mich mit in sein Grab! Ja? Und zieht ihm den schrecklichen Pfahl aus der Brust!«

Sie versprach es ihm mit Händedruck und Kuß.

Er: »O, bei ihm muß es sich so süß liegen im Grabe!« – –

Da kam Mitternacht heran. Auf einmal verklärten sich seine Züge. Hob ein wenig den Kopf, als horche er. Mit glänzenden Augen schaute er nach dem Fenster und nach den Zweigen des Fliederbaums.

»Sieh, Mutter, da kommt er!« – –

Das waren seine letzten Worte. Da brachen ihm die Augen.

Sank in die Kissen zurück und entschlief.

Und sie taten, wie er gebeten.

Manor

Karl Heinrich Ulrichs

Tradução do alemão: Daniel Vieira Gonçalves

No meio do mar da Noruega, encontra-se um grupo de trinta e cinco ilhas, solitárias e desoladas, localizadas à mesma distância da Escócia, Islândia e Noruega: as Ilhas Faroé. Desertas, pedregosas e cobertas pela névoa, o choro melancólico das gaivotas ressoa sem descanso por toda a parte. Até onde a vista alcança, está tudo rodeado pelas ondas tremulantes, quase sempre envoltas em névoa. No verão, os picos das montanhas, entre 550 e 610 metros acima do mar, possuem escarpas ásperas e desfiladeiros sombrios, florestas de pinheiros e centenas de cachoeiras que caem de grandes alturas e espumam por sobre as rochas. As margens, profundamente esculpidas por enseadas e fiordes, são quase totalmente inacessíveis por altas falésias. O mar, aqui e ali completamente bloqueado pelos penhascos que o rodeiam, permanece inquieto graças aos redemoinhos e às correntes selvagens que o permeiam.

Dezessete das ilhas são habitadas. Duas delas, Streymoy e Vágur, estão separadas por um estreito calmo o suficiente para um nadador corajoso atravessá-lo. Alguns nomes de locais lembram um tempo, anterior ao estabelecimento da Igreja, no qual a velha Fé ainda não fora banida; por exemplo, Tórshavn (porto de Thor, o Deus do Trovão na mitologia nórdica), na costa de Streymoy, isto é, Ilha das Correntes.

Por aqueles dias, um pescador e seu filho de quinze anos remavam de Streymoy rumo ao mar aberto. Sobreveio uma tempestade e a embarcação virou-se, atirando o menino nas falésias de Vágur. Um jovem marinheiro viu, saltou nas ondas, nadou por entre os penhascos, agarrou o corpo flutuante e o puxou para a praia. Colocou-o em um pedregulho e segurou o copo meio congelado no colo em seus braços. Então, o menino abriu os olhos.

– Qual o seu nome? – perguntou o marinheiro.

– Har – respondeu o garoto – Eu sou de Streymoy.

O marinheiro levou-o de volta pelo estreito de Streymoy e entregou-o para Lara, a mãe de Har. Agradecido, o menino deu um abraço de despedida no pescoço do seu salvador. O pai do garoto veio à terra como um cadáver lavado pelas ondas.

O marinheiro se chamava Manor. Era um jovem órfão, quatro anos mais velho do que Har, ao qual logo se tornou muito ligado. Ansiava vê-lo novamente. Por vezes, remava até Streymoy ou, com a chegada do verão, atravessava a nado as ondas mornas, à noitinha, findo o dia de trabalho.

Har esperava-o na costa, em cima de um penhasco, e acenava um pano quando via Manor vindo ao longe. Ficavam, então, uma ou duas horas no barco, cantando canções de marinheiros por sobre o mar calmo.

Ou despiam-se, mergulhavam nas ondas e nadavam até o banco de areia que havia na frente, fazendo com que as focas que ali pegavam sol fugissem. Outras vezes, eles iam à floresta verde e escura de abetos altos, cujos topos sussurravam a língua de Thor, ou sentavam-se em alguma pedra sob os ramos de uma faia velha, conversando e fazendo planos. Quando viam um navio baleeiro, por exemplo, juravam que se uniriam a ele. E então, sentados sobre a pedra, Manor colocava o braço ao redor dos ombros de Har e o chamava de Meu Garoto. E o menino nunca sentia mais prazer do que quando Manor o abraçava forte. Quando chegava mais tarde, Manor ia à sombra de um arbusto de lilás e batia no vidro da janela de Har, para que o garoto levantasse e fugisse de casa para encontrar Manor. Em suma, Har só era feliz quando estava com Manor.

II

Certo dia, aportou no porto de Vágar um veleiro dinamarquês de três mastros à procura de marinheiros para uma expedição baleeira de dois meses. Manor subiu a bordo do navio e o capitão imediatamente aceitou o vigoroso jovem alto e magro. Har queria ser grumete. Ao ouvir isso, Lara lamentou-se:

– Você é meu único filho! E o mar já devorou seu pai. Também quer me deixar?

Quando o navio levantou âncora, Har havia ficado e Manor, partido.

Passaram-se dois meses, e ainda era inverno. Har continuou escalando o penhasco, procurando algo ao longe, até ver um navio se aproximando pela manhã.

Alegremente, ele acenou o pano.

Contudo, a tempestade estava forte e as ondas elevavam-se. O baleeiro dirigiu-se para a baía de Vágar, mas não conseguiu alcançá-la, encurralado entre os recifes de Streymoy, encalhado diante dos olhos de Har.

Ele viu os naufragos lutarem contra as ondas. Viu também que um deles, dotado de um forte braço, agarrou uma tábua – e, em seguida, homem e tábua foram engolidos pela tempestade.

Ele o conhecia. Era Manor.

A maré levou muitos corpos sem vida para a costa. Espalharam palha por sobre a praia e deitaram os corpos lado a lado. Har ajudava com a inspeção daqueles corpos voltados para baixo. Foi quando trouxeram o corpo de Manor, e o puseram em cima da palha.

Gélido, com os cabelos molhados pingando água do mar e os olhos fechados, com seus lábios pálidos e as bochechas alvas, dos quais o sangue desaparecera, o corpo deitado diante de Har ainda mantinha um aspecto elegante, agradável de se olhar mesmo na morte.

– Eis-me aqui, Manor. Precisava me despedir! – ele exclamou, lançando-se em prantos sobre o corpo tão querido, provando ainda que por um instante o deleite do último abraço.

Os corpos foram levados pelo estreito, e enterrados nas dunas de areia de Vágar no mesmo dia.

III

À noite, Har sentou-se na cabana calada e sombria, onde Lara tentou consolá-lo. Contudo, ele não queria conforto, e amaldiçoou os deuses até ir para a cama, sem conseguir dormir.

À meia-noite, ele enfim adormeceu, mas logo um barulho o acordou. Ele olhou para cima; vinha de fora da janela. Os ramos do lilás se dobraram e suas folhas secas começaram a farfalhar. A janela foi aberta e uma figura entrou.

Ah! Ele conhecia a sombra! Apesar da escuridão, ele a reconheceu em um piscar de olhos. Lentamente os passos se aproximaram, e se deitaram com ele na cama. Har tremia, mas não lutou contra a sombra. A sombra lhe acariciou as maçãs do rosto, mas com uma mão gelada – oh!, tão fria!, tão fria!

Calafrios fizeram o menino estremecer, sua boca quente e intumescida beijada por lábios de gelo. Ele sentia as roupas úmidas daquele que o beijava, via o

cabelo molhado que pendia sobre a testa. Ele estava apavorado, mas era um medo recheado de alegria. A sombra suspirou, como se dissesse:

– Um desejo ardente conduziu-me até ti. Não encontrei paz em minha tumba.

Har não ousava falar. Na verdade, mal ousava respirar. Então a sombra levantou-se com um suspiro, como se dissesse:

– Devo retornar agora.

E escalou o peitoril da janela, afastando-se quando Har se aproximou.

– Manor esteve aqui – ele sussurrou para si.

Naquela mesma noite, um pescador vinha de fora do estreito de Stremoy com o seu barco. O mar luzia. De seu remo, escorriam faíscas cintilantes. Então, pouco antes da meia-noite, ele ouviu ruídos estranhos e viu, investindo pelas ondas luzidias rumo a Stremoy, uma coisa cuja forma era incapaz de identificar, posto que se mexia com a velocidade de um peixe grande. Apesar disso, e mesmo no escuro, ele sabia que não se tratava de um peixe.

Manor retornou na noite seguinte, tão gelado quanto no dia anterior, e muito mais exigente. Abraçou-o com braços frios, beijou-o nas bochechas e na boca e deitou sua cabeça no peito terno do garoto. Har estremecia, seu coração pulsando com esse abraço íntimo.

E justamente sobre o coração pulsante Manor deitou a cabeça, os lábios procurando a colina que se erguia suavemente acima do coração, que se movia ao pulsar. Então ele começou a sugar, necessitado e sedento, como um bebê no seio materno. Contudo, após poucos instantes, Manor se levantou, afastou-se e o deixou. Har sentia-se como se um animal o tivesse sorvido por inteiro.

Naquela noite, o pescador estava novamente ocupado no estreito. E, no mesmo momento que na noite anterior, ele ouviu ruídos similares, dessa vez passando bem mais próximo. Sob o pálido luar, o pescador pode reconhecer: era uma pessoa que nadava, um nado voltado para o lado direito, ao modo dos marinheiros, muito embora usasse a camisa dos mortos no mar.

O nadador não parecia notá-lo, apesar de seu rosto estar voltado para o pescador – talvez porque ele nadasse com os olhos fechados...

A visão foi tão perturbadora para o pescador que ele puxou as redes e remou de volta para a costa.

Nas noites seguintes, Manor continuou vindo, abraçando o garoto por vezes até durante o sono. De quando em quando, vencia-lhe o sono, mas só até Manor chegar. Despertava, então, dentro do seu abraço.

Em todas as vezes, os lábios de Manor buscavam a elevação macia sobre o coração do garoto. Ao amanhecer, Har via, algumas vezes, gotas de sangue escorrendo fracamente do seu mamilo esquerdo, que ele limpava com camisa. Outras vezes, as gotas de sangue já estavam na camisa dele.

Apenas nas noites de lua cheia que ele não aparecia.

Mortos frequentemente são preenchedos por uma saudade poderosa de um ou outro dos seus entes queridos deixados para trás – poderosa a ponto de fazê-los abandonar suas sepulturas para visitá-los. Há uma antiga crença segundo a qual, à meia-noite, Urda é responsável por devolver a alguns deles um curto período de vida e por conceder estranhos poderes do além-túmulo.

Isso ocorre principalmente com pessoas jovens que foram arrastadas, à flor da idade, por uma morte amarga. O retorno, por sua vez, exige muito sangue – e necessita de calor. Então, eles se tornam carente por sangue fresco dos vivos e, tal qual um amante, por abraços – compartilhando um grande desejo e, frequentemente, provocando violento amargor.

Isso é o que acontece aqui. Har se atomentava e lamentava durante todo o dia. Embora impaciente, ele esperava a noite chegar para a emoção deliciosa do abraço da meia-noite.

IV

Passaram-se doze dias.

– Você está branco como um fantasma, Har. O que está acontecendo? – perguntou Lara.

– Nada, mãe.

– Você está tão quieto.

Har suspirou.

Na última casinha da aldeia, vivia uma sábia idosa que conhecia todo tipo de segredo. Preocupada, a mãe de Har foi procurá-la. A sábia lançava varas com runas entalhadas.

– Os mortos visitam-no – disse.

– Os mortos? – perguntou Lara.

A sábia replicou:

– Sim, durante a noite. E ele irá morrer se as visitas não pararem antes que seja tarde demais.

Lara voltou para casa abismada.

– É verdade, Har, que você recebe a visita dos mortos?

Har olhou para baixo.

– Manor esteve aqui – sussurrou, afundando-se em lágrimas no peito da mãe.

– Que os deuses tenham piedade de você! – disse ela.

– Os deuses? Pfff. O que os deuses têm comigo? Enquanto ele se agarrava à prancha – oh!, como dói – é que era o tempo de se ter misericórdia, se quisessem. Mas, sem piedade alguma, eles o deixaram afundar. Oh, como eu realmente o amava.

Ao notar traços de sangue na camiseta dele, Lara se dirigiu aos anciãos da aldeia, que remaram até Vágar com a mãe e o filho, levando também a sábia idosa com eles.

Ante o povo de Vágar, a anciã disse:

– Vossas sepulturas não estão fechadas. Um dos vossos abandona sua tumba todas as noites e vem até nós para sugar todo o sangue desse garoto.

– Então, faremos com que fique preso. – disse o povo de Vágar.

Pegaram uma estaca de pinheiro, da altura de um homem e da grossura de um braço, na qual, com uma machadinha, talharam quatro superfícies retas e uma ponta de trinta centímetros, e se dirigiram para as dunas, um deles carregando a estaca e, outro, um machado pesado. Aberta a sepultura, diante deles repousava Manor, silente em sua mortalha.

Um dos cidadãos de Vágar disse:

– Vejam! Ele ainda está deitado, tal como o deixamos.

– Isso é porque ele sempre volta à sua antiga posição – replicou a idosa.

Outro dos cidadãos disse:

– Seu rosto parece quase mais corado do que quando o enterramos.

– Não me admira, já que o rosto de Har está mais pálido – respondeu a sábia mulher.

Har adentrou na sepultura e se lançou uma vez mais sobre o corpo que amava.

– Manor! Manor! – clamava, com a voz cortada. – Querem lhe perfurar com uma estaca. Manor, desperte! Abra os olhos! É o seu Har quem lhe chama!

Mas Manor não abriu os olhos. Permaneceu inerte, sob o abraço de Har, como estivera há doze dias, na palha sobre a praia.

Como Har se recusava a soltar, arrancaram-no, e puseram a ponta da estaca sobre o peito de Manor. Gemendo, Har lançou-se sobre sua mãe, escondendo o rosto no colo materno, incapaz de olhar.

– Mãe! – ele chorava – Por que fez isso comigo?

Har ouviu a plana parte de trás do machado golpeando a estaca, fazendo-a gemer. Um golpe forte, então outro e, por fim, mais meia dúzia de golpes.

– Agora ele está preso – disse um dos aldeões.

– A partir de agora, ele não mais retornará – outro respondeu.

Har teve de ser carregado, pois estava meio inconsciente.

– Ele vai lhe deixar em paz agora, meu filho amado – disse Lara, quando chegaram de volta na cabana.

Desolado, Har foi para cama.

“Nunca mais o verei”, disse tristemente para si. Estava esgotado e abatido. Sem paz e inquieto, ele rolava na cama. Os minutos se arrastavam lentamente, como se fossem horas. Era meia-noite e o sono ainda não pesava em seus olhos.

Espera! O que era aquilo no lilaseiro?... “Não, não; não é possível”, ele pensou.

Mas era. Como antes, Har ouviu um farfalhar nos galhos da árvore. A janela se abriu: Manor estava de volta, arfando profundamente. Em seu peito, apresentava uma grande ferida quadrada que lhe saía pelas costas.

Ele se deitou junto ao garoto, abraçando-o, e começou a sugá-lo, sedento, com um grande ardor.

Dessa vez, porém, Lara acordara no quarto ao lado e ouvia, assustada. De manhã cedinho, ela se aproximou da cama de Har.

– Minha pobre criança. Ele esteve de volta aqui?

– Sim, mamãe. Ele esteve aqui comigo de novo.

A cama estava lambuzada com o sangue cadavérico que escorrera da ferida profunda de Manor.

V

Algumas horas mais tarde, outro barco cruzava o estreito de Stremoy; dessa vez, sem Har. De volta às dunas, eles reabriram a sepultura. A estaca quadrada continuava ali, mas não mais no peito de Manor, que jazia torto junto à estaca que, cravada no meio do túmulo, o impedia de se deitar reto.

– Ele conseguiu se libertar – disse a sábia – porque a estaca possui a mesma grossura da ponta ao topo.

Um dos aldões de Vágar comentou:

– Ele foi se contorcendo do solo ao topo da escada para se soltar.

– Mas isso deve ter lhe custado um esforço sobre-humano – respondeu outro.

Seguindo os conselhos da idosa, eles arranjaram uma estaca mais forte e a deixaram duas vezes mais grossa no topo, como um prego com cabeça. Puxaram a estaca velha para fora e perfuraram Manor com a nova.

– Agora sim ele está pregado – disse o homem com o machado, após dar o golpe final na cabeça da estaca.

Outro aldeão de Vágar disse:

– Agora ele pode rodopiar e girar, mas não vai mais conseguir sair.

Lara voltou para casa e contou a Har o que aconteceu.

– Está tudo acabado – ele disse a si mesmo enquanto ia para a cama.

Era meia-noite, e ele estava deitado sem dormir. Tudo estava em silêncio. Na janela, nada do farfalhar dos ramos de lilás. Mais nenhum pescador seria assustado por um nadador que cruzasse as ondas do estreito com os olhos fechados.

– Você está em paz agora – dizia Lara – Ele já lhe torturou tanto.

– Mamãe... Querida mamãe... Ele não me torturava.

Har definhava, ansiando em vão. “Mamãe”, ele dizia, “Eu estou acabado”.

Consumido, ele não conseguia mais sair da cama.

– Você está tão cansado e abatido, meu filho amado.

– Ele me chama para junto dele.

Certa manhã, sentada na cama de Har enquanto ele dormia, Lara começou a chorar. Um mês se passara desde o naufrágio. Ao ouvi-la, Har despertou.

– Mamãe – ele disse, com a voz fraca – logo morrerei.

– Oh, não, minha criança! Você é muito jovem para morrer!

– Mesmo jovem, logo morrerei. Manor esteve aqui comigo de novo. Como de costume, nós conversamos sentados na pedra debaixo da velha faia, na floresta. Com os braços ao redor do meu pescoço, ele me chamou de “Meu garoto” e disse que voltaria essa noite, de novo, mas para me buscar. Ele me prometeu isso pois, sem ele, eu não consigo.

Ela se inclinou sobre ele, as lágrimas jorrando copiosamente sobre a cama.

– Minha pobre criança – ela dizia, acariciando-lhe a testa.

Chegada a noite, ela acendeu uma candeia, sem desviar os olhos do filho na cama. Ele permaneceu deitado, sem dormir, espreitando o vazio em silêncio.

– Mamãe.

– O que deseja, meu filhinho?

– Deite-me na tumba dele, por favor, e arranque aquela odiosa estaca de seu peito.

Ela lhe prometeu que faria com um aperto de mão e um beijo.

– Oh!, quão doce deve ser se deitar com ele em sua sepultura!

Deu meia-noite. De repente, com as feições transfiguradas, ele ergueu suavemente a cabeça, como se escutasse algo. Com os olhos refulgindo, ele olhava para a janela e para os galhos do lilaseiro.

– Vê, mamãe? Ele está aqui!

Foram suas últimas palavras antes da vida sair dos seus olhos, sua cabeça tombar no travesseiro e ele adormecer.

E, assim como ele pedira, Lara fez.

No café, de Mikhail Bulgákov

Marcella Gonçalves

Resumo: A vida soviética e seus desdobramentos, bem como o olhar social com o viés da medicina é um dos, se não o grande caminho literário trilhado por Mikhail Bulgákov em sua vida literária. O autor de uma das principais e mais famosas críticas satíricas da URSS e de seu então líder, Josef Stalin, *O mestre e Margarida*, pouco é conhecido por seus outros trabalhos, seja em contos pequenos, em folhetins para os jornais ou em seu verdadeiro campo de “ação”, o teatro. A tradução comentada a seguir pretende apresentar, através do folhetim *No Café*, um pouco do autor e um outro lado de seu trabalho literário, extremamente atrelado aos aspectos autobiográficos de sua jornada como escritor e médico.

Palavras-chave: Literatura russa; Mikhail Bulgákov; Tradução; “No café”; URSS.

Abstract: Soviet life and its developments, as well as the social view with the bias of medicine is one of, if not the great literary path taken by Mikhail Bulgakov in his literary life. The author of one of the main and most famous satirical reviews of the USSR and its then leader, Joseph Stalin, *The master and Margarita*, is little known for his other works, whether in short stories, in feuilletons for newspapers or in his true field of “action”, the theater. The translation commented below intends to present, through the feuilleton *In the Café*, a little bit of the author, another side of his literary work, with a character extremely linked to the autobiographical aspects of his journey as a writer and doctor.

Keywords: Russian literature; Mikhail Bulgakov; Translation; “In the Café”; USSR.

Apresentação

Embora seja mais conhecido por seu grande romance *O mestre e Margarida*, Mikhail Afanássievitch Bulgákov (1891-1940), um nome não muito falado no

Brasil quando o assunto é literatura russa, foi um grande escritor e dramaturgo, além de médico, com um leque versátil em seu portfólio. Seus trabalhos literários têm um grande pano de fundo autobiográfico, com a medicina e suas experiências na área sempre presentes em suas peças de teatro, contos, novelas e folhetins. Outro personagem recorrente em seus escritos é a sociedade e seu momento histórico que, nesse caso, se trata da Revolução Vermelha e a Guerra Civil russa.

Seus escritos carregam uma carga pesada de crítica, ainda que esta sempre esteja mascarada pela sátira e pela fantasia. Não raro, a ideia do sonho é usada para explicar o inexplicável; aquilo que normalmente não poderia e não deveria acontecer. Essa mistura do que é real com o que é irreal aproxima o autor de Nikolai Gógol, trazendo aspectos gogolianos de uma Rússia profundamente rural e czarista para a nova realidade soviética, de mudanças e conflitos, onde a corrupção não é representada através dos funcionários provincianos, mas na forma de uma nova estrutura política que prometia poder aos menos favorecidos.

O texto a seguir é uma visão sombria dos rumos da Rússia pela visão de Bulgákov e foi publicado em 1920 n'O Jornal Caucásico. Trata-se de um dos folhetins escritos para publicação em jornais, onde a opinião do autor - difícil de ser calada - era mascarada em tom sarcástico para que pudesse propagar seu trabalho, ganhar o seu pão e fazer o que realmente amava: a literatura. Foi trabalhando a sua opinião e duras críticas que Mikhail Bulgákov se moldou até chegar ao ponto grandioso de escrever o seu maior romance, *O mestre e Margarida* - um dos maiores e melhores romances do período soviético.

Em *No Café* o autor usa do recurso verbal para descrever suas fantasias. Na primeira parte, vê-se a escolha do presente do indicativo para narrar aquele momento; o “agora”. Assim que a “névoa” do sonho fantasioso começa, o futuro do pretérito do modo indicativo é escolhido para narrar as situações do eu-lírico fantasiante; ele narra aquilo que poderia ter sido, mas não foi - e esse é o seu maior trunfo irônico, já que esse “poderia ter sido, mas não foi” é o que de fato acontecia naquele cenário soviético, de dúvidas e incertezas. É o recurso estilístico escolhido que nos insere como leitores nessa curta narrativa e que nos faz despertar dele com uma espécie de atordoamento, como se o sonho se dissolvesse conforme a escolha verbal muda para o pretérito perfeito, ao final. O sonho se dissolveu. Se dissolveu também o momento. No final, é tudo passado.

Como é comum na obra bulgakoviana, o contexto social e aspectos autobiográficos são, senão personagens principais, pano de fundo para o desenrolar, seja em grandes romances, teatro ou folhetins. Em *No Café*, a distância entre narrador e autor é palpável. Apesar do fato de que Bulgákov dota o herói com fatos de sua

biografia, o herói do folhetim é distintamente diferente. A peculiaridade da escrita de Bulgákov é que a palavra do narrador incorpora a palavra do autor.

No Café

Mikhail Afanássievitch Bulgákov

Um café em uma cidade localizada na retaguarda.

O piso está coberto de sujeira. Há névoa pela fumaça de tabaco. As mesas estão sujas e grudentas.

Há a presença de alguns militares, algumas damas e muitos civis.

No palco, a melodia divertida de um piano, um violoncelo e um violino. Abro caminho entre as mesas e me sento.

Uma jovem de avental branco se aproxima da mesa e me olha de maneira questionadora.

– Seja gentil, traga-me um copo de chá e duas tortas.

A jovem se afasta e logo retorna com a expressão de quem me faz um favor, coloca a minha frente um copo com um líquido amarelado e um prato com duas tortas secas.

Olho para o copo.

O líquido lembra vagamente chá.

Amarelado, turvo.

Provo com uma colher.

Está quente, um pouco doce, um pouco desagradável.

Então acendo um cigarro e dou uma olhada no público do café.

Na mesa vizinha, um grupo ruidoso se senta: dois cavalheiros civis e uma dama.

A dama está bem vestida, em seda farfalhante.

Os civis passam uma impressão agradável: altos, corados, bem alimentados. No auge da idade do recrutamento. Estão vestidos de modo encantador.

Na pequena mesa diante deles aparecem um prato com três tortas e três copos de café “Varsóvia”¹.

Eles começam a conversar.

Em fragmentos, as palavras do civil da bota de couro envernizado, sentado mais perto de mim, me alcançam.

Ele tem uma voz ansiosa.

Ouvi:

1 Um transtorno psicológico caracterizado pelo enfraquecimento do sistema nervoso central, gerando fraqueza, esgotamento emocional, dor de cabeça e cansaço excessivo.

– Rostov... Imagine... Os alemães... Os chineses... O pânico... Eles usam capacetes... Cem mil cavaleiros...

E mais uma vez:

– Rostov... Pânico... Rostov... Os cavaleiros...

– Isso é terrível, – diz a dama, exaurida. Mas é óbvio que nem os cem mil cavaleiros, muito menos os capacetes a incomodam tanto assim. Ela aperta os olhos, fuma um cigarro e olha ao redor do café com olhos brilhantes.

E as botas envernizadas continuam a sussurrar.

Minha imaginação começa a fluir.

O que aconteceria se eu, de repente, milagrosamente, como em um conto de fadas, ganhasse poder sobre todos esses cavaleiros civis? Ah Deus, isso seria maravilhoso! Bem aqui, neste café, eu me levantaria, iria até o cavaleiro de botas envernizadas e diria:

– Venha comigo!

– Para onde? – perguntaria o cavaleiro, espantado.

– Ouvi dizer que está preocupado com Rostov; que se preocupa com a invasão dos bolcheviques.

– Isso faz de você um homem honrado.

– Venha comigo, – eu darei a você a possibilidade de se inscrever em uma unidade de serviço imediatamente. Lá, você receberá imediatamente um fuzil e a oportunidade completa de ir para o front às custas do Estado, onde poderá participar da expulsão de todos os tão odiados bolcheviques.

Posso imaginar o que aconteceria com o cavaleiro de botas de couro envernizadas depois dessas palavras.

Imediatamente ele perderia seu maravilhoso rubor, com um pedaço de torta preso em sua garganta.

Recuperando-se um pouco, ele começaria a resmungar.

Com esse balbúcio incoerente, mas acalorado, ficaria claro, antes de mais nada, que as aparências enganam.

Acontece que esse homem brilhante e ruborizado está doente... Em pedaços, desesperadamente, incuravelmente doente! Ele tem um problema cardíaco, uma hérnia e a mais terrível neurastenia². Apenas um milagre pode ser atribuído ao fato de ele estar sentado

2 A expressão usada “носить английскую шинель” pode ser interpretada como uma frase feita da época soviética, quase um jargão de conhecimento público, que queria dizer “se alistar ao exército”. (N. do T.)

em uma cafeteria, comendo tortas, e não deitado em um cemitério, sendo consumido por vermes.

No final das contas, ele tem um atestado médico!

– Isso não é nada, – suspirando, eu diria, – eu mesmo tenho um atestado, não um, mas três. E, no entanto, como podem ver, tenho que trajar um sobretudo inglês³ (que, a propósito, não aquece em nada) e a qualquer minuto estar pronto para me apresentar ao escalão, ou para alguma outra surpresa de cunho militar. Eu cuspo nesses atestados! Agora não cabe a eles! Você mesmo acaba de descrever toda a situação de forma tão sombria... – Nesse momento o cavalheiro tagarelaria com fervor e tentaria provar que ele, de fato, já foi registrado e que até está trabalhando para a defesa civil aqui e ali.

– Vale mesmo a pena falar de registros...? – eu responderia, – ... claro, é difícil consegui-los, mas ser liberado deles e terminar no front é fácil, leva apenas um minuto!

“Quanto ao que concerne a servir na defesa, então você... como posso explicar-me... Você está enganado! De acordo com todos os sinais externos, de acordo com todos os seus comportamentos, é óbvio que você está trabalhando para nada mais do que encher seus próprios bolsos com dinheiro, não importa de onde venha. Ou seja, em primeiro e em segundo lugar, você trabalha para destruir a retaguarda, vagando por cafeterias e cinemas semeando confusão e medo com suas histórias, com as quais contagia todos ao seu redor. Concorde consigo mesmo que nada além de truques sujos pode resultar de tal trabalho para a defesa! Não! Você definitivamente não está apto para este trabalho. E a única coisa que lhe restará fazer é ir para o front!”

A partir daí o cavalheiro começaria a apelar para qualquer coisa⁴ e anunciaria que pertence a uma categoria isenta de serviço (o único filho de uma mãe morta, ou algo assim), e finalmente, que ele nem sabe segurar um fuzil.

– Pelo amor de deus, – eu diria – nem me fale sobre quaisquer privilégios como esse. Eu repito, você não depende deles agora! Quanto ao fuzil, pura bobagem! Garanto-lhe que nada é mais fácil no mundo do que aprender a atirar com um fuzil. Digo isso com base na minha própria experiência. Quanto ao serviço militar, o que se pode fazer? Eu também não servi, mas tenho que... Garanto-lhe que não me sinto minimamente

3 O “café ao estilo Varsóvia” é um café preparado com grãos moídos frescos em um bule de cerâmica para café turco. É uma bebida para quem não aprecia o gosto amargo do café mas, ainda assim, gosta da bebida. Na Polónia do século XVIII, quando o café começou a ser preparado, o gosto amargo não agradava o paladar. A maneira de consumi-lo sem alterar de fato o seu sabor foi criando o que se chama “café ao estilo Varsóvia”, uma mistura energética que contém, além do café, canela, baunilha, açúcar, leite e, muitas vezes, chocolate. (N. do T.)

4 A expressão idiomática “хвататься за соломинку”, traduzida de forma literal como “agarrar-se em palhas”, é um ditado popular que significa que “uma pessoa, em situação difícil, se agarra até nas coisas mais frágeis para se manter firme”. (N. do T.)

atraído pela guerra e pelas angústias e desastres associados a ela. Mas o que você pode fazer? Eu mesmo não sou muito bom, mas tenho que me acostumar! Eu, não menos do que você, e talvez até mais do que você, amo uma vida tranquila e pacífica, o cinema, os sofás macios e o tal café ‘Varsóvia’. Mas, infelizmente, não posso tirar proveito de nada disso! Você e eu não temos escolha a não ser participar, de uma maneira ou de outra, da guerra, caso contrário, uma nuvem vermelha nos envolverá e você mesmo entenderá o que estará por vir...

É o que eu diria, mas, infelizmente, não convenceria o cavaleiro de botas envernizadas. Ele começaria a resmungar ou finalmente perceberia que não quer... não pode... não deseja guerrear...

– Bem, então não há nada a fazer –, eu diria com um suspiro, – já que não posso convencê-lo, você simplesmente terá que se submeter às circunstâncias! – E, voltando-me para os eficientes executores de minhas ordens que me cercam (no meu sonho eu, é claro, também os imaginava como um elemento obrigatório), eu diria, apontando para o cavaleiro completamente abatido:

– Escolte o cavaleiro até o comandante militar!

Tendo terminado com o cavaleiro de botas de couro envernizado, eu passaria para o seguinte...

Mas, ah, aconteceria que eu teria sido tão empolgado com a conversa anterior que os civis, sensíveis, ouvindo apenas o começo, silenciosamente, um após o outro, deixariam o café.

Definitivamente todos eles, até o último!

.....

Após o intervalo, o trio no palco começou a tocar “Tango”. Saí dos meus pensamentos. A fantasia acabou.

A porta do café continuou batendo e batendo.

As pessoas estavam chegando. O senhor de botas de couro envernizado bateu com uma colher e exigiu mais tortas...

Paguei vinte e sete rublos e, passando por entre as mesas ocupadas, saí para a rua.

В кафе

Михаил Афанасьевич Булгаков

Кафе в тыловом городе.

Покрытый грязью пол. Туман от табачного дыма. Липкие грязные столики.

Несколько военных, несколько дам и очень много штатских.

На эстраде пианино, виолончель и скрипка играют что-то разухабистое.

Пробираюсь между столиками и усаживаюсь.

К столику подходит барышня в белом передничке и вопросительно смотрит на меня.

– Будьте любезны, дайте стакан чаю и два пирожных.

Барышня исчезает, потом возвращается и с таким видом, как будто делает мне одолжение, ставит предо мной стакан с желтой жидкостью и тарелочку с двумя сухими пирожными.

Смотрю на стакан.

Жидкость по виду отдаленно напоминает чай.

Желтая, мутная.

Пробую ложечкой.

Тепленькая, немного сладкая, немного противная.

Закуриваю папиросу и оглядываю публику.

За соседний столик с шумом усаживается компания: двое штатских господ и одна дама.

Дама хорошо одета, шуршит шелком.

Штатские производят самое благоприятное впечатление: рослые, румяные, упитанные. В разгаре призывного возраста. Одеты прелестно.

На столике перед ними появляется тарелка с пирожными и три стакана кофе "по-варшавски".

Начинают разговаривать.

До меня обрывками долетают слова штатского в лакированных ботинках, который сидит поближе ко мне.

Голос озабоченный.

Слышно:

– Ростов... можете себе представить... немцы... китайцы... паника... они в касках... сто тысяч конницы...

И опять:

– Ростов... паника... Ростов... конница...

– Это ужасно, – томно говорит дама. Но видно, что ее мало тревожит и стотысячная конница, и каски. Она, щурясь, курит папироску и блестящими глазами оглядывает кафе.

А лакированные ботинки продолжают шептать.

Фантазия моя начинает играть.

Что было бы, если я внезапно чудом, как в сказке, получил бы вдруг власть над всеми этими штатскими господами? Ей-Богу, это было бы прекрасно!

Тут же в кафе я встал бы и, подойдя к господину лакированных ботинок, сказал:

– Пойдемте со мной!

– Куда? – изумленно спросил бы господин.

– Я слышал, что вы беспокоитесь за Ростов, я слышал, что вас беспокоит нашествие большевиков.

– Это делает вам честь.

– Идемте со мной, – я дам вам возможность записаться немедленно в часть.

Там вам моментально дадут винтовку и полную возможность проехать на казенный счет на фронт, где вы можете принять участие в отражении ненавистных всем большевиков.

Воображаю, что после этих слов сделалось бы с господином в лакированных ботинках.

Он в один миг утратил бы свой чудный румянец, и кусок пирожного застрял бы у него в горле.

Оправившись немного, он начал бы бормотать.

Из этого несвязного, но жаркого лепета выяснилось бы прежде всего, что наружность бывает обманчива.

Оказывается, этот цветущий, румяный человек болен... Отчаянно, непоправимо, неизлечимо вдребезги болен! У него порок сердца, грыжа и самая ужасная неврастения. Только чуду можно приписать то обстоятельство, что он сидит в кофейной, поглощая пирожные, а не лежит на кладбище, в свою очередь поглощаемый червями.

И наконец, у него есть врачебное свидетельство!

– Это ничего, – вздохнувши, сказал бы я, – у меня у самого есть свидетельство, и даже не одно, а целых три. И тем не менее, как видите, мне приходится носить английскую шинель (которая, к слову сказать, совершенно не греет) и каждую минуту быть готовым к тому, чтоб оказаться в эшелоне, или еще к какой-нибудь неожиданности военного характера. Плюньте на свидетельства! Не до них теперь! Вы сами только что так безотрадно рисовали положение

дел... Тут господин с жаром залепетал бы дальше и стал бы доказывать, что он, собственно, уже взят на учет и работает на оборону там-то и там-то.

– Стоит ли говорить об учете, – ответил бы я, – попасть на него трудно, а сняться с него и попасть на службу на фронт – один момент!

Что же касается работы на оборону, то вы... как бы выразиться...

Заблуждаетесь! По всем внешним признакам, по всему вашему поведению видно, что вы работаете только над набивкой собственных карманов царскими и донскими бумажками. Это, во-первых, а во-вторых, вы работаете над разрушением тыла, шляясь по кофейным и кинематографам и сея своими рассказами смуту и страх, которыми вы заражаете всех окружающих.

Согласитесь сами, что из такой работы на оборону ничего, кроме пакости, получиться не может! Нет! Вы, безусловно, не годитесь для этой работы. И единственно, что вам остается сделать, это отправиться на фронт!

Тут господин стал бы хвататься за соломинку и заявил, что он пользовался льготой (единственный сын у покойной матери, или что-то в этом роде), и наконец, что он и винтовки-то в руках держать не умеет.

– Ради Бога, – сказал бы я, – не говорите вы ни о каких льготах. Повторяю вам, не до них теперь! Что касается винтовки, то это чистые пустяки! Уверяю вас, что ничего нет легче на свете, чем выучиться стрелять из винтовки. Говорю вам это на основании собственного опыта. Что же касается военной службы, то что ж поделаешь! Я тоже не служил, а вот приходится... Уверяю вас, что меня несколько не привлекает война и сопряженные с нею беспокойства и бедствия. Но что поделаешь! Мне самому не очень хорошо, но приходится привыкать! Я не менее, а может быть, даже больше вас люблю спокойную мирную жизнь, кинематографы, мягкие диваны и кофе по-варшавски! Но, увы, я не могу ничем этим пользоваться всласть! И вам и мне ничего не остается, как принять участие так или иначе в войне, иначе нахлынет на нас красная туча, и вы сами понимаете, что будет...

Так говорил бы я, но, увы, господина в лакированных ботинках я не убедил бы. Он начал бы бормотать или наконец понял бы, что он не хочет... не может... не желает идти воевать...

– Ну-с, тогда ничего не поделаешь, – вздохнув, сказал бы я, – раз я не могу вас убедить, вам просто придется покориться обстоятельствам! И, обратившись к окружающим меня быстрым исполнителям моих распоряжений (в моей мечте я, конечно, представил их как необходимый элемент), я сказал бы, указывая на совершенно убитого господина:

– Проводите господина к воинскому начальнику!

Покончив с господином в лакированных ботинках, я обратился бы к следующему...

Но, ах, оказалось бы, что я так увлекся разговором, что чуткие штатские, услышав только начало его, бесшумно, один за другим, покинули кафе.

Все до одного, все решительно!

.....

Трио на эстраде после антракта начало "Танго". Я вышел из задумчивости. Фантазия кончилась.

Дверь в кафе все хлопала и хлопала.

Народу прибывало. Господин в лакированных ботинках постучал ложечкой и потребовал еще пирожных...

Я заплатил двадцать семь рублей и, пробравшись между занятыми столиками, вышел на улицу.

Кавказская газета, 5/18 января 1920 г.

Referências bibliográficas

ANDRADE, H. F. de. **O diabo solto em Moscou**. São Paulo: Edusp, 2002.

BULGAKOV, Mikhail A., In the Cafe. **Original translations and analysis**. New York: Binghamton University, 2011. Tradução: Sidney Eric Dement. Disponível no site: <https://www.masterandmargarita.eu/> (consultado em 20 de abril de 2022).

БУЛГАКОВ, Михаил А., В кафе. Полное Собрание: Пьес, Фельетонов и Очерков в одном томе. Москва: Альфа-Книга, 2014.

Estudo baseado em corpus das traduções para o inglês do vocábulo *coisa* em *Água Viva* de Clarice Lispector

*Emiliana Fernandes Bonalumi
Diva Cardoso de Camargo*

Resumo: Clarice Lispector é uma escritora de grande notoriedade dentro e fora do Brasil. Este artigo aborda as traduções de quatro frases lexicais (FLs) provenientes do vocábulo *coisa* em *Água Viva*, da Autora. Analisamos a obra e as traduções para o inglês de 1989 por Earl Fitz e Elizabeth Lowe, e a de 2012 por Stefan Tobler. Utilizamos a ferramenta computacional *WordSmith Tools* (Scott, 1999), a fim de gerar uma lista dos vocábulos recorrentes e preferenciais da obra. Selecionamos o vocábulo *coisa*, uma vez que foi o terceiro na lista de palavras, além de sua importância no romance. Este estudo fundamentou-se nos estudos da tradução baseados em corpus de Baker (1993, 1995, 1996, 1999, 2004a, 2004b), nos princípios da linguística de corpus de Berber Sardinha (2000, 2004), assim como na abordagem interdisciplinar de Camargo (2005, 2007). O intuito foi analisar se houve variação e identificar as semelhanças e diferenças encontradas nas FLs selecionadas. Verificamos que houve mais aproximações entre a obra original e a traduzida de 1989; já, em relação ao original e à tradução de 2012, observou-se mais distanciamentos, isto é, foram utilizadas mais variações na obra traduzida de 2012 se comparada com a tradução de 1989.

Palavras-chave: Estudos da tradução baseados em corpus. Vocábulo recorrente e preferencial. Literatura brasileira traduzida. Clarice Lispector.

Abstract: Clarice Lispector is a writer of great notoriety in and out of Brazil. This paper focuses on the translations of four lexical phrases (LPs) coming from the word *coisa* in *Água Viva*, by the Author. We analysed the work and the translations into English of 1989 by Earl Fitz and Elizabeth Lowe, and of 2012 by Stefan Tobler. We have used the software *WordSmith Tools* (Scott, 1999), in order

to generate a list of recurrent and preferential words of the work. We have selected the word *coisa*, once it appeared in the third position in the word list, besides its importance in the novel. This study has grounded itself in corpus based translation studies by Baker (1993, 1995, 1996, 1999, 2004a, 2004b), in corpus linguistics principles by Berber Sardinha (2000, 2004), as well as in the interdisciplinary approach by Camargo (2005, 2007). The purpose was to analyse if there was variation and identify the similarities and differences found in the selected LPs. We could notice that there were more similarities between the original work and the translated one of 1989; in the other hand, we have verified more differences with regard to the original work and the translated one of 2012, i.e., variations were more used in the translation of 2012 if compared to the translated work of 1989.

Keywords: Corpus based translation studies. Recurrent and preferential word. Translated Brazilian literature. Clarice Lispector.

1 Introdução

Dada a relevância de Clarice Lispector no quadro da literatura brasileira feminina e da importância do trabalho dos seus tradutores, em especial de Elizabeth Lowe & Earl Fitz e Stefan Tobler para a aceitação das obras no exterior, optamos por selecionar uma obra de Clarice Lispector com as respectivas traduções para a língua inglesa. Com esse propósito, compilamos o seguinte trio de obras para investigação em corpora paralelos: a obra *Água Viva* e suas traduções efetuadas por Elizabeth Lowe e Earl Fitz, *The Stream of Life*, em 1989, bem como por Stefan Tobler, *Água Viva*, em 2012.

O objetivo deste artigo é analisar se houve variação nas traduções das quatro frases lexicais provenientes do vocábulo *coisa* por Earl Fitz, Elizabeth Lowe & Stefan Tobler. Também, temos o intuito de identificar as semelhanças e diferenças encontradas nas quatro frases lexicais selecionadas para esta investigação, no que diz respeito ao texto original e as traduções de 1989 e 2012.

Para fundamentar a nossa investigação, recorremos a uma abordagem interdisciplinar de Camargo (2005, 2007), tendo como apoio a proposta por Baker (1993, 1995, 1996, 1999, 2004a, 2004b) para os estudos da tradução baseados em corpus, bem como os princípios e métodos da linguística de corpus adotados por Berber Sardinha (2000, 2004).

Além do arcabouço teórico-metodológico já mencionado, o presente trabalho conta com o auxílio do programa computacional *WordSmith Tools*, versão 7, criado por Mike Scott (1999), o qual proporcionou os recursos técnicos necessários para o levantamento de dados.

Com base na observação a partir de corpora eletrônicos, justifica-se a análise feita semiautomaticamente em virtude de facultar ao pesquisador empreender, de modo mais completo e abrangente, um estudo de natureza descritiva e comparativa em uma extensão consideravelmente maior do que por meio de amostragens. Também, por meio dos estudos da tradução baseados em corpus, podemos chegar a uma maior conscientização do papel desempenhado pelos tradutores, das opções empregadas e das tendências por eles apresentadas.

No tocante aos três profissionais, tradutores renomados, Elizabeth Lowe é tradutora credenciada pela Associação de Tradutores Norte-Americanos (*American Translators Association – ATA*) para traduções na direção português=>inglês e especialista em literatura e cultura latino-americana (especialmente Brasil e Colômbia). Atualmente, é diretora do Centro de Estudos da Tradução da Universidade de Illinois. Já, Earl Fitz é professor de português, espanhol, e literatura comparada na Universidade Vanderbilt, em Nashville, Tennessee. Além da tradução em coautoria com Elizabeth Lowe, escreveu obras a respeito do estilo de autores consagrados, tais como Clarice Lispector, Machado de Assis e Jorge Amado. Por seu turno, Stefan Tobler nasceu na Amazônia, sendo seu pai inglês e sua mãe suíça. Em 2015, recebeu o prêmio de tradução Oxford-Weidenfeld pela sua tradução de *Água Viva*, de Clarice Lispector. Em 2016, recebeu dois prêmios pela tradução de *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar, publicado como *A Cup of Rage*. Também traduziu a coletânea de poesias de Antônio Moura, *Rio Silêncio*, a obra de Rodrigo de Souza Leão *Todos os cachorros são azuis*, bem como a obra de Arno Geiger *Der Alte König in seinem Exil*.

2.1 Os estudos da tradução baseados em corpus

Os estudos da tradução baseados em corpus foram criados pela pesquisadora Mona Baker em 1992, consistindo dos estudos descritivos da tradução de Toury ([1978], 2000; 1995) e da linguística de corpus de Sinclair (1991). Acerca dos estudos descritivos da tradução de Toury ([1978], 2000; 1995), podemos mencionar que primeiramente observavam-se apenas os erros da tradução. Com a nova vertente, as investigações iniciaram a descrever a tradução, sem o intuito de apontar erros cometidos. No tocante à linguística de corpus de Sinclair (1991), verificamos que a partir daí, começaram a ser utilizados corpora semi eletrônicos nos estudos, facilitando o trabalho do pesquisador, uma vez que não se procurava apenas manualmente as informações que se pretendia analisar.

Apresentamos, abaixo, a definição para corpus, de Sanchez, que consiste em:

um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise (SANCHEZ, 1996, p. 8-9).

Com o desenvolvimento da informática, Baker propõe que “corpus, agora, significa primeiramente uma coleção de textos digitalizados e capazes de serem analisados, automática ou semiautomaticamente, em uma variedade de maneiras” (BAKER, 1995, p. 225).

No Brasil, há diversas pesquisas aplicadas aos estudos da tradução baseados em corpora, como as realizadas por Fernandes (2006), Camargo (2013), Bonalumi (2021), Bonalumi & Camargo (2022) Pinto & Lima (2018), Souza Lima (2018), Serpa & Rocha (2019), entre outros, visando à análise do produto da tradução.

Acerca do produto da tradução, constata-se que há leitores que preferem os textos originais, pois acreditam que um texto traduzido perde a essência, e que o tradutor não consegue expressar o sentido do texto original.

Neste aspecto, Mona Baker comenta que

a tradução tem sido tradicionalmente vista como uma atividade de baixo status [...] e os textos traduzidos têm sido considerados nada mais que versões de segunda linha, distorcidas dos textos ‘reais’. [Na opinião da pesquisadora,] os textos traduzidos não são superiores nem inferiores [aos textos originais]. Entretanto, são diferentes e é a natureza dessa diferença que deve ser registrada e explorada. (BAKER, 1993, p. 233-234)

A este respeito, Tymoczko comenta que esta abordagem pode trazer contribuições para “esclarecer tanto similaridades como diferenças e investigar de maneira exequível as particularidades dos fenômenos específicos da linguagem presentes em muitas línguas e culturas diferentes” (TYMOCZKO, 1998, p. 657).

Este é nosso intuito neste trabalho, registrar as diferenças e similaridades encontradas entre texto original e as traduções para a língua inglesa de 1989 e 2012.

Com o propósito de enriquecer nossa análise, iremos também nos basear na tese de doutorado de Nélia Scott (1998) a respeito de normalização. A pesquisadora apresenta onze características que podem contribuir para a normalização do texto traduzido, porém, utilizaremos em nosso estudo apenas três delas, a saber: (1) omissão/acréscimo; (2) outras mudanças na tradução; e (3) repetição.

2.2 Os dois momentos da tradução para o inglês de *Água Viva* e o vocábulo “coisa” na escrita clariceana

Primeiramente, apresentamos o primeiro momento da tradução para o inglês de *Água Viva* (1989), em que Lanius & Martins comentam que

em uma leitura por vezes complexa, problemática e de difícil caracterização, que vem sendo revista pela crítica nas últimas décadas (sobretudo pelo viés pós-colonial), a apropriação que Cixous opera na obra da escritora brasileira é necessária para pensarmos uma construção primeira de Clarice em uma outra língua: é no francês, portanto, que Clarice começa a respirar a partir dos últimos anos da década de 1970. [...] É necessário preservar [a leitura de Cixous sobre a obra de Clarice] não só por sua importância crucial para a difusão de Clarice em outras culturas, já que ela atua como um dos grandes patronos internacionais de Clarice e desempenha um papel formador na imagem da escritora brasileira nos sistemas literários francófonos e anglófonos, mas também pela sua sensibilidade e potência que, por vezes, acabam sendo relegadas pela crítica. (LANIUS; MARTINS, 2016, p. 321; 324)

Por seu turno, abordamos abaixo o segundo momento da tradução para o inglês de *Água Viva* (2012), em que Lanius & Martins sugerem que

as palavras de Clarice também encontram casa na língua inglesa, em que vem sendo traduzida desde a década de 1960 e em que, graças a Cixous e Moser, ela passou a ocupar um lugar de proeminência ainda maior dentro do sistema literário. [...] Ao popularizar a escrita de Clarice, o projeto de tradução empreendido por Moser consegue reproduzir o lugar que ela ocupa na literatura brasileira, recriando traços como o apagamento de seu sobrenome – de modo a criar uma relação mais íntima com a escritora – e a preservação das idiossincrasias de sua escrita, refletindo na língua inglesa a estranheza da prosa clariceana. E, ao retirá-la do seu lugar de ícone da *écriture féminine*, a nova leitura de Clarice também acaba por situá-la como uma das grandes ficcionistas do último século, alçando-a novamente ao cânone mundial. (LANIUS; MARTINS, 2016, p. 321; 329-330)

Como podemos notar por meio das citações acima, Cixous e Moser contribuíram para que Clarice fosse conhecida internacionalmente. Suas palestras e publicações tiveram relevância para que a autora ganhasse notoriedade no mundo afora. A seguir, abordaremos o vocábulo “coisa”, objeto de análise de nossa pesquisa.

De acordo com Zacharias, podemos observar que

parece haver em sua escrita algo mais notável e substancial: uma busca, uma angústia. Não pelas coisas, mas pela *coisa* em si. Uma tentativa de que palavras possam dar a ver o invisível, dizer o indizível; que possam transmitir ao leitor essa captura que sofrem suas personagens quando adentram nesse estado de percepção sensível, mais apurado, mais intenso. [...] A descrição da *coisa* é, e nesse sentido, a tentativa de também dizer daquilo que seria desencadeado pelo encontro com a coisa, daquilo que a narradora busca, do que ela quer que lhe aconteça. (ZACHARIAS, 2018, p. 213; 222) – grifo nosso

Argumenta-se por meio do excerto acima que o vocábulo “coisa” é essencial na escrita clariceana, porque é através da busca e da angústia que a autora vai de encontro ao o que “ela quer que lhe aconteça” (ZACHARIAS, 2018, p. 222).

No que tange à nossa pesquisa, observamos por meio do programa computacional *WordSmith Tools*, em especial a ferramenta *WordList*, que o vocábulo *coisa* é o terceiro da lista no romance, sendo considerado um vocábulo recorrente e preferencial, reafirmando a escolha de investigá-lo.

A respeito do estilo clariceano, Benedito Nunes define como “aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos” e comenta que “o estilo de Clarice Lispector tem na repetição o seu traço de mais largo espectro” (NUNES, 1973, p. 133).

Em busca do autoconhecimento, Lispector utiliza-se da repetição. Assim, procura autoafirmar-se, encontrar o sentido de sua existência, questionando-se. Mais do que ninguém, a autora define a sua procura nas palavras: “Mas é buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano” (LISPECTOR, 1964, p. 178).

Por meio de nossa análise de resultados, será possível perceber a relevância do vocábulo na obra, em que Lispector vai em busca de autoafirmação, sentido de sua existência, indagando-se, sendo, portanto uma das razões pelas quais a autora utiliza a repetição do vocábulo *coisa* em sua obra.

3 Metodologia

No tocante aos procedimentos, primeiramente foram escaneados os textos que compõem o corpus de estudo. Com o auxílio da ferramenta *WordList*, gera-

mos a lista de frequência de palavras do texto original. Por meio da ferramenta *Concord*, extraímos as listas de concordância tomando por nóculo os vocábulos recorrentes e preferenciais do texto de partida. A seguir, alinhamos as traduções de 1989 e 2012 acompanhadas do respectivo texto original a fim de observar cada frase lexical em relação às linhas de concordância no texto de partida. Após a identificação dos vocábulos recorrentes e preferenciais, partimos para a comparação dos vocábulos no corpus de texto originalmente escrito em língua portuguesa em relação às respectivas traduções para a língua inglesa de 1989 e 2012. Na comparação, buscamos identificar as semelhanças e diferenças entre a obra original e as traduzidas para o inglês, no tocante às quatro frases lexicais selecionadas para o estudo, oriundas do vocábulo “coisa”: (1) *cada coisa*, (2) *outra coisa*, (3) *essa coisa*, e (4) *coisa vivida*.

Para esta investigação, foi compilado o seguinte corpus constituído pelo romance: *Água Viva* de Clarice Lispector, publicada originalmente em português no ano de 1973; e pelas respectivas traduções para o inglês, realizadas por Elizabeth Lowe e Earl Fitz sob o título *The Stream of Life*, publicada em 1989, bem como por Stefan Tobler intitulada *Água Viva*, lançada em 2012.

4 Análise dos Resultados

Esta pesquisa teve por objetivo analisar as traduções para o inglês de quatro frases lexicais provenientes do vocábulo recorrente e preferencial “coisa” na obra *Água Viva*, de Clarice Lispector. Apresentamos a seguir as quatro frases lexicais encontradas no texto original (“cada coisa”; “outra coisa”; “essa coisa”; e “coisa vivida”), bem como nas traduções para o inglês de 1989 e 2012.

A frase lexical “cada coisa”

Abaixo, exporemos os cinco resultados encontrados no texto original, bem como em suas traduções para o inglês de 1989 e 2012. Como encontramos dois resultados da frase lexical “cada coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 e 2012 “each thing”, apresentaremos abaixo apenas um dos dois resultados.

A frase lexical “cada coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 “each thing” e de 2012 “each thing”

- E **cada coisa** que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a pois quero sentir nas minhas mãos perquiridoras o nervo vivo e fremente do hoje (LISPECTOR, 1998, p. 10).
- And **each thing** that happens to me I live here, taking note of it. Because I want to feel in my inquiring hands the living and trembling nerve of what is today (LISPECTOR, 1989, p. 40).
- And **each thing** that happens to me I live it here by noting it down. Because I want to feel in my probing hands the living and quivering nerve of the today (LISPECTOR, 2012, p. 64).

A frase lexical “cada coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 “each thing” e de 2012 “every thing”

- **Cada coisa** tem um instante em que ela é (LISPECTOR, 1998, p. 6).
- **Each thing** has an instant in which it is (LISPECTOR, 1989, p. 3).
- **Every thing** has an instant in which it is (LISPECTOR, 2012, p. 3).

A frase lexical “cada coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 “each thing” e de 2012 “everything”

- Mas não sei como captar o que acontece já senão vivendo **cada coisa** que agora e já me ocorra e não importa o quê (LISPECTOR, 1998, p. 32).
- But suddenly I forget how to capture what happens, I don't know how to capture what exists except by living here **each thing** that may come, no matter what it is: (LISPECTOR, 1989, p. 8-9). Stream of life
- But I don't know how to capture what's happening now except by living **everything** that happens to me here and now and whatever it may be (LISPECTOR, 2012, p. 64). Agua viva

A frase lexical “cada coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 “everything” e de 2012 “every thing”

- E **cada coisa** que me ocorra eu anoto para fixá-la (LISPECTOR, 1998, p. 32).
- I take note of **everything** that happens to me, to fix it (LISPECTOR, 1989, p. 9).
- And **every thing** that occurs to me I note to pin it down (LISPECTOR, 2012, p. 12).

Em relação aos quatro exemplos apresentados acima, podemos notar que o tradutor Stefan Tobler não utilizou a mesma frase lexical em sua tradução, variando-a em três das ocorrências exibidas (*each thing*, *every thing* e *everything*). Já, os tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz optaram por usar por quatro vezes a mesma frase lexical “*each thing*”, variando-a apenas em uma ocasião (*everything*). Como coloca Baker, “a frase lexical recorrente pode ser uma expressão/peculiaridade favorita do tradutor – independente do estilo do autor” (BAKER, 2004b, p. 34). Aqui, podemos notar que a frase lexical “*each thing*” mais se aproxima à frase lexical original “cada coisa”, podendo ser apenas “uma preferência estilística por parte do tradutor” (BAKER, 2004b, p. 34).

Observa-se também no primeiro excerto as variações na tradução dos adjetivos “perquiridoras” (*inquiring* e *probing*) e “fremente” (*trembling* e *quivering*) por parte dos três tradutores. Acerca do terceiro exemplo, verifica-se as variações na tradução do verbo “ocorra” (*come* e *happens*) e da expressão “não importa o quê” (*no matter what it is* e *whatever it may be*) pelos três tradutores. Já, no quarto excerto, percebe-se a variação nas traduções dos verbos “ocorra” (*happens* e *occurs*), “anoto” (*take note* e *note*), bem como em “fixá-la” (*fix it* e *pin it down*). De acordo com Scott (1998), as variações podem ser observadas como outras mudanças na tradução, a fim de que os textos de chegada sejam mais fluentes para os leitores. Também, em relação ao quarto trecho, notamos neste exemplo que nas traduções de 1989 (*fix it*) e 2012 (*occurs*) há uma aproximação com o texto original nos verbos “fixá-la” e “ocorra”.

A frase lexical “outra coisa”

Abaixo, exibiremos três dos resultados encontrados no texto original, bem como suas traduções para o inglês de 1989 e 2012. Na frase lexical a seguir, pu-

demos notar por meio de nosso estudo, que houve na obra toda três excertos da frase lexical “outra coisa” traduzidas respectivamente por “*each thing*”. Abaixo, apresentamos apenas dois dos trechos que ocorreram a frase lexical “outra coisa” traduzidas respectivamente por “*each thing*”. Também, exibimos o excerto da frase lexical “outra coisa” e suas respectivas traduções de 1989 “*something else*” e de 2012 “*the thing*”.

A frase lexical “outra coisa” e suas traduções para o inglês de 1989 “*something else*” e de 2012 “*something else*”

- O que eu te falo nunca é o que te falo e sim **outra coisa** (LISPECTOR, 1998, p. 8).
- What I tell you is never what I tell you but **something else** (LISPECTOR, 1989, p. 6).
- What I say to you is never what I say to you but **something else** instead (LISPECTOR, 2012, p. 8).

A frase lexical “outra coisa” e suas traduções de 1989 e 2012 “*something else*”

- O que falo nunca é o que falo e sim **outra coisa** (LISPECTOR, 1998, p. 14).
- What I speak is never what I speak but **something else** (LISPECTOR, 1989, p. 15).
- What I say is never what I say but instead **something else** (LISPECTOR, 2012, p. 23).

A frase lexical “outra coisa” e suas traduções de 1989 “*something else*” e de 2012 “*other thing*”

- Capta essa **outra coisa** de que na verdade falo porque eu mesma não posso (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).
- Capture this **something else** of which I truly speak because I myself cannot (LISPECTOR, 1989, p. 14).
- It captures that **other thing** that I’m really saying because I myself cannot (LISPECTOR, 2012, p. 23).

No tocante aos três excertos apresentados acima, podemos notar que o tradutor Stefan Tobler não utilizou a mesma frase lexical em todas suas traduções, variando-a em uma das ocorrências (*other thing*). Já, os tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz optaram por usar a mesma frase lexical “*something else*” por todas as vezes. Observa-se que a frase lexical “*something else*” mais se aproxima à frase lexical original “outra coisa”, podendo ser apenas “uma preferência estilística por parte do tradutor” (BAKER, 2004b, p. 34).

Acerca da frase lexical “outra coisa” traduzidas respectivamente por “*something else*” nos dois primeiros exemplos, também pudemos observar que o tradutor Stefan Tobler fez a opção de adicionar o advérbio *instead* no fim da frase no primeiro excerto, e no segundo, anteriormente à frase lexical “*something else*”. Segundo Scott (1998), uma das características do texto normalizado é o uso de omissão/acréscimo no texto traduzido, com o intuito de tornar a tradução mais acessível ao seu leitor, podendo explicar algo que talvez estivesse implícito no texto original. Por seu turno, a equipe de tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz decidiu usar a mesma frase lexical, porém modificaram os verbos. No primeiro exemplo utilizaram *tell* e no segundo *speak* na tradução de “falo”. Também, verifica-se no terceiro excerto a variação na tradução do advérbio “na verdade” (*truly* e *really*) e do verbo “falo” (*speak* e *saying*) por parte dos três tradutores. No que diz respeito à variação, notamos que de acordo com Scott (1998), trata-se de mudanças na tradução, com a finalidade de que os textos traduzidos tendam a ficar mais fluentes para seu público alvo. A seguir, exibimos a próxima frase lexical escolhida para a investigação.

A frase lexical “essa coisa”

Abaixo, apresentaremos os três resultados encontrados no texto original, bem como em suas traduções de 1989 e 2012.

A frase lexical “essa coisa” e suas traduções de 1989 e 2012 “that... thing”

- E tão curioso e difícil substituir agora o pincel por **essa coisa** estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra (LISPECTOR, 1998, p. 33).
- It's so curious and hard now to substitute for the paintbrush **that** strangely familiar but always remote **thing**, the word (LISPECTOR, 1989, p. 41).

- It's so odd and hard to substitute the paintbrush now for **that** strangely familiar but always remote **thing**, the word (LISPECTOR, 2012, p. 65).

A frase lexical “essa coisa” e suas traduções de 1989 e 2012 “this... thing”

- E tão curioso ter substituído as tintas por **essa coisa** estranha que é a palavra (LISPECTOR, 1998, p. 11).
- It's so curious to have exchanged paints for **this** strange **thing** that is the word (LISPECTOR, 1989, p. 11).
- It's so odd to have exchanged my paints for **this** strange **thing** that is the word (LISPECTOR, 2012, p. 16)

A frase lexical “essa coisa” e suas traduções de 1989 “this thing” e de 2012 “the thing”

- Capta **essa coisa** que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão (LISPECTOR, 1998, p. 8).
- Capture **this thing** that escapes me, and I nonetheless live off it and am on the surface of brilliant darkness (LISPECTOR, 1989, p. 6).
- It captures **the thing** that escapes me and yet I live from it and am above a shining darkness (LISPECTOR, 2012, p. 8).

No que tange aos três exemplos apresentados acima, podemos notar que o tradutor Stefan Tobler não utilizou a mesma frase lexical em suas respectivas traduções, fazendo uso da variação (*that...thing*, *this...thing* e *the thing*). Já a equipe de tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz utilizaram por duas vezes a frase lexical “*this thing*” e por uma “*that... thing*”. Aqui, observa-se que a frase lexical “*this thing*” mais se aproxima à frase lexical original “essa coisa”, podendo ser apenas “uma preferência estilística por parte do tradutor” (BAKER, 2004b, p. 34).

Também, pudemos observar nos dois primeiros exemplos que o tradutor Stefan Tobler optou por usar “*odd*” na tradução do adjetivo “curioso” enquanto que os tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz decidiram por utilizar “*curious*”. Nota-se, de acordo com Scott (1998), que a variação diz respeito a uma das características do texto normalizado, que corresponderia a outras mudanças na tradução, com

a finalidade de tornar o texto mais fluente para seu respectivo público. Por seu turno, no terceiro excerto, a tradução de Elizabeth Lowe e Earl Fitz (“*Capture*” e “*brilliant*”) assemelha-se mais ao texto original (“*Capta*” e “*brilhante*”) que a tradução de Stefan Tobler (“*It captures*” e “*shining*”).

A frase lexical “coisa vivida”

Abaixo, apresentaremos os dois resultados encontrados no texto original, bem como em suas traduções de 1989 e 2012.

A frase lexical “coisa vivida” e suas traduções de 1989 “thing lived” e de 2012 “lived thing”

- A **coisa vivida** me espanta assim como me espanta o futuro (LISPECTOR, 1998, p. 24).
- The **thing lived** frightens me just as the future frightens me (LISPECTOR, 1989, p. 29).
- The **lived thing** scares me as the future scares me (LISPECTOR, 2012, p. 46).

A frase lexical “coisa vivida” e suas traduções de 1989 “thing lived” e de 2012 “something lived”

- Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de **coisa vivida** depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem (LISPECTOR, 1998, p. 34).
- Hence, perhaps, the portals’ ravaged look, their delicacy of a **thing lived** and then relived, and not the kind of inconsequential bravado of those who do not know (LISPECTOR, 1989, p. 43).
- Perhaps that’s why the portals look stripped-down, the delicateness of **something lived** and then relived, and not a certain irresponsible boldness of those who do not know (LISPECTOR, 2012, p. 69).

Acerca dos dois trechos apresentados acima, podemos notar que o tradutor Stefan Tobler não utilizou a mesma frase lexical em suas respectivas traduções, fazendo uso da variação (*lived thing* e *something lived*). Já, a equipe de tradutores

Elizabeth Lowe e Earl Fitz usaram a mesma frase lexical nas duas ocorrências (*thing lived*). Aqui, observa-se que a frase lexical “*thing lived*” mais se aproxima à frase lexical original “coisa vivida”, podendo ser apenas “uma preferência estilística por parte do tradutor” (BAKER, 2004b, p. 34).

Verifica-se também no primeiro exemplo que os tradutores não fizeram uso do mesmo verbo “espanta”, variando-o (*frightens* e *scares*). Por seu turno, no segundo excerto, percebe-se que também houve variação na tradução dos seguintes trechos “o ar despojado dos portais” (*the portal’s ravaged look* e *portals look stripped-down*) e “um certo arrojo inconsequente” (*the kind of inconsequential bravado* e *a certain irresponsible boldness*), bem como na tradução do adjetivo “delicadeza” (*delicacy* e *delicateness*). Como pudemos observar, segundo Scott (1998), a variação diz respeito a uma característica de outras mudanças na tradução, com o intuito de contribuir para um texto mais acessível ao seu leitor das línguas de chegada.

5 Considerações Finais

No tocante às semelhanças e diferenças entre a obra original e as traduzidas para o inglês em 1989 e 2012, percebe-se que há mais aproximações entre a obra original e a traduzida de 1989, acerca das frases lexicais selecionadas para análise. Por sua vez, em relação à obra original e a traduzida de 2012 por Stefan Tobler, verificamos mais distanciamentos no que diz respeito à tradução das frases lexicais selecionadas para análise, isto é, foram utilizadas mais variações se comparado com a obra traduzida de 1989 pela equipe de tradutores Elizabeth Lowe e Earl Fitz. Como coloca Baker, “[as] frase[s] lexica[l]/[is] recorrente[s] pode[m] ser uma expressão/peculiaridade favorita do tradutor – independente do estilo do/[a] autor[a]” (BAKER, 2004b, p. 34). Verifica-se que as frases lexicais traduzidas em 1989 mais se aproximam às frases lexicais originais selecionadas para análise, podendo ser apenas “uma preferência estilística por parte do[s] tradutor[es]” (BAKER, 2004b, p. 34).

Acerca dos excertos que compõem as frases lexicais selecionadas para a análise, verificamos mais distanciamentos acerca da tradução dos verbos, adjetivos, expressões, advérbios, tempos verbais e trechos, isto é, foram utilizadas mais variações nas obras traduzidas de 1989 e 2012 se comparado com a obra original. Também apresentam-se semelhanças em relação ao texto original na tradução dos verbos “fixá-lo” (*fix it*) e “ocorra” (*occurs*) nos excertos da frase lexical “cada coisa” por parte dos três tradutores, bem como da equipe de tradutores Earl Fitz e Elizabeth Lowe no excerto da tradução da frase lexical “essa coisa”, que optou por

utilizar o mesmo tempo verbal no imperativo (“*Capture*”), assim como o adjetivo “*brilliant*” em seu texto traduzido.

Observa-se, por meio dos exemplos apresentados, que os tradutores, na tradução literária, têm mais liberdade para traduzir seu texto, passando para a língua alvo da forma que acreditam que será mais compreensível para seu leitor, podendo usar ou não a variação, desde que o sentido do texto original seja mantido.

Já, em relação ao vocábulo “coisa”, foi possível averiguar que foi sempre traduzido por “*thing*”, indicando a importância da repetição na obra de Clarice Lispector, bem como em ambas as traduções. Também, em relação à frase lexical “coisa vivida”, podemos verificar a relevância do vocábulo “coisa” para Clarice, uma vez que “é através da busca e da angústia [da “coisa”] que a autora vai de encontro ao o que “ela quer que lhe aconteça”” (ZACHARIAS, 2018, p. 222).

Com o intuito de enriquecer nossa investigação, nos valemos ainda do estudo de Scott (1998) a respeito da normalização, no qual pudemos constatar que as traduções para a língua inglesa de 1989 e 2012 apresentam outras mudanças na tradução, omissões/acréscimos e, repetição do vocábulo “*thing*” com a finalidade de deixar os textos mais fluentes para seus leitores, de acordo com as normas da língua de chegada.

Bibliografia

Compilação do corpus

LISPECTOR, C. *The Stream of Life*. Tradução de Elizabeth Lowe e Earl Fitz, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro, Rocco, ([1973], 1998).

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Tradução de Stefan Tobler, New York: Penguin, 2012.

Referências bibliográficas

BAKER, M. “Corpus linguistics and translation studies: implications and applications”. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (eds.). *Text and technology: In honour of John Sinclair*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1993, p. 233-250.

BAKER, M. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. *Target*, v. 7.2, p. 223-243, 1995.

- BAKER, M. "Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead". In: SOMERS, H. (ed.). *Terminology, LSP and translation studies in language engineering, in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1996, p. 175-186.
- BAKER, M. The Role of Corpora in Investigating the Linguistic Behaviour of Professional Translators. *International Journal of Corpus Linguistics*, v. 4.2, p. 281-298, 1999.
- BAKER, M. A corpus-based view of similarity and difference in translation. *International Journal of Corpus Linguistics*, v. 9.2, p. 167-193, 2004a.
- BAKER, M. The treatment of variation in corpus-based translation studies. *Language Matters*, v. 35.1, p. 28-38, 2004b.
- BERBER SARDINHA, T. Linguística de corpus: histórico e problemática. *Revista D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000.
- BERBER SARDINHA, T. *Linguística de Corpus*. São Paulo: Manole, 2004.
- BONALUMI, E. F. Investigação de colocações provenientes das traduções para o inglês e italiano de A Hora da Estrela de Clarice Lispector. *Contexto.*, Vitória, ES, v. 40, p. 54-71, dez. 2021.
- BONALUMI, E. F.; CAMARGO, D. C.. Estudo baseado em corpus de um vocábulo recorrente e preferencial do romance A Hora da Estrela, de Clarice Lispector e das traduções para as línguas inglesa e italiana. *TradTerm.*, São Paulo, SP, v. 41, p. 77-99, 2022.
- CAMARGO, D. C.. *Padrões de Estilo de Tradutores: Um estudo de semelhanças e diferenças em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas*. Tese de livre-docência. São José do Rio Preto: UNESP, 2005.
- CAMARGO, D. C. *Metodologia de pesquisa em tradução e linguística de corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007.
- CAMARGO, D. C. O estilo de João Ubaldo Ribeiro em Viva o Povo Brasileiro e An Invincible Memory. *Revista de Literatura, História e Memória (Impresso)*, v. 9, p. 55-69, 2013.
- FERNANDES, L. P. Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play. *New Voices in Translation Studies*, Dublin, v. 2, p. 44-57, 2006.
- LANIUS, M; MARTINS, M. do A. P. A Água viva de Clarice: criações na tradução. *TradTerm*. São Paulo: USP, v. 28, p. 318-337, dezembro/2016.
- LISPECTOR, C. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- NATTINGER, J. R.; DECARRICO, J. S. *Lexical Phrases and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- NUNES, B. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

- PINTO, P. T.; LIMA, M. F. A tradução na área de química orgânica: da adaptação à tradução literal. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 47, p. 573-585, 2018.
- SANCHEZ, A.; CANTOS, P. *CUMBRE – Curso de Español*. Madri: SGEL, 1996.
- SCOTT, M. *WordSmith Tools*. Version 3. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SERPA, T.; ROCHA, C. F. Olhares de estranhamento de Clarice Lispector em língua inglesa: análise da obra *A Legião Estrangeira* com base em um *corpus* focado no conto “Os desastres de Sofia”. *Revista do GEL*. São José do Rio Preto, v. 16, n. 2, p. 57-79, 2019.
- SINCLAIR, J. *Corpus, Concordance and Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- SOUZA LIMA, T. C. de. Vocábulos fundantes de Clarice Lispector extraídos de duas obras da autora e características de normalização em suas respectivas traduções. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 47, p. 615-626, 2018.
- TOURY, G. The nature and role of norms in literary translation. In: VENUTI, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London e New York: Routledge, pp. 198-213, ([1978], 2000).
- TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- TYMOCZKO, M. Computerized corpora and the future of Translation Studies. *Meta*, v. 43.4. Montreal: Les Presses de L’Université de Montreal, p. 652-659, 1998.

Novos pontos de vista sobre a tradução intersemiótica: resenha do livro *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality*

Henrique Manenti Felisberto

A utilização da intersemiótica como ferramenta para a comunicação sempre se fez presente no contato humano e surge como peça indispensável para nossa evolução, visto que os estímulos verbais e não verbais que recebemos precisam ser decodificados e recodificados constantemente para que sejam interpretados de maneira eficaz e tornem a troca de conhecimento possível. Em se tratando desta realidade, o livro *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality* busca elucidar como a tradução intersemiótica e a multimodalidade podem ser constatadas no campo da literatura e de que modo seu entendimento pode beneficiar tradutores na produção de traduções mais fiéis às obras originais. É importante ressaltar que, embora o conceito de fidelidade possa ser considerado ambíguo e dependa de um referencial de análise, o livro não possui o objetivo de trazer reflexões acerca do tema ou explicar diretamente o que considera uma tradução fiel. Sendo assim, é apenas a partir de fragmentos de informação entregues no texto que o leitor é capaz de criar sua própria interpretação de fidelidade.

O livro, organizado pela pesquisadora Aba-Carina Pârlog, do Departamento de Linguagens e Literaturas Modernas da Universidade do Oeste de Timișoara, é uma coletânea que contém um capítulo introdutório, cinco artigos sobre o tema discutido e um capítulo de conclusão; todos elaborados exclusivamente pela própria autora. Os capítulos, sem exceção, apresentam resumos dos tópicos que serão

discutidos e palavras-chave, que auxiliam na leitura e na recapitulação, pois, por se tratar de uma coletânea com temática única, mas com artigos de diferentes tópicos, o resumo possui o objetivo de revisar e relembrar o conteúdo abordado. Além disso, as obras apresentadas como exemplos ao longo dos capítulos são produções em língua inglesa traduzidas, em sua maioria, para o romeno e o francês. Contudo, neste artigo, os títulos das obras serão apresentados em português brasileiro.

Na introdução, Pârlog (2019) inicia oferecendo uma visão geral a respeito da coletânea e da importância da tradução intersemiótica no campo acadêmico e da tradução profissional, de modo a justificar o estudo da semiótica que, segundo a autora, é um ramo pouco explorado na academia quando comparado à linguística, semântica, fonética e os estudos da tradução. Apesar de a leitura mostrar-se de difícil compreensão, em alguns momentos, devido às mudanças bruscas de tópico entre os parágrafos, e a apresentação de resumos dos assuntos abordados em cada artigo soar redundante, visto que há um resumo no início de cada capítulo, a autora esclarece que um dos objetivos de se estudar a tradução intersemiótica é adquirir conhecimento acerca dos processos envolvidos na criação de uma obra para que se ofereça maior riqueza de detalhes possível na língua alvo. De acordo com Pârlog, a compreensão do *background* do(s) autor(es), sua linguagem corporal, verbal e escrita, o contexto histórico no qual está inserido, a escolha das palavras, imagens e sons da obra, a cultura de onde fora produzida e diversas outras características inter e intralinguais auxiliam na elaboração de uma tradução mais fidedigna ao trabalho original, pois entrega uma interpretação da narrativa mais aproximada às intenções de seu(s) criador(es).

Uma abordagem mais pragmática estabelece território no segundo capítulo, no qual a autora divide seu artigo intitulado *Intersemiotic Translation and Multimodality*, ainda que de forma implícita, em duas partes: na primeira, apresenta o complexo conceito formulado por Roland Posner para descrever os tipos básicos de semiótica, chamados “o sinal, o indicador, a expressão e o gesto” (POSNER, 1993, minha tradução)¹; na segunda, tenta interpolar tais conceitos com a explicação dos diversos usos da palavra “coração” encontrados tanto na língua inglesa quanto na romena e francesa. Embora seja possível entender que o significado de “coração” parta da compreensão da expressão corporal, por isso o tema se encaixe na tradução intersemiótica, a transição da primeira para a segunda parte pode soar assíncrona por falta de elementos que conectem a teoria utilizada aos exemplos apresentados em seguida. Pârlog, entretanto, recupera-se da instabilidade quando exemplifica

1 [the signal, the indicator, the expression and the gesture]

a representação da palavra “coração” em amostras que partem da Bíblia e vão até a peça teatral *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, denotando a validade de sua pesquisa.

No capítulo subsequente, *Aesthetics, Discourse and Ekphrasis*, a autora explora a multimodalidade da intersemiótica ao citar as traduções de códigos não-verbais para verbais, os quais Jakobson (1959, p. 233) chama de transmutação. Segundo a autora, “[a]s fórmulas semióticas disponíveis em cada uma das artes são expressas usando um discurso diferente daquele que os inspirou” (PÂRLOG, 2019, p. 23, minha tradução)².

O leitor, então, é introduzido à noção de *ekphrasis*, termo que denota a produção de textos literários a partir de códigos não-verbais, seja na transformação de uma imagem em descrição ou de um som em poesia. Nota-se, desta vez, uma abordagem mais cuidadosa na apresentação de seu referencial bibliográfico, visto que a autora se preocupa em retomar constantemente as diferentes subcategorias do termo *ekphrasis* para que se entenda mais facilmente seus exemplos. Ainda, o artigo em questão traz novamente a linguagem corporal à cena ao explicar como é possível identificar, interpretar e traduzir a palavra rosto, a qual serve de derivado na criação da expressão idiomática *false face*, presente em *Macbeth*, de William Shakespeare, e do pronome composto *facecrime*, em *1984*, de George Orwell.

A seguir, em *Visual and Verbal Code Translation*, Pârlog passeia por discussões mais teórico-filosóficas ao apresentar os três tipos de códigos que permeiam a relação do indivíduo com o mundo. Conforme descritos por Chandler (2002), trata-se dos códigos sociais, textuais e dos interpretativos. Ademais, discorre sobre os subcódigos presentes em cada tipo, dando enfoque maior aos códigos ideológicos, dos quais partem, por exemplo, os discursos de poder hegemônico. Aqui, Pârlog, ao passo que compila autores que dissertam sobre discursos que possuem caráter manipulativo, apresenta, com mais asserção, sua visão quanto à problemática, conforme se constata no trecho a seguir: “O hábito comum das pessoas de se concentrar apenas nos interesses imediatos por causa da falta de tempo, juntamente com as preocupações diárias, urgentes ou não, contribuem para o desenvolvimento da ignorância sobre a realidade que nos cerca” (PÂRLOG, 2019, p. 33, minha tradução).³ É nítida, a

2 [the semiotic formulas available in each of the arts are expressed by using a different kind of discourse than the one which inspired them]

3 [people’s general habit of focusing only on one’s immediate interests because of the lack of time, together with daily concerns either urgent or not, contribute to the development of ignorance about one’s surrounding reality]

partir deste ponto, a tessitura de críticas quanto ao controle do comportamento humano em nome da tradicionalidade da cultura – elemento que torna o texto rico em ideias e discussões.

Infelizmente, disposta entre informações edificantes e opiniões interessantes, encontra-se uma reflexão duvidosa. Ao falar sobre a tradução intersemiótica de fotografias comuns, a autora evoca determinada explicação que vaga pelo campo do esoterismo, conforme evidencia-se a seguir:

As cores, mímicas, linhas, objetos, fundos, possíveis códigos verbais incluídos na fotografia conectam conjuntos de signos passados com os presentes determinando mudanças inexplicáveis do presente ou futuro da pessoa. Conjuntos de signos invisíveis influenciam a vida de uma pessoa por sua mera energia que flutua dependendo de suas atividades. No entanto, traduzir intersemióticamente mensagens esotéricas é apenas o dom de alguns e seu treinamento vai além do simples conhecimento da língua de origem e da língua alvo, conforme exige o processo tradicional de tradução (PÂRLOG, 2019, p. 37, minha tradução).⁴

Mesmo que o debate e a confrontação de ideias sejam positivos e incentivados no âmbito das ciências humanas (ou de qualquer ciência, no geral), e apesar de tal discussão não se desprender por mais de uma página, seu aspecto impossível de ser comprovado diminui o rigor científico com o qual o artigo vinha sendo construído com primazia, acendendo um sinal de alerta para a necessidade de uma leitura mais crítica e cautelosa.

Em *Direct and Indirect Intralingual Translation*, Pârlog discorre sobre os tipos de transposições que podem acontecer dentro de uma mesma língua, de acordo com Jakobson (1959), os quais podem possuir caráter direto, quando a tradução se dá mediante rephraseamentos ou parafraseamentos, ou indireto, por meio da adaptação ou tradução livre. Trata-se do texto mais simples e, por consequência, mais digestível devido ao seu caráter didático. Novamente, a autora se utiliza dos textos de Shakespeare e de sua poesia para esclarecer as traduções intralinguais. Além destes, traz um trecho do texto de *Paraíso Perdido*, de John Milton (1667),

4 [the colours, mimics, lines, objects, background, possible verbal codes included in the picture connect past sign sets with present ones determining unexplainable changes of the person's present or future. Unseen sign sets influence one's life by their mere energy which fluctuates depending on one's activities. However, intersemiotically translating esoteric messages is only the gift of a few and one's training in it goes beyond one's simple knowledge of source language and target language as the traditional process of translation demands]

explora sua relação com a Bíblia e mostra a reinterpretação que dois tradutores romenos realizaram dele e, em seguida, valendo-se de *Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá*, de Lewis Carroll (1982), faz o recorte das palavras inventadas encontradas no poema de Jaguardati para exemplificar as acepções que a tradutora romena precisou realizar para reformulá-las. A questão da fidelidade textual é retomada, assim como a sua definição permanece não discutida.

Em seu penúltimo capítulo, intitulado *The Constraints of Interlingual Translation*, o termo “tradução fiel” é utilizado logo nas palavras-chave que acompanham o resumo e, desta vez, mesmo que implicitamente, é possível inferir o que é considerado fidelidade na concepção da autora, visto que é citado o método de tradução fiel de Newmark (1995) – embora não se explique qual seja – e asserções sobre como uma tradução de qualidade deve ser feita sejam proferidas. O artigo toca levemente a superfície do processo de tradução do Google Tradutor, chamado de Google Neural Machine Translation, que, segundo Pârlog, apesar de ser aprimorado com o tempo, nunca chegará à capacidade de tradução humana, pois há códigos mais profundos enraizados na genética humana: a linguagem é um organismo vivo, e tão vivo deve ser seu interlocutor para compreender todos os seus caminhos. Ademais, há sutilezas que os tradutores automáticos não são capazes de contextualizar, principalmente ao se traduzir literatura, a modalidade de tradução mais difícil de ser realizada – de acordo com a autora – devido às metáforas, criações e interpretações que advêm do original. A partir desta perspectiva, é analisada a tradução romena da obra *A Dama e o Unicórnio*, de Tracy Chevalier (2003), e críticas são realizadas à forma como a sua tradutora se permitiu retocar o texto original, excluindo erros propositais, mudando adjetivos e rephraseando orações; distanciando, assim, a versão romena do original inglês e produzindo uma cópia infiel.

Por fim, o último capítulo perpassa por todos os artigos reunidos na coletânea e reitera as principais conclusões da autora de forma concisa, servindo como uma revisão para lembrar os pontos-chave do livro. É a seção com mais ideias e de maior voz autoral, possuindo diversas citações relevantes e até mesmo provocantes, que seria oportuno mencionar aqui, não fosse sua grande quantidade e o fato de terem sido discutidas em alguma medida ao longo desta resenha. Destaca-se, portanto, um trecho do parágrafo de encerramento da conclusão de Pârlog que justifica a criação de sua coletânea e incentiva o estudo da tradução intersemiótica:

Os signos, os símbolos e sua grande variedade que os faz funcionar como parte de diferentes sistemas de significado criam inteligências necessárias para um processo de comunicação bem-sucedido, que é o objetivo de todas

as formas de multimodalidade. Sem a semiótica, o indivíduo se perderia na atividade de codificar significados e não seria capaz de interagir de forma sensata e conectar-se de maneira pertinente para que a troca de mensagens fosse possível de forma adequada e natural (PÂRLOG, 2019, p. 72, minha tradução).⁵

Devido ao fato de a autora não gastar suas linhas no início do texto explicando termos que serão reintroduzidos mais adiante, *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality* é um livro que pode parecer mais complexo do que realmente é, porém, conforme o texto avança, diversas perguntas que estavam sem explicação são respondidas, seja diretamente – como o caso do porquê a figura corporal está atrelada a inúmeras palavras e significados tanto em línguas germânicas quanto nas românticas – ou indiretamente – como no caso da fidelidade na tradução. Sendo assim, sua leitura é extremamente pertinente se consideradas duas condições: (1) o leitor conhecer termos relacionados à semiótica e, (2) o leitor se vestir de um olhar crítico, principalmente nos trechos que deixam transparecer o lado mais religioso da autora. Livros como este cumprem seu propósito de satisfazer a curiosidade do leitor, aprimorar seu desenvolvimento crítico e lançá-lo em novas leituras acadêmicas e literárias através de suas referências bem recheadas.

Referências bibliográficas

JAKOBSON, Roman. “On linguistic aspects of translation”. In: Brower, Reuben (ed.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

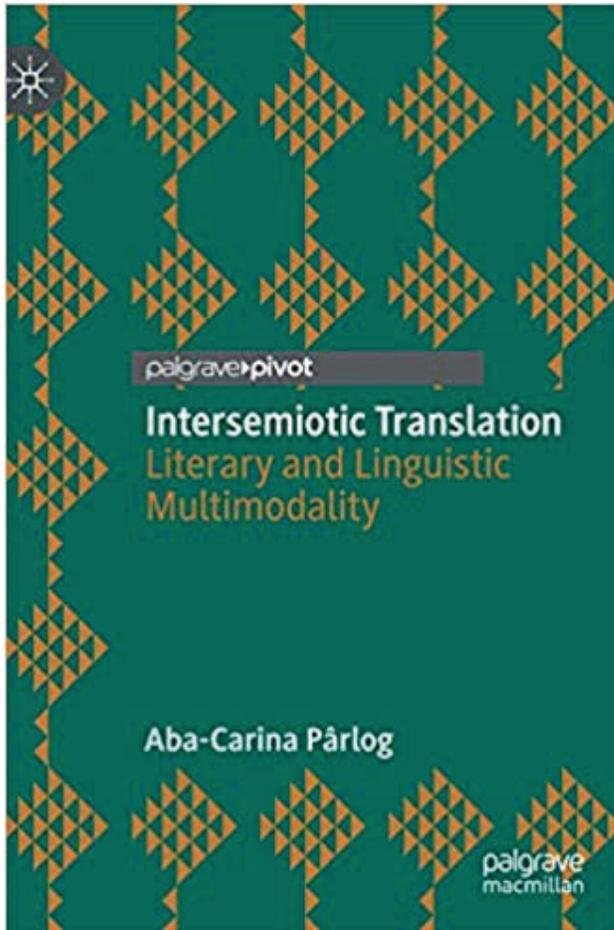
NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. Nova Iorque: Phoenix ELT, 1995.

PÂRLOG, Aba-Carina. *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

POSNER, Roland. “Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication.” In: René J. Jorna, Barend van Heusden & Roland Posner (eds.) *Signs, Search, and Communication: Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlim e Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1993.

5 [Signs, symbols and their great variety which makes them function as part of different systems of meaning create frames of intelligence necessary for a successful process of communication, which is the aim of all multimodality forms. Without semiotics, one would get lost in the activity of coding meaning and would be unable to interact sensibly and connect pertinently, so that the exchange of messages may be possible in a suitably natural way]

Anexo



[Figura 1. Harvey Loake. “Capa do livro *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality*”. Aba-Carina Pârlog, *Intersemiotic Translation: Literary and Linguistic Multimodality*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019]

Entrevista com Wilson Alves-Bezerra, escritor-tradutor traduzido

Cristina Maria Ceni de Araújo

Wilson Alves-Bezerra nasceu em São Paulo, em 1977. Graduiu-se em Letras Espanhol Português pela USP, Universidade de São Paulo, em 2001. Obteve o título de Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela USP, em 2005; e o de Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2010, com a tese *Da clínica do desejo a sua escrita*. Fez pós-doutorado na UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, em 2019.

É escritor, tradutor, crítico literário e professor de literatura no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, onde atua na graduação e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura.

É autor de *Histórias zoófilas e outras atrocidades* (EDUFSCar/Oitava Rima, 2013), *Vertigens* (Iluminuras, 2015), *Vapor Barato* (Iluminuras, 2018), *O Pau do Brasil* (Urutau, 2016-2019), *Exílio aos olhos, exílio às línguas* (Oca, 2017), *Malangue Malanga (30 poemas para ler no exílio)* (Multinacional Cartonera, 2019), *Necromancia Tropical* (Douda Correria, 2021), *Malangue Malanga* (Iluminuras, 2021), entre outros. É autor também dos ensaios *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga* (Humanitas/FAPESP, 2008), *Da clínica do desejo a sua escrita: incidências do pensamento psicanalítico na obra de alguns escritores do Brasil e Caribe* (Mercado de Letras/FAPESP, 2012) e *Páginas latino-americanas – resenhas literárias* (2009-2015) (EDUFSCar/Oficina Raquel, 2016).

Alves-Bezerra tem obras publicadas no Chile, na Colômbia, no Uruguai e em El Salvador. Com o livro *Vertigens*, recebeu o Prêmio Jabuti, na categoria Poesia, Escolha do Leitor, em 2016. Atua também como tradutor de literatura hispano-americana. Traduziu Horacio Quiroga, Luis Gusmán, Sergio Bizzio e Alfonsina Storni. Sua tradução de *Pele e Osso*, de Luis Gusmán (Iluminuras, 2009), foi finalista no Prêmio Jabuti na categoria Melhor tradução literária espanhol-português, em 2010.

A presente entrevista é fruto de uma agradável conversa com Wilson Alves-Bezerra pelo *Google Meet*, em 20 de setembro de 2021.

Você começou na literatura como professor, crítico literário e escritor. O que o levou à tradução literária? Como e quando surgiu a faceta de tradutor?

Eu comecei a traduzir no mesmo momento em que comecei a estudar literatura hispano-americana. Um dos primeiros autores que estudei foi Horacio Quiroga, então, para me apropriar da obra dele, eu li tudo, li todos os contos, organizei, fiz uma planilha com os personagens, locais, temas que se repetiam, intertextualidades, e a outra coisa foi traduzir os contos dele para mim. Os contos que eu estudava, eu ia traduzindo, porque entendia que era um jeito de conseguir apreender o estilo. Essa forma atenta de leitura a que o Salas Subirat se refere, sobre a tradução literária, acredito muito nela. Assim, percebi que conseguia ler muito melhor na medida em que traduzia, é como se tivesse que processar o lido de outra forma. Foram uns dez, doze contos em que fui traduzindo e percebendo as minúcias do estilo do Quiroga, que me escapavam apenas lendo em espanhol. Foi assim que comecei a traduzir e a traduzir para mim. Então, nunca esteve dissociado nem de ler, nem de estudar a literatura hispano-americana, é como se as três coisas se dessem ao mesmo tempo, se dessem em convergência e se realimentassem.

O que constitui o processo tradutório para você? O que você leva das teorias da tradução para a sua tradução?

O meu guru é o Haroldo de Campos, à medida que ele é crítico e poeta. Eu sempre me identifiquei com a forma dele de lidar com o texto literário, que é uma forma ao mesmo tempo de profundo respeito, mas não de reverência. Essa possibilidade de que a tradução seja uma criação paralela, de que o tradutor não seja servil, de

que o tradutor escape dessa dicotomia, para mim totalmente anacrônica, entre fidelidade e traição, acho que o Haroldo de Campos dá um passo importante em relação a isso também, embora não saia do universo católico, porque ele fala da tradução luciferina. Mas de toda maneira, acredito que o trabalho que o Haroldo de Campos, Augusto de Campos e o Décio Pignatari fizeram em relação à tradução, à visão da tradição literária, para mim funda o que eu faço, porque o trabalho não se esgota no processo tradutório, ele passa também por uma visão da literatura nacional, do mercado.

E, quando penso, por exemplo, no livro que traduzi da Alfonsina Storni, é mais do que um livro, é um projeto de colocar Alfonsina Storni com mais força em circulação no país, nas universidades, no mercado, entre as mulheres leitoras. E quando penso no que os Campos fizeram com o James Joyce, por exemplo, no *Panorama do Finnegans Wake*, com toda aquela quantidade de artigos que produziram, de reflexão, dos diálogos que eles propõem entre alguns autores e a literatura brasileira, isso para mim é o que faz sentido. Então, posso dizer que, sem ter sido aluno, sem ter convivido, infelizmente, com Haroldo de Campos ou com Augusto de Campos, eu sou cria deles. O trabalho que eles fizeram, por exemplo, na coleção Signos, da Perspectiva, colocando Rimbaud, Mallarmé, Joyce, poesia russa em circulação, eu me identifico muito com isso. O meu livro da Alfonsina Storni, *Sou uma selva de raízes vivas*, quer ser uma continuidade desse projeto. Acho que tem uma visão da tradução nas figuras que citei, que ela extrapola, pois é muito importante no processo da tradução, e extrapola em muito, e tem a ver também com a forma como isso passa a circular no universo da cultura.

Você traduziu livros de Horacio Quiroga, Luis Gusmán e Sergio Bizzio, todos de ficção em prosa. Como foi traduzir a poesia de Alfonsina Storni? Escrever poesia contribuiu neste processo? Houve desafios ao traduzir uma escritora feminista?

Acho que o processo da tradução da Alfonsina é uma quebra em todos os sentidos, porque é uma passagem para outro gênero literário e para outro gênero, porque ela é uma mulher. Teve a questão da dupla mudança de gênero, por um lado e, por outro, é que cheguei nesse território não desbravado por mim ainda, ao perceber a ausência da Alfonsina no panorama brasileiro, e não só no panorama brasileiro, uma secundarização da Alfonsina Storni em parte importante da crítica argentina e uruguaia. Como comecei dizendo, eu tinha essa relação forte com a obra do Horacio Quiroga, e, ao me dedicar à biografia dele, percebi o quanto a Alfonsina Storni também era uma ausência nas biografias dele. Então, veio como

que um pacote; pensei, a Alfonsina precisa estar presente na biografia do Quiroga, e, aí, passei a estudá-la e fui descobrindo cada vez mais a figura fascinante que ela era. Então, me propus a introduzi-la no Brasil, porque até então não estava traduzida no Brasil.

Sim, foi fundamental ser poeta, para conseguir me conectar com a poesia dela, e, para encontrar uma dicção em português para essa escritora. Já havia traduzido algumas mulheres, mas sempre textos muito curtos. Tem uma antologia de literatura argentina, *Os outros*, do Luis Guzmán, que traduzi há uns 10 anos atrás, onde tinha traduzido a Maria Moreno, a Florencia Abbate, a Flavia Costa, a Anna Kazumi Stahl, mas eram experiências muito pontuais. Mergulhar totalmente num universo, em uma obra inteira, foi muito mais desafiador, porque, de certa forma, acho que alguns escritores que escolhi estudar e traduzir, que tinham um universo com o qual eu me identificava, como Horacio Quiroga, o Luis Guzmán de alguma forma, mas Alfonsina Storni tinha a ver com o chegar a um universo de criação que tinha outro ponto de vista, que é o ponto de vista de uma mulher, que muitas vezes é outro, não é que seja diferente, mas é um ponto de vista outro. Então, essa identificação foi intensa, foi fascinante para mim e foi muito gratificante. Acho que foi um processo transformador, no sentido de encontrar uma dicção absolutamente diferente da minha, em outro século; posso dizer que foi fascinante.

Eu me identifico com os movimentos feministas de todos os tempos, então, isso não foi um desafio, foi sempre uma descoberta. Acho que talvez, para mim, traduzir Storni represente aquela máxima de você se transformar no seu objeto, de você ir para um universo radicalmente diferente do seu e descobrir a voz dessa outra pessoa em você e vice-versa. Ao mesmo tempo, acho que tem outra diferença importante, que caberia mencionar, a de que são poemas escritos há cem anos, que em grande medida dizem muito para nós no Brasil hoje. Escolhi esses cinquenta poemas porque são poemas que entendo representativos para o público brasileiro, mas, também, precisava encontrar uma linguagem para eles, que desse conta disso. Assim, fiz opções que sei que, para algumas pessoas, são controversas, como não ter obedecido à métrica dela, não ter obedecido às rimas, mas eu estava mirando no contemporâneo, queria tirá-la deliberadamente do esquema rítmico, da rima *machacante*, como diz Delfina Muschietti, que muitas vezes se manifesta na poesia dela, com essa influência da poesia do fim do século 19, do Darío, queria desmarcá-la disso e entendia que a poesia dela suportaria estar fora disso e que continuaria sendo a poesia da Storni. Essa foi uma liberdade que me permiti.

Você traduziu os poemas de Alfonsina Storni, publicados na antologia Sou uma selva de raízes vivas, com o apoio de uma bolsa tradutória na Casa do Tradutor Looren, na Suíça, terra natal da escritora. Fale um pouco desta experiência e sobre o reflexo desses fatos no processo tradutório.

Eu sou eternamente grato à Looren e à Fundação Pro Helvetia, porque elas tornaram esse projeto possível, na medida em que ofereciam esse luxo que é um mês fora das obrigações cotidianas, da vida cotidiana, dentro de uma casa ocupada por tradutoras, tradutores e livros, numa cidadezinha minúscula. Isso foi de uma importância sem tamanho, porque permitiram uma imersão e um diálogo profundo com pessoas que se tornaram minhas amigas, meus amigos. Além do fato de estar na Suíça, a terra natal da Storni. Eu fiquei na casa que fica no cantão alemão, mas pude ir visitar o local de nascimento dela, consegui levantar alguns documentos, alguns livros, algumas coisas que, até onde sei, não estavam presentes nos estudos sobre a Storni. Então, objetivamente foi muito importante para esse ensaio que fiz na parte final do livro, para algumas fotos, para alguns documentos, e pela imersão de 30 dias, pois, quando é que na vida a gente tem esse luxo de estar um período dedicado a uma obra.

Eu consegui reler toda a poesia dela, anotar, fazer a seleção, e, no fim do dia, discutir com os colegas da casa algumas escolhas, ver se estava soando bem ou se não estava. Assim, acho que o mérito da existência desse livro se deve a esse processo, porque não era um projeto de pesquisa que eu tivesse levando aqui no Brasil, foi uma possibilidade desse parêntese. Também acho que essa imersão permitiu mais intensidade na tradução, numa relação de proximidade mais radical com essa personagem, porque tinha o processo da tradução, mas também tinha um processo com a personagem de quem falo no ensaio no final do livro, então estar nesse estado de suspensão foi fundamental.

Traduzir quem já não podemos ter contato pode por vezes nos trazer inquietações, mas o inverso também. Como funcionaram as traduções de Luis Gusmán e Sergio Bizzio? Houve interação com os escritores?

Para mim é muito perturbador traduzir a Storni, traduzir o Quiroga, porque é outro mundo. Eu enlouqueço um pouco, confesso, porque tem um processo de se reportar a outra realidade, outro tempo, pessoas que não estão mais aqui, aí você encontra os traços, para mim é forte.

Na verdade, nem o Gusmán nem o Bizzio falam português, são pessoas amáveis e generosas, conversei bastante com os dois, mas mais no sentido de perguntar sobre um termo, de tentar entender alguma coisa, então acho interessante ter essas pessoas, traduzir os vivos. Traduzir os vivos é um diálogo de fato, com um corpo que está no mundo. Por exemplo, lá por 2008/2009, quando estava traduzindo *El peletero*, do Gusmán, a controvérsia maior foi em torno do título. O editor me colocou, e eu concordei, que *El peletero*, de partida, não seria um título possível no sudeste, talvez no Rio Grande do Sul, pois vi que tem algumas peleterias ainda, então talvez soe mais familiar, mas para o restante do Brasil não é uma tradução possível. O editor, o Samuel Leon, editor e amigo, veio com a proposta de que o livro se chamasse *O Homem das Peles*, porque tinha um diálogo. O Gusmán é psicanalista, então tinha um diálogo com uma busca, a forma como Freud se referia a alguns casos, o homem dos ratos, o homem dos lobos, então, o homem das peles.

Mas, quando estava traduzindo, em uma cena reveladora do romance, na qual Bocconi olha para os dois personagens principais, o Landa e o Hueso, e vê aquele contraste, porque o Hueso é esquelético e o Landa é gordo, corpulento, e fala: “Mirá vos, piel y hueso.” E eu, lendo o romance, que é um romance no qual os diálogos são tão presentes, de um jeito tão forte, que em certos momentos você não sabe qual dos dois está falando, é assim, meio que um ping-pong alucinado, falei: nossa, mas esse teria que ser o título, porque esse título colocaria em jogo outra relação de forças, não o homem das peles, o *El peletero*, mas a interação entre esses dois. Mas o editor não estava seguro de que essa seria a melhor opção, mas aí tinha o autor que podia arbitrar esta questão. E foi aí que Gusmán disse que *Pele e Osso* era o outro título que ele tinha imaginado para o livro. No fim das contas foi uma controvérsia, foi uma leitura que fiz, que encontrava sustentação numa coisa da obra, mas que promovia outra entrada para o livro, que era uma mudança radical, mas como o próprio autor deu o aval, então deu. Me senti feliz. E era um processo que talvez não se desse se não tivesse o autor, se essa voz não estivesse lá.

Mas a gente que estuda literatura, a gente dialoga com os mortos também. Tem uma coisa com o Quiroga. Eu traduzi os *Contos da Selva*, em 2007, e ele entrou para o Programa Nacional Biblioteca da Escola. Pensei que o Quiroga ia ficar contente, porque ele ofereceu esse livro no Uruguai como um livro de leitura escolar e foi recusado, porque não tinha moral da história, porque tinha muitas repetições. Passados 90 anos, ele está no Brasil, 21 mil exemplares, ele ia gostar. Então, de certa forma, os autores e autoras sempre estão presentes, seja no meu delírio, ou seja, nesse diálogo que a gente faz quando traduz. E eles surgem daquela escrita, de certa forma produzimos um sujeito a partir daquele texto.

Você possui alguns livros traduzidos: Cuentos de zoofilia, memoria y muerte (LOM, 2018), Catecismo Salvaje (El Taller Blanco, 2021), Selección de Poesía (El Salvador, Secretaría de Cultura, 2021), Reverberaciones de la frontera en Horacio Quiroga (+Quiroga Ediciones, 2021). Como é quando se passa de tradutor a traduzido? Como foi para você essa inversão de papéis? Você interage com os tradutores de sua obra? Se sim, como foi a experiência de estar do outro lado? Como lida com a transformação dos seus textos?

Eu trato os tradutores com um respeito muito grande. Nesses processos, tive três tradutoras e dois tradutores. Mas sou intrometido, porque tenho a possibilidade de dialogar, de negociar, de propor coisas, então, participei, em alguma medida, de todos esses processos, às vezes sugerindo pequenas mudanças, que por vezes nem estavam no original, mas que eu pensava: vai soar melhor assim, vamos por esse caminho. *Cuentos de zoofilia, memoria y muerte* é um título que eu dei, por exemplo, não foi um título da tradutora. Gostei desses processos, porque eles apontaram inconsistências nos originais, eles propuseram soluções muito boas, que, em alguns casos, a tradução ficou tão melhor que eu mudaria o original também. É por isso que não me autotraduzo, pois enlouqueceria. Eu enlouqueceria porque, como para mim não tem propriamente uma hierarquia entre o original e a tradução, se uma coisa funciona melhor na tradução, vamos consertar o original então, digo no caso dos meus textos. Acho que uma boa tradução para um autor vivo, como no meu caso, pode promover uma reescrita.

Você tem três livros de poemas publicados em Portugal, a antologia Exílio aos olhos, exílio às línguas, O Pau do Brasil, e Necromancia Tropical. Como surgiram estas publicações? Você consegue acompanhar a repercussão destes lançamentos e como se dá a receptividade de suas obras por lá?

Os primeiros dois livros que você mencionou, o *Exílio aos olhos, exílio às línguas* e *O Pau do Brasil*, surgiram a partir das editoras brasileiras que estavam com um braço em Portugal. A antologia era da Editora Oca, da Raquel Menezes, que é editora da Oficina Raquel, onde eu tinha publicado o livro *Páginas latino-americanas*, e que estava num momento de expansão, então propuseram fazer essa edição lá. Nós fizemos, eu estive presente, a gente fez o lançamento no Festival de Óbidos. *O Pau do Brasil* foi um *work in progress*, que lancei cinco edições pela Urutau. A Urutau estava começando a editar no norte de Portugal com a Galícia, então, foi também

por essa via. O mais recente, o *Necromancia Tropical*, foi publicado por um editor português, o Nuno Moura. Eu tenho acompanhado, porque com o universo da rede social isso fica muito mais fácil. A minha obra, como poeta, às vezes acho que circula melhor em Portugal do que no Brasil. Os poemas circulam na RTP, Rádio e Televisão de Portugal, Antena 2. Tem um jornalista, o Luís Caetano, para quem mando os áudios dos poemas e ele difunde na rádio pública, nas revistas, na web, em comunidades, como a Caliban, da Maria João Cantinho. Enfim, circulo bem lá e consigo acompanhar. Aqui no Brasil as coisas têm caminhado, mas acho que em Portugal termina circulando mais, inclusive, o *Necromancia Tropical* tem 14 poemas e estes 14 poemas não estão publicados no Brasil ainda em livro. Publiquei lá e aqui ainda não.

Acho que, para pensar nos termos que o Antonio Candido propõe, o sistema literário deles está funcionando melhor, tem a logística de distribuir os livros em Portugal, que é muito mais simples, então uma edição de poesia consegue circular o país todo, tem uma rádio que difunde os poemas, tem um público, então acho que isso está melhor estabelecido lá, para mim, pelo menos.

Como foi participar com Malangue Malanga (30 poemas para ler no exílio) no projeto da Multinacional Cartonera? O projeto contempla nove países (Bolívia, Brasil, Chile, Espanha, França, Guatemala, México, Moçambique e Peru), então, como é saber que chegará a tantos lugares? Qual a representatividade dessa participação para você?

O projeto da Multinacional Cartonera, do Fernando Villarraga, de Santa Maria, Rio Grande do Sul, eu achei muito interessante, em especial para esse livro. O *Malangue Malanga* é um livro que mistura línguas, tem português, espanhol, inglês e francês, então, ele é um livro que não pode ser lido em lugar nenhum e em todos os lugares. O tema da migração, do exílio, da clandestinidade, está muito presente nele; então foi uma descoberta ver o livro circulando. No final das contas, ele não circulou pelos nove países, pois algumas editoras acabaram não publicando, mas ele foi publicado em vários lugares, circulou bem. Tive notícias do Chile, do México, aqui do Brasil, tanto em Camboriú quanto em Caruaru, em Pernambuco, na África, nas Ilhas Canárias, na Catalunha. Acho que acabou não saindo na França, no La Marge, que ia sair e não saiu, mas de toda forma ele circulou bem. O fato dele poder ser, circular nas condições de cada local, com o público de cada local, de uma forma que por uma grande editora não circularia, porque não teria um braço local de pessoas mobilizadas em torno daquele livro,

foi muito gratificante. E, agora, ele está saindo em nova edição pela Iluminuras, aí sim, numa edição comercial e também em *e-book* para, enfim, continuar com a trajetória.

Eu tenho gostado de experimentar outras formas de circulação da poesia, nesse momento da história em que se tornou materialmente mais fácil fazer um livro. Com as gráficas rápidas se faz uma edição de cem exemplares, às vezes menos, tem muitas editoras se dedicando a isso. Os livros, entendo, passaram a ter uma vida muito fugaz e, às vezes, a passarem em branco, sem encontrar os seus leitores. Acredito que a trajetória dos livros precisa ser maior, então, eu, como poeta, tenho buscado formas alternativas de circulação, que garantam que esse livro possa ir encontrando as pessoas que poderiam se interessar por ele. Tenho difundido as minhas coisas, os meus poemas com leituras, que podem ir para o YouTube, que podem ir para o Spotify, que podem ir para uma rádio. Tenho feito *e-book*, tenho feito livro de papel, acho que é um jeito, é uma aposta tanto na dimensão vocal da poesia quanto em formas alternativas do poema existir e circular no mundo.

Você sabe como foi o processo de edição dos livros das cartoneras? É gratificante ver um projeto desses andando, fazendo a literatura circular por lugares onde talvez um livro editado comercialmente não chegasse?

Isso foi bem legal, porque cada uma produziu do seu jeito. Por exemplo, na Catalunha, a Karakarton, fez uma oficina de livro cartonero, então as pessoas da comunidade vinham para pintar as capas, para aprender como faziam; já a Butecanis, de Camboriú, fez a mesma capa para todos os livros. Acho que foi legal, porque cada cartonera imprimiu a sua marca e fez do seu jeito. Foi interessante esse outro jeito de fazer o livro, eu gostei da experiência.

É gratificante e meio desesperador, porque eu queria estar lá vendo como é que vai ser, como é que é a recepção, mas está fora de controle, pois, na verdade, tudo que tem a ver com a edição é fora de controle, pois saiu da sua mão, está no mundo. Mas gostaria de ter acompanhado, e isso foi antes da pandemia, pois se tivesse sido durante a pandemia a gente já teria o digital como alternativa. Teria esse monte de lives que passou a existir no mundo, certamente faria lives para divulgar, mas não era uma coisa que estava presente para nós como possibilidade, então aconteceu localmente. Tudo bem, o livro não precisa ter o autor também, acho que essa é uma das coisas que tem acontecido no Brasil antes da pandemia, essa

necessidade de que o livro só circula com o corpo da autora e o corpo do autor, a gente vai carregando os livros pelo mundo. Mas acho que a pandemia tem levado essa desmaterialização, de tudo, pois tudo ficou virtual, que tem uma dimensão positiva para a circulação das obras, das obras terem passado a chegar mais longe desse jeito. Um efeito colateral, mas foi um bom efeito.

No fim das contas, do *Malangue Malanga*, só acompanhei o lançamento em São Paulo, em nenhum outro, tentei em Balneário Camboriú, mas acabou não dando certo, e os outros lugares eram muito distantes, e não tinha nenhuma viagem prevista que eu pudesse aproveitar.