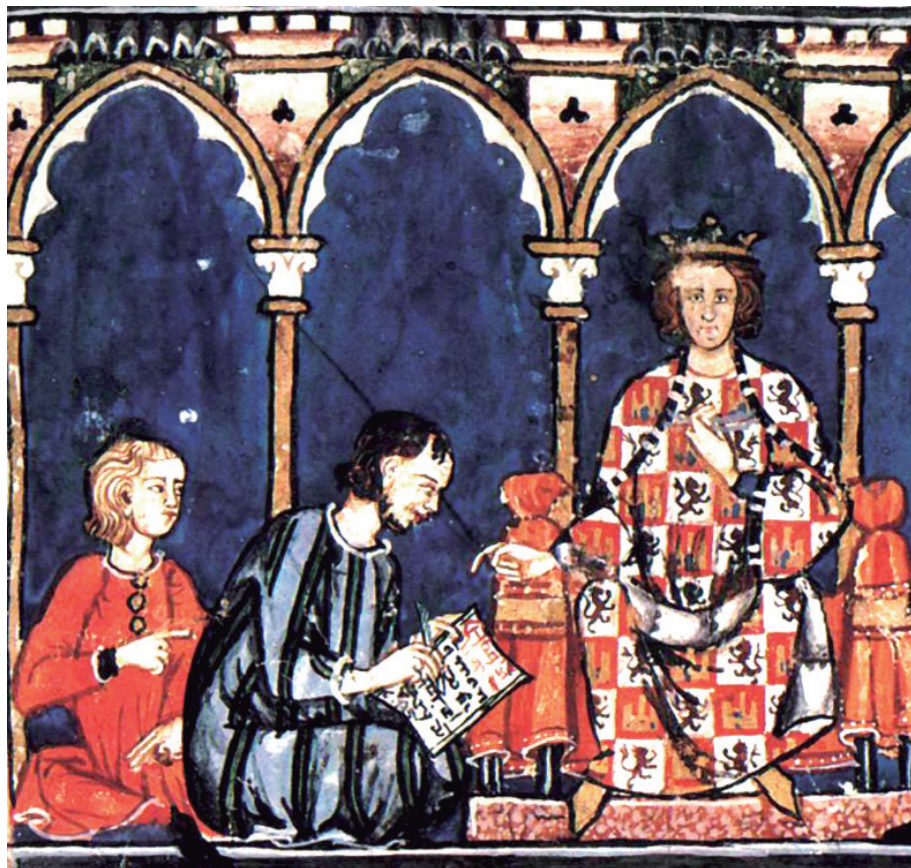


CADERNOS 23

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



**Tradutores da chamada Escola de Toledo
com Afonso X de Castela**

Entrevista com Aurora Fornoni Bernardini

CADERNOS 23

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

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

Conselho Consultivo

Adail Sobral
Afonso Teixeira Filho
Alípio Correia de Franca Neto
Anna Paisova
Andréia Guerini
Daniela Mountian
Diego Leite
Dirceu Villa
Germana Henriques Pereira
Inês Oseki-Dépré
Kyoko Sekino
Lauro Maia Amorim
Lincoln Fernandes
Mamede Jarouche
Marcelo Paiva de Souza
Marcelo Tápia

Márcia Schmaltz
Marco Syrayama de Pinto
Maria Silvia Betti
Marie Helene Torres
Marta Pragana Dantas
Maurício Mendonça Cardozo
Maurício Santana Dias
Nilce Pereira
Pablo Cardellino Soto
Paulo Henrique Britto
Reginaldo Francisco
Simone Homem de Mello
Sonia Branco
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 n°. 9.610, de 19.02.98).

Imagem da Capa:

Excerto da iluminura *Cantigas de Santa Maria*, do século XIII, onde se vê o rei Afonso X presumidamente ladeado por tradutor e intérprete da chamada Escola de Tradutores de Toledo.

Todos os direitos desta edição reservados à:

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

Junho 2021

CADERNOS 23

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 23 • 1-440 • São Paulo, 2021

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

Copyright © 2021 dos autores

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

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

Anual.

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

ISSN 2359-5388-e

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

CDD 418.02

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

Editor Responsável

Prof. Dr. John Milton

Comissão Editorial

Álvaro Faleiros, Francesca Cricelli, Gisele Wolkoff, Lucas de Lacerda Zaparolli de Agostini,
Magdalena Nowinska, Marina Della Valle, Nilce M. Pereira, Pedro Mohallem Rodrigues Duarte
e Telma Franco Diniz

Coordenação Editorial

Helena Rodrigues – MTB n. 28.840

Projeto gráfico e Diagramação

Marcos Eriverton Vieira

Capa

Acqua Estúdio Gráfico

Revisão

Os autores

Sumário

Mariana.....	08
<i>Julia Doninelli</i>	

Afinidades improváveis: à guisa de introdução	10
<i>Pedro Moballem</i>	

Poesia

Cantos da Tríplice Aliança traduzidos do náhuatl clássico para o português.....	15
<i>Sara Lelis de Oliveira</i>	

<i>A morte de um Poeta</i> : Tradução poética para o português da estreia literária de Mikhail Iúrevitch Lérmontov (1814-1841).....	39
<i>Pedro Augusto Pinto</i>	

É hora! Dois poemas de Semion Nadson em tradução	57
<i>Marina Darmaros</i>	

Infância, poesia e horror: traduções dos poemas das crianças do campo de concentração nazista de Terezín.....	67
<i>Luciane Bonace Lopes Fernandes</i>	

Samuel Beckett, o poeta entre as ruínas	87
<i>Alan Cardoso da Silva</i>	

<i>Nada é certo, mas escreva</i> : três poemas de Franco Fortini em tradução	102
<i>Cláudia Tavares Alves</i>	

Tradução comentada de <i>Malinche</i> , de Rosario Castellanos: uma dupla correção na história.....	111
<i>Marina Leivas Waquil</i>	

Estratégias para os Elementos Culturais na Tradução	123
<i>Li Li</i>	

Dois poemas de Bukowski em tradução	141
<i>Sofia Lopes</i>	

Prosa

Traduzindo uma história de Hebel.....	149
<i>João Cândido Cartocci Maia</i>	

“Edgar Allan Poe”: uma tradução comentada da crônica de Rubén Darío	162
<i>Davi Silva Gonçalves</i>	

<i>O Teste</i> , de Munshi Premchand	178
<i>Gisele Cardoso de Lemos</i>	

Traduzindo Roberto Arlt: o caso de “El cazador de orquídeas”	187
<i>Aline Almeida Duvoisin e Juliana Steil</i>	

<i>Irmãos de Sangue</i> : um mergulho na República de Weimar.....	220
<i>Simone Pereira Gonçalves</i>	

<i>Of Mice and Men</i> , de John Steinbeck.....	232
<i>Ana Lúcia da Silva Kfourì</i>	

Comentários à tradução do conto “Passing”, de Langston Hughes: a Letra e a oralidade no gênero epistolar	256
<i>Isadora Fortunato</i>	

Tradução do conto “Unguided Tour”, de Susan Sontag.....	279
<i>Dinaura Julles</i>	

“Paz Civil”, de Chinua Achebe	306
<i>Livia Pacini Martuscelli</i>	

O vazio de Socorro Venegas	317
<i>Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra</i>	

Tradução do terror em tempos de pandemia	323
<i>Odile Cisneros, Mary Anne Warken e Alison Silveira Moraes</i>	

Normalidade e desvio em um conto de Federico Falco	340
<i>Rafael Ginane Bezerra</i>	

Teatro

O caso de Clyde Griffiths, de Erwin Piscator: Theodore Dreiser em versão épica.....	353
<i>Fernando Bustamante</i>	

O drama do antitestemunho: <i>Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja</i> (As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização), de Tadeusz Różewicz	368
<i>Marcelo Paiva de Souza</i>	

Quadrinhos

Traduzindo metáforas: uma análise comparativa em tirinhas do Garfield.....	394
<i>Mariana de Andrade Doninelli</i>	

História da Tradução

A Escola de Tradutores de Toledo: a oralidade da escrita	417
<i>Francisco César Manhães Monteiro</i>	

Entrevista

<i>Cosa c'è in un nome?</i> : Entrevista com Aurora Fornoni Bernardini	436
<i>Mário Coutinho</i>	

Mariana

Aos 22 de junho deste ano, recebemos a triste notícia de que uma das nossas mais queridas colaboradoras, Mariana Doninelli, havia falecido no dia 20, em decorrência da Covid, após dias cuidando da avó, que também contraíra a doença. Neste número, Mariana apresentou um estudo sobre tradução de metáforas conceituais em tirinhas do Garfield, de quem era fã. Muito ciosa de seus compromissos acadêmicos, ela chegou a reler o artigo diagramado, no começo de junho, quando já tinha sido diagnosticada. Lembro que às vésperas do Natal de 2020, Mariana nos enviou uma mensagem em que mencionava o artigo, mas também desejava que 2021 fosse “um ano abençoado”. Sim, poderia ter sido. Ela tinha 43 anos e incontáveis sonhos e planos! Sua avó Ema estará com ela muito além desta foto, tirada por Julia Doninelli, sua irmã, que aqui se despede com carinho.



Mariana, minha irmã amada!

Que orgulho reviver tua história através de relatos dos teus colegas e amigos. Tua trajetória na educação deixou marcas: no curso de magistério, nas escolas públicas em que trabalhaste, agora finalmente como pedagoga da UFRGS, trabalho este que combinava muito com teu coração generoso. E o que falar da tua jornada no Mestrado em Educação da UERGS? A cada elogio emocionado da tua orientadora, eu vibrava junto contigo! Mari, saibas que a dissertação que tu fizeste com tanto esmero será apresentada, e nós receberemos para ti o tão sonhado título!

Sou testemunha de toda tua dedicação e comprometimento em tudo o que te propunhas a fazer. Mas a tua prioridade sempre foi uma: cuidar da nossa amada avó. Ela partiu, e tu, com tamanho amor por ela, partiste logo em seguida. Saibas que tu viverás para sempre em nossos corações.

Com todo meu amor,

Julia

Afinidades improváveis: à guisa de introdução

Pedro Moballem¹

Após uma sequência de quatro números temáticos – “Especial 100 Grandes Poemas da Índia”, “Especial ‘Os Russos Estão Chegando’”, “Especial Autoras Latino-Americanas” e “Especial Literatura Nórdica” –, a *Cadernos de Literatura em Tradução* apresenta mais um número de caráter geral. A presente edição é vasta no número de páginas como em contribuições para os estudos tradutológicos: são traduzidos verso, prosa e teatro; poemas, contos, novelas e crônicas; traduzem-se para o português obras do inglês, espanhol, hindí, náhuatl, russo, entre outros; o português, todavia, não é a única língua-meta, figurando também traduções para o inglês e chinês. Com o texto traduzido sempre acompanhado de uma descrição do percurso tradutório, o leitor não se verá desprovido de notas explicativas e de cunho biográfico acerca dos autores estrangeiros. Além das traduções comentadas, este número geral traz ensaios e artigos dedicados à história e crítica da tradução, e a já tradicional e esperada entrevista com a tradutora. Em uma comunhão de vozes separadas por séculos e oceanos, o ato tradutório faz com que se percebam afinidades superiores aos domínios da literatura – sem que esta seja, absolutamente, ignorada.

No campo da tradução poética, Sara Lelis de Oliveira apresenta tradução inédita para o português de dois cantos dos *Cantares Mexicanos*, escritos em náhuatl clássico, língua indígena franca registrada em latim no contexto da catequização. A autora debruça-se sobre as deturpações de sentido decorrentes da intervenção do pensamento cristão sobre os elementos culturais e religiosos presentes nos textos transcritos.

1 Poeta e tradutor. Bacharel em Letras: Português-Inglês e Mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo.

Pedro Augusto Pinto traduz e comenta “*A Morte de um Poeta*”, estreia literária de Mikhail Iúrevitch Lérmontov, um dos mais importantes poetas russos do século XIX, fornecendo um breve panorama do contexto histórico e cultural no qual o autor e a obra traduzida se inserem.

Marina Darmaros traduz dois poemas de Semion Nadson, poeta da Rússia Imperial, não sem antes propor um sumário biográfico do autor e de sua fortuna crítica, descrita como um “legado contraditório”, devido à falta de consenso entre os estudiosos acerca do caráter de sua obra, bem como de sua vida.

Luciane Bonace traduz e comenta sete poemas escritos durante a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente por crianças e jovens no campo de concentração de Terezín. Traduzidos do tcheco para o português, os poemas contribuem para que se entenda o holocausto na visão dos mais jovens, que, apesar da pouca idade, mostravam-se bastante conscientes da situação em que viviam.

Alan Cardoso da Silva analisa e traduz para o português três poemas de Samuel Beckett, escritos durante o avanço do movimento nazista na França, e ainda inéditos no Brasil. A escolha dos poemas se deu a fim de se rememorar o pensamento antifascista do dramaturgo.

Cláudia Tavares Alves propõe tradução e análise de três poemas de Franco Fortini, que se destacou no período de intensa atividade intelectual da Itália posterior ao fascismo.

Marina Leivas Waquil traduz e comenta “*Malinche*”, de Rosario Castellanos, autora mexicana ainda inédita no Brasil. Sua proposta se assenta na reflexão da tradução feminista de Barbara Godard.

Li Li analisa sua tradução para o chinês de quatro poemas do escocês Edwin Morgan, considerado o mais importante poeta de seu país. Baseando-se na obra reunida por James McGonigal, comenta as implicações funcionais de suas escolhas ao transpor o texto para um público pouco familiarizado com a obra de Morgan.

Sofia Lopes traduz e comenta dois poemas de Charles Bukowski, “*an almost made up poem*”, do livro *Love is a Dog from Hell* (1977), e “*eulogy to a hell of a dame*”, de *War All the Time* (1984), buscando preservar o efeito estilístico dos textos e seu equilíbrio entre o lírico e o brutal, característica marcante na obra do poeta.

Na prosa, João Cândido Maia comenta sua tradução da narrativa “*Unverhofftes Wiedersehen*”, de Johann Peter Hebel, a partir da leitura de Walter Benjamin, justificando as soluções tradutórias aplicadas a fim de aproximar o leitor da tradução da posição do leitor visado por Hebel.

Davi Silva Gonçalves traduz crônica do autor nicaraguense Rubén Darío intitulada “Edgar Allan Poe”, com base em duas premissas: manter os elementos responsáveis pelo ritmo acelerado ou “elétrico” do texto e enfatizar seu caráter hipertextual e híbrido, lidando com as inúmeras referências literárias e extraliterárias presentes na narrativa.

Gisele Lemos traduz do hindi e comenda “O teste”, conto de Munshi Premchand inspirado no episódio da invasão de Delhi pelo monarca iraniano Nadir Shah em 1739. Objetivando transmitir a ideia de ser a mulher a responsável por preservar a tradição e a moral na sociedade indiana, o texto é repleto de estereótipos de gênero, e seu estilo simples e objetivo é uma das principais marcas preservadas pela tradutora.

Aline Duvoisin e Juliana Steil traduzem o conto “*El cazador de orquídeas*”, do argentino Roberto Arlt, situando-o no projeto criativo do autor. A proposta tradutória de Steil e Duvoisin é voltada para a preservação de marcas da oralidade e segue na esteira dos estudos de Britto (2012).

Simone Pereira Gonçalves apresenta tradução do romance urbano *Blutsbrüder* (*Irmãos de Sangue*), de autor desconhecido, publicado pela primeira vez em 1932 e censurado pela ditadura nazista. Sua proposta de tradução se aproxima da teoria ilusionista de Levý (1969), no sentido de que objetiva transmitir ao leitor da tradução a sensação de estar lendo uma obra originalmente escrita no idioma de chegada.

Ana Lúcia Kfoury traduz o excerto inicial da novela *Of mice and men*, de John Steinbeck, motivada pelo desafio de preservar a variação de registro da língua entre o narrador e as personagens, de modo que essa distinção fosse transposta de modo coerente no sistema de chegada.

Isadora Fortunato comenta sua tradução de “*Passing*”, conto de Langston Hughes, analisando como o autor se aproveita do gênero epistolar para mesclá-lo ao literário e investigando, à luz de teóricos como Berman, que postura tradutória deve ser assumida para que o texto traduzido abarque não apenas o valor semântico das palavras, mas toda a cadeia de significados do texto, contemplando a distinção entre língua falada e escrita e aproximando o leitor da tradução do tipo de crítica pretendida pelo texto-fonte.

Dinaura Julles traduz e comenta “*Unguided Tour*”, conto de Susan Sontag, autora conhecida principalmente por seu trabalho no jornalismo literário e ainda inédita no Brasil como contista. Em “Turismo sem Guia”, a tradutora demonstra que foi possível sustentar a polissemia do texto de Sontag a partir da proposta de desconstrução de Jacques Derrida.

Lívia Martuscelli apresenta tradução do conto *Civil Peace*, do autor nigeriano Chinua Achebe, discutindo sobre alguns dos principais dilemas de tradução, dentre eles o modo de se traduzir os diálogos em pidgin da Nigéria.

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra traduz, da escritora mexicana Socorro Venegas, o conto “O vazio”. O texto narra com um estilo conciso e certo a crise existencial de uma mãe incapaz de estabelecer vínculos afetivos com o seu bebê recém-nascido. Um dos focos da análise de Siqueira Pedra é justificar as escolhas lexicais em sua tradução, como por exemplo a motivação em traduzir “*bueco*” e “*oquedad*” por “vazio”.

Em seu artigo, Mary Anne Warken e Alison Silveira, orientados pela Professora Doutora Odile Cisneros, apresentam duas propostas de tradução comentada do conto “*Solo*”, do escritor chileno Astete Cuadra: Warken o traduz para o português em colaboração com o colega e a orientadora (“*A só*”), e Silveira o traduz para o inglês (“*Alone*”).

Após breve contextualização da narrativa do escritor argentino Federico Falco à luz de Drucaroff (2011) e Sarlo (2012), Rafael Bezerra traduz o conto “*El pelo de la Virgen*”, ressaltando sua estética “desprovida de recursos excepcionais, mas que narra o excepcional”.

No teatro, Fernando Bustamante traduz o prólogo da peça *The Case of Clyde Griffiths*, de Erwin Piscator, ainda inédita em língua portuguesa e parte de sua pesquisa de doutorado, destacando os atributos que a configuram como parte do teatro épico.

Marcelo Paiva de Souza traduz fragmento da peça *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (“As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização”), do escritor polonês Tadeusz Różewicz, ressaltando seu valor estético, político e intercultural. Sua tradução é amparada por dois vetores, os quais Paiva descreve como “sua espessura própria como gênero literário e a intrínseca pulsão cênica que o atravessa”.

Nos quadrinhos, Mariana Doninelli analisa, à luz dos estudos de van den Broeck (1981) e Lakoff e Johnson (2002), como se dá a tradução de metáforas em dez tirinhas do Garfield, de Jim Davis, distinguindo paráfrases de traduções literais e estudando possíveis afinidades entre os sistemas conceptuais das culturas estadunidense e brasileira.

No campo da história da tradução, Francisco Manhães Monteiro analisa criação, censura e o papel da oralidade nas traduções produzidas pelo grupo conhecido como a Escola de Tradutores de Toledo, atuante na Espanha medieval.

Fechando o número, Mário Coutinho entrevista Aurora Bernardini, tradutora, crítica literária e professora titular do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo.

Cantos da Tríplice Aliança traduzidos do náhuatl clássico para o português¹

Sara Lelis de Oliveira²

Resumo: Tradução inédita de dois cantos dos *Cantares mexicanos* [fls. 1f a 85f] para o português brasileiro referentes às folhas 17 frente, 17 verso e 18 frente. Atualmente o manuscrito encontra-se conservado no Fundo Reservado da Biblioteca Nacional do México (BNM) e é o primeiro dos treze opúsculos reunidos no volume MS 1628 *bis*. Os *Cantares* foram escritos em náhuatl clássico, língua indígena franca transcrita da forma oral para a escrita em alfabeto latino no âmbito da catequização de indígenas. Por conseguinte, os cantos tradicionais foram deturpados com, por exemplo, a introdução de elementos católicos tanto em náhuatl – a partir de neologismos – quanto em espanhol. Os dois cantos apresentados são o segundo e o terceiro de um conjunto de 24 cantos [fls. 16v a 26v] que aludem à tradição oral cultivada pela Tríplice Aliança, última elite indígena a ocupar o poder antes da Queda de Tenochtitlan (1521). Neles são exaltadas divindades eliminadas e/ou substituídas pelo Deus cristão e são comemoradas vitórias em guerras passadas.

Palavras-chave: *Cantares mexicanos*, Tríplice Aliança, náhuatl clássico, português, tradução.

Abstract: This is the first translation into Brazilian Portuguese of two songs of the *Cantares mexicanos* [folios 1f to 85f] related to the folios 17 front, 17 verse and 18 front. The manuscript is currently preserved in the Reserved Fund of the National Library of Mexico and is the first of thirteen booklets collected in the volume MS 1628 *bis*. The *Cantares* were written in classic Nahuatl, an indigenous *lingua franca* transcribed from the oral form into the Latin alphabet in the context of the catechization

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

2 Candidata a Doutora no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PÓS-LIT) da Universidade de Brasília (UnB). Doutorado-sanduiche em Estudos Mesoamericanos na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) com apoio CAPES. Mestre em Estudos da Tradução e tradutora pela UnB. E-mail: saralelis@gmail.com.

of indigenous peoples. Therefore, traditional songs were distorted by, for instance, the introduction of Catholic elements both in Nahuatl –from neologisms– and in Spanish. The two songs will be presented are the second and third of a set of 24 songs [folios 16v to 26v] that allude to the oral tradition cultivated by the Triple Alliance, the last indigenous elite to occupy power before the Fall of Tenochtitlan (1521). In them are exalted divinities eliminated and/or replaced by the Christian God and victories in past wars are celebrated.

Keywords: *Cantares mexicanos*, Triple Alliance, classic Nahuatl, Portuguese, translation.

Apresentação

Os *Cantares mexicanos* consistem nas primeiras 85 folhas do volume MS 1628 bis conservado no Fundo Reservado da Biblioteca Nacional de México (BNM)³. Trata-se do primeiro manuscrito do total de treze⁴ compilados no período colonial da Nova Espanha, e é uma das testemunhas literárias da catequese implementada no Altiplano Central do México e das consequentes políticas linguísticas empregadas por missionários franciscanos no propósito de catequização e ocidentalização de nativos sobreviventes do processo da Queda de Tenochtitlan (1519-1521) e mestiços. Compõe-se de 92 cantos⁵ escritos no chamado “náhuatl clássico”, língua-veículo da catequese – ou língua geral – adotada pelos franciscanos na região, forjado a partir da transcrição de uma língua indígena franca – cujo nome é desconhecido – para o alfabeto latino e a partir da depuração de cultura e crenças contrárias ao catolicismo.

3 O manuscrito encontra-se na íntegra na página da BNM para consulta. Disponível em: https://catalogo.iib.unam.mx/F/XGCTAE5UASQQ22CR6N8IGXG5MJAUYSXRKFQE14A4143C16TN-TD-14565?func=full-set-set&set_number=011228&set_entry=000052&format=999 Acessado em: 05/09/2020.

4 São eles: 1. *Cantares mexicanos*; 2. *Kalendario mexicano, latino y castellano*; 3. *Arte divinatória o tonalámatl*; 4. *Izpehua in neixcuitilmachiotl in itentzincó pobui cenquizca yectaceliliztli Sacramento*; 5. *Plática indiferente para donde quiera*; 6. *Hic est panis qui de caelo descendit*; 7. *Domine modo filia mea defuncta est, sed veni, impone manum tuam super eam e viver*, Math. 9; 8. *Teoyabuatlabua Huitzilopochtli. Cuezpali buan coyotl miquistli ocelotl cobuatl*; 9. *Santi estote sicut et ego Sanctus sum Dominus Deus vester, Levit[icus] 19*; 10. *Tlalnamiqiztli miquitzonquizalitzli*; 11. *Nican ompehua yn inemilitzín ihuan imiquilitzín in cenquizca mahuiztililoni Apostol San Bartholome*; 12. *Nican ompehua y çaçanillatolli yn quilitali ce tlamatini ytoça Esopo: ye techmachbia yn nehmactanemiliztli*; 13. *La historia de la Pasión de Nro. Señor Jesuchristo en lengua mexicana* (LEÓN-PORTILLA, 2011, p. 17-19).

5 LEÓN-PORTILLA, 2011, p. 223.

Os *Cantares* manifestam uma mudança drástica em parte da Mesoamérica⁶ devido à destituição do Império Mexica por castelhanos e aliados indígenas e, em consequência, ao empreendimento da empresa catequética em cumprimento à determinação papal de 1493⁷. No período pré-hispânico, os cantos incorporavam em suas letras a lógica da cosmovisão indígena e eram entoados com o acompanhamento de música, dança e, por vezes, representados em uma performance teatral. No período colonial, sofreram o traslado à forma escrita como resposta às decisões estabelecidas ao longo de quase 20 anos no Concílio de Trento (1545-1563) – em articulação com a práxis de campo missionária – e, sobretudo no Segundo Concílio, as quais convocavam os missionários para a elaboração de materiais para catequizar na língua geral. Neste sentido, os cantos assumiram uma forma escrita que desarticulou sua dinâmica oral e a cosmovisão da língua indígena franca, bem como sofreram a introdução de elementos da religião católica que engendraram um manuscrito truncado tanto com relação à forma quanto ao conteúdo, passando a integrar os diversos materiais produzidos com fins de difusão da doutrina cristã.

Sustenta-se a hipótese de que os *Cantares* foram elaborados no âmbito do Imperial Colégio de Santa Cruz de Tlatelolco, centro de ensino arquitetado por missionários franciscanos como método para inculcar a religião católica e as tradições europeias nos indígenas desde pequenos e, assim, utilizá-los como mão de obra para difundir a religião. O Colégio foi um espaço fundamental para a elaboração de diversos manuscritos em náhuatl clássico, tarefa delegada a jovens trilingues e escrivães formados no Colégio sob o *trivium* e *quadrivium* e a doutrina católica. A compilação provavelmente ocorreu entre os referidos jovens e informantes anciãos que, mais resistentes à conversão, assegurariam uma transmissão das antigas tradições sem muitas interferências estrangeiras para, enfim, eliminá-las e adulterá-las no traslado para o manuscrito em náhuatl clássico. Embora não haja indícios que comprovem, pelo contexto histórico da época atribui-se a supervisão e subscrição dos *Cantares* a Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590)⁸, franciscano obcecado pela adulteração dos cantos cuja linguagem, segundo ele, era um “esconderijo do diabo” (2016, p. 168).

6 Conceito cunhado em 1943 para designar uma superárea pré-hispânica que, atualmente, inclui “a metade meridional do México, toda Guatemala, Belize, El Salvador, a parte ocidental de Honduras, a costa pacífica de Nicarágua e o noroeste de Costa Rica” (LÓPEZ AUSTIN e LÓPEZ LUJÁN, 2018, p. 75, tradução minha).

7 GÓMEZ CANEDO, 1988, p. 57.

8 GARIBAY, 2007, p. 153; BIERHORST, 1985, p. 9; LEÓN-PORTILLA, 2011, p. 183.

Não por isso os *Cantares* deixam de revelar um aspecto cultural desenvolvido durante séculos no território mesoamericano. Entretanto, o processo de transformação da forma oral para a forma escrita, motivado principalmente pela erradicação de idolatrias, transparece principalmente a confecção de um documento que manifesta, em sua linguagem, um fenômeno ocorrido na Nova Espanha intitulado “*nepantlismo*” (TRONCOSO PÉREZ, 2011, p. 383). Trata-se de uma categoria antropológica e linguística derivada do vocábulo “*nepantla*”, proferido por um indígena (DURÁN, 2006, p. 237) para expressar que estava em um entre-lugar, em um limbo entre as antigas crenças proibidas e a assimilação do catolicismo. O manuscrito conta com aspectos da tradição oral mesoamericana, porém a partir da fusão de duas tradições, a indígena e a ocidental que, por sua vez refletem a experiência indígena de catequização: um processo de assimilação paulatino da religião católica que talvez nunca tenha se concretizado como conversão.

Os cantos apresentados em versão bilíngue náhuatl-português são inéditos⁹ e ocupam as folhas 17 frente, 17 verso e 18 frente dos *Cantares*. Aludem à tradição oral cultivada pela Tríplice Aliança, última elite indígena a ocupar o poder na Mesoamérica formada pelos governantes de México-Tenochtitlan, Acolhuacan e Tlaluacpan. Neles são exaltadas divindades eliminadas e/ou substituídas pelo Deus cristão mediante neologismos em náhuatl ou outras entidades católicas em língua espanhola, manifestando a intervenção de trilingües e escrivães ao longo da confecção do manuscrito, e são comemoradas vitórias em guerras passadas por vezes sob forma de metáfora, confirmando a hipótese de Sahagún de que os cantos guardavam uma linguagem contrária à doutrina católica. Além disso, mediante a tradução observa-se nos cantos a presença de rastros da oralidade e do entorno semiótico que conformava a performance ritual indígena em seu contexto vivo. A tradução para o português foi motivada por um projeto cujas escolhas objetivam um texto oralizado, bem como a manifestação das intervenções dos trilingües que engendram o caráter “*nepantla*” dos *Cantares*.

9 A primeira tradução de alguns cantos dos *Cantares* foi realizada por Marcos Caroli Rezende (1995), investigador e professor da Universidad de Santiago de Chile. Uma entrevista com o químico e tradutor está disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/30276/20842>. Acessado em: 05/09/2020.

Eis aqui o princípio, quando se expressam os cantos que entoavam nos palácios reais de México-Tenochtitlan¹⁰, Acolhuacan¹¹ e Tlalhuacpan¹², para que os governantes saíssem e se divertissem

Canto XXI

[17f, l. 20] Resplandece, ieeuaia¹³, a árvore florida¹⁴ da amizade
No princípio, um banquete se fez
A nobreza permanece aqui, permanece aqui...

Verei bravura, valentia e grandeza
Empobreço-me aqui, uia
Somente a miséria permanece aqui, ouaia ouaia ouaia...

Pássaro-espada¹⁵, iieuaia,
pássaro-flecha,
o senhor vem voando, *Ipalmobuani*¹⁶, ai
Lá detém-se totalmente
No seu lugar, seus montes, seu lugar
O senhor purifica-se, agita-se, no lugar dos músicos aqui, no lugar dos músicos já aqui...

Dono dos montes, da terra branca
pequena pena, preciosa garça
Purifica-se, agita-se na terra dos músicos...

10 Cidade-sede do Império Mexica/Asteca, povo supremo da Tríplice Aliança.

11 Literalmente, “Lugar dos senhores da água”, onde o governante Neçahualcóyotl, aliado aos mexicas, consolidou um palácio.

12 Região dos tepanecas, povo que cultivava a mesma língua-cultura dos mexicas, a quem eram aliados. O governante chamava-se Totoquihua.

13 Partícula de oralidade entre as várias: “uia”, “ouaia ouaia”, “aiieue”, “ieeuaiio”.

14 Possível metáfora para referir-se à dualidade criadora masculina e feminina Ometecuhli e Omecēhuatl, respectivamente. A “árvore florida” localizava-se no lugar mítico de Tamoanchan, “lugar da criação” (JOHANSSON, 2015, p. 68).

15 Possível referência a *Huitzilopochtli*, deus da guerra cultuado pelos mexicas que os protegia de seus inimigos.

16 Em náhuatl, “aquele por meio de quem se vive”. Neologismo criado para substituir a multiplicidade de deuses/as mesoamericanos por um único.

Apropriou-se de turquesas
É soldado valente, aiaue
Sobre o trono de jaguar os senhores estão,
dentro da casa de verão,
reverenciados Moctēumatzin¹⁷ e Totoquihuatzin¹⁸...

[17v] Como é dito por *Ipalnemobuani*?
Ainda em um instante sobre seu petate¹⁹
Eles, Deus, uia
Lá vocês e o chichimeca, neto de Neçahualcoyotl²⁰, os detiveram ouaia ouaia...

Desbarata as flores²¹ inimigas, iecuaio
Algo resplandece
Todas murcham
Valentia, grandeza
Quantos irão a algum lugar, quantos viverão contigo, perto de ti? Eles, Deus, uia
Porém, lá longe estão, ouaia ouaia...

Foram para Quenonamican²², uia
o reverenciado senhor Tlacahuepantzin²³
e o senhor Ixtilcucéhuac²⁴
Pouco tempo de vida
na presença deles, uia...
Mas lá estão, na terra despovoadas, ouaia ouaia...

17 Nome de dois soberanos de Tenochtitlan. Moctēcuma II foi o último governante indígena antes da chamada Conquista do México (1519-1521).

18 Senhor de Tlacopan, senhorio aliado de México-Tenochtitlan.

19 Espécie de tapete feito de palma para deitar-se.

20 Governante de Texcoco, aliado dos mexicas.

21 Neste caso, a hipótese de que a flor era uma metáfora para flechas e armas.

22 Um dos nomes de lugar que designa o além, após a morte física.

23 Irmão de Moctēcuma morto em uma batalha contra os chalcos.

24 Outro irmão de Moctēcuma também morto em uma batalha contra os chalcos.

Canto XXII

[17v, l. 11] Árvore florida
No princípio, seu lar
Deus lá resplandeceu
No lugar da garça branca de *quetzal*
Sobrevém o *çaquan*
Chegam o *xinbquecho*²⁵ e
o honroso pássaro *quetzal*, ouaia ouaia...

Todos vêm de lá, de Nonohualco²⁶
No mundo, há pássaros *quechol* e criaturas de *Ipalnemohuani*
Sobrevém o *çaquan*
Chegam o *xinbquetzal* e
o honroso pássaro *quetzal*, a ouaia ouaia...
Petate de flores e de *xinbquechol*
Onde se estende, dentro da casa dos *amoxtin*²⁷ e das turquesas
Onde se reclinam eles, *Ipalnemohuani*
O resplandecer da alva vela-os
Os pássaros *quechol* e *xinbtotl* despertam os senhores,
amanhecendo o dia com seus cantos, ouaia ouaia ouaia...

Lá gorjeia seu *quechol*
Os pássaros *tzinitzcan*²⁸ e *tlauhquecho*²⁹ despertam os senhores
e lhes fazem sombra até à noite
Amanhecendo o dia, canta o *xinbtotl*, ouaia ouaia ouaia...

Tamoanchan³⁰, seu lar, flores
De lá aprumados vêm

25 Ave típica do território mesoamericano.

26 Bairro de México-Tenochtitlan.

27 Material interpretado pelos castelhanos como livro ou pintura, vocábulos pelos quais costuma ser traduzido.

28 Ave típica do território mesoamericano, apreciada por suas ricas penas.

29 Variedade de *quechol*.

30 Lugar mítico-terrenal situado nas regiões septentrionais da Mesoamérica de onde se supõem originários os mexicas.

nossos senhores: o senhor, reverenciado Moctecumatzin,
 e o reverenciado Totoquihuatzin
 Chegam aqui, onde se localiza o pátio florido
 Os senhores entoam bem nossos belos cantos, “*iapa iatantilililin*”³¹
 Vêm à casa das pinturas³², ouaia ouaia

De forma que os senhores se movem,
 com seus tambores e chocalhos floridos
 Vêm aqui, onde se localiza o pátio florido
 Os senhores bem entoam nossos belos cantos...

Canta “*ililin*”³³ em Ilihuiacan³⁴
 O que está gorjeando o *quechol*? Eles, Deus
 Em Huitzilan³⁵, em Ilihuiacan ele liba o pólen, uia
 do coração brota uma flor do jardim, uma flor do jardim...

[18f, ll. 1 a 3] Sim, vem, já vem a borboleta, uia,
 vem voando de lá
 Vem com asas grandiosas
 Sobre as flores ela vive e liba o pólen
 Do coração brotam flores no jardim, ouaia ouaia ouaia...

31 Possível onomatopeia para o canto de algum pássaro.

32 Local onde se confeccionavam *amaxtin*.

33 Possível onomatopeia para o canto do *quechol*.

34 Lugar onde o *quechol* canta “*ililin*”.

35 Lugar dos colibris.

***Nican ompehua in motenehua melahuac cuicatl in mehuaya tecpan Mexico Acolhuacan Tlathuacpan inic imel el quiçaya tlahtoque*³⁶**

[17f, l. 20] *Yan cuecnepontimani yeehuaya a in icniuhxochinquahuitl y cobuayotl y nebnellhuayo mochiuhctoc ya in tecpillotl a ica mahmani ye nican etc.*

Çan niquittaz quauhyotl mahuicōtl oceloyotl in ninotolinia ya nica huia in çan icnoyotl ica mahmani ye nican obuaya obuaya.

Macuabuitototl yiehuaya çan tlacochtlin tototl tiapatlantibuitz Ipalnemoa o aya timoquetzacon mochial imanca motzaqual imanca timopobpoa ya çan timotzetzelao ya huebuetitlan ye nican etc.

Çan tepehuin tiçatl in ihuitl çan ca quetzalaztatl timopopoyahuan timotzetzelao ya etc.

Yc onxiuhycuiluhctoc inquanbpetlatl ayyabue a oceloicpall ipanamoncate yn xopancalitic in Motençomatzin in Totoquihuatzin etc.

[17v] *Quen quittoan Ipalnemoa aoc achitzinca in ipetlapan in yebuan Dios huian a inoncan amechy-nocauhtebuc chichimecatl Neçabualpilla obuaya obuaya.*

Yaouxochitl y moyahua yeehuayo cequi cueponi ixquich oncuettlahuia quauhyotl oceloyotl huia quexquich oya y quexquich oc nemiuhctoc motloc monahuac i i yebuan Dios huia y yece ye oncan a obuaya obuaya.

Obuiloac Quenonamican huiya in Tlacabuepantzin in tlatohuani ya Ixtlilcuechahuac ye ocuel achic onnemico

ixpan in yebuan Dios huiya ixtlahuacan yece ye oncan obuaya etc.

[17v, l. 11] *Xochinquahuitl y nelhuayocan a ichan in Dios oncan cueponticac i quetzalmiabhuayocan bualaci an çaquan ye'co xiuhquechol mahuiquin quetzaltototl a obuaya etc.*

In moch ompa anhuitzē in ye Nonobualco ya in cemanahuac y in amiquebolhuan Ipalnemoani in amitlachibualhuan bualacia çaquan ye'co xiuhquechol mahuiquin quetzaltototl etc.

Xiuhquecholxochinpetlacotl oncan ya mani a xiuhamoxxcalico oncan ya onoc i yebuan Dios i Tlahuizcallin quitzōco mitzōnyaixtia in moquebolhuan çan ca xiubtototl tlathuian tza'tzian obuaya etc.

Onchachalaca moquechol mitzōnyaixitia mitzōyobuia tzinitzçan tlahuechol çan ca xiubtototl tlathuian tza'tzian obuaya obuaya.

36 A paleografia tem como base a decifração dos caracteres por León-Portilla (2011), a qual foi comparada pela tradutora com o manuscrito da BNM para esta apresentação final.

Yn tamoan icha xochitl ye icaca ompa ye ya huitze yan toteuchua huiya tiMoteuççomatzin, in Totoquibuatzin in anme'coque ye nican xochiitbualli ymanca huel anconeua i yectlin anmouic yapa yatantililililn tlacucnilocalitican abuitze obuaya obuaya.

O anca amebuan in ancobolinia anmaxochibuehueub maxochayacachy in ame'coque ye nican xochiitbualli manca huel anconeua etc

Ylilincobui ylibuancano tleon in quittoa a in quechol yebuan Dios y huitzilán i ylibuiacan o ye ontlachichina ma ya huia ye i yolcueponi ya xochitla etc.

[18f, ll. 1 a 3] *Çan ye huitz ye huitz in papalotl huia ye ompatlantibuitz ye moçoçoubtuhuitz xochitipac nemi a ye ontlachichina ma yahuia ic y iolcueponia xochitla obuaya etc*

Contexto histórico dos cantos

Os cantos XXI e XXII dos *Cantares* manifestam exaltações a divindades mesoamericanas eliminadas e/ou substituídas, e a governantes de México-Tenochtitlan, Acolhuacan e Tlaluacpan em virtude das conquistas passadas que os fortaleceram como Tríplice Aliança: instituição política que imperou sobre quase todo o território no pós-clássico tardio da Mesoamérica (1200/1300 a 1521 d. C). Era formada por três grupos étnicos de forte caráter ideológico-religioso: os colhuas-mexicas em México-Tenochtitlan, os toltecas-acolhuas em Texcoco, e os otomíes-tepanecas em Tlacopan (HERRERA, LÓPEZ AUSTIN e MARTÍNEZ, 2013, p. 28).

Uma das guerras empreendida e vencida que determinou a Tríplice Aliança foi a guerra contra Azcapotzalco, aproximadamente em 1428:

O nome Tríplice Aliança, bastante usado, diz respeito, indubitavelmente, ao uso militar que se deu à instituição uma vez que os povos dominados pelo poder de Azcapotzalco livraram-se de Maxtlan ao vencerem os tepanecas no ano 1428. A aliança dos vencedores se institucionalizou [...] desde 1433³⁷ (HERRERA, LÓPEZ AUSTIN e MARTÍNEZ, 2013, p. 21, tradução minha).

37 Texto em espanhol: “El muy usado nombre de Triple Alianza corresponde, indudablemente, al uso militar que se dio a la institución una vez que los pueblos dominados por el poder de Azcapotzalco se libraron de Maxtla al vencer a los tepanecas en el año de 1428. La alianza de los vencedores se institucionalizó, [...] desde 1433”.

Os mexicas, por meio de Moctecuma, eram os líderes principais do trio de governantes, mas os tributos cobrados dos povos subjugados –propósito central da Tríplice antes mesmo da expansão territorial– eram divididos entre as três partes. Cada um possuía uma função de poder específica que era de estrutura cósmica: “... os colhua-mexicas como guerreiros, pertencentes ao Sol, os acolhuas se dedicavam a funções intelectuais (legislativas, literárias, de engenharia), pertencentes ao Céu Alto, e os tepanecas exerciam funções de produção e comércio, pertencentes ao infra-mundo”³⁸ (HERRERA, LÓPEZ AUSTIN e MARTÍNEZ, 2013, p. 28).

Dos três povos, os mexicas eram os supremos por seu domínio militar. À época, eram conhecidos como os “grandes guerreiros” e as batalhas consistiram no sustento do poder regional. Por meio das guerras, garantiam as penas do precioso pássaro *quetzal*, pedras preciosas e metais para o artesanato da elite indígena, as quais provinham de outros povos. Os cantos referem-se, essencialmente, às conquistas anteriores que consolidaram historicamente a coalizão, bem como a relação de agradecimento com divindades pela proteção e vitórias concedidas desde sua chegada na então México-Tenochtitlan.

O canto XXI narra uma vitória da Tríplice Aliança e é oferecido em honra à nobreza. Neste, os três governantes são mencionados e exaltados em razão de uma guerra que ocorreu “lá” (em Chalco): “Lá, vocês e o chichimeca, neto de Neçahualcoyotl, os detiveram, ouaia ouaia”. A guerra em questão refere-se à batalha contra os chalcos, povo que passou a ser tributário da Tríplice Aliança após a derrota.

O início do canto que aponta para este acontecimento histórico encontra-se na morte de Tlacahuepantzin e Ixtlilcuecháhuac, ambos irmãos de Moctecuma:

Foram para Quenonamican, uia
o reverenciado senhor Tlacahuepantzin e o senhor Ixtlilcuecháhuac
Pouco tempo de vida
na presença deles, uia
Mas lá estão, na terra despovoada, ouaia ouaia...³⁹
(Canto XX, tradução de Sara Lelis, 2020).

38 Texto em espanhol: “...los colhua-mexicas como guerreros, pertenecientes al Sol; los acolhuas dedicados a funciones intelectuales (legislativas, literarias, de ingeniería), pertenecientes al Cielo Alto, y los tepanecas ejerciendo funciones de producción y comercio, pertenecientes al Inframundo”.

39 Texto em náhuatl: “Obuiloc Quenonamican buiya in Tlacahuepantzin in tlatobuani ya Ixtlilcuechahuac ye ocel achic onnemico ispan in yebuan Dios buiya ixtlahuacan yece ye oncan obuaya etc”.

A vitória da Tríplice Aliança deve-se à morte de Tlachuepantzin, que comete suicídio e determina, com um tipo específico de autosacrifício, a submissão dos chalcas aos mexicas (JOHANSSON, 2014, p. 89).

O canto XXII é alegre e não aborda especificamente nenhuma guerra vencida. Trata-se da conformação dos mexicas como um grande povo em Tamoanchan, lugar de onde afirmam ser originários após se desvincularem de outros povos e constituírem sua própria cultura (JOHANSSON, 2015, p. 72-74).

A letra do canto exalta o “nascimento” dos mexicas como povo uno em Tamoanchan, lugar físico-metafísico onde Ometéotl, princípio dual criador do universo e pai-mãe de todas as divindades – no canto substituído por *Ipalmemohuani* ou Deus –, criou “todas as coisas”:

Árvore florida
No princípio, seu lar
Deus lá resplandeceu
No lugar da garça branca de *quetzal*
Sobrevém *çaquan*
Chega *xinbuechol* e
o honroso pássaro *quetzal*, ouaia ouaia...⁴⁰
(Canto XXII, tradução de Sara Lelis, 2020).

Há, em toda a entoação do canto, uma alternância entre o lugar físico e o lugar metafísico:

Tamoanchan, seu lar, flores
De lá vêm aprumados nossos senhores:
o senhor, reverenciado Moctezumatzin,
e o reverenciado Totoquihuatzin
Chegam aqui, onde se localiza o pátio florido
Os senhores bem entoam nossos belos cantos “*iapa iatantilililil*”
Vêm à casa das pinturas, ouaia ouaia⁴¹.
(Canto XXII, tradução de Sara Lelis, 2020).

40 Texto em náhuatl: “*Xochinquahuitl y nelhuayocan a ichan in Dios oncan cneponticac i quetzalmbiabuayocan bualaci an çaquan ye’co xinbuechol mahnuquin quetzaltotl a obuaya etc*”.

41 Texto em náhuatl: “*Yn tamoan icha xochitl ye icaca ompa ye ya huitze yan totenchua buiya tiMotenzomatzin, in Totoquihuatzin in anme’oque ye nican xochiithualli ymanca huel anconebuga i yectlin anmonic yapa yatantilililil tlacnicui-lolcalitican abuitze obuaya obuaya*”.

O contexto histórico da canção é festivo, salientando a grandeza da cultura mexica. Uma hipótese, derivada da interpretação, é de ser este canto bastante musical em virtude das aves – *xinuhquetzal*, *quetzal*, *çaquan* – que gorjeiam junto aos cantores e aos instrumentos.

Apresentação em verso da tradução para o português

A apresentação verso dos *Cantares* na tradução para o português pretende aludir, esteticamente, a uma possível forma cantada no período pré-hispânico. Nesta proposta de versificação, a recriação de cada um dos versos dos cantos depende dos sentidos revelados na tradução que possibilitam a fragmentação semântica de cada unidade frásica. A composição em verso, por vezes, também depende dos rastros da performance cantada que formavam parte dos cantos antigos. Para o registro escrito foram transcritos para o manuscrito alguns deles, como “ouaia, ouaia”, “ieeuiaia”, “uia”, além dos que já integravam a letra dos cantos sob a forma de verbos ou substantivos que apontam para a cena da entoação.

A metodologia para separação dos versos consistiu no paralelismo, recurso linguístico bastante utilizado na poesia (JAKOBSON, 1981, p. 379) que atua como técnica para preservar certa imagem referente aos cantos tradicionais. No caso dos *Cantares*, trata-se de um paralelismo semântico que organiza o conteúdo e a estrutura de textos de origem oral, mas principalmente reivindica sua condição anterior à colonização da voz (MONTES DE OCA, 2014, p. 203). O paralelismo permite uma hipótese de recriação da cena da performance que, com o período colonial foi proibida e, no traslado dos cantos para a escrita, adquiriu outra organização com a imposição do alfabeto e do livro para determinar um padrão visual e cognitivo (MIGNOLO, 2016, p. 232). O objetivo consiste em uma das tentativas de transpor a dinâmica oral para uma tradução alfabética, sugerindo uma experiência que se organizava em uma linguagem que se construía com um todo semiótico.

Aprendizado do náhuatl clássico

Meus estudos do náhuatl clássico começaram concreta e sistematicamente no Brasil, em 2018, por conta própria e através de gramáticas modernas da língua. Antes desse ano, havia desenvolvido também individualmente estudos esparsos em 2016 e ao longo de 2017. Iniciei a partir da gramática *Náhuatl Práctico*⁴² (1992),

42 Disponível em: <http://www.vcn.bc.ca/prisons/horcasitas.pdf> Acessado em: 21/03/2020.

de Fernando Horcasitas (1924-1980), especialista estadunidense em estudos etnográficos do náhuatl. Nela, propõe-se uma introdução à língua voltada para a prática antropológica. O autor aclara que a obra é um estudo básico, advertindo que o conhecimento do idioma a ser adquirido por essa gramática não é o náhuatl clássico. Trata-se de um “náhuatl moderno” que poderia ser falado e entendido nas diversas variantes da língua de diversas comunidades e regiões do México, as quais não são citadas. A gramática de Horcasitas constituiu uma base para o posterior estudo do náhuatl clássico.

Também no Brasil iniciei os estudos precisamente em náhuatl clássico com o *Compendio de la gramática náhuatl*⁴³ (1976) de Thelma Sullivan (1918-1981), paleógrafa, linguista e tradutora estadunidense dos pares náhuatl-espanhol e náhuatl-inglês, e com *Nahuatl as written* (2001), de James Lockhart (1933-2014), historiador e tradutor náhuatl-inglês estadunidense. A partir do aprendizado em ambas as gramáticas passei a exercitar a tradução a partir do que já havia adquirido da língua e para desenvolver trabalhos acadêmicos sobre algumas traduções dos *Cantares* para o português.

No México, na realização do doutorado-sanduiche, empreendi o estudo de *Lectura del Náhuatl*⁴⁴ (2016), de David Charles Wright Carr, especialista em língua náhuatl e em diversos outros temas relacionados aos povos, histórias e cultura da Mesoamérica. Além dessa, estudei mediante a gramática *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*⁴⁵ (1992), de Michel Launey, e de *Llave del Náhuatl*⁴⁶ (1940), de Garibay Kintana.

Na *Escuela Nacional de Antropología e Historia* (ENAH), cursei as disciplinas *Lengua Náhuatl I e II* com o prof. Dr. Salvador Reyes Equiguas. No *Museo Nacional de Antropología e Historia*, participei do *Seminario de Lengua Náhuatl*, ministrado pela prof^a. Mstra. Carmen Herrera e pelo prof. Dr. Rafael Tena. No período em questão, trabalhamos com a tradução dos livros I e III do *Códice florentino*⁴⁷, ma-

43 Disponível em: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/gramatica/cgn_001.pdf Acesso em: 21/03/2020.

44 Disponível em: https://site.inali.gob.mx/publicaciones/libro_lectura_nahuatl/pdf/lectura_del_nahuatl.pdf Acessado em: 22/03/2020.

45 Disponível em: http://www.vcn.bc.ca/prisons/Launey_1992.pdf Acessado em: 22/03/2020.

46 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aw8kKtLWtRpfS0_ToBZxiDJYtTeZya/view?fbclid=IwAR2zKmA6POpibifumgdi38gaCPaRbKXtOarjafvjLQybK4penVDo73uo7WE Acessado em: 22/03/2020.

47 *Códice florentino. Textos nahuas de Sahagún*. Edição fac-símile publicada on-line pela Biblioteca Lau-renciada, Florencia, e reproduzida pela Biblioteca Digital Mundial, 1577. Disponível em: <https://www.wdl.org/es/item/10096/view/1/392/> Acessado em: 18/03/2020.

nuscrito supervisionado e subscrito por Sahagún. Na *Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción* (ENALLT), cursei um semestre de “náhuatl moderno” (de “*masehualkopa*”, nome da variante de Tlacotenco – Milpa Alta, Cidade do México) com o prof. Sergio Sevilla. A gramática da língua aprendida em sala de aula referia-se ao náhuatl clássico, enquanto a competência oral voltava-se para o *masehualkopa*, “náhuatl” de seus ancestrais.

O estudo do náhuatl clássico por intermédio de várias gramáticas, em espanhol e inglês⁴⁸, justifica-se pela complementação que uma oferece à outra. Entre si, apresentam diferenças em razão das fontes missionárias e/ou modernas das quais se utilizaram seus autores, e principalmente de suas próprias traduções de manuscritos coloniais, as quais provavelmente manifestaram peculiaridades da língua que alimentaram, posteriormente, a elaboração das gramáticas.

A variedade de gramáticas modernas reflete a diversidade das *Artes* elaboradas no período colonial⁴⁹, as quais atendiam especificamente o objetivo de aprender a língua para catequizar os indígenas e, por esse motivo, surgiam novas gramáticas com aportes diversos para compreensão da língua. O trabalho missionário de elaboração das gramáticas foi um trabalho coletivo entre os freis que pode ser entendido como um quebra-cabeça cujo resultado – o abarcamento da língua – aconteceria através da união de todas as peças – as *Artes*:

...embora Olmos, Molina, Del Rincón, Galdo e Carochi aprenderam dos nahuas um idioma de regiões diferentes e o fizeram em um lapso compreendido entre a chegada do primeiro, em 1528, e do último no início do seguinte século, dada a ilação de seus trabalhos, *é o processo unitário dos mesmos e não de um deles o que constitui a expressão dos iniciais e sucessivos empenhos de analisar os elementos da antiga língua, de propor e ajustar sua ortografia e, além de tudo, de indagar e formular as normas básicas de suas articulações a partir de modelos emprestados de outras línguas muito estranhas e distantes*⁵⁰ (CASTILLO FARRERAS, 2010, p. 26, tradução e grifos meus).

48 Até o presente momento não há gramáticas de náhuatl clássico em português salvo o pequeno apêndice “rudimentos da Língua Náhuatl” realizado por Rezende (1995, p. 127-131).

49 León-Portilla contabiliza mais de 30 (2017, p. 5).

50 Texto em espanhol: *...aunque Olmos, Molina, Del Rincón, Galdo y Carochi aprendieran de los nahuas un idioma de regiones diferentes y lo hicieron en un lapso comprendido entre el arribo del primero, en 1528, y del último a principios del siguiente siglo, dada la ilación de sus trabajos, es el proceso unitario de los mismos y no uno de ellos lo que constituye la expresión de los iniciales y sucesivos empenos de analizar los elementos de la antigua lengua, de proponer y ajustar su ortografía y, por si fuera poco, de indagar y formular las normas básicas de sus articulaciones a partir de modelos tomados de otras lenguas, muy extrañas y distantes.*

Além de coletivo, também um trabalho de longo prazo uma vez que deveriam dar conta da língua falada em diversas regiões. Neste sentido, a variedades de gramáticas modernas respondem a processos de descoberta da língua tal como no período colonial, mas, na atualidade, através de novas interpretações das *Artes* e também da tradução dos manuscritos coloniais legados.

Aprender o náhuatl clássico por meio de várias gramáticas fornece diversos aspectos distintos da língua, reduzindo as dificuldades da tradução dos manuscritos antigos. Não obstante, apensar de fundamentais no aprendizado, tanto as *Artes* quanto as gramáticas (ainda) não garantem um profundo conhecimento do náhuatl clássico. Para tal conhecimento, é essencial a experiência tradutória de diversos manuscritos coloniais, pois é esse contato que possibilita o conhecimento da língua “em funcionamento”:

...as gramáticas se centram na análise morfológica e, embora algumas delas oferecem análises da organização sintática de orações simples e de construções compostas, todas privilegiam o estudo da *língua* como sistema, e não do *discurso* tal como se manifesta em alguns dos documentos existentes. [...] *E se, para entender um discurso, nunca são suficientes gramáticas e dicionários, menos ainda para entender os giros sintáticos e os sentidos do vocabulário empregado*⁵¹ [...] (HERRERA et. al, 2004, p. 180, tradução e grifos meus).

Essa conclusão é patente na tradução dos *Cantares* para o português, pois percebeu-se que as gramáticas não abarcam todas as questões linguísticas com as quais se deparam no manuscrito. Por vezes, o que fornece a gramática não é exatamente o que se enfrenta no manuscrito e o tradutor deve aprofundar-se nos estudos culturais para recompor o contexto histórico e tentar solucionar os problemas.

Sobre a tradução para o português

Os *Cantares* são cantos enigmáticos em si mesmos. Concorde-se com Sahagún que há, em sua linguagem, algo inacessível. Em efeito, no período pré-hispânico

51 Texto em espanhol: “Sin embargo, las gramáticas se centran en el análisis morfológico y aunque algunas de ellas ofrecen análisis de la organización sintáctica de oraciones simples y de construcciones compuestas, todas privilegian el estudio de la lengua como sistema, y no del discurso tal y como se manifiesta en algunos de los documentos existentes. [...]. Y si para entender un discurso nunca son suficientes gramáticas ni diccionarios, menos lo son para entender los giros sintáticos y los sentidos del vocabulario empleado en la documentación administrativa y jurídica”.

os cantos eram intencionalmente elaborados pela elite indígena com o objetivo de serem compreendidos por uma parcela mínima da sociedade. Essa linguagem parece haver sido um recurso utilizado a favor deles no período colonial para que pudessem manifestar suas próprias crenças livremente:

Entre os índios nabuas, uma linguagem “equivoca”, camuflada, serve para transmitir fórmulas, crenças. Recebe inclusive um nome: nahuatlaltolli. O suporte verbal é denunciado insistentemente, como se os extirpadores estivessem conscientes de que o acesso à realidade indígena requeria a denominação e a metáfora. De fato, tratam de dominar uma linguagem “difícil e quase ininteligível”, “não é outra coisa que uma continuação de metáforas, não só nos verbos, mas também nos nomes substantivos e adjetivos, talvez passe para uma continuada alegoria”⁵² (BERNARD e GRUZINSKI, 2018, p. 142, tradução e grifos meus).

O hermetismo dos cantos, provavelmente não compreendidos nem mesmo pela população comum pré-hispânica (em náhuatl, os *macehuatlín*), parece ser um aspecto a ser contornado através de estudos antropológicos e históricos que deslocam o conhecimento sobre a Mesoamérica do eixo catequético. Para a tradução, nesse ínterim, houve aprofundamento nessas fontes no propósito de recontextualizar o texto e, assim, identificar as referidas metáforas para uma melhor compreensão do texto e/ou elementos da entoação viva os quais, no texto escrito, carecem de sentido ou referência.

Uma delas é a “árvore florida”, localizada no lugar mítico de Tamoanchan⁵³, “lugar da criação”. Trata-se de uma possível metáfora-idolátrica referente ao princípio dual criador dos nahuas (*Ometecuhltli* e *Omecihuatl*) que permaneceu no manuscrito talvez pela semelhança de concepção da flor no Cristianismo (ALCÁNTARA ROJAS, 2008, p. 129-130). O conceito de raiz, inerente à “árvore”, designa o nascimento/a criação de tudo o que há no mundo na cultura náhuatl. Tamoanchan, por sua vez, denomina o lugar da gestação (JOHANSSON, 2015, p. 68). O neologismo em náhuatl *Ipalmemobuani*, elaborado para referir-se ao Deus cristão, pode haver sido utilizado para substituir a dualidade masculina e feminina.

52 Texto em espanhol: “Entre los indios nabuas un lenguaje ‘equivoco’, camuflado, sirve para transmitir fórmulas, creencias. Recibe incluso un nombre: el nahuatlaltolli. El soporte verbal se denuncia insistentemente, como si los extirpadores estuvieran conscientes de que el acceso a la realidad indígena requería la denominación y la metáfora. De hecho, tratan de dominar un lenguaje ‘difícil y casi ininteligible’, “no es otra cosa que una continuación de metáforas, no sólo en los verbos sino aun en los nombres substantivos y adjetivos, tal vez pasa a una continuada alegoria”.

53 Segundo Johansson, a origem etimológica de Tamoanchan suscita discussões desde o século XVI, as quais influenciam nas infinitas traduções para o termo. O linguista oferece várias delas (2015, p. 79).

Outro exemplo diz respeito à flor, que possuía inúmeros significados segundo suas várias espécies, simbolismos, pinturas, esculturas, propriedades medicinais, culinárias ou de adorno e vestimenta, e também quando serviam de inspiração para os cantos. Doris Heyden (1915-2005), pesquisadora estadunidense da flora pré-hispânica, afirma:

No México antigo, a flora representava a vida, a morte, os deuses, a criação, o homem, a linguagem, o canto e a arte, a amizade, o senhorio, o cativo na guerra, a própria guerra, o céu, a Terra, e um signo calendárico. [...] *...a flor foi um dos elementos básicos na comunicação simbólica pré-hispânica. Assim como a pluma de quetzal e a conta de jade, era sinônimo do que era “precioso”*⁵⁴ (HEYDEN, 1983, p. 9, tradução e grifos meus).

Nos cantos apresentados identifica-se vários desses significados e mais um, o da flor como símbolo de “arma” (SAUTRON, 2007, p. 258). Em “Desbarata as flores inimigas, ieeuao/ Algo resplandece/ Todas murcham/ Valentia, grandeza”, as “flores inimigas” concernem à vitória contra os chalcos cujas “flores” (armas, flechas) murcharam (não prevaleceram).

A opacidade dos *Cantares* também se centra nos impactos do traslado de uma forma oral para uma forma escrita. A tarefa tradutória, neste sentido, equipara-se a uma tarefa arqueológica em busca dos rastros performáticos que complementavam as letras no contexto de entoação (LELIS, 2019). Para tanto, foram utilizados os relatos de missionários do século XVI que, para condenar a prática ritual, descreviam com mais ou menos detalhes o que presenciavam. O mais completo que se conhece é o do franciscano Motolinía (c. 1555), no qual ressalta elementos quanto ao espaço de entoação (praças e casas de nobres); à circunstância (celebrações de guerra e religiosas – festas dos “demônios”); aos instrumentos musicais (tambores, entre eles o *teponaztli*); aos atavios (adereços sobre as cabeças e roupas específicas para dançar) e apetrechos (mantas e penas); às coreografias (movimentos bem coordenados, compassos), ao tempo (manhã e noite), aos dançarinos e cantores (a quantidade de pessoas que participava do evento); à música (tonalidades, compassos, intervalos), entre outros detalhes presentes no trecho como alguns juízos de valor (“demônios”) e menções ao que viu (“aqueles dois mestres começam”).

54 Texto espanhol: “*En el México antiguo, la flora representaba la vida, la muerte, los dioses, la creación, el hombre, el lenguaje, en canto y el arte, la amistad, el señorío, el cautivo en la guerra, el cielo, la Tierra, y un signo calendárico. [...] ... la flor fue uno de los elementos básicos en la comunicación simbólica prehispánica. Igual que la pluma de quetzal y la cuenta de jade, era sinónimo de lo “precioso”*”.

Todo esse complexo da cena viva contribui para preencher as lacunas de um texto escrito proveniente da oralidade.

A colonização da língua indígena franca que deu origem ao náhuatl clássico consiste no maior empreendimento de tradução não só dos *Cantares*, mas de qualquer manuscrito colonial na referida língua geral. Ao entender que o empenho do tradutor recai sobre a compreensão da visão de mundo de uma cultura expressa em uma língua para organizar esse conhecimento em outra língua, de visão de mundo e cultura distintas, enfrenta-se os obstáculos de traduzir língua e cultura deturpadas. Reflete-se, portanto, sobre as reais possibilidades de recuperar este Outro transformado, mas não completamente extinto, por um longo processo de imposição de valores. A tradução figura como uma via privilegiada de escavação da cultura tradicional mediante seu acesso à linguagem que não se refere somente à leitura interpretativa, mas aos modos de significar expressos na língua. Trata-se de um trabalho reflexivo e consciente para escolhas tradutórias que se opõem a dar continuidade ao projeto de apagamento missionário. Acredita-se que esse posicionamento diante de textos coloniais inaugurariam um novo *locus* de enunciação tanto na área da tradução quanto nos estudos mesoamericanos para a produção de novos conhecimentos sobre uma parcela do passado mexicano.

Referências bibliográficas

ALCÁNTARA ROJAS, Berenice. In nepapan xochitl: The Power of Flowers in the Works of Sahagún. In: *Colors between two worlds*. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún. Orgs. Joseph Connors, Gerhard Wolf, Diana Magaloni, Clara Bargellini, Diana Magaloni, Alessandra Russo. Florence: Villa I Tatti, 2008, p. 107-132.

BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge (1992). *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. Tradução de Diana Sánchez F. 1ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

BIERHORST, John. *Cantares mexicanos. Songs of the aztecs*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

Cantares mexicanos [manuscrito]. In: MS 1628 bis. México: Biblioteca Nacional de México, 85 f. Disponível em: https://catalogo.iib.unam.mx/exlibris/aleph/a23_1/apache_media/CNVT4T1JK3621B7RUDF8BISVU2EIXJ.pdf Acesso em: 19 abr 2020.

Cantares mexicanos. Paleografia, tradução e notas de Miguel León-Portilla. México: UNAM, Coordinación de Humanidades: Instituto de Investigaciones Bibliográficas: Instituto de Investigaciones Filológicas: Instituto de Investigaciones Históricas: Fideicomiso Teixidor, 2011.

CASTILLO FARRERAS, Víctor M. *Los conceptos nahuas en su formación social. El proceso de nombrar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

DURÁN, Diego (Frei) (1581). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*. Edição preparada por Ángel María Garibay K. Tomo I. México: Porrúa, 2006.

GARIBAY KINTANA, Ángel María (1953-54). *Historia de la Literatura Náhuatl*. 3ª edição. México: Editora Porrúa, 2007.

GARIBAY KINTANA, Ángel María (1940). *Llave del Náhuatl*. México: Editorial Porrúa, 10ª edição, 2013. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aw8kKrlWiRpcfS0_ToBZxiDJYTteZya/view?fbclid=IwAR2zKmA6POPibifumgdi38gaCPaRbKXtOarjafvjLQybK4penVDo73uo7WE Acesso em: 22 mar. 2020.

GÓMEZ CANEDO, Lino. *Evangelización y conquista*. Experiencia franciscana en Hispanoamérica. 2ª edición. México: Porrúa, 1988.

HERRERA MEZA, María del Carmen, LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, MARTÍNEZ, Rodrigo. El nombre náhuatl de la Triple Alianza. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 46, p. 7-35, 2013. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn46/944.pdf> Acesso em: 05 set. 2020.

HERRERA, Ma. Del Carmen; MEDINA, Constantino; PERALTA, Valentín; ROCKWELL, Elsie; SANDOVAL, Zazil; VON MENTZ; Brígida. Traducción de documentos en náhuatl: una perspectiva interdisciplinaria. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 35, p. 179-206, 2004. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn35/711.pdf> Acesso em: 21 abr. 2020.

HORCASITAS, Fernando. (1992). *Náhuatl práctico*. Lecciones y ejercicios para el principiante. 3ª edição. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Disponível em: <http://www.vcn.bc.ca/prisons/horcasitas.pdf> Acessado em: 21/03/2020.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. In: *Ensayos de lingüística general*. Tradução de Josep M. Pujol e Jem Cabanes. Madrid: Ed. Seix Barral, 1981, p. 347-395.

JOHANSSON, Patrick K. Tamoanchan: una imagen verbal del origen. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 49, p. 59-92, 2015. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn49/989.pdf> Acesso em: 05 abr. 2020.

JOHANSSON, Patrick K. Nenomamictiliztli. El suicidio en el mundo náhuatl prehispánico. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 47, p. 53-119, 2014b. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn47/960.pdf> Acesso em: 06 set. 2020.

KIRCHHOFF, Paul. Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Revista Acta Americana*, p. 92-107, 1943.

LAUNEY, Michel. *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. Tradução de Cristina Kraft. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1992.

LELIS, Sara. Tradução de poesia nahuatl. Uma busca por rastros performáticos. *Revista Grau Zero*, v. 7, n. 2, 2019, p. 133-155. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/6520> Acesso em: 06 set. 2020.

LELIS, Sara; ROSSI, Ana. Entrevista com Marcos Caroli Rezende: Tradutor de cantos em náhuatl para o português. *Revista Rónai – Estudos Clássicos e Tradutórios*, vol. 8, n. 1, p. 126-132, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/30276/20842> Acesso em: 05 set. 2020.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Prefacio. In: *Compendio de gramática náhuatl*. 3ª edição. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 5-8.

LOCKHART, James. *Nahuatl as written*. California: Stanford University Press, 2001.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJAN, Leonardo (1996). *El pasado indígena*. 3ª edição, 1ª reimpressão. México: FCE, Colmex, FHA, 2018.

MIGNOLO, Walter (1995). *El lado más oscuro del renacimiento*. Alfabetización, territorialidad y colonización. Tradução de Cristóbal Gnecco. Popayán: Universidad del Cauca, Sello Editorial, 2016.

MONTES DE OCA, Mercedes. El paralelismo y la construcción de escenas en un texto nahua. In: *Mapas del cielo y la tierra. Espacio y territorio en la palabra oral*. Editora Mariana Masera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 201-225.

MOTOLINÍA, Toribio de Benavente (c. 1555). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales della*. México: na casa do editor, Luis Garcia Pimentel, 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/memorialesdefra00sngoog/page/n9/mode/2up/search/principales+fiestas> Acesso em: 11 nov. 2019.

REZENDE, Marcos Caroli. *Dezoito cantos em náhuatl*. Florianópolis: UFSC, 1995.

SAHAGÚN, Bernardino (Frei) (1577). *Historia General de las cosas de Nueva España*. Edição com numeração, anotações, apêndices e paleografia por Ángel María Garibay Kintana. México: Porrúa, 2016.

SAUTRON, Marie. In: izquioxochitl in cacahuaxochitl. Presencia y significación de un binomio floral en el discurso Poético náhuatl prehispánico. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 38, p. 243-264, 2007. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn38/778.pdf> Acessado em: 06/09/2020.

SULLIVAN, Thelma (1976). *Compendio de gramática náhuatl*. 3ª edição. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. Disponível em: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/gramatica/cgn_001.pdf Acesso em: 21 mar. 2020.

TRONCOSO PÉREZ, Ramón. “Nepantla”: una aproximación al término. In: *Tierras prometidas: de la colonia a la independencia*. Coordenação de Bernat Castany Prado. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles; Bellaterra [Sardañola del Vallés]; Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, p. 375-398.

WRIGHT CARR, David Charles. *Lectura del Náhuatl*. Versión revisada y aumentada. Ciudad de México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2016. Disponível em: https://site.inali.gob.mx/publicaciones/libro_lectura_nahuatl/pdf/lectura_del_nahuatl.pdf Acessado em: 22/03/2020.

A morte de um Poeta.

Tradução poética para o português da estreia literária de Mikhail Iúrevitch Lérmontov (1814-1841)

*Pedro Augusto Pinto*¹

Resumo: O presente artigo busca introduzir e comentar a tradução inédita que aqui apresentamos do poema “A morte de um poeta”, de Mikhail Lérmontov, um dos mais importantes autores russos do século XIX. Para além de algumas escolhas feitas ao longo do processo tradutório, tentaremos apresentar os pressupostos teóricos de que nos valem, assim como um breve panorama do contexto histórico e cultural em que se inserem a obra de Lérmontov como um todo, e sobretudo o poema em questão.

Palavras-chave: Romantismo; Lírica; Tradução; Literatura Russa.

Introdução: Lérmontov, um poeta de seu tempo

Apesar de praticamente ignorado no Brasil, Mikhail Iúrevitch Lérmontov (1814-1841) é considerado na Rússia e no mundo como um dos principais nomes da literatura russa do século XIX, tendo, por um lado, inaugurado o romance psicológico na prosa do país eslavo (com sua obra “O herói de nosso tempo”)² e, por outro, encerrado virtualmente a “Era de Ouro” da poesia russa, dando lugar ao predomínio da prosa que marcaria a cena literária do país até o ad-

1 Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução, Mestre em Literatura e Cultura Russa e Bacharel Licenciado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP) – pedro.augusto.pinto@usp.br

2 A obra possui em português uma tradução já um tanto antiga, feita por Paulo Bezerra (Lérmontov, 1999).

vento do Simbolismo, no final do século XIX. Tal transição não foi apenas simbólica, na forma de sua morte precoce em um duelo: segundo Eikhenbaum (1924, 1987), Lérmontov já compunha sua poesia em um período de crise das formas poéticas e de uma profunda transformação no mercado e no público literário russos, o que levou o poeta a buscar em seus versos uma intensidade emocional crescente, e a absorver neles o registro prosaico e retórico que viria posteriormente a marcar, sobretudo, a poesia militante de Nikolai Nekrássov (1821-1877) – grande expressão poética de uma época onde, diante de nomes como o de Tolstói e Dostoiévski e diante da urgência do debate social e político, a poesia já não tinha mais lugar.

O poema que aqui apresentamos, embora não tenha sido o primeiro de sua autoria a ser publicado, marcou todavia a entrada triunfal de Lérmontov na cena literária russa, ao reverberar a indignação quase geral em meio à aristocracia reformista diante da morte do poeta Aleksandr Púchkin em um duelo em 1837. O poema circulou em cópias manuscritas até chegar nas mãos do próprio tsar Nicolau I, o que rendeu a Lérmontov, pelo tom furibundo da obra (sobretudo da conclusão do poema, conforme se verá), o primeiro de seus muitos exílios no Cáucaso. A extrema afinação entre os versos e o espírito de seu público serviu para tornar o nome de Lérmontov rapidamente conhecido, ao mesmo tempo que, pela maestria poética com que cantou a morte de Púchkin, o poeta de então 23 anos passou a ser visto como o herdeiro legítimo do gênio que acabara de partir. Ademais, para além de sua enorme significação histórica, “A morte de um poeta” é um exemplo significativo de alguns recursos que caracterizaram obra madura do autor: lá encontramos a multiplicidade de metros, a combinação de recursos oriundos tanto da ode quanto da elegia, uma grande força oratória e um tom profundamente sentimental – elementos que corroboram a identificação do poeta com o Romantismo, marca da literatura europeia da época e da poesia de Lérmontov em particular.

Recriando uma poética romântica

Pode-se dizer que Lérmontov é, no sistema literário russo, o maior poeta de expressão romântica – compreendendo-se o adjetivo não tanto em termos de escola literária, com o que sua obra despontaria como um índice de transição para o Realismo, quanto como um fenômeno histórico-cultural, intimamente associado às transformações políticas, econômicas e mentais experienciadas pelas sociedades europeias na primeira metade do século XIX (SALIBA 2003, pp. 14-15; LÖWY;

SAYRE 1995, pp. 34-38). Tal correspondência é sugerida pelo fato de, em sua obra, poder-se observar toda uma série de preferências temáticas (apelo ao exótico, à natureza, ao nacional e à Idade Média; individualismo quase anárquico, oposto aos padrões artificiais de sociabilidade; etc.) identificadas por Saliba (2003, p. 26) como sintomas da “síndrome de nenhum-lugar”, fenômeno que caracterizou boa parte da intelectualidade europeia entre 1789 e 1848.

Este quadro se confunde com certa postura filosófica que poderíamos chamar de *melancólica* (também conhecida na época sob o nome de *spleen* ou *mal du siècle*), presente tanto nos textos quanto na curta vida do poeta, e que implicou em sua criação uma constante desilusão, uma ironia recorrente e um anseio incurável pela eternização de si mesmo e do mundo (cf. LAMBOTTE 2000; STAROBINSKI 2012). É nesse sentido que a obra de Lérmontov apresenta uma profunda correlação com seu contexto histórico: a consciência nostálgica da perda do passado, conjugada com o desprezo pelo presente e o receio do futuro – traços recorrentes na criação do poeta –, se associa fundamentalmente à inauguração, após a Revolução Francesa, de um novo tempo histórico, apreendido pela intelectualidade europeia como incerto e trágico (KOSELLECK 2006, p. 37). No contexto especificamente russo, tais transformações se associam ao ambiente reacionário e repressor que se abateu progressivamente sobre a intelligentsia e a sociedade do país após o Congresso de Viena (1815), e sobretudo após a supressão da Insurreição Dezembrista (1825).³

Em consonância com o que havia de mais atual na literatura de seu tempo, Lérmontov operou uma curiosa conjunção de influências tanto da literatura da Europa Ocidental, sobretudo de Byron, mas também de Chateaubriand, Lamartine, Musset, Vigny, Heine e Goethe, quanto da poesia russa de seu tempo, como a de Púchkin, Batiúchkov, Jukóvski e Karamzin – referências de que o poeta se valia fartamente em empréstimos diretos e reelaborações estruturais *sui generis*, de modo a dar à sua poesia a densidade sentimental que o público russo começava a exigir na década de 1830 (EIKHENBAUM 1924; SIÉRMAN 2003). Conforme fica claro no poema que vamos apresentar, a variedade e a liberdade significativamente

3 A Insurreição Dezembrista, assim chamada por ter ocorrido em 14 de dezembro de 1824 (26 de dezembro no calendário gregoriano), foi uma revolta de setores reformistas do oficialato russo rebelada no dia da coroação do futuro tsar Nicolau I. A pauta da revolta era vaga, e ia da exigência de um governo constitucional à coroação do arquiduque Constantino e à abolição da servidão. Sem qualquer apoio amplo da sociedade, e sobretudo do campesinato analfabeto, o motim foi rapidamente desbaratado, e foi o marco de uma era de profunda repressão e reacionarismo políticos, sendo os envolvidos mandados para o Cáucaso e para a Sibéria.

maiores (em relação à poesia então consagrada) no uso de metros e construções estróficas também seriam marcas do poeta no desenvolvimento da poesia russa (MANÚILOV 1981, p. 542), em uma época que se destacava pelo esgotamento expressivo dos gêneros que predominaram até então (sobretudo a ode e a elegia). Neste processo, Lérmontov colaborou decompondo e recompondo os metros e temas já estabelecidos, utilizando-os em formas mistas e idiossincráticas conforme as necessidades expressivas suas e de seu tempo.

São fatores como estes que fazem do poeta uma peça chave na história da literatura russa, de maneira simultaneamente retrospectiva e prospectiva: por um lado, coube a ele encerrar a tarefa empreendida por Púchkin e sua geração de nacionalizar o repertório estrangeiro que vinha sendo importado ao longo do século XVIII, abandonando de uma vez as referências à Antiguidade e simplificando o léxico empregado (MANÚILOV 1981, p. 541); ao mesmo tempo, Lérmontov lançou as bases para diversas práticas poéticas futuras, e até contraditórias entre si, como os temas cívicos, ao gosto dos eslavófilos e dos radicais – fruto da apropriação pessoal de Lérmontov da tradição grandiloquente das odes –, e filosófico-individuais, aproveitados por nomes como Afanássi Fet e Fiódor Tiútchev – resultado da reformulação singular da elegia empreendida pelo jovem poeta. Algumas formas específicas usadas por Lérmontov, como os poemas em três estrofes ou a expansão dos metros iâmbicos, consagrados por Púchkin em disposições quaternárias, também viriam a se tornar futuramente canônicos. Através da ressignificação do seu universo simbólico, sobretudo aquele dado ao demonismo e ao exotismo, Lérmontov exerceria também grande influência sobre Aleksandr Blok e sobre o Simbolismo russo de maneira geral, enquanto, num outro plano, seus versos cívicos e seu individualismo hiperbólico seriam determinantes para a obra de Vladímir Maiakóvski (MANÚILOV 1981, pp. 63, 276).

Não obstante, tendo tais considerações fundamental importância crítica para a apreensão do universo simbólico e do contexto do poeta, e tendo servido de baliza para a tradução que apresentaremos, sua transição para a prática tradutória não foi simples nem equacionável. Por um lado, ao elucidar as referências e significações do poema, destacando sua relevância e autenticidade, o aparato crítico surge como parâmetro a ser seguido, fiança hipotética da relação de reciprocidade almejada entre o texto russo e o português. Por outro lado, porém, até agora limitamo-nos a ideias, e a natureza mesma do material poético exige que se sacrifique a fidelidade *a ideias* em prol da fidelidade *a signos*: a tradução é um fenômeno histórico (CAMPOS 2006, pp. 35-36), e qualquer tentativa de transposição de uma língua para a outra será marcada pelo *tempo* em que a operação

se desdobra,⁴ dando conta apenas daqueles aspectos do texto vertido que se comunicam ao contexto em que se traduz. Uma tradução que abarque absolutamente *todos* os elementos de uma determinada obra seria, ademais, impossível por definição, pois não implicaria tradução, mas *identidade plena*, e portanto tautologia. Somando-se a tais fatos a enorme quantidade de problemas, e sobretudo de binômios (sentido/forma, abrigar/estrangeirizar, linguagem antiga/atual, apelo a modelos consagrados da língua-alvo/recurso à inovação, etc.) que perpassam o ato tradutório, e a impossibilidade de sua determinação apriorística, optamos no presente trabalho por seguir, frente a tais questões, certas vertentes modernas e brasileiras diretamente ligadas à tradução de poesia russa para a língua portuguesa, e que viram na prática poética e no trabalho crítico as duas tarefas essenciais para se assimilar a estética do que se traduz.

Assim sendo, partiremos em primeiro lugar de uma compreensão da poesia como *emprego expressivo do signo linguístico tido enquanto objeto*⁵ – proposição que implica uma problematização específica da transposição de textos poéticos entre duas línguas, como conclui Roman Jakobson:

“Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomá-sia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]” (JAKOBSON 1969, p. 72).

4 A diacronia é parte inerente do ato tradutório, conforme explica F. Aubert: “entre a produção do ato comunicativo inicial e a do ato comunicativo tradutório que se propõe como seu equivalente ocorre necessariamente um certo intervalo. Tal intervalo pode ser extremamente breve (...). Pode, inversamente, estender-se sobre dias, semanas, anos ou, até, séculos e milênios. (...) Na tradução de textos cujos originais remontam a um ou mais séculos, manifestam-se diferenças diacrônicas marcantes, não apenas de natureza linguística como também de natureza referencial, de visão de mundo” (AUBERT 1994, pp. 15-16). Deste modo, a busca pela compreensão da “visão de mundo” do poema traduzido – neste caso, o Romantismo – não implicou nem tampouco pretendeu a anulação da diacronia.

5 Tal é, no fundo, o princípio subjacente às formulações de “informação estética” (CAMPOS 2006, pp. 32-33), “forma mais condensada de informação verbal” (POUND 1970, pp. 40-41), “palavra-coisa” (SARTRE, apud CAMPOS 2006, p. 34).

Embora a impossibilidade da tradução de poesia já tenha sido constatada inúmeras vezes e por diversos autores, a análise de Jakobson se destaca por concluir *precisamente desta impossibilidade* a possibilidade real de se verter textos poéticos de uma língua para outra, através da “transposição criativa”. O formalista, porém, não entra em maiores detalhes sobre como ela poderia ou deveria se dar, de modo que tal tarefa acabou sendo assumida pelo concretista Haroldo de Campos. Para ele, a tradução de “textos criativos” – ou seja, para além da poesia, também a de prosa experimental ou de invenção

será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] (CAMPOS 2006, p. 35).

Campos enfatiza, nesse sentido, o princípio do *isomorfismo* que norteia a tarefa recriadora: embora original e tradução constituam informações estéticas distintas e autônomas, ainda assim devem estar ligadas pela constituição análoga de suas formas, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema (CAMPOS 2006, p. 34).⁶

Sob a clara influência de Ezra Pound, Campos ainda parece indicar o sentido essencialmente crítico da tarefa recriadora: primeiramente, este se observa na escolha mesma do autor e da obra a serem traduzidos, o que implica seu resgate e atualização; depois, é visto na “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS 2006, p. 43), ou seja, na compreensão formal e histórica do objeto, de modo a decodificá-lo visando à sua recodificação em outra língua e em outro tempo. Nesse sentido, mais do que ao sentido literal ou semântico das palavras, ou à forma a ele falsamente oposta, cumpre ao tradutor a fidelidade ao *tom* do traduzido, entendido como dicção característica da obra, e como seu verdadeiro cerne quando se trata de recriá-la.

A posição sintetizada em Haroldo de Campos tem como consequência necessária uma maior relevância das escolhas feitas pelo tradutor, não mais entendido como simples técnico, mas como crítico. Assim, assumem particular importância

6 José Paulo Paes, porém, crê que “visa-se [...] menos a uma impossível *isomorfia* – perfeita simetria no espírito e na letra – do que a uma possível *paramorfia* – a similitude de forma e de significado que as idiossincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permita.” Entendemos que Haroldo de Campos não tinha em vista uma “perfeita simetria”, de modo que mantivemos o seu conceito incorporando a maior precisão que José Paulo Paes julga necessário lhe dar (PAES 1990, p. 70).

para o trabalho tradutório os relatos de tradutores ligados pessoal ou intelectualmente a essa visão acerca da tradução, tais como os de Boris Schnaiderman (2011), Paulo Rónai (1956, 1981) e José Paulo Paes (1990). Menos preocupados em dar roupagem teórica às suas formulações, sua própria experiência profissional de tradutores literários levou-os a ideias similares às de Haroldo de Campos a partir de situações concretas e específicas – fato tanto mais notável quanto o primeiro deles se consagrou, justamente, pela tradução e pelo estudo de autores russos.

Foi, portanto, no sentido de um enfoque crítico particular, enquanto opção específica e elemento norteador da tarefa tradutória, que propusemos o uso do conceito de *Romantismo* para a tradução da obra de Lérmontov, conforme ficará mais claro no decorrer da leitura. O resultado poderá ser avaliado a seguir em um exemplo concreto, ao que se seguirá uma avaliação mais pormenorizada das questões envolvidas especificamente na tradução de “A morte de um poeta”.

Tradução (LÉRMONTOV, 1964 v. 1: 21-23)

Смерть поэта

Погиб поэт! – невольник чести –
 Пал, оклеветанный молвой,
 С свинцом в груди и жаждой мести,
 Поникнув гордой головой!..
 Не вынесла душа поэта
 Позора мелочных обид,
 Восстал он против мнений света
 Один, как прежде... и убит!
 Убит!.. к чему теперь рыдания,
 Пустых похвал ненужный хор
 И жалкий лепет оправдания?
 Судьбы свершился приговор!
 Не вы ль сперва так злобно гнали
 Его свободный, смелый дар
 И для потехи раздували
 Чуть затаившийся пожар?
 Что ж? веселитесь... – он мучений
 Последних вынести не мог:
 Угас, как светоч, дивный гений,
 Увял торжественный венок.

Его убийца хладнокровно
 Навел удар... спасенья нет:
 Пустое сердце бьется ровно.
 В руке не дрогнул пистолет,
 И что за диво?.. издавала,
 Подобный сотням беглецов,
 На ловлю счастья и чинов
 Зброшен к нам по воле рока;
 Смеясь, он дерзко презирал
 Земли чужой язык и нравы;
 Не мог падать он нашей славы;

A morte de um poeta

Prisioneiro da honra, difamado,
 Curvando sua fronte altiva, ereta,
 De chumbo e ódio o peito perfurado,
 Sedento por vingança, morre um Poeta!
 5 Não pôde suportar, sua alma humana,
 A ofensa vergonhosa, infame e vil,
 Ergueu-se contra a opinião mundana,
 Só, como sempre e... morto a sangue frio!
 Morto!... Agora, para quê lamentos,
 10 Os coros de elogios sem sentido,
 O balbucio de torpes argumentos?
 O decreto da sina foi cumprido!
 Não fostes quem primeiro perseguistes,
 Maldosos, o seu dom livre e ousado
 15 E pelo simples tédio produzistes
 Um incêndio de um tição quase apagado?
 E então? Ficai contentes... tais torturas
 Enfim ele não pôde suportar:
 Tomba o gênio – um cometa! – das alturas,
 20 E estão murchas as flores sobre o altar.

O cínico assassino, sem clemência
 Deu-lhe o golpe... não houve salvação:
 No peito, vazio, a mesma cadência –
 Nem tremia a pistola em sua mão.
 25 E qual é a surpresa? Se a vagar
 Igual a outros cem mil fugitivos,
 Em busca de alegria e distintivos
 O destino o atirou em nosso lar?
 A rir-se, o descarado desprezava
 30 Os costumes alheios, e sua voz;
 Não poupou-nos a glória: fez-se algoz,

Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

И он убит – и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной

Вступил он в этот свет, завистливый и
душный

Для сердца вольного и пламенных страстей?

Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,

Зачем поверил он словам и ласкам ложным,

Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок, – они венец терновый,

Увитый лаврами, надели на него:

Но иглы тайные сурово

Язвили славное чело;

Отравлены его последние мгновенья

Коварным шепотом насмешливых невежд,

И умер он – с напрасной жаждой мщенья,

С досадой тайною обманутых надежд.

Замолкли звуки чудных песен,

Не раздаваться им опять:

Приют певца угрюм и тесен,

И на устах его печать.

Não pôde compreender, num instante atroz,
Contra o quê sua mão se levantava!

E está morto – levou-o a sepultura

35 Qual o cantor obscuro, mas cheio de doçura

– A presa de um ser cego e invejoso –,

Celebrado por ele em divinas alturas,

E qual ele, ferido por um braço assim im-
piedoso.

Por que é que foi deixar a meiga, simples
amizade,

40 A ternura tranquila, em prol da odiosa so-
ciedade,

Que sufoca o peito livre e as mais ardentes
paixões?

Por que foi dar a mão a bisbilhoteiros mes-
quinhos,

Por que acreditou em falsas frases e carinhos,

Bem ele, desde cedo compreensor das mul-
tidões!...

45 Finda a coroa de outrora, eles enfim lhe
puseram

Entre louros, a coroa de espinhos, enganosa:

Mas feridas ocultas, sem espera,

Abriam-se em sua frente gloriosa;

Seus últimos minutos foram assim envene-
nados

50 Com o cretino cochicho de trocistas imbecis,

E, sedento por vingança, morreu, frustrado,

Com um oculto desgosto, com esperanças
pueris.

Das divinas canções, findou-se o ardor:

Não hão mais de espalhar-se novamente.

55 É estreito e escuro o abrigo do cantor,

E os seus lábios, selados, 'stão silentes.

А вы, надменные потомки	Quanto a vós, superbíssimos herdeiros,
Известной подлостью прославленных отцов,	Cujos pais só a infâmia poderia consagrar,
Пятою рабскою поправшие обломки	Cujos pés de capacho pisam os restos der- radeiros
Игрою счастья обиженных родов!	60 De linhagens melindradas pelas voltas do azar!
Вы, жадного толпой стоящие у трона,	Ó vós, turba sedenta, que estais sempre junto ao rei,
Свободы, Гения и Славы палачи!	Carrascos da Grandeza, do Gênio, da Liber- dade!
Таитесь вы под сению закона,	Escondei-vos à sombra arbitrária da lei!
Пред вами суд и правда – всё молчи!..	Ante a vós, tudo cala: o juízo, a verdade...!
Но есть и божий суд, наперсники разврата!	65 Mas há um juízo divino, ó servos da inde- cência!
Есть грозный суд: он ждет;	Um juízo final, à espera;
Он не доступен звону злата,	Alheio ao som do ouro, e com ciência
И мысли и дела он знает наперед.	De cada pensamento e cada ação de cada era.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:	E em vão direis calúnias nestes últimos segundos:
Оно вам не поможет вновь,	70 Nem elas estarão do vosso lado,
И вы не смоее всей вашей черной кровью	Nem podereis lavar com todo o vosso san- gue imundo
Поэта праведную кровь!	O sangue de um Poeta injustiçado!

Comentário

O poema que aqui apresentamos em tradução é um dos de maior relevância para obra de Lérmontov, e talvez para a história da poesia russa. Tal relevância é, certamente, em parte extraliterária – não se pode ter uma dimensão precisa de sua força nem de seu universo referencial sem se ter em mente, em primeiro lugar, “o poeta” a quem se faz menção, Alexandr Serguéievitch Púchkin, morto em um duelo em 1837, quando já era considerado um dos maiores nomes da literatura russa de seu tempo. O poema de Lérmontov insere-se, assim, em um rol de produções poéticas elaboradas à época como reação à morte do autor de Evguéni Oniéguin, sendo provavelmente, dentre elas, a mais contundente – não por acaso, a circulação do poema de Lérmontov em forma manuscrita lhe rendeu das mãos do imperador Nicolau I, sobretudo pela parte final (versos 58-73) posteriormente

adicionada ao texto, o seu primeiro exílio no Cáucaso. É importante observar que a versão original do poema terminava no verso 57, e contava com a seguinte epígrafe – em iambos brancos polimétricos, que vertemos em metros distintos e igualmente desprovidos de rimas –, endereçada ao próprio tsar Nicolau I:

Vingança! Vingança, Majestade!	Отмщенья, государь, отмщенья!
Desabo junto aos teus pés:	Паду к ногам твоим:
Sê direito, e castiga o assassino,	Будь справедлив и накажи убийцу,
De modo que sua pena, assim, aclame,	Чтоб казнь его в позднейшие века
Nas eras que virão, tua justiça,	Твой правый суд потомству возвестила,
E nele tenham exemplo os malfeitores.	Чтоб видели злодеи в ней пример.

Por não acompanhar a edição utilizada, e por ter sido praticamente substituída pelos versos 58-73, preferiu-se não reproduzi-la no corpo do poema. Embora não tenha nenhum traço estético particularmente notável, esta epígrafe apresenta grande valor histórico para o desenvolvimento intelectual de Lérmontov. De acordo com Siérman (2003), ela expõe a visão política e histórica do poeta até o momento de seu primeiro exílio: a crença em uma comunhão entre o tsar e o povo, frustrada apenas pela nobreza palaciana. Uma crença que os eventos sucedidos após a circulação do poema em forma manuscrita haveriam fatalmente de dissipar:

“A morte de um poeta’, escrita sob a influência de um poderoso sentimento de indignação e sem a ponderação de possíveis consequências, foi para Lérmontov e para seus amigos um teste singular de sua concepção acerca de um consenso nacional, da possibilidade de uma união entre o tsar e a nação contra a aristocracia palaciana. A reação do tsar a ‘A morte de um poeta’, convém dizer, e à própria morte de Púchkin, foi unívoca. O tsar deixou claro – com suas ações – que se apoiava nesta aristocracia palaciana, que via nela uma aliada, e que não toleraria nenhuma invectiva contra ela” (SIÉRMAN 2003, pp. 118-119, tradução nossa).⁷

7 “Сметь поэта”, написанная под влиянием могучего чувства негодования и без взвешивания возможных последствий, была для Лермонтова и его друзей своеобразной проверкой их концепции национального консенсуса, возможности союза царя и нации против придворной аристократии. Реакция царя на ‘Смерть поэта’, как кстати сказать, и на самую смерть Пушкина, была однозначной. Царь заявил – своими действиями –, что он на эту придворную аристократию опирается, видит в ней своего союзника и не потерпит никаких выступлений против нее.

A epígrafe teria dado lugar à conclusão (versos 57 a 73), assim, no momento em que ficou claro para Lérmontov que o tsar não apenas não puniria George d'Anthès, responsável pela morte de Púchkin, como era mais simpático a ele do que ao poeta assassinado, cujas inclinações políticas liberais não eram segredo para ninguém.

Não é difícil, portanto, julgar a crise ideológica e até mesmo ética que deve ter se abatido sobre Lérmontov ao ter seu clamor recusado, e ser posteriormente punido por sua ingênua confiança na coroa. A história do poema, entre a epígrafe inicial e a conclusão posterior, nos revela que, desamparado pela justiça terrena com a qual contava, o poeta, na figura do eu lírico, passa a voltar seus clamores para a justiça divina.

Em linhas gerais, foram tais razões de natureza extraliterária que propiciaram a verdadeira estreia do poeta nas letras russas, em 1837, e que fazem com que este poema apareça em primeiro lugar no volume de poemas de suas obras completas (o que também pode ser explicado por razões políticas, sendo do interesse do regime soviético pintar todo e qualquer autor clássico como um revolucionário em seu próprio tempo). No contexto de uma publicação impressa, tais informações teriam fatalmente de ser transmitidas por meio de uma introdução ou uma nota de fim, uma vez que o recurso a uma nota de rodapé, em meio ao poema, constituiria um ruído na informação estética, não tendo relação direta com a sua forma.

Ainda assim é digno de nota que o nome de Púchkin não surja em nenhum momento do texto – seja porque isso estivesse suficientemente claro para os leitores contemporâneos, seja porque Lérmontov quisesse dar um alcance maior e mais autônomo à sua obra. Do mesmo modo, a despeito da importância fundamental do episódio para a compreensão da obra, tampouco as condições da morte de Púchkin (descritas no poema de um modo certamente dramático, mas pouco detalhado), ou ainda quem seriam os “superbíssimos herdeiros” do verso 58 (que, sabemos, é uma referência direta ao poema de Púchkin “Minha genealogia”, onde se ridiculariza a nobreza ascendida no século XVIII unicamente em virtude da bajulação) são dados na obra de Lérmontov. É nesse sentido que, juntando-se ainda a força retórica, o sentimentalismo abundante na adjetivação e nas comparações, a riqueza métrica e melódica e a dramaticidade do assassinato de um gênio romântico, o poema pôde constituir não apenas um panfleto de ocasião, mas também uma obra verdadeiramente autônoma, ainda que a fortuna crítica, como sucede com qualquer obra, possa sempre vir a enriquecê-la. Nas palavras de Eikhenbaum:

O poema escrito por ocasião da morte de Púchkin (em 1837) surge-nos como um brilhante modelo do estilo oratório e do verso declamatório de Lérmontov. À nossa frente está o discurso apaixonado de um orador: os períodos discursivos, sucedendo-se uns aos outros, formam toda uma escala de timbres vocais – do lastimoso ao enfurecido, repleto de ameaças, e nos intervalos entre estes períodos surgem repetições patéticas, exclamações e interrogações, atrás das quais se sente a gesticulação emocional (EIKHEN-BAUM 1924, p. 107, tradução nossa).⁸

Foi por conta de tal autonomia constitutiva que optamos pelo artigo indefinido no título – algo que o russo, na ambiguidade que a inexistência do artigo na língua sempre implica para as traduções, deixa em aberto. A versão “A morte do Poeta”, embora mais lógica, deixaria o poema demasiadamente atrelado à morte de A. S. Púchkin, enquanto o artigo indefinido, sem perder a sua referência concreta, traz ao poema dimensões cósmicas, em nada estranhas ao espírito do Romantismo, de um conflito entre o gênio injustiçado – qualquer que ele seja – e a sociedade que o circunda. Tal opção é ainda referendada pelo fato já observado de o nome de Púchkin não figurar uma única vez no poema inteiro, ainda que se faça menção direta a pelo menos três obras – o “Evguéni Oniéguin” nos versos 36-39, o “André Chénier”, nos versos 40-43, e *Moiá Rodoslovnaia* (“Minha genealogia”), nas linhas 58-61. A referência ao “Evguéni Oniéguin” se dá pela comparação entre o destino de Lénski, morto num duelo por Oniéguin, e o do próprio Púchkin, enquanto a menção ao “André Chénier” aparece na interrogação acerca das escolhas do poeta ao se afastar de um ambiente pintado como idílico. Já o poema “Minha genealogia” surge através do vocabulário empregado na acusação que encerra o poema, sobretudo no termo *oblómok* (resto, pedaço) se referindo à linhagem da nobreza palaciana. Não tendo esse poema sido traduzido para o português, não nos preocupamos em manter a clareza da alusão – tarefa que se faria necessária caso nos propuséssemos a traduzir também o poema de Púchkin. Não obstante, a citação não é privilégio unicamente do homenageado: há também referências diretas a Jukóvski, dispersas entre os versos 39 e 56, e, característica até emblemática do método de criação de Lérmontov, a composição em si surge como uma colcha de retalhos entre os gêneros da época, passando pela ode (sobretudo no início e

8 “Стихотворение, написанное на смерть Пушкина (1837 г.), является ярким образцом Лермонтовского ораторского стиля и декламационного стиха. Перед нами страстная речь оратора: речевые периоды, сменяя друг друга, образуют целую скалу голосовых тембров – от скорбного до гневного, полного угрозы, а в промежутках между этими периодами являются патетические повторы, восклицания и вопросы, за которыми чувствуется эмоциональная жестикуляция”

no fim do poema) e pela elegia (destacando-se os versos 35-45), e se estruturando em diversas métricas (MANÚILOV 1981, pp. 511-513).

Neste quesito, optou-se por uma correlação entre os diversos metros russos e alguns metros brasileiros (tetrâmetro – decassílabo, hexâmetro – tetradecassílabo, pentâmetro – dodecassílabo, trímetro – heptassílabo),⁹ mantendo-se estritamente a correlação entre eles. Tais correspondências entre os dois sistemas métricos são, evidentemente, arbitrárias. Mesmo se considerarmos, por exemplo, uma proximidade relativa no tamanho dos metros, não há nada que garanta uma perfeita correspondência entre um tetrâmetro iâmbico e uma redondilha maior, ou mesmo um octossílabo – verso que, a princípio, tem um número equivalente de sílabas, mas possui emprego e significado histórico em nada análogo ao do tetrâmetro iâmbico no sistema literário russo. Assim sendo, o único aspecto métrico considerado efetivamente objetivo foram as correlações rítmicas internas, ou seja, a combinação relativa entre metros de durações distintas articulados no poema. Aqui, seguiu-se escrupulosa e talvez excessivamente o esquema descrito, mas outras soluções, com diferentes metros e com variações em suas correlações, também poderiam preservar a estrutura, para nós essencial, do texto traduzido.

Ainda no tocante à versificação, é indispensável mencionar a importância que o *andamento* assumiu no nosso trabalho tradutório, uma vez que é ele, e não um número abstrato de sílabas, que empresta um ritmo ao poema. Enquanto os decassílabos foram compostos em sua grande maioria em andamento heroico (tônica na sexta sílaba), devido ao seu aspecto solene e à sua constante presença no Romantismo brasileiro, os outros versos receberam uma distribuição rítmica variável, ainda que sempre se atentando para a fluidez¹⁰ dos versos e evitando-se as construções sintáticas truncadas ou afetadas.

Respeitou-se, ademais, o máximo possível a pontuação do original, alterando-a somente quando o seu uso se explicasse unicamente pela gramática normativa russa, ou quando a sintaxe da tradução assim o exigisse: nos versos 35 e 36, por exemplo, foram empregados travessões ausentes no original, devido a razões sintáticas – caso não se isolasse o verso 36, poderia haver confusão entre o “cantor obscuro” e o “ser cego e invejoso”, sendo que no original, tratando-se de uma prosopopeia (literalmente, “A presa de um *ciúme surdo*”), tal ambiguidade é

9 Salvo no caso da epígrafe, onde a correlação foi: tetrâmetro – eneassílabo, trímetro – heptassílabo, pentâmetro – decassílabo.

10 Atentou-se, nesse sentido, para a origem etimológica da palavra *ritmo*, ligada a *rheo*, ‘fluir’, entendida como ‘forma do movimento’ (CHANTRAINE 1977, p. 979).

inexistente. A pontuação, cumpre enfatizar, é de extrema importância para a manutenção da “entonação oratória” de que nos fala Eikhenbaum (1924). O uso intenso de exclamações e de interrogações, articulado ao emprego da segunda pessoa do plural, empresta ao texto seu ar de discurso, efetivamente dirigido a uma plateia.

Buscamos também manter as assonâncias e aliterações que figurassem como significativas: no verso 50, por exemplo, recorreu-se à assonância da vogal 'i', e à aliteração do fricativo alveolar surdo (expresso pelas letras 's' e 'c') e de sons sibilantes (um deles, representado pela letra 't', o é ao menos na variante do português brasileiro falado na cidade de São Paulo, onde soa como /tʃ/ diante da vogal 'i') para reproduzir os efeitos da aliteração das sibilantes no original: *Com o cretino cochicho de trocistas imbecis [Kovarnym chopotom nasmechlivykh neviejd]*. Consideramos este efeito sonoro como de extrema importância, uma vez que, estando associado semanticamente a “cochicho”, “murmúrio”, “boato”, etc., reproduz no próprio significante o objeto significado. Por sua vez, as simples composições melódicas, eufônicas, do verso sofreram um processo de recomposição em português, sem necessariamente contar com os mesmos sons do original. Conforme nos lembra Meschonnic (2010, pp. 111-112), dada a diversidade dos arcaúcos sonoros nos diversos idiomas, a manutenção de aspectos fonológicos idênticos na tradução entre duas línguas é impossível – fato que havia sido admitido até mesmo por Ezra Pound –, ou talvez exigisse uma tradução preocupada unicamente com esse aspecto do texto, implicando o sacrifício de outros elementos que julgamos tão ou mais importantes.

Por fim, recorreu-se, sempre que necessário, a compensações¹¹ recriadoras nas passagens em que a perda de fatores importantes fosse inevitável. Como exemplo, podemos mencionar o verso 12, onde a inversão sintática do original (*Sud'by sverchilsia prigoror* – adjunto adnominal + verbo + núcleo do sujeito) foi convertida em uma estrutura bastante familiar para o português moderno, de modo a compensar eventuais recursos a inversões sintáticas inexistentes no original (como nos versos 17 e 18 da tradução, entre outros, em que o objeto direto antecede o sujeito e o verbo). Considerando que a organização sintática de Lérmontov tende a soar bastante natural para os padrões do russo moderno, o abuso de inversões seria absolutamente indesejável – arriscaria tornar pedante um autor que tem na

11 Segundo José Paulo Paes, a compensação é “a estratégia básica da tradução de poesia”, sendo que “nas possibilidades permutativas (ou compensatórias) das equações verbais, vale dizer, na possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos [...], é que a tradução de poesia encontra o fundamento da sua praticabilidade” (PAES 1990, pp 38, 39-40).

simplicidade um de seus méritos e um de seus diferenciais históricos, uma vez que a modernização sintática foi uma das maiores contribuições que Púchkin legou aos seus sucessores.

A recriação também se fez presente nas ocasiões em que a reconstituição das ideias e da forma original não garantiu o número de sílabas ou o andamento necessário. Assim, a já citada opção por determinados metros propiciou diversas oportunidades para esse exercício, uma vez que, mesmo descontada a proverbial abundância silábica do português em relação a outras línguas (como o inglês, o francês e, em larga medida, o russo), a escolha de metros maiores do que os seus correlatos russos matematicamente diretos implicou diversos espaços para a atividade recriadora. Tal atividade foi norteadada pelo tom oratório e sentimental do original, sempre com a preocupação de se evitar máximo a inclusão de simples rípios, privilegiando a adjetivação (como na linha 6, em que os três adjetivos não possuem correspondência sintática com o original) e o uso de imagens hiperbólicas e condizentes com o vocabulário de Lérmonov (como na linha 19, onde o “cometa”, palavra com 8 ocorrências em toda a obra do poeta, foi introduzido no lugar da “tocha” do original) (MANÚILOV 1981). Nessas situações, o exercício da tradução foi precisamente o trabalho a que nos propusemos: uma recriação (no sentido haroldiano) de uma poética (como a define Meschonnic) romântica (conforme os estudos históricos de Elias Saliba e Michel Löwy) (CAMPOS 2006; MESCHONNIC 2010; SALIBA 2003; LÖWY; SAYRE 1995).

Evidentemente, nem tudo que se perdeu no processo tradutório pôde ser devidamente compensado. O exemplo mais relevante é sem dúvida a posição das palavras “morre um Poeta” no verso 4, uma vez que, no original, é justamente delas a função de abertura do poema, o que lhes dá pela sua própria força semântica e pela posição inicial uma intensa carga dramática. Embora, de acordo com o esquema rímico, tal verso pudesse ter na tradução sua posição simplesmente trocada pelo verso 1, ainda assim a oração citada não abriria o poema, de modo que se preferiu mantê-lo na linha 4, transformando os versos anteriores em uma espécie de introdução, inexistente no original, mas que, na suspensão provocada por suas orações subordinadas adverbiais, gera um efeito dramático compensatório.

Conclusão

A tradução e a análise de “A morte de um poeta” poderiam por si mesmas ser o objeto de toda uma pesquisa, tamanha é sua importância histórica, sua dramaticidade e sua força discursiva. Limitamo-nos aqui ao essencial: ao traduzir

esta obra, tendo em mente o contexto histórico que a gerou e suas características principais, buscou-se a reprodução de seu *tom* em língua portuguesa – o que se manifesta sobretudo na escolha vocabular, no emprego de adjetivos, no relativo prosaísmo da linguagem e sobretudo na atmosfera sentimental que a perpassa. Desse modo, acreditamos ter conseguido, com razoável sucesso, elaborar um poema com as características que consideramos mais essenciais à obra original e ao seu autor, e que carrega, assim, a historicidade específica que faz dela uma obra digna de ser lida e traduzida quase duzentos anos depois de sua elaboração.

Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis. *As (in)fidelidades da tradução*. 2ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, A. *Estudo analítico do poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CHANTRAINE, P. (Org.). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, t. 4. Paris: Éditions Klincksieck, 1977.
- EIKHENBAUM, B. *Liermontov: Opyt istoriko-literaturnoi otsienki*. Leningrado: Gosudars-tvennyi Izd., 1924.
- _____. “Literaturnyi byt” in *O literatúrie*. Moscou: Sov. Pisatiel', 1987.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado*. Trad. Wilma P. Maas e Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.
- LÉRMONTOV, M. I. *Sobranie sochinenii v tchetyriekh tomakh*. Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1964.
- _____. *O herói de nosso tempo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MANÚILOV, V. A. (Org.). *Liermontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétsskaia Entsiklo-piédiia, 1981.
- MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RÓNAL, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Escola de tradutores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

SALIBA, E. *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SIÉRMAN, I. *Mikhail Lermontov: jizn' v literaturie 1836-1841*. Moscou: RGGU, 2003.

STAROBINSKI, J. *L'Encre de la mélancolie*. Villeneuve-D'Ascq: Éditions du Seuil, 2012.

É hora! Dois poemas de Semion Nadson em tradução

Marina Darmaros¹

Resumo: O poeta da Rússia Imperial Semion Nadson morreu com apenas 24 anos de idade e tem, como escreve Paulo Bezerra, um “legado contraditório”. Inspirador de composições de Rachmaninoff e amado por antagonistas como Lênin e Búnin, ele foi massacrado por Mandelstam (que, no entanto, nunca deixava de relê-lo), Otto Maria Carpeaux e Tchukóvski.

Palavras-chave: Semion Nadson, literatura russa, poesia russa

Abstract: Semyon Nadson was a poet from Imperial Russia who died at the age of 24 and left a “contradictory legacy”, according to Paulo Bezerra. He inspired Rachmaninoff’s compositions and had Bunin’s first published poem dedicated to him, but was criticized by Chukovsky and Mandelstam. Yet one thing is certain: he never stopped being read and mentioned by the Russians.

Keywords: Semyon Nadson, Russian literature, Russian poetry

Semion Nadson (1862-1887) foi um poeta da Rússia Imperial, filho de um oficial de origens judias cujo pai se converteu à Igreja Ortodoxa Grega (“The Poet of Despairing Hope,” 1937, p. 681). Sua mãe era proveniente de uma família nobre que seguia a Igreja Ortodoxa Russa, mas caiu na desgraça com a morte do pai, quando Semion tinha apenas dois anos de idade. Assim, a mãe foi obrigada a obter recursos para sustentar os dois filhos trabalhando como empregada e professora

1 Marina Darmaros é doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo e mestra em jornalismo internacional pela Universidade Estatal Russa da Amizade entre os Povos. E-mail: mari-nadarmaros@gmail.com

particular. Quando o garoto tinha sete anos de idade, ela tentou melhorar a situação da família mudando-se de Kiev a Petersburgo, mas a pobreza se agravou ali: mesmo quando a mãe se casou pela segunda vez, o segundo marido logo cometeu suicídio e ela própria morreu de tuberculose quando Semion tinha apenas doze anos.

O menino já estava, porém, no Ginásio Militar nº 2, onde recebia educação paga pelo governo e pôde concluir ali os estudos. De compleição física fraca e com um estado psicológico abalado não sem razão, o garoto teve um desenvolvimento intelectual cedo na vida e lia muito. Em maio de 1878, aos dezesseis anos, Nadson publicou seu primeiro poema, no jornal *Svet*. Naquela época, ele também se apaixonou ensandecidamente por Natália Mikháilovna Dechevova, irmã de um colega de classe – mas ela também logo morreu de tuberculose, em 1879.

É a ela que ele dedica, mais tarde, seu livro de poemas e, em seu diário, escreve sobre Natália: “Após a morte, não temo a morte, mas não desejaria morrer a princípio; primeiro, devo trabalhar duro para ser digno dela; depois, devo trabalhar para os outros, devo tentar fazer sozinho o que nos preparávamos para fazer juntos. Eu tenho talento – tenho certeza disso – e, em nome dela, prometo não permitir uma única nota falsa e sem sinceridade em minhas canções, sequer uma palavra mercenária.” (“The Poet of Despairing Hope,” 1937, p. 682).

Naquele mesmo ano, Nadson terminava o ginásio e sua saúde começava a se deteriorar. No verão, ele foi enviado a Tblisi (atual capital da Geórgia), com os custos pagos pelo governo, para se recuperar. Mas o sul lhe desagradava tanto quanto o treinamento militar. No final das contas, de volta ao norte, ele escreve com tristeza, em setembro de 1882, sobre ter se tornado oficial: “Uma vida sem amigos, uma vida solitária se iniciou para mim, e meu coração está oprimido pelo medo no limiar dessa nova vida.” (Idem, p. 683). A partir de então ele ficou estacionado no Kronstadt, com o 148º Regimento do Cáspio, sem qualquer amor ao mundo militar – mas não sem amigos.

No verão de 1883, ele sofreu de uma fístula tuberculosa em uma das pernas e conseguiu se curar, mas a vida, daí por diante, foi uma sucessão de doenças até a morte prematura. Na primavera de 1884, ele finalmente deixou o exército para se dedicar à literatura, mas logo os amigos o enviaram a Wiesbaden para tratar da saúde. Novamente ele flanou no exterior por um ano e retornou à Rússia no inverno de 1885. Sua saúde apenas piorava e, no outono de 1886, ele fez uma última viagem, a Ialta, na Crimeia. Com apoio do Fundo Literário², ele conseguiu

2 Como escreve Mandelstam em *O Rumor do Tempo* (p. 46), o fundo posteriormente tornou-se detentor dos direitos de publicação de Nadson.

publicar um volume de poemas, dedicado a Natália. Mas tudo isso aconteceu às custas de enormes esforços, que o deixaram esgotado ao chegar a Ialta. Assim, somado a ataques impiedosos da crítica no jornal *Nóvoie vrémia*, piorou a tuberculose de Nadson, que atacou o cérebro, levando a sua morte, em 19 de janeiro de 1887. Seu corpo foi trasladado a Petersburgo e inúmeros literatos e amigos estiveram em seu funeral.

Legado contraditório

A definição de Nadson como proprietário de um “legado contraditório” por Paulo Bezerra (Mandelstam, 2019, p. 27), não se restringiu a suas qualidades literárias. Apesar de ser considerado um dos representantes da literatura russo-júdea por historiógrafos desse ramo, como Vassíli Lvov-Rogatchevski, ele é excluído do rol por outros, como Zsuzsa Hetényi (2008): “O critério usado por Lvov-Rogatchevski é muito questionável. Ele lista Nadson entre os escritores russo-judeus, apesar de sua obra incluir apenas um único poema sobre um assunto judeu, enquanto não cita de maneira alguma Óssip Dimov, autor de diversas obras sobre assuntos judeus.”

A morte precoce e a conversão duas gerações antes também parecem ter sido levadas em consideração por outros historiógrafos, como Friedberg (1984, p. 95): “Na Rússia, também o batismo foi frequentemente um bilhete de entrada à cultura majoritária. Diferentemente de Heine, porém, poetas como Semion Nadson, excepcionalmente popular em seus dias, geralmente davam de ombros aos assuntos judeus.”

Bezerra (Mandelstam, 2019, p. 27), em nota explicativa a sua tradução de *O rumor do tempo*, de Mandelstam, porém, referia-se principalmente ao legado literário de Nadson: “Poeta judeu-russo com legado contraditório. Com sua poesia sentimental, Nadson conquistou, ainda em vida, a estima de um público enorme e o desprezo da crítica por gerações a seguir.” O próprio Mandelstam, no livro supracitado, não deixa de mencionar Nadson em tom cambaleante:

Mas quereis a chave dessa época, o livro incandescente de tanto contato, o livro que não queria morrer por nada nesse mundo e jazia como se estivesse vivo na sepultura estreita dos anos [mil oitocentos e] noventa, o livro cujas folhas amarelaram antes do tempo não se sabe se de tanta leitura ou se do sol dos bancos das *dátchas*, livro cuja primeira página revela os traços de um jovem com um penteado inspirado, traços que se tornaram icônicos? Ao olhar o rosto do eternamente jovem Nádson, fico maravilhado ao mesmo

tempo com a verdadeira incandescência desses traços e com sua absoluta inexpressividade, com sua simplicidade quase campônia. Todo o livro dele não é assim? Toda a época não foi assim? Se o mandassem a Nice, se lhe mostrassem o Mediterrâneo, ele continuaria a cantar seu ideal e sua geração sofredora da mesma forma, talvez acrescentando uma gaivota e a crista de uma onda. Não riais do **nadsonismo**³; é um enigma da cultura russa e, no fundo, é incompreensível a sua sonoridade porque nós não entendemos e nem ouvimos como entendiam e ouviam eles. Quem é esse monge campônio com traços inexpressivos de eterno jovem, esse ídolo inspirado da juventude estudantil, precisamente da juventude estudantil, isto é, de uma gente escolhida em determinados séculos, esse profeta dos saraus colegiais? Quantas vezes, já sabendo que Nadson era ruim, ainda assim reli seu livro e, rejeitando a arrogância poética do presente e o ressentimento pela ignorância desse jovem no passado, procurei ouvir sua sonoridade como sua geração ouvia! Neste caso, como me ajudaram os diários e as cartas de Nadson; uma colheita literária contínua, as velas, os aplausos, as faces em chama; o círculo de sua geração e, no centro do altar, a mesinha de leitura com um copo d'água. Como insetos de verão sob o vidro de uma lâmpada quente, toda essa geração ardia e se consumia no fogo das festas literárias. (Mandelstam, 2019, p. 28-29)

Assim, como escreve a pesquisadora Elena Glazova Corrigan, é grande a dose de sátira na visão de Mandelstam, que ainda recorre diversas vezes à figura do poeta oitocentista na obra e o apresenta como

o grande vitorioso em uma empreitada marcada por seguidas perdas. Ele exercia notável controle sobre seu público. Mas o poder de sua voz imóvel e canhestra sobre a consciência ardente e viva de seus leitores é descrita como o suicídio do século, como a perda unânime do século de seu desejo de viver e o papel de Nadson como líder é satirizado de maneira mordaz. (GLAZOVA-CORRIGAN, 2000 p. 57)

Também Vladímir Maiakóvski menciona o poeta oitocentista em sua produção. No poema *Incompreensível para as massas*, escrito em 1927, por exemplo, o poeta da Revolução escreve:

3 Grifo meu. No original “nadsonovschina”, que Bezerra verte de maneira muito apropriada com o sufixo “ismo” remetendo a “doença” – algo bastante cabível no caso de outras “schina”, como a “iesse-ninschina” ligada ao poeta suicida Serguêi Iessienin (1895-1925).

Aonde
 galopando
 chega teu pensamento,
 um deles
 considera tudo
 sonolento:
 -Sou homem
 de outra têmpera! Perdão,
 lembra-me agora
 um verso de Nadson...
 (apud RIBEIRO, 2001, p. 56)

Em *O Percevejo*, um bombeiro criado pelo futurista clama ainda:

Um fogareiro ou um fogão
 podem torrar sua casa
 e você também, cidadão!
 Incêndios são causados
 por sonhos mal-sonhados,
 por isso nunca leve
 para ler na cama
 Nadson e Járov!
 (MAIAKÓVSKI, 2009, p. 42)⁴

Quem o cita ainda é o psicólogo Lev Vigotski (1896-1934). Em *Imaginação e criação na infância*, ele reproduz os versos de Nadson sob uma luz positiva: “não há no mundo suplício maior que o suplício da palavra; inutilmente um grito quer sair, às vezes, da boca; inutilmente, o amor está pronto para queimar a alma: nossa língua pobre é fria e deplorável.” (Vigotski, 2009 p. 55 apud DIAS, 2017 p. 10) Enquanto no texto *Uriel Acosta – A Tempestade*, sobre os versos do alemão Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878) acerca do filósofo suicida, um judeu português radicado em Amsterdã, remete uma montagem da peça a um “nadsonismo cênico” e um “clássico desmagnetizado”. (MARQUES, 2015 p. 230)

4 Agradeço a Letícia Mei, especialista em Maikóvski que me ajudou a localizar o trecho.

Além disso, a primeira das obras publicadas do laureado com o Nobel Ivan Bunin (1870-1953) foi o poema *Nad moguiloi S.Ia. Nadsona* (*Sobre o túmulo de Nadson*, em metalinguagem com o poema de autoria de Nadson intitulado *Sobre o túmulo de Turguêniev*), de 1887, que vem a corroborar para o caráter altamente contraditório da recepção do oitocentista:

Na Crimeia, onde o horizonte é brilhante
Ele terminou seus jovens anos.
E se esconderam na urna sepulcral
Seu poderoso e forte talento,
E o ardor da alma cheia de amor,
E os sonhos da poesia sacra!...

В Крыму, где ярки неба своды,
Он молодые кончил годы.
И скрылись в урне гробовой
Его талант могучий, сильный,
И жар души любвеобильной,
И сны поэзии святой!..
(BUNIN, Tradução nossa)

De fato, quando Nadson morreu na península, em Ialta, houve uma enorme agitação.

A morte [de Nadson] se tornou uma apoteose do amor geral pelo poeta: no caminho do corpo [a partir de Ialta] a São Petersburgo, ele foi acompanhado por uma multidão de fãs; o chefe da estrada de ferro Sudoeste, então futuro onipotente ministro [dos Transportes e das Finanças] Serguêi Iulievitch Vitte forneceu um vagão gratuito em Petersburgo após a missa de réquiem na Igreja da Trindade, os jovens carregaram o caixão até cemitério Volkov nos braços e sobre o túmulo soaram discursos, cada um mais ardente que o outro. (Ivanova, 1987 p. 14 apud KOLEROV, 2018 p. 15, tradução nossa)

De inclinação totalmente diversa a Búnin, Vladímír Ilitch Lênin era outro entusiasta da obra de Nadson. Em sua “biografia intelectual” do líder revolucionário, Tamáz Krausz menciona a seguinte carta de Nadejda Krupskaja a partir de Cracóvia, em dezembro de 1913, à mãe de Lênin, em Vologda, após um concerto de um quarteto de cordas de Beethoven:

Por algum motivo, a música nos deixou terrivelmente mal, apesar de uma conhecida nossa [ela se refere a Inessa Armand], uma excelente musicista, ter ficado em êxtase com ela... Se há qualquer coisa pela qual ansiamos aqui é boa literatura. Volódia [Vladímír] praticamente decorou Nadson e Nekrássov e um velho tomo de *Anna Karênina* está sendo lido pela centésima vez. (KRAUSZ, 2015, tradução nossa)

Em sua recente obra *Arkeologuia russkogo polititcheskogo idealizma 1900-1927* (A arqueologia do idealismo político russo 1900-1927), o historiador Modest Kolerov lança as bases para a hipótese, com base em documentos de arquivo, de que a tríade literária composta por Vsevolod Garshin (1855-1888), Nadson e Anton Tchékhov (1860-1904) – este, com algum atraso – formava o principal alicerce da juventude revolucionária a ganhar uma ideia de pertencimento, de *nach*. Assim, no início do século XX, quando a reação política, dando continuidade à repressão, já não podia conter o patente renascimento social e deu os primeiros passos em direção a uma nova liberalização, os escritores da época anterior mais populares, mais publicados e mais exitosos comercialmente eram, postumamente, Garchin e Nadson, e, ainda vivo, Tchékhov, que iniciara sua carreira como escritor na década de 1880: “Todos os três eram relacionados pelos críticos, igualmente, aos heróis da época da reação política e da *aflição civil*⁵, fosse como seus representantes, como aqueles que a descreviam, ou ainda como os que a expressavam.” (KOLEROV, 2018 p. 15).

Assim, apesar de muito divididas as opiniões russófonas nadsonianas, a crítica internacional pouco menciona o outro lado do fenômeno. Nosso Otto Maria Carpeaux, por exemplo, escreveu:

Heinianos sentimentais, havia-os em toda a parte, corrompendo o gosto do público; como Nadson, infelizmente o poeta russo mais lido da segunda metade do século XIX. Esse tipo heiniano de poeta tuberculoso, morrendo de fome na mansarda, queixando-se com ironia amarga, esse tipo ainda está presente em Laforgue; e algo de ironia heiniana existe na poesia satírica de ingleses e norte-americanos modernos, em Auden, Wallace Stevens, Ransom. (CARPEAUX, 2008 p. 1694)

Um dos poemas que verto abaixo, *Porá*, chegou a ser musicado por Serguêi Rachmaninoff (Op.14, No. 12). Além disso, outros versos seus foram incorporados e musicados por Rachmaninoff, César Cui etc. O autor foi mencionado e teve seus versos reproduzidos por nomes como Pável Florênski e Merejkovski. Como escreveu o pesquisador Charles Bedford (1957, p. 161), “Nadson gozava

5 *Grajdânskaia skorb* ou “aflição civil” é uma expressão literária irônica que se utiliza para designar “reclamações pessimistas, queixumes da intelligentsia”. Na crítica russa, o epíteto geralmente caracteriza as obras de prosaístas e poetas das décadas de 1840-1870, “que recebiam de forma dolorosa e sensível a realidade que os circundava, mas se sentiam impotentes para mudar a situação corrente das coisas”. (*Grajdanskaia skorb*. Bolchoi slovar russkikh pogovorok, [s.d.]])

da simpatia da juventude radical da década de 1880. Sua linguagem era a deles; ele dizia generalidades; e ele era idealista, melancólico e individualista.”

Mas Nadson não era apenas isso. Considerado poeta cívico por alguns, como Bedford (idem, p. 161), ele simpatizava com os feitos de autosacrifício do grupo *Narodnaia volia* (em português, *Vontade do Povo*), grupo revolucionário formado em 1879 e responsável pelo ataque terrorista que resultou na morte de Aleksandr II. Como lembra Kulikov (1995, p. 134), os poemas de Nádson *Mratchnaia moia tiurma* (Minha prisão sombria), *Ni žvuka v ugrumoi tichi kazemata* (Nem sequer um som do silêncio lúgubre da casamata), *Ti dlia kogo echio i den v lutchakh sšiaet* (Você para quem o dia ainda brilha em raios) reproduzem todo o sofrimento e a força da alma das vítimas dos processos do *Vontade do Povo*. Em 1885, Nádson, inspirado pela figura da revolucionária Vera Figner e impressionado com o processo “Décimo Quarto” pelo qual ela foi julgada, escreveu o poema *Po smutnim priznakam, dostupnim dlia nemnogiukh* (Por sinais obscuros, acessíveis a poucos), que ecoa diretamente o poema em prosa de Turguêniev *Porog* (Limiar).

Enfim, seguem abaixo propostas de tradução⁶ de dois poemas deste inegável ídolo da intelligentsia de *fin de siècle*. São eles: *Porá* (É hora!) e *Drug moi, brat moi, ustalyi, stradainschii brat* (Meu amigo, meu irmão, cansado e sofredor irmão). Noto que, como *work in progress*, nesta versão ao português busquei ater-me à semântica e à rima, sem dedicar-me à métrica.

É hora!

É hora! Manifeste-se, profeta! Com toda a
força inquietante,
Com toda a força do amor a ti clamamos!
Veja como desamparados estamos na luta
torturante,
Veja como avelhentamos, como cansamos!
É agora ou nunca!... A consciência desvanece,
A vergonha se extingue, a moral adormece.
Nem fásca ao redor,
Apenas o desprezível sua voz engrandece...

Semion Nadson, 1883-1885
Trad.: Marina Darmaros

Пора!

Пора! Явись, пророк! Всей силою печали,
Всей силою любви взываю я к тебе!
Взгляни, как дряхлы мы, взгляни, как мы
устали,
Как мы беспомощны в мучительной
борьбе!
Теперь - иль никогда!.. Сознание умирает,
Стыд гаснет, совесть спит. Ни проблеска
крутом,
Одно ничтожество свой голос возвышает...

1883-1885
(NADSON, 2001, p. 110)

6 Agradeço ao amigo Dmítri Golub pela revisão destas traduções.

**Meu amigo, meu irmão, cansado e sofredor
irmão**

Meu amigo, meu irmão, cansado e sofredor
irmão,
Quem quer que seja, não deixe a alma rebaixada.
Que reinem soberanos a mentira e o mal
Sobre a terra de lágrimas lavada.
Que se arruíne e vexa o sagrado ideal
E o sangue inocente corra:
Acredite, chegará a hora em que perecerá o Baal
E à terra o amor recorra!

Não com coroa de espinhos, nem sob o jugo das
correntes,
Não com uma cruz nos ombros arqueados.
Ao mundo ele torna em sua força e glória in-
erentes,
Com a felicidade nas mãos em fochos iluminados.
E não haverá na terra nem lágrimas, nem animo-
sidade,
Nem túmulos sem cruzeiros, nem escravizados,
Nem necessidade, a desesperança e mortal
necessidade,
Nem a espada e nem os castigados⁷!

Ah, meu amigo! Não é sonho esse regresso
iluminado,
Nem apenas esperança vazia:
Veja, a maldade ao redor já oprime demasiado,
A noite ao redor já é por demais sombria!
O mundo fartar-se-á de suplícios, com o sangue
sufocará,
Ficará extenuado da insana luta:
E rumo ao amor, a um sincero amor, levantará
Os olhos cheios de uma aflição súplica!

**Друг мой, брат мой, усталый, страдающий
брат**

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий
брат,
Кто б ты ни был, не падай душой.
Пусть неправда и зло полновластно царят
Над омытой слезами землей,
Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, -
Верь: настанет пора - и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!

Не в терновом венце, не под гнетом цепей,
Не с крестом на согбенных плечах, -
В мир придет она в силе и славе своей,
С ярким светочем счастья в руках.
И не будет на свете ни слез, ни вражды,
Ни бескrestных могил, ни рабов,
Ни нужды, беспроекторной, мертвечиющей нужды,
Ни меча, ни позорных столбов!

О мой друг! Не мечта этот светлый приход,
Не пустая надежда одна:
Оглянись, - зло вокруг чересчур уж гнетет,
Ночь вокруг чересчур уж темна!
Мир устанет от мук, захлебнется в крови,
Утомится безумной борьбой -
И поднимет к любви, к беззаветной любви,
Очи, полные скорбной мольбой!..

Semion Nadson, 1880
Trad.: Marina Darmaros

1880
(NADSON, 2001, p. 110)

7 Aqui, o autor usa o termo позорный столб [pozornyi stolb], que se traduz literalmente por “poste da vergonha”, e poderia ser substituído no texto por “pelourinho”, elemento que era altamente difundido pela Europa na Idade Média. Em português, o termo “pelourinho” deriva de *pilloria*, do latim, que pode ter sido o diminutivo de *pila* (poste, barreira de pedra) e também deu origem à palavra em inglês *pillory*. Optamos por utilizar aqui o resultado do pelourinho (castigados) em prol da rima.

Referências bibliográficas

- BEDFORD, C. H. (1957). D. S. Merezhkovsky: The Forgotten Poet. *The Slavonic and East European Review*, 36(86), p. 159-180.
- BUNIN, Ivan. Nad moguiloi Nadsona. [s.d.]. Disponível em: <https://ilibrary.ru/text/3826/p.1/index.html>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental (Vol. III)*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- DIAS, Daniele Pampanini. *O trabalho com literatura no primeiro ano do ensino fundamental: modos de participação das crianças na elaboração do sentido estético*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Unicamp, Campinas, 2017.
- FRIEDBERG, M. (1984). The Jewish Search in Russian Literature. *Prooftexts (International Jewish Writing: From the Bellagio Conference by Indiana University Press)*, 4(1), p. 93-105.
- GLAZOVA-CORRIGAN, Elena. *Mandel'shtam's poetics: a challenge to postmodernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- GRAJDANSKAIA skorb. *Bolshoi slovar russkikh pogovorok*. [s.d.]. Disponível em: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/42480/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- HETÉNYI, Z. (2008). The Concept of Russian-Jewish Literature and its Ambiguities a Theoretical View. In *In a Maelstrom: The History of Russian-Jewish Prose, 1860-1940*. Central European University Press.
- KOLEROV, Modest. *Arkheologua russkogo politicheskogo idealizma (1900-1927)*. Moscou: Nezavissimi Alians, 2018.a
- KRAUSZ, Tamáz. *Reconstructing Lenin: An Intellectual Biography*. Nova York: Monthly Review Press, 2015. Kulikov, B. P. (1995).
- MARQUES, Priscila Nascimento. *O Vygótski Incógnito: Escritos Sobre Arte (1915-1926)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O Percevejo*. São Paulo: 34, 2009.
- MANDELSTAM, Ó. *O rumor do tempo*. São Paulo: 34, 2019.
- NADSON, Semion Iakovlevitch. *Polnoie sobranie sitkhotvorenii*. São Petersburgo: Akademicheskii proekt, 2001.
- RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e Política na Dramaturgia de Vladimir Maiakóvski*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2001.
- RUSSKIE pissateli i narodovoltcheskoe dvizhenie. *Sotsialnie i Gumanitarnie Nauki. Otechestvennaia i Zarubejnaia Literatura*, 7, p. 121-136.
- THE Poet of Despairing Hope. (1937). *The Slavonic and East European Review*, 15(45), p. 680-687.

Infância, poesia e horror: traduções dos poemas das crianças do campo de concentração nazista de Terezín

Luciane Bonace Lopes Fernandes

Resumo: Este artigo apresenta e discute brevemente sete poemas realizados por crianças e jovens durante a Segunda Guerra Mundial no campo de concentração nazista de Terezín, escritos originalmente em língua tcheca e traduzidos para a língua portuguesa, com o objetivo de corroborar os estudos e pesquisas sobre o Holocausto, auxiliando a construção de conhecimento sobre as percepções de crianças e jovens em relação ao universo concentracionário. A metodologia se pautou na identificação e leitura de material bibliográfico. De forma geral, esses poemas expressam diferentes aspectos do universo concentracionário e revelam a ampla consciência do meio e grande sensibilidade expressiva dos autores, apesar da pouca idade.

Palavras-chave: Poesia; Infância; Campo de Terezín

Abstract: This paper presents and briefly discusses seven poems written by children and young people during World War II in the Nazi concentration camp of Terezín, originally written in Czech language and translated to Portuguese, with the aim of corroborating the studies and research about the Holocaust, helping to build knowledge about the perceptions of children and young people about concentration universe. The methodology was based on the identification and reading of bibliographic material. In general, these poems express different aspects of the concentration universe and reveal the broad awareness of the context and the expressive sensitivity of the authors, despite their young age.

Keywords: Poetry; Childhood; Camp of Terezín

Mediante a extrema crueldade perpetrada pelos nazistas nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, apontamos a relevância da

produção de testemunhos sobre sua existência e veracidade, durante ou após os eventos, e da lírica na crítica à barbárie e na expressão da catástrofe. Dessa forma, este artigo propõe apresentar e discutir brevemente sete poemas realizados por crianças e jovens durante a Segunda Guerra Mundial no campo de concentração nazista de Terezín, localizado na atual República Tcheca. Escritos originalmente em língua tcheca e aqui apresentados com tradução¹ para a língua portuguesa, esses poemas vêm corroborar os estudos e pesquisas sobre o tema, auxiliando a construção de outros conhecimentos sobre as percepções de crianças e jovens em relação ao universo concentracionário. Consideramos o conjunto de poemas produzidos pelas crianças em Terezín um importante registro histórico na medida em que são a expressão poética das experiências individuais e compartilhadas de crianças e jovens que passaram pela dura realidade dos campos nazistas. Nasce da tentativa de conciliar a experiência humana e a linguagem verbal, refletindo aspectos do universo concentracionário, cumprindo, assim, seu papel social e histórico de denúncia e rememoração dos mortos. Paradoxalmente, estes poemas testemunham, por meio da livre expressão artística, a falta de liberdade dos sujeitos da experiência.

De acordo com Volavková (1978), foram entregues ao Museu Judaico Estadual, atual Museu Judeu de Praga, em 03/11/1952 pela Sra. Anna Flachová, sobrevivente de Terezín, 42 poemas manuscritos e 24 poemas datilografados que

1 A proposta de traduzir alguns dos poemas produzidos pelas crianças em Terezín da língua de origem para o português só pôde começar a ser colocada em prática após 18 meses de estudo instrumental da língua tcheca, o que se mostrou quase insuficiente para a tarefa, dada a complexidade dessa língua. Um suporte de extrema importância para o processo de tradução foram as diversas leituras realizadas sobre o universo concentracionário, a partir de diferentes autores, e o conhecimento dos fatos históricos que elucidaram os poemas. O fato de alguns desses poemas possuírem versão em língua inglesa auxiliou o processo de tradução dos originais para a língua portuguesa, ao mesmo tempo que revelou problemas na tradução de língua inglesa.

Basicamente, nos debruçamos sobre cada verso, observando a estrutura da frase, conjugações verbais e declinações. Posteriormente trabalhamos cada estrofe, estabelecendo relações entre os versos, e, por fim, o poema como um todo, buscando, a partir da tradução primária, encontrar as palavras mais adequadas dentro do contexto de produção.

Nesse processo, encontramos alguns desafios, que foram vencidos pelo desejo de compreensão dos poemas em sua língua original. Um deles foi a indisponibilidade de dicionários mais elaborados. Outro desafio foram os arcaísmos presentes nos poemas. Nesses casos e para revisão geral das traduções, contamos com as contribuições fundamentais de Helena Hrdličková, professora de Língua Tcheca do Consulado Geral da República Tcheca em São Paulo, e de Michaela Foretová, mestranda de Língua Portuguesa da *Univerzita Karlova* de Praga.

Como os poemas foram escritos por crianças e jovens que tiveram sua experiência escolar interrompida durante a guerra, encontramos erros na grafia de algumas palavras, o que também dificultou o trabalho.

eram propriedade de seu marido, o Sr. Viteslav Hanuš, que havia sido professor no alojamento L417 (para meninos entre 8 e 16 anos).

Os horrores vivenciados em campos de concentração e guetos durante a Segunda Guerra Mundial foram ponto de partida para a criação artística em diversas linguagens. De forma geral, os poemas realizados pelas crianças em Terezín apresentam imagens, metáforas, rimas, questionamentos, reflexões e caracterizam-se por abordar o universo concentracionário em todo seu sofrimento, irracionalidade e horror. Chama-nos atenção a ampla consciência do meio e grande sensibilidade expressiva dos autores, apesar da pouca idade.

Em Terezín, as iniciativas artísticas e culturais foram amplamente fomentadas pelos líderes judaicos e apoiadas por artistas, compositores, músicos, atores, diretores, escritores, cientistas e professores que ali viveram. As crianças foram incentivadas a expressarem-se por meio da música, do teatro, da poesia e das artes visuais. Essas, por sua vez, não buscaram apenas representar o sofrimento, mas antes, *sobreviver* a ele. Ao realizarem registros poéticos das coisas observadas e vivenciadas, por meio de um olhar profundo e sensível, as crianças desenvolveram um modo singular de falar de si próprias, de suas angústias, medos, inquietações e frustrações.

O campo de Terezín foi uma estrutura única no sistema concentracionário. Se configurou como paradoxo da criação e da destruição, ambas convivendo juntas entre paredes imundas e arames farpados. Campo transitório para judeus do Protetorado da Boêmia e da Morávia, a cidade-fortaleza, construída em 1780 pelo Imperador da Áustria José II, tinha o intuito de abrigar seu exército e protegê-lo. Com excelentes fortificações, muros altos, diversas edificações militares e estando localizada próxima à malha ferroviária e à 60 km de Praga, a cidade de Terezín se mostrou o local propício para o rápido estabelecimento de um campo de transição.²

Na tentativa de abafar os rumores de que Hitler estaria exterminando o povo judeu durante a Segunda Guerra, o campo de Terezín foi escolhido pelos nazistas

2 Na virada do século XX, o escritor austríaco Ferdinand von Saar fez uma breve descrição da cidade de Terezín: “[...] Pois além da praça principal, cercada por duas fileiras de árvores, onde havia praticamente apenas edificações militares, existiam apenas quatro ruelas. Estas seguiam no sentido dos pontos cardeais, em direção às portas de entrada e às muralhas, e nelas localizavam-se principalmente casinhas muito pequenas, quase cabanas [...]” (SAAR apud KLÜGER, p. 75). Uma descrição mais detalhada de Terezín encontra-se em FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. *Pelos olhos da criança: concepções do universo concentracionário nos desenhos de Terezín*. 2015, 468 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

para receber a visita de uma delegação composta pelo Comitê Internacional da Cruz Vermelha e por representantes da Dinamarca e da Suécia e fornecer-lhes um álibi. Transformações significativas na aparência exterior do campo iniciaram-se na primavera de 1943.

Durante todo o verão daquele ano o campo passou por um processo de embelezamento, preparando-se para receber a delegação que, em hipótese alguma, deveria presenciar a real situação dos prisioneiros. A ideia era esconder a realidade atrás de uma fachada reluzente. Os edifícios e ruas foram limpos pelos prisioneiros e a praça central recebeu um belo gramado e canteiros de flores. Bancos, para o descanso principalmente dos idosos, foram instalados em diversos lugares, bem como lojas, *playgrounds*, berçários e escolas. Placas nas ruas indicavam a localização dos correios, da piscina e do café. O embelezamento também chegou ao interior de alguns dormitórios e alojamentos, especialmente aqueles que deveriam ser visitados pelo Comitê da Cruz Vermelha. As saudações compulsórias aos oficiais nazistas foram abolidas e a área restrita aos judeus ampliada.

Para solucionar o problema da superlotação, em maio de 1944, 7.500 prisioneiros foram deportados para *Auschwitz* – doentes, especialmente as 1.200 pessoas contaminadas com tuberculose, portadores de deficiências, órfãos, prisioneiros acometidos de desnutrição, ou qualquer um que ameaçasse causar má impressão. Um plano detalhado foi traçado para que nenhum imprevisto ou erro pudesse desmascarar a farsa criada pelos nazistas. A programação das atividades dava ao campo ares de normalidade.

A delegação, composta por três membros – dois dinamarqueses, Frant Hvass e Juel Henningsen, e um funcionário do Comitê Internacional da Cruz Vermelha –, acompanhados por um número considerável de funcionários nazistas do alto escalão, representantes da Cruz Vermelha alemã e pelo chefe da liderança judaica em Terezín, o Dr. Paul Eppstein, visitou o campo em 23 de junho de 1944.

Na sede da administração judaica, o Dr. Paul Eppstein forneceu aos visitantes falsos dados referentes aos habitantes do gueto, às taxas de mortalidade, à distribuição de comida, entre outras coisas. A visita percorreu pontos do campo como a lavandeira, os refeitórios, os alojamentos dos trabalhadores dinamarqueses e dos prisioneiros proeminentes, padarias, hospital infantil, farmácia, banco, correios, lojas, açougues e outras instituições fictícias criadas especialmente para a ocasião. “A velha escola, que ficava próxima do escritório de engenharia e que até então servira de hospital, foi pintada e recebeu carteiras escolares”. Um aviso foi afixado na porta: “Fechada para férias”. Em pouco tempo, as vitrines das lojas

estavam cheias de carne, frutas, legumes, linguiça, mas aos prisioneiros não era permitido consumir nada.³

A visita incluiu um almoço e uma apresentação da ópera *Brundibár*,⁴ ensaiada e executada pelas crianças do campo. O processo de embelezamento⁵ se estendeu por mais algumas semanas depois da visita da delegação, quando um macabro filme⁶ foi produzido no campo, entre agosto e setembro, outra mentira encenada sob forte ameaça nazista. O filme nunca chegou a ser exibido em público. Em abril de 1945, a delegação do Comitê Internacional da Cruz Vermelha realizou outra visita à Terezín, novamente com relatório positivo em relação à situação dos prisioneiros.

3 BRENNER, Hannelore. *As meninas do quarto 28: amizade, esperança e sobrevivência em Theresienstadt*. São Paulo: LeYa, 2014, p. 293-294.

4 Para mais informações sobre *Brundibár*, (FERNANDES, 2015).

5 Trechos do diário de Pajík, sobrevivente de Terezín: “17 de junho de 1944: Papai e eu andamos através de Terezín e nós nos admiramos com a relativa beleza dessa cidade. Quando eu penso sobre minha chegada em Terezín, e Terezín naquele tempo e agora, eu concluo que houve uma tremenda mudança. Há bancos em todo lugar, as casas estão arrumadas etc. Por outro lado, quando eu vejo através das janelas da Kavalírka [um prédio para moradia dos anciãos], as pessoas – os idosos, todos amontoados – a impressão correta de Terezín retorna. Para os nazistas isto é apenas um mero detalhe”.

“21 de junho de 1944: Na sexta-feira haverá a chegada da Comissão. O que está acontecendo, ninguém pode acreditar. Apartamentos bonitos, Epstein [o administrador judeu] recebeu um carro, as crianças devem cantar, e nos escritórios há o aviso: ‘Não fume durante o trabalho’, Rahm [o Comandante SS] está completamente mudado”.

“23 de junho de 1944: Este é o Dia da Comissão.... Hoje o almoço está sendo servido entre 10:00 e 12:00. Nós temos língua, purê de batatas, cebolas e salada de pepino. Os números dos transportes não existem, Epstein está dirigindo seu próprio carro, etc. Há um *Apell* [chamada] para instruir cada pessoa sobre seu quarto e mais algumas perguntas etc. A Comissão já está dentro. Epstein está liderando a Comissão. As crianças devem gritar, ‘*Onkel Rahm, schon wieder Sardinen*’, que significa, ‘Tio Rahm, sardinhas de novo?’. A Comissão consiste em aproximadamente dez homens. *Brundibár* [a ópera infantil] está sendo apresentada por todo o dia. A banda também está tocando. Haindl e Bergel, os oficiais da SS, usam roupas de civis. Na *basta* [área gramada entre os muros], há partidas [futebol] ocorrendo e todos estão esperando pela Comissão. Os entregadores da padaria usam luvas. Todas as pessoas estão observando a Comissão da Cruz Vermelha. A Comissão está no correio e é esperada na escola. Nós somos forçados a ler. Os visitantes irão apenas ver a Sala 1” (GRUENBAUM, 2004, p. 44-45, tradução nossa).

Trecho do diário de Misa, sobrevivente de Terezín: “Depois que o pessoal da Cruz Vermelha foi embora, as latas de sardinhas foram tiradas de nós” (GRUENBAUM, 2004, p. 85, tradução nossa).

6 A produção do filme coube ao diretor, dançarino, ator judeu-alemão e prisioneiro Kurt Gueron. A maioria do elenco, juntamente com o diretor, foi enviada para *Auschwitz* e assassinada nas câmaras de gás. O nome original do filme é *Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, “Terezín: um documentário sobre a zona de povoamento judeu”.

<i>Jak se to vezme</i> , Miroslav Košek	<i>Tudo depende do ponto de vista</i>
I. <i>Terezín ted v plně⁷ kráse, zjeví se v tvém oku a s všech ulic zaznívá dusot lidských kroků.</i>	I. Terezín agora em plena beleza, aparece nos teus olhos e de todas as ruas ressoa o barulho de passos humanos.
<i>Tak to aspon vidím, v Terezínském ghettu, ten čtverečný kilometr, Odloučen je světu.</i>	Então, assim eu vejo, o gueto de Terezín, este quilômetro quadrado, Separado do mundo.
II. <i>Však smrt ta je v celém světě, všechny lidi kosí, i ty co vždy nosívali vzbuřru svoje nosy.</i>	II. Porém, a morte está no mundo inteiro, Ceifa toda gente, mesmo aqueles que sempre têm seus narizes empinados para o alto.
<i>Spravedlnost také v celém světě vládne a chudému muží, hořké sousto sládku.</i>	A justiça também o mundo inteiro governa e dos homens pobres, transforma o bocado amargo em doce.

Miroslav Košek foi uma das milhares de crianças deportadas para Terezín durante a Segunda Guerra Mundial. Miroslav nasceu em 30/03/1932, em Hořelice, na Boêmia, e foi deportado de Kladno para Terezín em 26/02/1942, aos 9 anos e 11 meses, onde permaneceu até os 12 anos e 7 meses, quando foi deportado e morto em *Auschwitz*, em outubro de 1944. Esses dados, retirados da base de dados de vítimas do Holocausto na antiga Tchecoslováquia, e seus poemas,⁸ são as únicas informações que encontramos sobre essa criança.

7 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “*plně*”.

8 Os poemas de autoria individual ou compartilhada de Miroslav Košek que encontramos na bibliografia consultada e no site do Museu Judeu de Praga são *Myska*, *Člověk miní*, *Pánbůh mění*, *Jak se vezme*, *Jaro* e *Jo, Jo, to je tak*.

Embelezamento do campo e desumanização dos prisioneiros eram processos que ocorriam em paralelo. A farsa apresentada aos integrantes do Comitê Internacional da Cruz Vermelha de forma alguma convenceu as crianças pois, por mais que os educadores e cuidadores tenham trabalhado para minorar seu sofrimento, “a vida em Terezín as penetrava”⁹ e consumia, aos poucos, sua saúde e esperanças.

Hanuš Hachenburg corajosamente expressou as agruras do campo, não por meio de simples descrição dos fatos observados, mas a partir de uma reflexão poética da realidade. Passado, presente e futuro se encontram nos versos do poema intitulado *Terezín*, que Hanuš escreveu para expressar a ruptura e o isolamento promovidos pela guerra e o desejo de retorno ao lar e à infância.¹⁰ Aqui, “o *eu lírico* abandona sua individualidade para abranger a coletividade dos prisioneiros do campo, transformando-se em um “*nós-lírico*”.¹¹ O olhar de Hanuš se amplia para os outros que, como ele, estão privados de seus direitos”.¹² Esse poema, um dos mais significativos da coleção do Museu Judeu de Praga, foi escrito entre 24/10/1942 e 18/12/1943, período em que Hanuš esteve confinado no campo. Hanuš nasceu em Praga, em 12/07/1929, e viveu em Terezín entre seus 13 anos e 3 meses e 14 anos e 5 meses, quando foi deportado e morto em *Auschwitz*. Hanuš foi criado pela mãe e provavelmente nunca conheceu o pai. Antes de ser

9 Das anotações de Jirí Weil, publicadas em: HRIBKOVÁ, Hana. *Jirí Weil: a scientist and initiator of exhibitions of children's drawings from Terezín*. Centro de Estudo do Holocausto e da Literatura Judaica. Faculdade de Filosofia da Charles University de Praga, República Checa. [Online]. Disponível em <http://sites.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/sites/122/2013/11/hana-hribkova-jiri-weil-a-scientist-and-initiator-of-exhibitions.pdf>. Acesso em jul. 2017. Tradução nossa. p. 7.

10 “Segundo Déborah Dwork, essa cisão ocorria na deportação aos campos de concentração, que decretava o fim da infância. Ali, separados de seus familiares e sem os seus poucos pertences deixados no gueto, as crianças só sobreviveriam na seleção inicial se fossem vistas como adultas, ou seja, capazes de trabalhar. As crianças cujos corpos frágeis e emaciados depois de anos vivendo no gueto não lhes permitia serem vistas como capazes, eram imediatamente levadas para os crematórios. A infância se encerrava definitivamente, tanto para aquelas que receberam a chance de sobreviver sem direito à infância e que se tornaram adultos prisioneiros de um campo onde eram forçadas a trabalhar, ou para aquelas que sequer receberam seu direito de viver, quanto menos de ter uma infância” (ANDRÉ, Thailly Viviane. *As crianças no gueto de Lodz: vidas e mortes no segundo maior gueto judeu da Polónia ocupada, 1941-1944*. 2018, 243 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Judaicos e Árabes) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 158).

11 (HEISE, 2008). Nesse mesmo sentido, Guinzburg afirma que “Adorno acredita que, ao abordar uma individualidade, um poema é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade” (GUINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan/jul 2003, p.).

12 (FERNANDES, 2018, p. 52).

deportado para Terezín, Hanuš vivia em um orfanato em Praga. Seus primeiros poemas foram escritos nesse local. Em sua chegada, Hanuš foi enviado ao Lar n. 2 do alojamento L417. Valtr Eisinger, cuidador do Lar n. 1, logo percebeu seu incrível talento para escrita e o transferiu para seu Lar, onde Hanuš permaneceu até a deportação para o campo familiar de *Auschwitz-Birkenau*.¹³ Hanuš era muito admirado por seus colegas no Lar e contribuiu sobremaneira com textos, peças teatrais e poemas para a revista *Vedem*,¹⁴ escrita pelos meninos do alojamento L417 e com circulação clandestina em outros alojamentos. Alguns sobreviventes do campo familiar em *Auschwitz* se lembram de Hanuš. Nesse campo ele continuou escrevendo poemas.¹⁵ Encontramos um site¹⁶ holandês que intenta rememorar e divulgar o trabalho realizado pelos meninos do Lar n. 1, alojamento L417. Ele apresenta 7 poemas de Hanuš Hachenburg traduzidos para o inglês. Na bibliografia de Krizková, *et alii* (1994), encontramos 17 poemas da criança traduzidos para o inglês, sendo que 6 deles foram “publicados” na revista *Vedem* entre 1942 e 1944. O site do Museu Judeu de Praga apresenta apenas 2 poemas de Hanuš, ambos em língua tcheca.

--	--

13 O campo familiar em *Auschwitz-Birkenau* era composto por prisioneiros provenientes de Terezín, deportados para *Auschwitz* em família, organizados à espera da inspeção do Comitê Internacional da Cruz Vermelha. Como a Cruz Vermelha deu-se por satisfeita com a inspeção realizada em Terezín, 6 meses após a deportação os cerca de 5.000 prisioneiros do campo foram assassinados nas câmaras de gás. O campo familiar possuía educadores e cuidadores que ensinavam de forma bastante informal e entretinham as crianças com histórias, jogos e canções. O responsável pelo bloco das crianças desse campo era um jovem atleta e líder da juventude sionista da cidade alemã de Aachen, chamado Fredy Hirsch. Hirsch se suicidou em 1944, quando as crianças do campo foram enviadas às câmaras de gás. Para mais informações sobre o campo familiar de *Auschwitz-Birkenau* consultar: ITURBE, Antonio G. *A bibliotecária de Auschwitz*: um romance baseado numa história real. Rio de Janeiro: Agir, 2014 e KULKA, Otto Dov. *Paisagens da metrópole da morte*: reflexões sobre a memória e a imaginação. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

14 As crianças em Terezín também produziram revistas que circulavam clandestinamente pelos alojamentos. Algumas ficaram bastante conhecidas como *Kamarád* (22 números), *Rim-Rim-Rim* (sinal de reunião da turma, chegou a 21 números), *Vedem* (os mais de 50 números foram escritos pelos meninos do alojamento L417 que fundaram a *República Skid*) e *Nesar*. Eram manuscritas e ilustradas com lápis de cor e aquarela. Além de poemas, traziam críticas sobre o cotidiano do gueto, histórias em quadrinhos e narrativas de aventura.

15 Um deles, intitulado *The gong*, se tornou muito popular. O poema é baseado no toque de despertar ouvido pelos prisioneiros todas as manhãs. “Em seus sonhos, eles haviam retornado para seus lares, e este era o gongo que os trazia de volta para a realidade implacável do campo de concentração, com fome, sujeira e constante ameaça de morte” (KRIZKOVÁ, *et alii*, 1994, p. 183, tradução nossa).

16 Hanushachenburg.org.

Terežín, Hanuš Hachenburg

Ta troška špiny v spinavých zdech
a kolem ta trocha drátů
A 30.000 kteří spí
kteří se jednou probudí
a kteří jednou uvidí
rozlitu svoji vlastní krev

Byl jsem kdysi¹⁷ dítětem
před 3 lety.
To mládí toužilo po jiné světy
Nejsem již dítětem
Viděl jsem nach
ted již jsem dospělým
poznal jsem strach

krvavé slovo a zabitý den;
to již je jiné než bubáci jen!

Avšak já věřím, že dneska jen spím,
že s svým dětstvím se navrátím
s tím dětstvím tam jak s planou růží
jak s zvonem který ze sna ruší
jak se matkou která vadné dítě
miluje nejvíc ženstvím zpitě;
jak brožné mládí, které pak¹⁸
po nepříteli, po provaze,
jak brožné dětství jež v svůj
kelín
si řekne: ten dobrýn - ten zas zlý.¹⁹

Tam v dáli kdys spí dětství sladce
v těch cestíčkách tam ve stromovce

Terežín

Um pouco de sujeira nas sujas paredes
e ao redor um pouco de arame
E 30.000 que dormem
que um dia despertam
e um dia passam a ver
seu próprio sangue derramado

Outrora fui uma criança
há 3 anos atrás.
De uma juventude que ansiava por outro mundo
Já não sou mais criança
Eu vi um mundo melhor
agora já sou adulto
conheci o medo

palavra sangrenta e dia morto;
isso é diferente de fantasmas apenas!

No entanto eu acredito, que hoje apenas durmo,
que à minha infância voltarei
voltarei à infância como uma rosa silvestre
como um sino que desperta de um sonho
como uma mãe cujo filho adoece
ama-o maternalmente;
como uma juventude terrível, que depois
com inimigo, com força,
como uma infância terrível que no seu colo
diz: estes são bons – estes são maus.

Em algum lugar distante a infância está doce-
mente adormecida

17 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “jinhž”.

18 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “pa”.

19 O trecho grafado não está perfeitamente compreensível. A tradução realizada foi a mais próxima possível, dentro do que, ao nosso ver, faz sentido de acordo com o contexto de produção.

tam nad tím domen kde²⁰ se sklání
kde zbylo pro mne pohrdání
tam kdesi v zahradách a ve květu
kde y matky jsem se zrodil k světu
abych plakal...

V plameni svíčky na pelesti spím
a jednou snad již pochopím
že byl jsem hrozně malý tvor
zrovna tak malý jak ten chor

těch 30.000 jejichž²¹ život spí.
tam v stromovkách se probudí
otevře jednou oči své
a poněvadž mneho prohlédne

tak usne zase²² ...

naqueles caminhos entre as árvores
lá onde sobre a casa se curvam
onde restou só desprezo para mim
em algum lugar nos jardins e em flor
onde minha mãe me trouxe ao mundo
para chorar...

Na luz da chama da vela eu durmo
E talvez um dia entenda
que fui uma criatura muito pequena
pequena assim como esta estrofe

aqueles 30.000 cuja vida dorme.
lá entre as árvores despertam
um dia abrirão seus olhos
e como veem claramente

irão adormecer de novo...

Em uma reunião da SS, em outubro de 1941, ficou definido que, em adição à função de campo de transição, Terezín também serviria como um lugar de dizimação, onde um número significativo de prisioneiros morreria como resultado das insuportáveis condições de vida. O campo também foi chamado de “Sala de espera de *Auschwitz*”.

Diferentemente do cenário encontrado pelo Comitê Internacional da Cruz Vermelha, Terezín, assim como outras centenas de campos e guetos, era um lugar imundo, de fome e de doenças, tanto que, das aproximadamente 144.000 pessoas que por lá passaram, cerca de 33.000 morreram de fome ou de doenças. Os alojamentos eram sujos, extremamente frios no inverno e insuportavelmente quentes no verão. Com roupas inapropriadas, as crianças em Terezín sofreram ao enfrentar o frio europeu durante os longos invernos em que lá estiveram aprisionadas.

20 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “kdes”.

21 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “jivbž”.

22 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “zas”.

<i>Jaro</i> , Miroslav Košek	<i>Primavera</i>
I.	I.
Přišlo slavné jaro, přišlo s velkým spěchem, a po celém světě, dýchá teplím / I / dechem.	Chegou a famosa primavera, chegou com grande pressa, e em todo o mundo, respira-se um fôlego quente.
II.	II.
Zelená se luka, probouzí se sad, a zmizela již zima a utekl chlad.	O campo verdeja, O pomar acorda, e já desapareceu o inverno e fugiu o frio.
III.	III.
I květiny rozkvétají ²³ , ptáci šveholí ²⁴ . Jaro mocně vládne, v lese – na poli.	Mesmo as flores estão se abrindo, os passarinhos cantando. A primavera com poder governa, na floresta – no campo.

A falta de higiene acarretou a proliferação de inúmeras doenças,²⁵ entre as mais frequentes a gastroenterite,²⁶ doença crônica do campo e a maior causa de morte. Havia pouca água para a higiene pessoal e as crianças tinham que conviver com o mau cheiro dos lares e umas das outras.

Em 1944, houve em Terezín uma epidemia de tifo, moléstia transmitida por piolhos, pulgas e carrapatos, acarretada pela chegada ao campo de cerca de

23 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “rozkvétají”.

24 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “šveholí”.

25 Helga Pollak, sobrevivente do quarto 28 do alojamento L410 registrou em seu diário, em 29 de novembro de 1943, que nesse período praticamente todas as meninas do Lar sofreram de encefalite, ou “doença do sono”, como era chamada. Além das crianças, muitos adultos foram infectados por essa doença.

26 Infecção causada por vírus, bactéria ou fungo cujos sintomas mais comuns são diarreia, vômito e dor abdominal. Outros possíveis sintomas são febre, falta de energia e desidratação. As medidas de prevenção dessa doença são ligadas à higiene constante, principalmente das mãos, ao consumo de água potável e ao saneamento.

13.000 prisioneiros retornados do Leste europeu, alguns infectados. A doença rapidamente se espalhou, causando grande temor.

Elie Wiesel (2001) declarou que mais forte que a fome e o frio era o medo. Os habitantes de Terezín também vivenciaram um profundo medo proveniente da ameaça constante de deportação²⁷ para os campos do Leste europeu. Mesmo sendo um lugar ruim, Terezín ainda era melhor que os campos de extermínio.²⁸

Eva Picková expressou seu medo e desespero no poema *Strach*. Eva nasceu em 15/05/1929 e foi deportada de Nymburk para Terezín em 16/04/1942. A criança foi novamente deportada em 18/12/1943, sendo enviada para *Auschwitz*, lugar onde foi assassinada. Por essas datas e pela informação que consta no corpo do poema original – “Eva Picková, 12 anos, Nymburk” –, pressupomos que este poema tenha sido escrito logo que Eva chegou a Terezín, antes de seu aniversário de 13 anos.

²⁷ O total de prisioneiros deportados de Terezín para os campos do Leste europeu foi 86.934. Para alguns autores esse número gira em torno de 88.000. Desses, pouco menos de 3.000 sobreviveram. De acordo com Bosi, (2003): “Ao Conselho judaico incumbia a tarefa de fazer a lista dos que seriam deportados. O horror da deportação acompanha os prisioneiros noite e dia. Quem não tivesse alguma proteção (buscada com desespero) poderia estar na próxima lista dos comboios para o leste. [...] O limite extremo do medo vem da operação de escolha para as câmaras de gás (*Selektion*)”. p. 89.

²⁸ Klüger, (2005), registrou: “[O] campo estava inteiramente à mercê de uma vontade anônima, segundo a qual corria-se o risco de ser deportado a qualquer momento para um campo de terror qualquer, apenas obscuramente identificável. Pois *Theresienstadt* significava os transportes para o leste e estes ocorriam em intervalos imprevisíveis, tal qual catástrofes naturais”. p. 80.

<i>Strach</i> , Eva Picková	<i>Medo</i>
Dnes nová hrůza ghetto jímá. nemoc zlá před sebou šíří děs. Smrt v ruce lednou kosu třímá, Oběti stíná své – divý běs.	Hoje um novo temor abraça o gueto. uma doença ruim espalha o terror. A morte empunhando sua foice fria, Matando suas vítimas – que horror.
Dnes otčům strachem srdce bije A matky sklání hlavu v dlaň.	Hoje o coração dos pais bate com medo E mães curvam a cabeça sobre a palma das mãos.
Ted děti dáví tyfu zmyje / !/ A z jejich řad si bere daň.	Agora a víbora sufoca as crianças com tifo! E delas cobra um imposto.
Dnes ač mé ²⁹ srdce ještě tepe. Mé družky odcházejí v onen ³⁰ svět A člověk neví, zdali není lépe. Než totó vidět – raději zemřít hned.	Hoje, mesmo que meu coração ainda pulse. Minhas companheiras irão para outro mundo E ninguém sabe, se não seria melhor. Em vez de ver isso – melhor morrer agora.
Né – vždyt chceme, Bože, žiti. My nechceme ³¹ <u>ztenčit</u> počet našich řad. My chceme svět svůj lepším učiniti, Nesmíme umřít – chceme pracovat.	Não – queremos pois, oh Deus, viver. Nós não queremos diminuir nosso número. Nós queremos tornar nosso mundo melhor, Não podemos morrer – nós queremos trabalhar.

Assim como os prisioneiros de Terezín lutavam para erradicar pragas como piolhos, pulgas e percevejos, que infestavam o campo, incomodando sobremaneira o descanso e o sono e transmitindo doenças, os nazistas, adotando prioridade semelhante, arquitetaram e levaram a efeito a limpeza e erradicação de “uma raça parasita e hedionda que suja a pureza do povo autêntico”.³² “O processo de desumanização imposto pelos nazistas aos prisioneiros apresentou diferentes frentes, todas [...] muito cruéis”³³, entre elas a fome crônica que provocava um impulso

29 O Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “*me*”.

30 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “*onem*”.

31 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “*nechcem*”.

32 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006. A autora continua afirmando que insiste “nessas metáforas de higiene, de limpeza sim, de dedetização, porque elas são a contrapartida dessa construção, denunciada por Adorno e Horkheimer, de um ideal pseudo-natural e originário de pureza, de nitidez, de determinação viril unívoca, sem deslizes, dúvidas ou desvios, com uma sexualidade higiênica e familiar”. p. 69-70.

33 (FERNANDES, 2018, p. 49).

instintivo que suprimia toda racionalidade e moralidade. Em Terezín, a fome foi companheira constante dos prisioneiros. Tudo o que pudesse ser ingerido servia de alimento a eles.

<p><i>Myška</i>, Koléba (Miroslav Košek, Jindřich Löwy, Bachner)</p> <p>I.</p> <p>Myška sedí v pelíšku, chytá blechu v kožíšku. Chytit ji však nemůže, zalezla jí do kůže. Točí se stále dokola. Ta blecha ta je potvora!</p> <p>II.</p> <p>Přišel její tatínek³⁴, Prohlédl jí kožíšek. Chytil blechu v okamžiku, Upekł jí na rendlíku. Myška volá na dědu: Máme blechuk obědu.</p>	<p>O ratinho</p> <p>I.</p> <p>Um ratinho sentado em sua cama, caçando uma pulga em seus pelos. Apanhá-la, contudo, não pode, escondeu-se dentro da pele. Dá voltas ao redor sem parar. Esta pulga é uma pestinha!</p> <p>II.</p> <p>Chegou seu pai, Examinou seus pelos. Apanhou a pulga num instante, E assou-a na caçarola. O ratinho chama o avô: Temos pulga para o almoço.</p>
--	--

O poema *Myška* tem autoria compartilhada. Foi escrito por três meninos que provavelmente viviam no mesmo lar do alojamento L417. O grupo foi intitulado “Koléba” em referência a seus sobrenomes: *Miroslav Košek*, *Hanuš Löwy* e *Bachner*.

Hanuš Löwy nasceu em Ostrava, em 29/06/1931. Em 30/09/1942, Hanuš foi deportado dessa cidade para Terezín, aos 11 anos e 3 meses, permanecendo no campo até os 13 anos e 4 meses, quando foi deportado e morto em *Auschwitz*, em 04 de outubro de 1944. Não encontramos outras informações sobre Hanuš. A terceira criança a compor o trio, *Bachner*, não foi identificada pelo Museu Judeu de Praga. Ao pesquisarmos por nome, faixa etária e sexo, a base de dados de vítimas do Holocausto retornou uma possibilidade,³⁵ sem podermos afirmar.

34 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “*tatíček*”.

35 Kurt Bachner, nascido em 18/08/1929, deportado de Ostrava para Terezín em 30/09/1942 e novamente deportado, e morto, em *Auschwitz* em 05/10/1942. Outra possibilidade seria Richard Bachner,

Usando a imaginação e demonstrando grande sensibilidade, as crianças foram capazes de perceber e simbolizar a realidade, atribuindo sentido a diferentes aspectos do contexto concentracionário. A fome, *sentida* pelas crianças (ratinho) e *observada* pelos autores nos idosos (“O ratinho chama o avô:/ Temos pulga para o almoço”) e a aproximação da figura humana a de ratos, “raça parasita e hedionda”, demonstra consciência do meio bastante desenvolvida, principalmente em relação às formas de extermínio do povo judeu – na concepção nazista, povo a ser erradicado por completo, começando por aqueles não aptos ao trabalho, como crianças e idosos.

Em Terezín, a superlotação tornou ainda mais grave a fome. A cidade-fortaleza foi construída para abrigar até 7.000 pessoas, entretanto, durante a Segunda Guerra Mundial chegou a abrigar 60.000 prisioneiros.³⁶ Cerca de 30 crianças viviam em quartos (Lares) de aproximadamente 30 m². Cada dormitório possuía 24 lugares para dormir e uma mesa. Não havia espaço para as crianças guardarem seus pertences pessoais. Alguns desenhos realizados pelas crianças no campo nos dão pistas de que elas colocavam suas malas embaixo dos beliches ou fixavam pregos nas paredes para pendurar roupas, bolsas e outros objetos. As crianças passavam a maior parte do tempo nos quartos. Desde a fundação do campo, o Conselho Judaico havia decidido que os idosos deveriam abdicar de parte de sua ração em favor de crianças e jovens. Dessa forma, muitos idosos morreram de fome em Terezín: “aos velhos são dadas quantidades menores e eles rondam as latas de lixo em busca de comida”.³⁷

nascido em 28/12/1929, deportado de Praga para Terezín em 20/11/1942, mas a descartamos porque essa criança foi deportada para *Auschwitz* em 26/01/1943 e um dos poemas do *corpus* escrito pelo trio Koléba está datado como “26.II.1944”.

36 No decorrer da Segunda Guerra Mundial, 76.000 prisioneiros foram deportados para Terezín de 151 comunidades judaicas nas regiões da Boêmia e Morávia, 42.000 prisioneiros foram deportados da Alemanha, 1.100 da Hungria, 4.900 da Holanda, 15.000 da Áustria e 466 da Dinamarca.

37 BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 88.

<p><i>Jo, jo, to je tak</i>, Kolěba (Miroslav Košek, Jindrich Löwy, Bachner)</p>	<p><i>Sim, sim, isto é assim</i></p>
<p>I.</p> <p>V Terezínském tak zvaném sadě, sedí jakýs dědeček, místo někde na zahradě. Vousy má na svoji bradě, a na hlavě čepeček.</p>	<p>I.</p> <p>No assim chamado pomar de Terezín, sentado está um avô, em algum lugar do jardim. Barba tem no seu queixo, e na cabeça um solidéu.</p>
<p>II.</p> <p>Tvrdý chleba v zubech khřupe, zub má už jen jediný. Ubohý můj starý khřupe, místo housky linzenzupe ubohé mě šediny.</p>	<p>II.</p> <p>Pão duro nos dentes tritura, dente tem apenas um. Meu pobre velho tritura, em vez de pãozinho macio, <i>linzenzupe</i>³⁸ meu pobre grisalho.</p>

Em suas memórias e reflexões sobre o universo concentracionário, Primo Levi, na obra *É isto um homem?*, registrou, especificamente no capítulo “O canto de Ulisses”, sua urgência em explicar a Jean, o *Pikolo* do campo, o que seria este “*come altrui piacquè*”, esta “vontade superior”, presente nos versos do Canto XXVI da Divina Comédia, de Dante Alighieri, canto em que Ulisses narra sua morte. Ao estabelecer relações entre o universo concentracionário e o canto dantesco,³⁹ Levi o reelabora no interior de sua própria experiência pessoal, no momento em que a vive, e encontra significado para seu sofrimento,⁴⁰ assim como Ulisses, que compreende e expressa seu destino a seus companheiros por meio do canto. Levi se identifica com o herói grego e com a possibilidade de ir além dos limites impostos, não por Deus, como no caso de Ulisses, mas pelos próprios homens: “enquanto *Auschwitz* representa a punição aplicada pela Alemanha nazista ao povo judeu por sua audácia intelectual [...], o naufrágio de Ulisses é a punição de um Deus que não

38 Do alemão, “sopa de lentilhas”, mas a grafia correta é “*linsensuppe*”.

39 Referências à *Divina Comédia* estão presentes em todo o livro, inclusive a metáfora da viagem pelo mar e do naufrágio, presente nos termos “afogados” e “sobreviventes”, em referência, respectivamente, àqueles que desaparecem no campo e àqueles que conseguem sobreviver.

40 “É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (LEVI, 1988, p. 116).

tolera a audácia do homem”. Para Levi, “ultrapassar os limites é a mensagem que diz respeito a todos os homens”.⁴¹ Dessa forma, Levi compreende seu “castigo” como a imposição de “uma vontade superior” que rompe com a racionalidade do mundo e transforma a condição do homem em tempos de guerra. O poema *Člověk miní, Pánbůh mění* escrito pelo trio Koléba expressa, de alguma forma, esse “castigo” e evoca, já no título, a distância entre aquilo que se espera e a realidade concentracionária comandada por “uma vontade superior”.

Člověk miní ⁴² , Pánbůh mění ⁴³ , Koléba (Miroslav Košek, Jindřich Löwy, Bachner)	<i>O homem planeja, Deus muda</i>
<p>I.</p> <p>Kdo byl v Praze vez nemocný, kdo byl v Praze boháč, v Terezíně chudák on je, na tělo fáč za fáčem.</p>	<p>I.</p> <p>Quem estava doente em Praga, quem era rico em Praga, em Terezín é um pobre homem, seu corpo está sempre ferido.</p>
<p>II.</p> <p>Kdo byl kdysi otužilý, vydrží tu dobu. Kdo byl zvyklý na posluhu, sklátí se do hrobu.</p>	<p>II.</p> <p>Quem outrora era resistente, Suporta tudo aqui. Quem era acostumado a ter servos, Írá descer à sepultura.</p>

Apesar da fome, das doenças, da ausência de espaço e liberdade de ir e vir e das constantes deportações, o campo de Terezín ficou conhecido por sua rica vida cultural. Em Terezín as crianças enfrentaram o processo de desumanização utilizando a arte como ferramenta. Os poemas produzidos por elas se configuram como luta contra a imposição de uma apatia generalizada, evocada pela figura do muçulmano descrita por Levi (1988) e (2004), e contra o processo de desumanização. Além de ferramenta de sobrevivência física e resistência cultural e espiritual diante da barbárie nazista, a arte em Terezín serviu também como um testemunho da vida cotidiana do gueto e como espaço simbólico de reflexão sobre a condição do homem, buscando respostas a questões existenciais.

41 MAURO, Claudia Fernanda de Campos. O mito de Ulisses em *Se questo é un uomo*. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 37-49, jan./jun. 2012.

42 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “miní”.

43 Aqui foi realizada uma correção na palavra. No documento original lê-se “mění”.

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, Thailly Viviane. *As crianças no gueto de Lodz: vidas e mortes no segundo maior gueto judeu da Polônia ocupada, 1941-1944*. 243 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Judaicos e Árabes) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Primas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Os campos de concentração*. Tradução: Rafael Rocca dos Santos. Cadernos de Língua e Literatura Hebraica, n. 15, p. 280-305, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BETTELHEIM, Bruno. *O coração informado: autonomia na era da massificação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRENNER, Hannelore. *As meninas do quarto 28: amizade, esperança e sobrevivência em Theresienstadt*. São Paulo: LeYa, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. *Concepções do universo concentracionário: diálogos entre os poemas e desenhos das crianças de Terezín*. 2018, 127 f. + anexos. Relatório Final (Pós-Doutorado em Metodologia do Ensino e Educação Comparada) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. *Pelos olhos da criança: concepções do universo concentracionário nos desenhos de Terezín*. 2015, 468 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FRANKL, Viktor Emil. *El hombre en busca de sentido*. 10º ed. Barcelona: Herder, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan/jul 2003.
- GRUENBAUM, Thelma. *Nesarim: child survivor of Terezín*. Portland: Vallentine Mitchell, 2004.

HEISE, Eloá. Poesia após Auschwitz. In: SOUSA, Celeste Ribeiro de (Org.). *Poéticas da violência: da bomba atômica ao 11 de setembro*. São Paulo: Humanitas, 2008.

HRIBKOVÁ, Hana. *Jirí Weil: a scientist and initiator of exhibitions of children's drawings from Terezín*. Centro de Estudo do Holocausto e da Literatura Judaica. Faculdade de Filosofia da Charles University de Praga, República Tcheca. [Online]. Disponível em <http://sites.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/sites/122/2013/11/hana-hribkova-jiri-weil-a-scientist-and-initiator-of-exhibitions.pdf>. Acesso em jul. 2017.

ITURBE, Antonio G. *A bibliotecária de Auschwitz*: um romance baseado numa história real. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* Com o Diário de Lili Jaffe, 1944-1945. São Paulo: Editora 34, 2012.

JAKOBSON, Roman Ossipovitch. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio; KRISTEVA, Julia (Orgs.). *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

JAKOBSON, Roman Ossipovitch. O que fazem os poetas com as palavras. *Revista Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 12. p. 5-9. mar. 1973.

KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005.

KŘÍŽKOVÁ, Marie Růt; KOTOUČ, Kurt Jiří; ORNEST, Zdeněk. *We are children just the same: VEDEM, the secret magazine by the boys of Terezín*. Estados Unidos: Paul R. Wilson, 1994.

KULKA, Otto Dov. *Paisagens da metrópole da morte: reflexões sobre a memória e a imaginação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

LERNER, Sílvia Rosa Nossek; BORGES, Sônia. A arte produzida durante o holocausto. *WebMosaica* – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Rio Grande do Sul, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/31824>. Acesso em abr. 2015.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MAKAROVA, Elena. *Friedl Dicker-Brandeis: Vienna 1898 – Auschwitz 1944*. Estados Unidos: Tallfellow Press, 1999.

MARKO, Leslie Evelyn Ruth. *Teatro de Sami Feder: espaço poético de resistência nos tempos do Holocausto (1933-1950)*. 414 f. Tese (Doutorado em Letras Orientais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MAURO, Cláudia Fernanda de Campos. O mito de Ulisses em *Se questo é um uomo*. *Revista Let.*, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 37-49, jan/jun 2012.

MUNKOVÁ, Alena. Entrevista. [s.d.]. Centropa. *Instituto Histórico Judeu de Viena*. Disponível em: <http://www.centropa.org/biography/alena-munkova>. Acesso em jan. 2018.

NAUROSKI, Sílvia Aparecida. *Caminho poético e a experiência do Holocausto na obra de Rose Aïsländer*. 137 f. + anexos. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RUBIN, Susan Goldman. *Fireflies in the dark*. The story of Friedl Dicker-Brandeis and the children of Terezín. New York: Scholastic, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagens de Terezín: a arte entre o testemunho e a resistência*. *Revista 18: Centro de Cultura Judaica*, São Paulo, Ano III, (09), p. 32-33, set/out/nov. 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

THOMSON, Ruth. *Terezín: voices from Holocaust*. Somerville: Candlewick Press, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Diante do extremo*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

VOLAVKOVÁ, Hana. ... *I never saw another butterfly*... Children's drawings and poems from Terezín concentration camp, 1942-1944. Praga: Schocken Books, 1978.

WALDMAN, Berta. Badenheim, 1939: escritura e violência. In: SOUSA, Celeste Ribeiro de (Org.). *Poéticas da violência*. Da bomba atômica ao 11 de setembro. São Paulo: Humanitas, 2008.

WEISS, Helga. *O diário de Helga Weiss: o relato de uma menina sobre a vida em um campo de concentração*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Sites

Base de dados das vítimas do Holocausto na República Tcheca: <http://www.holocaust.cz/>

Museu Judeu de Praga: <http://www.jewishmuseum.cz/>

The Central Database of Shoah Victims' Names: <http://db.yadvashem.org/names/search.html?language=en>

Samuel Beckett, o poeta entre as ruínas

Alan Cardoso da Silva¹

Resumo: Com este trabalho apresento a minha tradução para três poemas do escritor irlandês Samuel Beckett, ainda inéditos no português do Brasil (“Dieppe”, “Saint-Lô” e “Antipepsis”), os quais serão analisados como “poemas de guerra”, visto que o autor os escreveu enquanto resistia ao progresso do nazismo na França. A relevância desse trabalho se dá como contribuição aos estudos acerca da poesia de Beckett (autor mais notadamente lembrado como dramaturgo e romancista do que como poeta). Esses três poemas foram escolhidos como uma proposta de rememoração de um “Beckett antifascista”. A leitora e o leitor encontrarão minhas traduções ao lado dos poemas originais, seguidos de comentários que explicam as decisões tradutórias, além de fornecer interpretações para os poemas originais.

Palavras-chave: Tradução comentada. Tradução poética. Transcrição. Samuel Beckett. Beckett Antifascista.

Abstract: Within this work I present my translation for three poems by the Irish writer Samuel Beckett, still unpublished in Brazilian Portuguese, (“Dieppe”, “Saint-Lô” and “Antipepsis”), which will be analyzed as “war poems”, since the author wrote them while resisting to the progress of Nazism in France. The relevance of this work is given as a contribution to studies on Beckett’s poetry (an author more notably remembered as a playwright and novelist than as a poet). These three poems were chosen as a proposal to commemorate an “antifascist Beckett”. The readers will find my translations alongside the original poems, followed by comments that explain the translational decisions, in addition to providing interpretations for the original poems.

Keywords: Translation with commentary. Poetry translation. Transcreation. Samuel Beckett. Antifacist Beckett.

1 Graduando em Letras Português-Literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e estudante do Núcleo de Tradução e Criação (ntc/UFF), onde desenvolveu monografia sobre a tradução de poemas antifascistas de Samuel Beckett. Seu livro de poesia *Aught* foi publicado pela Editora Trevo, em maio de 2020. Além disso, tem poemas publicados nas revistas Ruído Manifesto e Mallarmargens.

Samuel Beckett é um escritor irlandês que nasceu em Dublin, capital da atual República da Irlanda, em 1906 e morreu em Paris, França, em 1989. Beckett, durante a Segunda Guerra Mundial, atuou na Resistência Francesa e pôde ver de perto a destruição causada pela guerra. Apesar de muito discutida a influência da Segunda Guerra no teatro e na prosa de Beckett, pouco é falado acerca do impacto causado em sua poesia. Como pontua Rónán McDonald (2006, p. 4, minha tradução²), a poesia de Beckett “é uma parte lamentavelmente negligenciada da sua obra”.

“Dieppe”, “Saint-Lô” e “Antipepsis” são poemas, inéditos no português do Brasil, que Beckett compôs possivelmente no período entre os anos de 1937 e 1945 enquanto resistia ao nazismo na França, assumindo uma postura visivelmente antifascista (BOA, Stephen, 1997, p. 7). Dito isto, apresento-os na ordem em que foram publicados, seguidos das minhas traduções, conforme a edição crítica *The Collected Poems of Samuel Beckett* (2012), organizada por Seán Lawlor e John Pilling. Esta edição serviu como texto-base para as traduções, comentadas a seguir.

2 Salvo se indicado, todas as traduções nesse trabalho são minhas.

Dieppe

again the last ebb
 the dead shingle
 the turning then the steps
 towards the lights of old

Saint-Lô

Vire will wind in other shadows
 unborn through the bright ways tremble
 and the old mind ghost-forsaken
 sink into its havoc

Antipepsis

And the number was uneven
 In the green of holy Stephen
 Where before the ass the cart
 Was harnessed for a foreign part.
 In this should not be seen the sign
 Of hasard, no, but of design,
 For of the two, by common consent,
 The cart was the more intelligent.
 Whose exceptionally pia
 Mater hatched this grand idea
 Is not known. He or she,
 Smiling, unmolested, free,
 By this one act the mind become
 A providential vacuum,
 Continues to stroll amok,
 To eat, drink, piss, shit, fart and fuck,
 Assuming that the fucking season
 Did not expire with that of reason.
 Now through the city spreads apace
 The cry: A thought has taken place!
 A human thought! Ochone! Ochone!
 Purissima Virgo! We're undone!
 Bitched, bugged and bewildered!
 Bring forth your dead! Bring forth your dead!

Dieppe

outra última maré
 o seixo morto
 a volta então a pé
 até a luz remota

Saint-Lô

Vire vai virar em outras sombras
 não-nascidas tremer entre claras vias
 e a velha alma esquecida
 decair no próprio caos

Antipepsis

Era o número inconstante
 No santo Stephen verdejante
 Onde tudo é diferente
 Burro atrás, carroça à frente.
 Em acordo deu-se esse caso,
 Sem hasard, ou seja, acaso,
 Porque o burro consciente
 Não se julgava inteligente.
 Qual foi o pássaro que pia
 Mater chocou tal utopia
 Não se sabe. Ele ou ela,
 Rindo, livre, sem mazela,
 Com esse feito fez-se a mente
 Um vácuo conveniente,
 Ainda caminha enquanto pode,
 Come, peida, caga e fode,
 Crendo que o acasalamento
 Sobreviveu ao pensamento.
 Pelas ruas não mais escasso
 O grito: Uma ideia toma espaço
 Ochone! Ochone! Ideia humana!
 Purissima Virgo! Que má fama!
 Traídos, tristes e tortos!
 Tragam seus mortos! Tragam seus mortos!

A fim de facilitar a leitura durante a análise dos poemas traduzidos, organizei-os em tabelas ao lado dos originais e quanto à métrica usei os símbolos (/), (\), (-), (|) e (| |) que significam, respectivamente, sílaba acentuada, sílaba acentuada de maneira secundária, sílaba não acentuada, separação entre pés métricos e pausa na leitura (ou fim de verso).

Traduzindo “Dieppe”

Dieppe	Dieppe
- / - / \	/ - - - - /
again the last ebb	outra última maré
- / / -	- / - / -
the dead shingle	o seixo morto
- / - - - /	- / - / - /
the turning then the steps	a volta então a pé
/ - / - /	- / - / - / -
towards the lights of old	até a luz remota

Primeiro gostaria de adentrar no plano do conteúdo; Dieppe é uma comuna francesa na região da Normandia, por onde, em 1939, os nazistas invadiram a França. Dieppe tem litoral no Canal da Mancha, o que pode ter sido referenciado no primeiro verso do poema “again the last ebb”. Publicado no jornal *The Irish Times* em 1945 sob o título “DIEPPE 193?”, é impreciso quando nos anos 1930 ele foi composto. Contudo, orientado pelo comentário de Seán Lawlor e John Pilling (2012, p. 384), creio que o poema tenha sido composto entre 1937 e 1939, nos contextos de ascensão do nazifascismo na Europa ou da Queda da França. O poema original tem um tom melancólico e pessimista, tratando o tempo com a metáfora das ondas do mar, que avançam somente para retornar em um ciclo infundável, semelhante ao tempo monótono, tedioso e estático de *Waiting for Godot* (1955). Palavras como “last”, “dead” e “old” reforçam a passagem iminente do tempo, no entanto, as palavras “again” e “turning” fazem com que a progressão do tempo ocorra de maneira não linear, mas cíclica, repetida. Dessa forma, “Dieppe” apresenta um imbricado paradoxo temporal. Além disso, palavras polissêmicas contribuem para o efeito de imprecisão daquilo descrito pelo poema original: “shingle” pode ser traduzido tanto como “seixo” quanto como “telha”, enquanto que “steps” pode ser traduzido tanto como “passos/pegadas” quanto como “degraus”. Assim, sobreposta à imagem de uma praia de cascalhos com um caminho até as “velhas luzes” (da cidade, possivelmente)³, está a imagem da “telha morta” e dos degraus que remetem a ruínas de construção. A imprecisão dota o poema de uma sensação de amorfia, e é justamente essa falta de forma

3 Apesar do adjetivo “old” não se referir a nenhum substantivo em “towards the lights of old”, comportando-se ele próprio como substantivo, há a versão em francês do poema, escrita pelo próprio autor, no qual se lê, traduzido literalmente, “em direção às luzes antigas”.

que, conforme Olga Kempinska (2016, p. 194), faz crescer a experiência do tédio na obra de Beckett:

Na leitura de Beckett, mesmo aquela muito atenta, algo parece relutar em configurar-se, algo não toma forma, insistindo em demorar-se numa monstruosidade amorfa, tal uma neblina cinzenta, uma poeira ou uma lama, que é, aliás, uma das imagens mais recorrentes na poética beckettiana. Comparável a um amálgama sem articulação, o tédio nada tem a ver com os monstros confeccionados da hibridação animal, vegetal e humana. Ao contrário daquela exorbitância de formas, na experiência do tédio trata-se, antes, da impressão do contato com uma estranha substância, quase inexistente e, contudo, capaz de dissolver as formas mais horrendas.

No plano rítmico, o poema original apresenta quatro versos de metro irregular, contudo, repete-se com alguma frequência o pé jâmbico (presente em todos os versos). Assim, tem-se, nesta ordem: um jambo e um báquio no primeiro verso; um jambo e um troqueu no segundo; dois jambos intercalados por um pirríquio no terceiro e o quarto verso é composto todo por jambos, com a omissão de uma sílaba no primeiro pé métrico (*headless line*). A recorrência da alternância entre sílabas tônicas e átonas, a meu ver, expressa no plano rítmico algo expresso também no plano do conteúdo; com a possibilidade de os pés jâmbicos representarem o ritmo das ondas do mar que, no segundo verso, encontram a resistência do pé complementar ao jambo (o troqueu), numa espécie de refluxo do mar, para então ser restabelecido o ritmo jâmbico.

Desta maneira, preocupei-me em recriar essa relação entre sentido e ritmo na minha tradução. Semanticamente, preferi palavras que em português fossem capazes de dar o tom ambíguo e paradoxal do poema em inglês sem perder de vista o número de sílabas poéticas dos versos do poema original (levando em consideração a contagem de sílabas métricas em língua portuguesa que exclui as sílabas átonas após a tônica da última palavra do verso) porque creio que seja imprescindível recriar os efeitos sonoros atrelados à métrica, criando um tom similar ao do original através da acentuação silábica. Além disso, adaptei a recorrência do som [ɛ] de “ebb”, “dead” e “step” pela recorrência do mesmo som em “maré”, “pé” e “até”. Assim, as palavras que denotam a passagem do tempo “last”, “dead” e “old” foram traduzidas por “última”, “morto” e “remota”, respectivamente. Enquanto as palavras que impõem a repetição do tempo “again” e “turning” foram traduzidas por “outra” e “volta”, respectivamente. Deve-se notar que preferi traduzir “again” por “outra” tendo em vista o número de sílabas a mais que uma tradução mais literal para o termo em português “novamente” traria, prejudicando

o ritmo do poema. Desta maneira, creio que o verso “outra última maré” tem em si o sentido paradoxal pela associação absurda de palavras que juntas deveriam anular seus sentidos mutuamente, uma vez que se espera que depois da última maré não venha existir outra.

Ainda quanto ao ritmo, quis recriar a predominância do pé iâmbico, sendo todos os versos da minha tradução, com exceção do primeiro, iniciados por um jambo. O que ocorreu, por assim dizer, foi que precisei pôr o “refluxo sonoro” do mar no primeiro verso. Contudo, como este é o verso que trata da “maré vazante” a que se refere a palavra em inglês “ebb”, não encarei como perda, mas sim como uma adaptação feliz e reforço da relação entre ritmo e sentido. Além disso, fiquei contente com tal reforço porque “ebb” não encontra em português um correspondente formado por uma única palavra, sendo necessário o adjetivo “vazante” para qualificar a maré; assim, vejo o reforço do sentido através do ritmo como um ganho considerável tendo em vista as especificidades de cada sistema linguístico. Em termos da métrica corrente em língua portuguesa tem-se então: um verso de sete sílabas com acentos nas posições (1), (3) e (7) no primeiro verso; um verso de quatro sílabas com acentos nas posições (2) e (4) no segundo; um verso de seis sílabas com acentos nas posições (2), (4) e (6) no terceiro e um verso de seis sílabas com acentos nas posições (2), (4) e (6) no quarto.

Traduzindo “Saint-Lô”

Saint-Lô	Saint-Lô
/ - / - / - / -	/ \ - / - / - / -
Vire will wind in other shadows	Vire vai virar em outras sombras
- / - - / - / -	/ - / - - / / - / -
unborn through the bright ways tremble	não-nascidas tremer entre claras vias
- - / - / - / -	- / / - - / -
and the old mind ghost-forsaken	e a velha alma esquecida
/ - - - / -	- - / - / - /
sink into its havoc	decair no próprio caos

Em relação ao segundo poema, “Saint-Lô”, como feito com “Dieppe”, adentro no plano do conteúdo para depois chegar ao plano rítmico do texto. Saint-Lô também é uma comuna francesa situada na região da Normandia. Não por acaso, foi palco de confrontos entre aliados e nazistas e alvo de bombardeios em embates tanto de invasão quanto de reconquista. Vire, nome que pode soar estranho em uma primeira leitura, é um rio que passa pela comuna e levei em

consideração a pronúncia francesa [viʁ] na contagem de sílabas tanto em inglês quanto em português, porque, apesar de parecer um dissílabo quando lido em português do Brasil, trata-se de um monossílabo.

O tom de “Saint-Lô” parece dar continuidade ao de “Dieppe”: tem-se novamente o tema da água, no primeiro representado pelo mar, aqui pelo Rio Vire, como símbolo resistente à violência da guerra. Apesar da destruição, as ondas do mar continuam avançando sobre a praia em “Dieppe”, e aqui o Vire segue seu curso sem interferências, como reforça Pilling (1997, p. 194):

sua ideia inicial de continuação e continuidade (“Vire will wind...”) retoma um motivo da fala no rádio⁴: ‘o hospital de cabanas de madeira em seus jardins entre o Vire e as ruas de Bayeux continuará a executar suas funções, e suas curas.

A sensação de claustrofobia na escrita beckettiana (LANGLOIS, 2017, p. 18), evidenciada nesses poemas pela impossibilidade do próprio tempo de escapar das ruínas de Dieppe e Saint-Lô, acrescida do elemento água faz ecoar a palavra-valise “sepúltero” (trad. de Caetano e Rogério W. Galindo para “womb-tomb”) de Ossos de Eco (2015): o ponto de partida, o útero, e o ponto final, a sepultura, fundem-se. E a humanidade, o mundo, é ao mesmo tempo embrião e cadáver. “Saint-Lô” e “Dieppe” mostram o poder monstruoso da guerra de suspender o tempo natural e de pôr os sujeitos humanos em um estado não de morte, mas de anti-vida; de obliteração da existência.

Portanto, o que se reduz a “sombras não-nascidas” aqui são as construções transformadas em ruínas, incapazes de erguerem-se verticalmente do solo, deixando à mostra os “bright ways” talhados na cidade pela guerra. A expressão “old mind” possivelmente se refere à própria Saint-Lô que se encontra abandonada até pelos fantasmas, uma vez que, de tão arrasada, a cidade não pode ser habitada nem pelos espíritos daqueles que morreram ali e, assim, afunda em caos como o Rio Vire. “Saint-Lô” apresenta uma sintaxe complexa: o verbo auxiliar “will” pode estar regendo os verbos “tremble” e “sink” (LAWLOR; PILLING, 2012, p. 390), dessa maneira o poema poderia ser lido, em ordem direta: “Vire vai virar em outras sombras não-nascidas, [Vire vai] tremer entre claras vias e a velha alma esquecida, [Vire vai] decair no próprio caos”.

4 *The Capital of Ruins.*

Em questão de ritmo, o poema original é composto por quatro versos os quais os três primeiros têm quatro pés métricos enquanto o último três. Nestes quatro versos predomina o uso do pé trocaico, presente em todos os versos. Assim, tem-se, nesta ordem: quatro troqueus no primeiro verso; um jâmb, um pirríquio e dois troqueus no segundo; um pirríquio, e três troqueus no terceiro e dois troqueus intercalados por um pirríquio no quarto. A recorrência do pé trocaico em “Saint-Lô” ecoa o uso de seu pé complementar (o jâmb) em “Dieppe” e de forma semelhante expressa no plano rítmico o que é expresso no plano do conteúdo do poema, já que o único verso uniforme do poema é aquele que trata do curso inalterado do rio Vire, enquanto os versos que tratam das ruínas da cidade apresentam pouca ou nenhuma uniformidade.

O jogo com palavras antitéticas presente no poema anterior também figura em “Saint-Lô” na oposição entre “shadows” no primeiro verso e “bright” no segundo, além do eco da fluidez do rio Vire no último verso através do verbo “sink”. No primeiro verso, adaptei as aliterações de [w] em “will” e “wind” por aliterações em [v] em “Vire”, “vai” e “virar”, ganhando assim mais uma repetição do som. No segundo verso, traduzi a palavra “bright” por “claras”, recriando a relação de antítese com “sombas” (“shadows” no original). No terceiro verso, preferi traduzir “mind” por “alma” em vez de “mente” em prol da economia de sílabas gerada pela elisão da vogal final de “velha” com a inicial de “alma”, e da final de “alma” com a inicial de “esquecida”. Ainda no terceiro verso, não recriei um trocadilho correspondente a “ghost-forsaken”, traduzindo-o pelo termo mais geral “esquecida”; apesar disso, não querendo de todo abrir mão de um termo linguisticamente marcado (BRITTO, 2012, p. 67), reproduzi no verso anterior uma construção marcada em português “não-nascidas” (com hífen para fazer referência ao “ghost-forsaken”) que traduz “unborn”. No quarto e último verso, não reproduzi a referência à água contida em “sink”, mas reproduzi as aliterações em [k] presentes tanto em “sink” quanto em “havoc” por aliterações de mesma natureza em “decair” e “caos”, preferi as aliterações em vez do sentido de “sink” porque o som da oclusiva [k] tende a ser associado com a ideia de dureza (FALEIROS, 2012, p. 149), que remeteria às ruínas.

Em minha tradução não verti um ritmo regular no verso que trata do curso do rio Vire, deslocando tal regularidade para o segundo verso do poema traduzido, que possui apenas um pé que não seja trocaico. Desta maneira, tem-se no poema traduzido: um verso de oito sílabas com acentos nas posições (1), (2), (4), (6) e (8) no primeiro verso; um verso de onze sílabas com acentos nas posições (1), (3), (6), (7), (9) e (11) no segundo; um verso de seis sílabas com

acentos nas posições (2), (3) e (6) no terceiro e um verso de sete sílabas com acentos nas posições (3), (5) e (7).

Traduzindo “Antipepsis”

“Antipepsis”, o último poema traduzido, segundo Seán Lawlor e John Pilling (2012, p. 391), foi composto em octossílabos por esse ser um metro de sátira encontrado em textos como “Hudibras” de Samuel Butler e “The Holy Office” de James Joyce, os quais teriam inspirado Beckett. Privilegiei tanto a recriação das rimas e dos jogos de palavras quanto a recriação da métrica. Portanto, sublinhei, tanto no original quanto em minha tradução, os versos de oito sílabas.

Antipepsis

- - | / - - - | / - ||

And the number was uneven

- - | / - | / - | / - ||

In the green of holy Stephen

- - | / - / - / ||

Where before the ass the cart

- / | - - | - / | - / ||

Was harnessed for a foreign part.

- - | - - | - / | - / ||

5. In this should not be seen the sign

- - / || / - | - - / ||

Of hasard, no, but of design,

- - | - / | - / | - - / ||

For of the two, by common consent,

- / - - | / - - | / - - ||

The cart was the more intelligent.

- - | / - | - | / - ||

Whose exceptionally pia

/ - | / - | / - / - ||

10. Mater hatched this grand idea

- - | / - / | - / ||

Is not known. He or she,

/ - | - - | / - / ||

Smiling, unmolested, free,

- - | / | - / | - / ||

By this one act the mind become

- - | - / | - / | - ||

A providential vacuum,

- / | - - | / - / ||

15. Continues to stroll amok,

- / || / \ | / \ | - / ||

To eat, drink, piss, shit, fart and fuck,

- / | - - | - / | - / - ||

Assuming that the fucking season

- - | - / | - - | - / - ||

Did not expire with that of reason.

- / | - / | - / | - / ||

Now through the city spreads apace

- / || - / | - / | - / ||

20. The cry: A thought has taken place!

- / | - / | - / | - / ||

A human thought! Ochone! Ochone!

- / - - | / - - - / ||

Purissima Virgo! We're undone!

/ - | / - | - - | / - - ||

Bitched, bugged and bewildered!

/ / | - / | / / | -

Bring forth your dead! Bring forth your

/ ||

[dead!]

Antipepsis

/ - | / - | - - | / - ||

Era o número inconstante

- / | - / | - - | / - ||

No santo Stephen verdejante

/ - | / - | / - | / - ||

Onde tudo é diferente

/ - | / - | / - | / - ||

Burro atrás, carroça à frente.

- - | / - | / - - | / - ||

5. Em acordo deu-se esse caso,

/ - / || - / | - / - ||

Sem hasard, ou seja, acaso,

- / | - / | - - | / - ||

Porque o burro consciente

/ - | - / | - - | - | / - ||

Não se julgava inteligente.

/ - | - / | - - | - / - ||

Qual foi o pássaro que pia

/ - | - / | / - | - / - ||

10. Mater chocou tal utopia

/ - | / - | / - | / - ||

Não se sabe. Ele ou ela,

/ - | / - | / - | / - ||

Rindo, livre, sem mazela,

/ \ | - / | - / | - / - ||

Com esse feito fez-se a mente

- / | - - | - - | / - ||

Um vácuo conveniente,

- / | - - | / - | / - ||

15. Ainda caminha enquanto pode,

/ - | / - | / - | / - ||

Come, peida, caga e fode,

/ - | - - | - - | - / - ||

Crendo que o acasalamento

- - | - / | - / | - / - ||

Sobreviveu ao pensamento.

- - | / - | / \ | - / - ||

Pelas ruas não mais escasso

- / - | - - | / - / - | / - ||

20. O grito: Uma ideia toma espaço

- / | - / | - / | - / ||

Ochone! Ochone! Ideia humana!

- / | - - | - - | - / | - ||

Purissima Virgo! Que má fama!

- / | - / | - - | / - ||

Traídos, tristes e tortos!

/ - | - - / | - / | - - |

Tragam seus mortos! Tragam seus

/ - ||

[mortos!]

Os dois primeiros versos do poema são responsáveis por criar uma relação direta entre Irlanda e França, uma vez que “in the green of holy Stephen” faz alusão ao parque *St. Stephen's Green*, em Dublin, nos arredores de onde ficava a sede do hospital *Irish Red Cross* que atuava na França, em Saint-Lô. Dessa maneira o poema trabalha constantemente com pares que vão se manifestar no texto através também das rimas emparelhadas. Além disso, há no decorrer de todo o poema a dicotomia entre corpo e mente textualizada através das constantes referências a processos/qualidades mentais como em “design”, “intelligent”, “idea”, “mind” e “thought” em oposição ao corpo destituído de seu aspecto psíquico, restando apenas a fisiologia, como no verso “To eat, drink, piss, shit, fart and fuck”. Tal dicotomia recupera a relação antitética entre algumas das palavras empregadas tanto em “Dieppe” quanto em “Saint-Lô” e remete ao próprio título do poema que contém o prefixo grego “anti” acrescido da palavra de mesma origem “pepsis” (“digestão”); o que lembra ainda a palavra inglesa para “antisepsia”, “antiseptic” (LAWLOR; PILLING, 2012, p. 392), portanto, uma dupla antítese: “Antipepsis” como contrário de digestão e como contrário de antisepsia – assim, o título do poema opera com a sensação de repulsa frente à insalubridade. No terceiro verso, há a reelaboração do dito popular “to put the car before the horse” (que encontra em português o correspondente “pôr a carroça na frente dos bois”). Nesse verso o cavalo (“horse”) é transformado em um burro (“ass”) que é o menos inteligente em comparação à carroça (“cart”) que deveria puxar, tanto quanto é menos nobre em relação ao cavalo que ocupa seu lugar no dito tradicional. Assim, “em acordo deu-se esse caso”, quem os conduz é a carroça já que o burro é inapto para ocupar essa posição. Segundo Seán Lawlor e John Pilling (2012, p. 392-393), o alvo da sátira de “Antipepsis” poderia ser a equipe do hospital *Irish Red Cross* que, apesar de estar em cenário de guerra e destruição, mantinha comportamentos considerados lascivos aos olhos de Beckett, como, por exemplo, viagens de ambulância a um bordel nas ruínas de Saint-Lô. Se assim for, é possível enxergar a “carroça” do poema também como uma referência aos “body transfer carts” enquanto o “burro” pode ser representação da equipe que os conduz: assim, a imagem de uma maca para transporte de cadáveres tendo mais consciência que um ser-humano é construída. Considerando que o cenário de “Antipepsis” é a própria Saint-Lô arruinada a ponto de estar “ghost-forsaken” e que o burro é privado de todas as suas qualidades psíquicas, restando-lhe apenas suas funções corporais básicas, é difícil discernir se os mortos evocados pelo último verso do poema seriam as vítimas dos bombardeios, a equipe médica estupefata pela guerra ou ambos, sem diferenciação, vivendo o estado de obliteração da existência, o estado de anti-vida que mencionei anteriormente.

Como propus trabalhar o poema tendo em mente sua relação de duplicidade, creio que a sátira à equipe médica encontra seu par em uma sátira ao governo irlandês pela censura de *More Pricks Than Kicks* (1934), o que também teria motivado Beckett a escrever “Antipepsis”, além disso, creio ser possível tomar um outro ponto de vista enxergando a sátira política em um contexto mais amplo. Dessa maneira, em um cenário de ascensão de regimes totalitários, os ditadores (as carroças) fazem o povo de determinado país (os burros) crerem que os primeiros são mais bem preparados para conduzir a nação, apesar de ser bem sabido que carroça alguma é preparada para guiar um equino.

Traduzi o poema tendo em mente esses aspectos gerais. Recriei as rimas emparelhadas, os versos de oito sílabas, a dicotomia temática de corpo/mente e as marcas de estrangeirismo como o uso do francês (“hasard”), do latim (“Pia Mater” e “Purissima Virgo”) e do irlandês (“Ochone! Ochone!”) além de ter preferido não traduzir para o português o nome “Stephen”.

Tomei essa última decisão tendo em mente o que Antoine Berman (2013, p. 34-35) caracteriza como “tradução ética”, que respeita as marcas culturais do original na tradução, livrando-as do filtro etnocêntrico. Nos terceiro e quarto versos do poema original, “ass” e “harnessed” apresentam aliteração em [s], não pude reproduzir uma aliteração da mesma natureza, por isso adaptei por uma aliteração em [r] entre “burro” e “carroça”. No quinto verso do poema original, “this”, “seen” e “sign” apresentam aliteração em [s], pude reproduzir em minha tradução uma aliteração de mesma natureza com “deu-se” e “esse”. No sétimo verso do poema original, “common” e “consent” apresentam aliteração em [k], pude reproduzir uma aliteração da mesma natureza com “porque” e “consciente”.

A partir do décimo sexto verso do poema original “To eat, drink, piss, shit, fart and fuck”, precisei fazer uma série de cortes semânticos mais significativos em minha tradução. Esse mesmo verso, teve seu número de verbos reduzido de seis no original para quatro em minha tradução. Isso se deu porque todos os verbos do original são monossílabos, que ocupam, portanto, menos espaço em questão de métrica, enquanto os verbos da minha tradução são dissílabos. Com isso não reproduzi os pares “to eat/to shit” e “to drink/to piss” do original, reproduzi apenas os verbos com sentido mais significativo para compor o tom geral de comicidade e de dicotomia entre processos psíquicos e fisiológicos presente no poema original de Beckett, tem-se em minha tradução, portanto, o verso “Come, peida, caga e fode”. No vigésimo primeiro verso do original “A human thought! Ochone! Ochone!”, eu trouxe as interjeições irlandesas de lamento para o início do verso. Fiz isso para obter a rima entre “humana” e “fama”, apesar de estar

distanciando-me semanticamente de “We’re undone” ao traduzir por “Que má fama”. No vigésimo terceiro verso, distanciei-me ainda mais semanticamente do original ao traduzir “Bitched, bugged and bewildered” por “Traídos, tristes e tortos”. Contudo, adaptei as aliterações em [b] do poema original por aliterações em [t] em minha tradução, além de ter conseguido a rima entre “tortos” e “mortos”.

Assim, como diz Paz (2009, p. 23), creio que o bom tradutor “[n]ão se afasta do poema senão para segui-lo mais perto”. Dessa maneira, afastei-me do conteúdo semântico do poema para privilegiar justamente aquilo que diferencia a linguagem poética do uso corrente da linguagem. A tradução de poesia deve privilegiar aquilo que caracteriza um texto como poema, sua relação entre forma e conteúdo. Traduzir apenas o significado ou apenas os aspectos formais seria insuficiente; é preferível, portanto, traduzir dentro de um mesmo universo semântico sem abrir mão dos aspectos formais como rimas, aliterações e assonâncias. Pois, “se é o poema todo que constitui a unidade de significância, também será o poema todo a unidade de tradução poética” (LARANJEIRA. 2003, p. 84). Paulo Rónai (1981, p. 146-147) também enxerga o poema em sua totalidade como unidade de tradução poética e comenta um caso da tradução de um poema com dezesseis versos:

Um tradutor húngaro, László Kálnoky pergunta a si mesmo a que processo obedecer ao verter um poema de dezesseis versos em que quatro rimas se alternam de maneira mais ou menos regular. Resolver os versos um por um não adianta, pois a melhor solução pode ser anulada pela inexistência de rima no segundo, terceiro ou quarto verso correspondente. Em caso tão difícil o tradutor só alcança êxito se consegue conceber aquela única sentença de dezesseis linhas como uma unidade indivisível e vertê-la com um método simultâneo, isto é, enquanto resolve um dos versos, não perder de vista um minuto sequer os quinze outros.

Portanto, o que fiz ao traduzir “Dieppe”, “Saint-Lô” e “Antipepsis” foi encarar os poemas como porções indivisíveis de texto que estabelecem relações umas com as outras através da recorrência do estilo, do tema, do tom, de palavras e de figuras de linguagem. “Dieppe” introduz imagens que serão retomadas por “Saint-Lô” a fim de serem exploradas mais longamente em “Antipepsis”. Dessa maneira, os poemas deveriam, em princípio, ser apresentados em conjunto para que fique evidente o diálogo que se estabelece entre eles. Dito isso, as porções indivisíveis de texto que são esses poemas de Beckett combinam-se para formar uma trindade consubstancial: três poemas distintos que partilham a mesma “substância” ou “natureza”. Não por acaso aqui o discurso poético remete ao discurso religioso, como aponta Paz (2017, p. 22-23):

[a] sociedade não pode perdoar a poesia, pela própria natureza desta: ela lhe parece sacrílega. E mesmo que a poesia se disfarce, aceite comungar no altar comum e prontamente justificar sua embriaguez com todo tipo de razões, a consciência social a reprovará sempre como um extravio e uma loucura perigosa. [...] Nessa comunhão buscada pelo poeta, ele descobre a força secreta do mundo, essa força que a religião pretende canalizar e utilizar, e até apagar, por meio da burocracia eclesiástica. E o poeta não apenas a descobre e funde-se com ela; diferentemente do místico, ele a revela em toda a sua aterradora e violenta nudez ao resto dos homens, pulsando na sua palavra, viva nesse estranho mecanismo de encantamento que é o poema.

Dessa maneira, ainda conforme Paz (Idem, p. 35), “a poesia continua sendo uma forma capaz de revelar ao homem seus sonhos e convidá-lo a vivê-los em pleno dia”. No caso dos “poemas de guerra” de Beckett, a poesia convida o homem a reviver não sonhos, mas sim pesadelos, a fim de que através da rememoração não sejam cometidos os mesmos horrores mais uma vez. Traduzo esses poemas de Beckett tendo em mente “a noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição” (CAMPOS, 2013, p. 79), sendo entendido por “tradição” a apropriação do passado através de uma ótica do presente (Idem, p. 83). Traduzir esses “poemas de guerra” então é, simultaneamente, olhar para o passado e para o presente, percebendo as similaridades entre ambos e traçando paralelos.

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Ossos de Eco*. Trad. Caetano W. Galindo e Rogério W. Galindo. São Paulo: Editora Globo, 2015.
- BECKETT, Samuel. *The Collected Poems of Samuel Beckett*. Seán Lawlor e John Pilling (Ed.). Nova York: Grove Press, 2012.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BOA, Stephen. *Reading Self-Resistance in the Works of Samuel Beckett*. Montreal: Université de Montréal, 1997. Disponível em: collections.canada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq43468.pdf. Acesso em 25 fev. 2021.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: NÓBREGA, Thelma Médici; TÁPIA, Marcelo (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KEMPINSKA, Olga. Tédio na leitura de Beckett. In: *outra travessia*, nº 22, segundo semestre de 2016, p. 193-208. Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p193> Acesso em 25 fev. 2021.

LANGLOIS, Christopher. *Samuel Beckett and the Terror of Literature*. Reino Unido: Edinburgh University Press, 2017.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: do Sentido à Significância*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2003.

MCDONALD, Rónán. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PAZ, Octávio. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: JARDIM, Eduardo (Org. e trad.). *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

PAZ, Octávio. *Tradução, literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alvez de Queiroz. Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009.

PILLING, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RÓNAI, Paulo. *A Tradução Viva*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

Nada é certo, mas escreva: três poemas de Franco Fortini em tradução

Cláudia Tavares Alves¹

Resumo: Serão apresentadas, neste artigo, traduções de três poemas de Franco Fortini, acompanhadas de uma breve introdução e análise. Os textos selecionados – “Forse il tempo del sangue ritornerà...”, “Traducendo Brecht” e “La gioia avvenire” – remetem a um contexto de intensa atividade intelectual e cultural na Itália, do qual Fortini fez parte enquanto um importante pensador dos rumos do país após o fim do fascismo.

Palavras-chave: Franco Fortini; Tradução de Poesia; Literatura Italiana.

Introdução

Franco Fortini (Florença, Itália, 1917 – Milão, Itália, 1994) foi um dos grandes intelectuais do *Novecento* italiano. Poeta, crítico literário, ensaísta, tradutor e professor universitário, vivenciou quase todo o século em que se deram as principais transformações ocorridas na Itália antes, durante e depois do fascismo e da Segunda Guerra Mundial. Seu olhar atento à sociedade em transformação, atrelado a um rigor ideológico latente e uma apurada capacidade criativa, fizeram-no um grande poeta e intelectual, de forma que essas duas facetas se complementaram ao longo de toda a sua obra. Entre os livros de poesia que publicou, destacam-se *Foglio di via e altri versi* (1946; 1967), *Poesia ed errore* (1959) e *Composita solvantur* (1994).

1 Professora Substituta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Letras Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: <clautalves@gmail.com>.

Dentre os ensaios, sua atuação enquanto crítico literário e pensador da sociedade italiana se destacou em *Verifica del potere* (1965), obra que ocupa lugar central entre as reflexões que se dedicaram a pensar as primeiras décadas após o fim da guerra na Itália. Fortini também contribuiu intensamente com vários periódicos, dentre eles, a revista *Il Politecnico*, ao lado de Elio Vittorini. Publicou ainda o volume *Attraverso Pasolini* (1993), no qual revisita as principais convergências e divergências que compartilhou com o amigo-inimigo.

Os poemas reunidos e traduzidos nesta pequena seleção são provenientes de publicações diversas. “Forse il tempo del sangue ritornerà...”² saiu na seção “1958” de *L’ospite ingrato* (1966), livro que escapa a definições ao reunir escritos de diferentes gêneros textuais, caminhando entre prosas e poesias ensaísticas. “Traducendo Brecht”³, por sua vez, foi publicado no livro de poesia *Una volta per sempre* (1963) e compõe a seção “Traducendo Brecht I (1959-1961)”. Finalmente, “La gioia avvenire” foi publicado na segunda edição revista, de 1967, do primeiro livro de poemas de Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cuja primeira publicação se deu em 1946. Ali, tematizam-se, sobretudo, questões referentes à experiência da guerra – e, nesse sentido, o acréscimo de “La gioia avvenire” à edição revisada posteriormente pode representar uma espécie de desejo do poeta por uma nova conclusão à experiência traumática relatada anteriormente. Todos os três poemas foram, portanto, escritos durante a década de 1960, momento em que a euforia revolucionária de reinventar o país com base em novos valores, após o fim do fascismo, passa a ser sutilmente sobreposta à necessidade de encontrar um outro lugar simbólico em que literatura e política pudessem se integrar ao projeto de uma nova sociedade.

Notas sobre os poemas e as traduções

Partindo desse recorte histórico e cronológico, a ideia de agrupar e traduzir tais poemas surgiu da constatação de que os três textos tratam, em alguma medida, de uma mesma temática fundamental: a urgência de se manter em movimento

2 Uma versão preliminar de “Talvez o tempo do sangue voltará...” foi publicada na página do blog Marca Páginas, em fevereiro de 2019 (disponível em: <<https://www.facebook.com/blogmarcapaginas/posts/1232088323636538>>; acesso em 30 de junho de 2020).

3 Uma versão preliminar de “Traduzindo Brecht” foi publicada no blog Ponto Virgulina, em novembro de 2018 (disponível em: <<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2018/11/08/traduzindo-brecht-de-franco-fortini-traducacao-claudia-alves/>>; acesso em 30 de junho de 2020).

mesmo diante das calamidades eminentes. Ou seja, apesar de serem poemas que passam grande parte de sua extensão descrevendo imagens de impacto, observadas segundo uma chave negativa dos acontecimentos (o sangue, o temporal, o grito), reverte-se o sinal dessa representação quando, ao terminar a leitura, somos tomadas e tomados por verbos que nos impelem à ação: mudar, escrever, brilhar.

O reconhecimento dessa ambivalência de sinais, que reverte a potência da poesia ao final da leitura, foi, portanto, o grande fio norteador dessas traduções. Por isso, optei por priorizar, na medida do possível, as imagens criadas pelos poemas, mais do que a tradução precisa de determinados termos. Além disso, tentei recriar em português um certo estranhamento das estruturas sintáticas que existe na língua italiana; por exemplo, no verso final de “La gioia avvenire” – “*Come le siepi del marzo brillano le verità*” – no qual invertem-se os elementos da oração e deixa-se o sujeito de “brilham”, isto é, “as verdades”, no final do verso, a fim de criar a rima com “as eternidades” do verso anterior.

É preciso notar também as bem-sucedidas tentativas de transferir as rimas, assonâncias e aliterações do italiano para o português devido à similaridade compartilhada entre as duas línguas – por exemplo, nos versos que terminam em *-dades*, como já vimos em “eternidades” e “verdades”, ou ainda nos verbos “ver” e “perder”. Porém, nem sempre esse procedimento de transferência deu certo. Em “Traducendo Brecht”, por exemplo, o paralelo criado pela repetição dos termos “oppressi” e “tranquilli” não pode ser mantido em português. Por outro lado, vale ainda notar os casos em que adaptações foram feitas, como no caso dos verbos “oltrepassare” e “fare”, que foram levemente adaptados para os verbos “transcender” e “fazer”, em “Talvez o tempo do sangue voltará...”, com o intuito de recriar a rima.

A escolha de priorizar as imagens e as temáticas se sustentaria pelo fato de a poesia de Fortini, assim como a sua obra crítica, ser perpassada por um forte elemento político, de forma que a literatura e a atuação intelectual se complementam de maneira quase simbiótica em seus escritos. Nesse sentido, o engajamento do poeta e ensaísta orienta o uso que ele faz das palavras, algo que, acredito, deveria ser mantido nas traduções. Paralelamente a esse fato, o poeta é também um sujeito histórico que presenciou a concretização de um regime totalitário, a existência de uma guerra, além da ascensão e do declínio de um sonho socialista, materializado pela experiência da União Soviética – temas que emergem desses escritos, cuja função é, também, questionar as possíveis funções de um escritor intelectual. Por isso, ciente desse lugar histórico que Fortini e seu eu-lírico assumem, a experiência de leitura das traduções deveria reproduzir nas leitoras e nos leitores brasileiros

esse mesmo efeito de arrebatamento e renovação que a leitura em língua original nos sensibiliza.

Assim, poderíamos dizer que nesta breve amostragem da poesia de Fortini nos deparamos com uma voz poética que reconhece a emergência de estar atento ao seu próprio tempo, não ignorando as chances de o “tempo do sangue” voltar – uma ameaça que parece nos espreitar recorrentemente ao longo da história. Entretanto, mesmo ciente desse sangue e desse pranto que fazem parte dialeticamente da “escola da alegria”, o poeta não poderia deixar de continuar enxergando uma “pequena porta”⁴ entreaberta, citando aqui o verso de Bertold Brecht usado como epígrafe por Fortini na seção “Traducendo Brecht I (1959-1961)”. Entrando por essa pequena porta, é possível criar novas hipóteses sobre as razões que levaram Fortini a inserir o poema “La gioia avvenire” à revisão que realizou na primeira coletânea de poemas que publicou: o horror do que foi vivido durante a guerra não deveria ser mais forte do que a crença de que uma alegria, ainda, estaria por vir. Alegria parece uma palavra um pouco desajustada para ser utilizada hoje em dia, soa quase como uma distração lexical. Entretanto, reiteradamente, esses poemas repetem a improvável conclusão de que podemos, ainda, ter esperança.

“Talvez o tempo do sangue voltará...”

Talvez o tempo do sangue voltará.
Há homens que devem ser assassinados.
Pais que devem ser ridicularizados.
Lugares para profanar blasfêmias para proferir
incêndios para fitar delitos para aplaudir.
Mas ainda há o que retornar a uma outra paciência
à feroz ciência dos objetos à coerência
nos dilemas que acreditamos transcender.
Ao partido que precisa assumir e fazer.
Procurar os nossos iguais ousar reconhecê-los
deixar que nos julguem guiá-los sermos guiados
com eles querer o bem fazer com eles o mal
e o bem a realidade servir negar mudar.

4 “Ainda enxergo uma pequena porta”. In: BRECHT, Bertold. *Poesia*. Tradução de André Vallias. Livro digital. São Paulo: Perspectiva, 2019.

“Forse il tempo del sangue ritornerà...”

Forse il tempo del sangue ritornerà.
Uomini ci sono che debbono essere uccisi.
Padri che debbono essere derisi.
Luoghi da profanare bestemmie da proferire
incendi da fissare delitti da benedire.
Ma più c'è da tornare ad un'altra pazienza
alla feroce scienza degli oggetti alla coerenza
nei dilemmi che abbiamo creduto oltrepassare.
Al partito che bisogna prendere e fare.
Cercare i nostri eguali osare riconoscerli
lasciare che ci giudichino guidarli esser guidati
con loro volere il bene fare con loro il male
e il bene la realtà servire negare mutare.

Traduzindo Brecht

Um grande temporal,
durante toda a tarde, retorceu-se
por cima dos telhados antes de se romper em relâmpagos, água.
Eu fitava versos de cimento e de vidro
onde havia gritaria e pragas muradas e membros
também meus, que sobrevivo. Com cautela, olhando
ora as telhas batalhadas, ora a página seca,
eu escutava morrer
a palavra de um poeta ou transformar-se
em outra, não mais por nós, voz. Os oprimidos
estão oprimidos e tranquilos, os opressores tranquilos
falam ao telefone, o ódio é educado, eu mesmo
acredito não saber mais de quem é a culpa.

Escreva, digo a mim mesmo, odeia
quem com doçura guia ao nada
os homens e as mulheres que contigo se fazem companhia
e acreditam não saber. Entre os inimigos
escreva também o teu nome. O temporal
dissipou-se com ênfase. A natureza
ao imitar as batalhas é bastante fraca. A poesia
não muda nada. Nada é certo, mas escreva.

Traducendo Brecht

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

A alegria por vir

Poderia ser um rio grandioso
Uma cavalgada aos trotes um tumulto um furor
Uma raiva dilacerada um cabo destroçado
Um grito altíssimo.
Mas também uma minúscula grama para os retornos
A queda de uma pinha queimada pela chama
Uma mão que encosta de passagem
Ou a indecisão fitando sem ver.
Algo portanto que não podemos perder
Mesmo que cada outra coisa esteja perdida
E que perpetuamente celebraremos
Pois cada coisa nasce daquela somente.
Mas antes de chegar lá
Antes a miséria profunda como a lepra
E as maldições enganadas e a verdadeira morte.
Você que acredita esquecer vaidoso
Ou mascarado de revolução
A escola da alegria está repleta de choro e sangue
Mas também de eternidades
E das bocas desaparecidas dos santos
Como arbustos de março brilham as verdades.

La gioia avvenire

Potrebbe essere un fiume grandissimo
Una cavalcata di scalpiti un tumulto un furore
Una rabbia strappata uno stelo sbranato
Un urlo altissimo.
Ma anche una minuscola erba per i ritorni
Il crollo d'una pigna bruciata nella fiamma
Una mano che sfiora al passaggio
O l'indecisione fissando senza vedere.
Qualcosa comunque che non possiamo perdere
Anche se ogni altra cosa è perduta
E che perpetuamente celebreremo
Perché ogni cosa nasce da quella soltanto.
Ma prima di giungervi
Prima la miseria profonda come la lebbra
E le maledizioni imbrogliate e la vera morte.
Tu che credi dimenticare vanitoso
O mascherato di rivoluzione
La scuola della gioia è piena di pianto e sangue
Ma anche di eternità
E dalle bocche sparite dei santi
Come le siepi del marzo brillano le verità.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertold. *Poesia*. Trad. André Vallias. Livro digital. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FORTINI, Franco. La gioia avvenire. In: _____. *Tutte le poesie*. Org. L. Lenzini. Livro digital. Milão: Mondadori, 2015.
- FORTINI, Franco. Traducendo Brecht. In: _____. *Tutte le poesie*. Org. L. Lenzini. Livro digital. Milão: Mondadori, 2015.
- FORTINI, Franco. Forse il tempo del sangue ritornerà... In: _____. *L'ospite ingrato primo e secondo*. Casale Monferrato: Marietti, 1985.

Tradução comentada de *Malinche*, de Rosario Castellanos: uma dupla correção na história

*Marina Leivas Waquil*¹

Resumo: Neste trabalho, com base na reflexão da tradução feminista (GODARD, 1989; SIMON, 2005; VON FLOTOW, 1997) e a partir da tradução comentada para o português do poema *Malinche* (CASTELLANOS, [1948-1971], 2004), propõe-se uma dupla correção na história da tradução: resgatar e destacar a voz de Rosario Castellanos, ainda não traduzida e publicada pelo mercado editorial brasileiro, e destacar uma das figuras históricas mais injustiçadas pelo discurso patriarcal, Malinche, personagem central do poema.

Palavras-chave: tradução feminista; Malinche; Rosario Castellanos.

Introdução

Em um texto já famoso nos Estudos da Tradução, Lori Chamberlain (1988) apresenta e discute exemplos que demonstram que diversas relações características da tradução foram, e são, baseadas e expressas por meio de estereótipos de gênero, que, metaforizados, são aplicados a conceitos que se tornaram, ao longo de séculos, fundamentais na reflexão sobre a tradução – como fidelidade, reprodução – e que mantêm relações de poder e violência em relação às mulheres e à tradução.

1 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA), da Universidade de São Paulo (USP), desenvolve pesquisas na interface Linguística de Corpus, Tradução e Estudos de Gênero. É doutora e mestra na linha de pesquisa Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações Textuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e fez doutorado sanduíche na Universidade Autônoma de Barcelona. Atua como tradutora e revisora e, nos últimos anos, vem se dedicando à pesquisa com foco em tradução feminista.

Malinche² talvez seja a perfeita epítome dessas metáforas: “mulher”, “amante”, “intérprete”, “escrava”, “traidora”, foi transformada em símbolo de traição a seu próprio povo, o que teria feito por meio de seu trabalho como intérprete aos espanhóis e por ter se relacionado com o conquistador Hernán Cortés no período da conquista e da colônia espanhola no México. Trata-se, também, de exemplo de uma questão paradigmática para a tradução: é uma das poucas mulheres que é reconhecida por seu trabalho no campo da tradução, mas o que justifica esse reconhecimento é justamente uma visão negativa sobre sua figura e baseada nas consequências atribuídas a seu trabalho – a conquista espanhola do México (SIMON, 2005).

Malinche foi uma mulher que desenvolveu, por força das circunstâncias às quais foi submetida, grandes habilidades linguísticas: dominava o náuatle, língua dos astecas, e o maia, língua da península de Yucatán, que aprendeu quando foi vendida por comerciantes (que a haviam comprado de sua mãe) ao povo de Tabasco; posteriormente, ao ser entregue como um presente ao exército do conquistador Hernán Cortés, Malinche aprenderia, também, a língua espanhola. Assim, por ter vivido em diversas sociedades e ter tido contato com diferentes povos indígenas ao longo de sua existência como escravizada, adquiriu facilidade com as línguas e suas culturas. Em sua história, é preciso destacar que, antes de sua junção com os espanhóis, já havia vivido e sofrido a supressão do povo maia pelos astecas, testemunhando diversos sacrifícios humanos realizados com fins e justificativas religiosas – a invasão/opressão espanhola, portanto, não foi a primeira que vivenciou.

Ao longo dos séculos, a Malinche se transformou, a partir de construções ficcionais sobre sua vida e seus feitos, em símbolo de uma corrupção que levou a um cruzamento de culturas, raças e produziu a desigual sociedade mexicana mestiça. É curioso que se fale muito e que se tenham criado diversas hipóteses – em sua maioria negativas – sobre Malinche embora se saiba, de fato, muito pouco sobre ela. Os principais, mas poucos, registros que se tem da época e que mencionam Malinche correspondem, principalmente, aos escritos do cronista da época, Bernal Díaz del Castillo e sua “Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva

2 Diversos nomes são utilizados em referência a essa figura histórica e há muitas teorias que os discutem/explicam: Malinche, Malinalli, Malintzin, Malina, Doña Marina – este último, sim, utilizado pelos espanhóis a partir de seu batismo católico. Além disso, como destaca Kripper (2015), em espanhol, muitos são os “apelidos” atribuídos a ela: *lengua, intérprete, traductora, traidora, amante, vendida, chingada, víctima, madre*. Neste trabalho, optamos pelo uso de Malinche, em primeiro lugar, por ser o nome com que mais frequência encontramos referência a essa figura e, em segundo, para manter uma coesão com o título do poema de Rosario Castellanos aqui traduzido.

España”, finalizada por volta de 1575, mas publicada apenas em 1632. Justamente na crônica de Bernal Díaz del Castilho entendemos que Malinche foi oferecida a Cortés junto a outras 20 mulheres e ouro pela tribo de Tabasco como presente em comemoração a um tratado de paz – essa, portanto, já não era a primeira troca/venda à qual Malinche havia sido submetida em sua vida.

Esquecida por muito tempo, a partir do século XIX, quando surge entre a classe dominante mexicana o desejo e o intuito de buscar uma identidade nacional e a independência política, recupera-se o período da conquista, e, assim, o discurso que passou a contar a formação do México a partir da invasão dos espanhóis começou a incluir, com frequência, a figura de Malinche, de forma sexualizada, como amante do conquistador, traidora do povo indígena e mãe dos mestiços – Malinche, nesse sentido, também simboliza a humilhação da conquista e é vista como a mulher que se associou sexual e politicamente com o conquistador, sendo responsável pela (re)produção de uma sociedade.

Apenas no século XX, quase 400 anos após o período em que viveu, começa-se a reviver, revisar e recontar sua história. A partir do trabalho de escritoras mulheres e feministas, entre as quais se destacam, por exemplo as chicanas – como Gloria Anzaldúa, Norma Alarcón, Carmen Taffola –, novos olhares e hipóteses foram produzidos com o objetivo de (tentar) fazer justiça a Malinche e mostrar as tensões, opressões e vitimizações às quais as mulheres foram, e são, submetidas em sociedades patriarcais, colonizadoras e opressoras. Assim, desde os anos 1970/1980, principalmente, a perspectiva feminista que passa ser incluída na reflexão sobre a tradução começa a dedicar especial atenção a Malinche enquanto figura sintética da injustiça perpetrada, ao mesmo tempo, em relação à mulher e à tradução. Com frequência, então, em escritos das principais teóricas da escola canadense de tradução feminista, como Luise Von Flotow e Sherry Simon, para citar algumas, encontramos uma reivindicação de uma nova leitura de Malinche e da tradução que 1) aponte ambas como vítimas de uma interpretação equivocada e misógina da história produzida em sociedades patriarcais e opressoras e que 2) exija, como reparo, uma visão contextualizada de sua vida e de suas reais possibilidades de agência, ao mesmo tempo, tirando a tradução do lugar de reprodução, de inferioridade e de submissão a um “original”.

Malinche, de Rosario Castellanos

Rosario Castellanos nasceu na Cidade do México, em 1925, e, em seus 49 anos de vida, firmou-se como uma das mais importantes vozes da literatura

mexicana. Trabalhou com diversos gêneros, incluindo romances (*Balún Canán*, 1957; *Oficio de Tinieblas*, 1962; *Rito de Iniciación*, publicado em 1996), poemas (como *Trayectoria del polvo*, 1946; *Al pie de la letra*, 1959, *Lívica luz*, 1960), contos (*Ciudad real*, 1960; *Los convidados de agosto*, 1964; *Álbum de familia*, 1971), peças de teatro (*Tablero de damas, pieza en un acto*, 1952; *El eterno femenino*, 1975) e ensaios e artigos (*Mujer que sabe latín...*, 1973; *El uso de la palabra*, 1994). Em sua obra, dedicou-se a diversas questões e expressou-se com veemência sobre assuntos impactantes para a época, como as relações entre os povos indígenas e os brancos e o lugar atribuído à mulher na sociedade, na família, na educação e na literatura mexicanas. Como destaca Sara Guardia (2007, p. 11), entre seus principais temas, estavam a “marginalização cultural, política, social e econômica das mulheres e a pouca autoridade intelectual que lhes era concedida”; como resultado, sua voz foi fundamental na luta por espaço para a escrita de mulheres latino-americanas.

No livro *Poesía no eres tú*, uma compilação de obras poéticas escritas entre 1948 e 1971, mais especificamente no poema *Malinche*, Rosario Castellanos dá voz a 1) Malinche, que, no poema homônimo, fala em primeira pessoa, relatando uma parte inicial de sua vida, 2) e é intercalada pela voz de sua mãe, personagem central de seu destino, 3) e pela voz de um coro, marcada no poema por aspas, que, em lamento, relata e descreve a trágica cena de uma menina – provavelmente Malinche –, já morta, encontrando o pai, assassinado.

O foco de Castellanos no poema *Malinche*, portanto, diferentemente da maior parte das obras literárias que se dedicaram a essa figura, não é no famoso período em que foi escravizada e intérprete de Hernán Cortés, fase contada e deturpada durante séculos, mas, sim, em seu período pré-Cortés, pré-intérprete. No entanto, embora não descreva sua popular participação na conquista espanhola, o poema anuncia pontos da vida de Malinche que viriam a ser fundamentais para o curso de sua vida, como ser renegada pela mãe e vendida como escrava, o que acabaria levando-a às mãos dos espanhóis.

Temos, portanto, no poema de Castellanos, um resumo da primeira parte de sua vida: a morte do pai, que leva a mãe a juntar-se a outro homem, o padrasto, um homem que a rebaixa e a humilha e que a faria afastar-se da filha e culminaria com sua venda a comerciantes. Ao mesmo tempo, vemos, no poema, que a morte – real e simbólica – sempre rondou Malinche: perde o pai e morre, assim, para a mãe, que a renega, assim como para seu povo, do qual não passa mais a fazer parte uma vez que é “*arrojada, expulsada*”. Morre, dessa forma, quando a mãe a vende a comerciantes, como um objeto, e passa a sentir-se uma escrava, uma ninguém, uma banida da vida. A morte simbólica que a mãe lhe causa é marca profunda destacada

por Castellanos: Malinche se vê renegada justamente por sua semelhança com a mãe, o que, para esta, é inconcebível – a mãe se identifica na menina, odeia-a por isso e a arranca de si, de sua “*entraña tibia*”. Como consequência, Malinche avança pela vida presa, “acorrentada”, e o que muda nesse percurso parecem ser apenas seus donos, que vão desde comerciantes, que a comprou da mãe, até Hernán Cortés, o que se sabe pela história, mas não pelo poema de Castellanos, que não adentra nesse período.

Nesse texto, uma releitura de Malinche, a possibilidade de interpretar o destino que teve como “língua” e intérprete de Cortés está no seu olhar para o futuro, em que se vê presa, entre correntes, enterrada com “*rumores fúnebres*” – isto é, pela infâmia, que a perseguirá mesmo depois de sua morte, através da história que a trata como traidora de seu povo, uma construção popular e misógina feita durante séculos sobre sua figura. O uso do termo “*rumores*”, entretanto, coloca Malinche, a partir de sua voz em primeira pessoa, como questionadora dessa perspectiva que a vê como responsável pela queda de seu povo frente aos espanhóis – são boatos/ rumores que a injustiçam e que são atribuídos a uma mulher cujo destino nunca esteve livre de correntes, de prisão (real e simbólica), de escravidão.

O poema tem como último verso, uma vez mais, a marca de que o destino de Malinche estava dado desde o seu nascimento, visto como morte nas mãos da mãe, que, entre lágrimas, a decreta.

A tradução de *Malinche*: uma escolha consciente

A tradução desse poema, escrito por uma mulher mexicana – latino-americana – para o português brasileiro, é, por si só, uma estratégia de tradução feminista, no sentido de que dá voz a uma autora que, embora fundamental na literatura latino-americana, ainda não conta com publicação no mercado editorial brasileiro e, portanto, é pouco acessível ao grande público que lê em português. Por outro lado, não é raro encontrar artigos, dissertações e mesmo teses produzidas no Brasil com foco na obra de Rosario Castellanos, de modo que seu trabalho desperta interesse e atenção, mas ainda apenas no círculo acadêmico. Como destaca Olga Castro (2009), é um dos objetivos da tradução feminista denunciar e apontar a escrita de mulheres que é ignorada, ou mesmo silenciada, traduzindo-a e contribuindo para a mudança do cânone literário.

Além disso, se entendemos, como propõe Sherry Simon (2005), que a tradução é um tipo de ativismo literário, a “simples” escolha do texto e do(a) autor(a) fonte já é um elemento-chave na constituição da literatura que chega a

um determinado público-leitor. Por isso, conscientemente, buscando destacar a produção de mulheres no contexto latino-americano, optou-se por traduzir uma voz ainda pouco ouvida no Brasil, a de Rosario Castellanos. Ao mesmo tempo, a escolha por um poema que tem como foco uma das figuras mais distorcidas da história latino-americana – e, não por coincidência, mulher – também é deliberada: busca-se, assim, contribuir para a revisão dessa distorção e para a recuperação de uma injustiça histórica e de fundo patriarcal.

O poema de Malinche, em versos livres, embora não tenha esquema e restrição métrica, apresenta ritmo e musicalidade, elementos evidentes na leitura feita pela própria autora³, que, com sua entonação, imprime a forte carga dramática intencionada e característica da vida de Malinche.

Malinche

Desde el sillón del mando mi madre dijo:
“Ha muerto”.

Y se dejó caer, como abatida,

en los brazos del otro, usurpador, padrastro
que la sostuvo no con el respeto
que el siervo da a la majestad de reina
sino con ese abajamiento mutuo
en que se humillan ambos, los amantes,
los cómplices.

Desde la Plaza de los Intercambios
mi madre anunció: “Ha muerto”.

La balanza
se sostuvo un instante sin moverse
y el grano de cacao quedó quieto en el arca
y el sol permanecía en la mitad del cielo
como aguardando un signo
que fue, cuando partió como una flecha,
el ay agudo de las plañideras.

Malinche

Sentada em seu trono, disse minha mãe:
“Morreu”.

E se deixou cair, como abatida,

nos braços do outro, usurpador, padrastro,
que a amparou não com o respeito
que o servo dá à majestade da rainha
mas com um rebaixamento mútuo
com que se humilham ambos, os amantes,
os cúmplices.

Da Praça dos Intercâmbios,
anunciou minha mãe: “Morreu”.

A balança
se manteve um instante sem mover-se
e o grão de cacau ficou parado no cesto
enquanto o sol permanecia na metade do céu
como aguardando um sinal
que veio, quando partiu, como uma flecha,
o ai agudo das carpideiras.

3 Disponível em: https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=1930&t=Malinche&p=Rosario+Castellanos&o=Rosario+Castellanos Acesso em: 10 jun. 2020.

“Se deshojó la flor de muchos pétalos,
se evaporó el perfume,
se consumió la llama de la antorcha.

Una niña regresa, escarbando, al lugar
en el que la partera depositó su ombligo.

Regresa al Sitio de los que Vivieron.

Reconoce a su padre asesinado,
ay, ay, ay, con veneno, con puñal,
con trampa ante sus pies, con lazo de horca.

Se toman de la mano y caminan, caminan
perdiéndose en la niebla.”

Tal era el llanto y las lamentaciones
sobre algún cuerpo anónimo; un cadáver
que no era el mío porque yo, vendida
a mercaderes, iba como esclava,
como nadie, al destierro.

Arrojada, expulsada
del reino, del palacio y de la entraña tibia
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborreció porque yo era su igual
en figura y rango
y se contempló en mí y odió su imagen
y destruyó el espejo contra el suelo.

Yo avanzo hacia el destino entre cadenas
y dejo atrás lo que todavía escucho:
los fúnebres rumores con los que se me entierra.

Y la voz de mi madre con lágrimas, ¡con lágrimas!
que decreta mi muerte.

“Desfolhou-se a flor de muitas pétalas,
evaporou-se o perfume,
consumiu-se a chama da tocha.

Uma menina regressa, cavando, ao lugar
em que a parteira enterrou seu umbigo.

Regressa ao Lugar dos que Viveram.

Reconhece seu pai assassinado,
ai, ai, ai, com veneno, com punhal,
com armadilha nos pés, com nó de forca.

Dão-se as mãos e caminham, caminham
perdendo-se na névoa.”

Assim eram o pranto e as lamentações
sobre um corpo anônimo; um cadáver
que não era o meu, porque fora vendida
a comerciantes, escravizada,
como uma ninguém, exilada.

Excluída, escorraçada
do reino, do palácio e das entranhas indiferentes
daquela que me deu à luz em leito legítimo
e que se enfadou comigo porque eu era igual a ela
em forma e condição
e se contemplou em mim e odiou sua imagem
e destruiu o espelho contra o chão.

Eu avanço ao destino acorrentada
e deixo para trás o que ainda escuto:
os fúnebres rumores com os quais me enterram.

E a voz de minha mãe com lágrimas, – com lágrimas!
que decreta minha morte.

A questão da morte: quem morre?

Um dos desafios da tradução se coloca já no primeiro verso, com uma possibilidade de ambiguidade na interpretação. Nesse verso – “*Desde el sillón del mando mi madre dijo: Ha muerto*” –, sem indicação do sujeito morto por pronome pessoal, nome próprio ou mais informações contextuais, não podemos confirmar

a quem se refere, mas, como em qualquer texto, principalmente o literário, temos a possibilidade de interpretá-lo, pois, ao longo do poema, vemos menção à morte do pai, assassinado, e à própria morte de Malinche, em relação à mãe, que a renega, e a seu povo, que se refere a ela com “rumores fúnebres”.

Como resposta a essa questão interpretativa – embora se entenda a referência aqui à morte do pai de Malinche, uma vez que, a partir disso, a mãe se envolve com outro homem –, propõe-se a omissão de referência clara a esse sujeito, mantendo o verbo na terceira pessoa do singular e sem pronome pessoal: “Morreu”. Sustenta-se, assim, a possibilidade de interpretação oferecida no poema-fonte de Castellanos e se mantém a relação ambígua quando a autora volta a referir-se a outro sujeito que morre, na quarta estrofe, em que lemos “mi madre anunció: ‘Ha muerto’”. Nesse trecho, temos a possibilidade de interpretar que se trata de uma ênfase da mãe sobre a morte do pai, anunciando-a na *Plaza de los Intercambios* para justificar ao povo sua união com outro homem, mencionada na estrofe anterior. Por outro lado, como essa nova relação afastará Malinche de sua vida, é também uma possibilidade interpretar que é Malinche quem morre para a mãe. De modo a buscar manter essa dupla interpretação, decidiu-se manter a impessoalidade no verbo e, assim, o paralelismo que já se apresentava no poema de Castellanos – “Ha muerto”/”Ha muerto”; “Morreu”/”Morreu”.

Em relação ao tema da morte, também se optou por reforçá-lo no trecho “*en el que la partera depositó su ombligo*”, escolhendo como equivalente para “*depositar*” o verbo “enterrar”, embora seja possível contar com o mesmo verbo “depositar” em português – assim, dá-se ênfase à morte, presente literal e simbolicamente ao longo do poema. Especificamente nessa parte, Malinche, ainda menina, cava e desenterra o cordão umbilical que a parteira havia enterrado⁴, regressando ao “Lugar dos que Viveram” – a morte? –, onde encontraria seu pai, assassinado.

Marcas do feminino

É fundamental no poema, e para a compreensão dessa personagem, a estrofe em que Malinche, em primeira pessoa, descreve o destino que lhe deram como objeto, vendida e escravizada:

4 Em sua leitura sobre a figura, Laura Esquivel, com o romance “Malinche” (2006), também relata que a parteira, na verdade a própria avó da menina Malinche, teria enterrado o cordão umbilical em uma tradição típica e simbólica indígena.

Tal era el llanto y las lamentaciones
sobre algún cuerpo anónimo; un cadáver
que no era el mío porque yo, vendida
a mercaderes, iba como esclava,
como nadie, al destierro.

Na tradução, optou-se por focar na falta de agência que caracteriza o sujeito escravizado e que fundamenta o rumo da vida de Malinche. Assim, em vez de manter o verbo de movimento “ir” acompanhado do substantivo “esclava”, escolheu-se incluir apenas o particípio passado, “escravizada”, dando força à sujeição à qual a Malinche foi submetida – o que reforça a releitura feminista de tirá-la do campo da culpa e da responsabilidade: na escravidão não há agência, não há escolha, não há opção, então por que se questionam as “opções” e “escolhas” feitas por Malinche em relação a Cortés?

Para destacar essa questão, tira-se, também, na tradução, a ideia de movimento em “iba [...] al destierro”, eliminando qualquer possibilidade de interpretá-la como uma alternativa, e, sim, destacando, mais uma vez, que se tratava de sofrer uma ação imposta por outros, isto é, estar, como consequência da escravidão, exilada.

Assim eram o pranto e as lamentações
sobre um corpo anônimo; um cadáver
que não era o meu, porque fora vendida
a comerciantes, **escravizada**,
como **uma ninguém, exilada**.

Finalmente, acrescentou-se ao substantivo “ninguém” a licença poética de um artigo feminino (“uma”), com o objetivo de afirmar sua condição de mulher e de contrapô-lo, propositalmente, ao substantivo “ninguém”, que, assim como “nadie”, em espanhol, não tem marcação de gênero gramatical e não é, segundo a norma padrão, acompanhado por artigo, definido ou indefinido. No entanto, levando em consideração que tanto na história de Malinche quanto no poema em questão o fato de ela ser mulher é fundamental, decidiu-se por reforçar essa questão, o que também se propõe como uma estratégia que contribui para a revisão do mito ao seu redor e que deve incluir o gênero como elemento impreterivelmente essencial na (falta de) escolha que teve Malinche em uma época com muito menos liberdade à mulher que se tem hoje – seria possível, enquanto mulher, indígena e escravizada, no início do século XVI, ter atuado de outra forma?

Mãe e filha

Como mencionado, a relação entre mãe e filha tem fundamental importância no poema de Castellanos e é o fio condutor que explica a origem e o destino de Malinche. A negação de sua existência teria começado justamente na renegação da mãe, que a vende ainda menina a comerciantes, a partir do que começaria sua vida como escravizada. No poema, a escritora dedica uma estrofe para Malinche mostrar que sua sorte – destroçada junto ao espelho contra o chão – foi determinada desde o início pela renegação da mãe, que a odeia porque nela se identifica.

Arrojada, **expulsada**

del reino, del palacio y de la entraña **tibia**
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborreció porque yo era su igual
en figura y **rango**
y se contempló en mí y odió su imagen
y destruyó el espejo contra el suelo.

Excluída, **escorraçada**

do reino, do palácio e das entranhas **indiferentes**
daquela que me deu à luz em leito legítimo
e que se enfadou comigo porque eu era igual a ela
em forma e **condição**
e se contemplou em mim e odiou sua imagem
e destroçou o espelho contra o chão.

Em função disso, na tradução, optou-se por destacar essa interpretação da importância do desprezo da mãe como determinante na vida de Malinche; para tal, na expressão “entraña tibia”, propôs-se um substantivo que marca e reforça a frieza e a renegação da mãe em relação à filha (“indiferente”): curiosamente, ao mesmo tempo que “*tibio*” pode significar cálido, morno, também tem o sentido de desapegado, frio. Opta-se, assim, por um substantivo que marca e reforça a frieza e a renegação da mãe em relação à filha.

Nessa mesma estrofe, o substantivo “*rango*”, em adição à figura, impõe uma interpretação e uma decisão tradutórias: com possíveis equivalentes como “classe”, “categoria”, propõe-se “condição” para marcar a ideia de que, ambas, mãe e filha, vivem uma existência *condicionada* pelo fato de serem mulheres – nesse sentido, a categoria/condição mulher surge como empecilho para o amor da mãe – Laura Esquivel (2006), por exemplo, reconta a história de Malinche e dá à mãe um segundo filho, homem, a quem a mãe cuida e ama, como não conseguiu fazer com Malinche.

Com o objetivo de manter a sonoridade que consta no primeiro verso dessa estrofe, com “*arrojada, expulsada*”, indica-se para “*expulsada*” não o equivalente literal em português “expulsa”, mas “escorraçada”, de modo a manter o paralelismo da última sílaba do particípio passado anterior, “*arrojada*”/“*excluída*”. Assim, inverteu-se a força proposta no original para manter a sonoridade do verso:

“escorraçada” como equivalente para “arrojada”, e “excluída” como equivalente para “expulsada”.

Considerações finais

A tradução do poema *Malinche*, de Rosario Castellanos, constitui-se em uma tradução múltipla: trata-se da tradução de um poema, evidentemente, mas, também, de uma mulher ainda não publicada no Brasil e de sua respectiva visão sobre uma história mítica que representa – ainda que distorcidamente – a América Latina. O objetivo, portanto, com essa tradução, foi dar a voz a duas mulheres: Rosario Castellanos e Malinche, ambas ainda injustiçadas, embora por motivos diferentes – Castellanos porque ainda não é enxergada pelo mercado editorial brasileiro, e Malinche porque ainda serve como bode expiatório para o depósito da culpa pela queda mexicana diante dos espanhóis e, consequentemente, por séculos da desigualdade que se instalaria nesse país.

A tradução do poema, embora não imponha extremas dificuldades técnicas, já que, por exemplo, não se estrutura por rimas, exige cuidado e atenção imprescindíveis para que se faça jus às vozes que falam, principalmente a de Malinche, historicamente silenciada. Portanto, embora não se trate de uma tradução extremamente intervencionista, buscou-se manter a voz de Castellanos, que precisa ser introduzida urgentemente, e com atraso, para o público brasileiro, mas com a presença de uma outra voz, a de quem traduz, que, em determinados momentos, como os aqui apresentados, interfere para manifestar-se no que, segundo a proposta de Godard (1989), representa “*womanhandle the text*”, isto é, imprimir uma manipulação feminista na tradução.

Dessa forma, a releitura, a reescrita e a tradução feminista de Malinche buscam romper com a visão que a reduz a amante e traidora; procuram, pelo contrário, ao observar e destacar seu contexto – mulher em sociedade indígena comandada por homens e pautada por deuses, executora de sacrifícios humanos – e seu histórico de vida – renegada pela mãe, vendida e trocada como escravizada –, entender suas “escolhas” e motivações. Malinche passa, então, a ser o símbolo para o questionamento dos binarismos característicos da colônia e possibilita uma nova visão do período e das suas consequências para a sociedade mexicana e latino-americana.

Referências bibliográficas

- CASTELLANOS, Rosario. *Poesía no eres tú*: obra poética, 1948-1971. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola? *MonTI*, 1, 59-86, 2009.
- CHAMBERLAIN, Lori. *Gender and Metaphors of Translation*. Vol. 13. Chicago: Journals, 1988. pp. 454-472. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3174168?origin=JSTOR-pdf&seq=1>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 20. Ed. México: Editorial Porrúa, 2002.
- ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. *Tessera* 6, 1989. pp. 42-53.
- GUARDIA, Sara Beatriz. Literatura e escritura feminina na América Latina. *Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Ilhéus: UESC, 2007.
- RIOS CASTAÑO, Victoria. Fictionalising Interpreters: Traitors, Lovers and Liars in the Conquest of America. *Linguistica Antverpiensia* 4: 47-60, 2005.
- SIMON, Sheery. *Gender in Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.
- VON FLOTOW, L. *Translation and Gender*. Translating in the 'Era of Feminism'. University of Ottawa. Press, 1997.

Estratégias para os Elementos Culturais na Tradução

Li Li¹

Resumo: Tradução é um processo de reescrita, manipulação, comunicação e mediação intercultural. Os elementos culturais trazem grandes desafios para um tradutor, e as estratégias para lidar com estes elementos são dependentes dos contextos envolvidos. São escolhidos neste artigo alguns exemplos de quatro perspectivas na tradução de inglês para chinês do livro intitulado *The Poetry of Edwin Morgan*, escrito por James McGonigal, com o objetivo de demonstrar as estratégias adotadas no processo da tradução como tradutora/mediadora. O artigo ilustra as mudanças funcionais que ocorrem quando um guia para uma figura literária escocesa de importância nacional num contexto específico é traduzido para um público menos familiarizado com a sua obra.

Palavras-chave: estudos de tradução; elementos culturais; estratégias de tradução; escrita; comunicação

Abstract: Translation is a process of rewriting, manipulation, communication, and intercultural mediation. Cultural elements constitute great challenges for a translator and strategies for dealing with these elements are dependent on the contexts involved. Some examples are chosen from four perspectives in the Chinese translation of the English book entitled *The Poetry of Edwin Morgan* written by James McGonigal to demonstrate the strategies adopted in the translation process as a translator / mediator. The article illustrates the functional changes that occurred when a guide to a literary figure of national importance in one particular context was translated for an audience that is less familiar with his oeuvre.

Key Words: Translation Studies; cultural elements; translation strategies; rewriting; communication

1 Li Li é tradutora e Professora Titular na Escola Superior de Línguas e Tradução do Instituto Politécnico de Macau (IPM). Doutorou-se em Estudos de Tradução (Inglês-Chinês) pela Universidade Chinesa de Hong Kong (2006) e obteve o grau de mestrado em Estudos de Tradução (Inglês-Chinês) pela Universidade de Estudos Estrangeiros de Guangdong na China (2003). Atualmente é mestranda em Tradução e Interpretação Chinês-Português no IPM. Contato: lili@ipm.edu.mo

1. Introdução

Os conhecimentos sobre a definição de tradução, o papel de tradutor e os conceitos de cultura desempenham um papel significativo para um tradutor na escolha das estratégias adequadas num processo de tradução. A definição de tradução tem mudado ao longo do tempo. Hoje em dia, tradução não é apenas um processo de transferência linguística, mas um processo de reescrita, manipulação, comunicação e mediação intercultural com *skopos* (LEFEVERE, 2006/2016; HERMANS, 1985; NORD, 2001; KELLY, 2005; MUNDAY, 2016). Correspondentemente, o papel de tradutor mudou de transmissor linguístico para mediador intercultural (KATAN, 1999). Muitas categorizações de cultura foram feitas na área de tradução (NEWMARK, 1988; BAKER, 1992; KATAN, 1999); por exemplo, Newmark (1988, p. 21) listou cinco categorias:

- ecologia (flora, fauna, ventos, clima, etc.);
- cultura material (comida, roupa, casas, cidades, transporte);
- cultura social (trabalho e lazer);
- organizações, costumes, atividades, procedimentos ou conceitos (que incluem arte, religião, subcategorias políticas e administrativas);
- gestos e hábitos.

Estas categorias podem ajudar um tradutor a identificar as barreiras culturais que prejudicam a compreensão dos leitores-alvo se os elementos culturais forem traduzidas literalmente. Essas barreiras culturais são evidentes quando um guia introdutório para a poesia de uma figura de importância nacional num país específico, neste caso o poeta escocês Edwin Morgan, é traduzido para um público menos familiarizado com o seu trabalho, designadamente o público chinês.

Edwin Morgan (1920-2010), poeta e tradutor escocês, é amplamente reconhecido como um dos principais poetas escoceses do século XX. Em 1999, Morgan foi nomeado o primeiro ‘Poeta Laureado’ de Glasgow e em 2004 ‘The Scots Makar’, o primeiro poeta nacional escocês. Os temas e estilos da sua poesia são diversificados.

The Poetry of Edwin Morgan é um livro escrito por James McGonigal (1947-) e publicado pela Associação para Estudos Literários Escoceses em 2013 como livro guia de estudo orientado principalmente para os estudantes secundários, os seus professores e os estudantes universitários na Escócia. Esse livro, em conjunto

com outros quatro livros salientando autores como por exemplo Robert Louis Stevenson (1850-1894), Muriel Spark (1918-2006), Robert Burns (1759-1796), e baladas escocesas (*The Scottish Ballads*), foi escolhido para ser traduzido para o chinês e será publicado em 2020 pela Imprensa de Publicação da Universidade de Nanjing na China. A autora deste artigo foi convidada a traduzir o livro *The Poetry of Edwin Morgan* do inglês para chinês com a principal finalidade de promover os conhecimentos dos chineses sobre literatura e cultura escocesas na China. Em vista da falta de conhecimento do povo chinês em geral sobre a literatura e cultura escocesas, bem como a diversidade e complexidade do próprio poeta Edwin Morgan, o processo de tradução foi abundante em desafios para a tradutora. Na parte seguinte deste artigo, as estratégias tradutórias são ilustradas para demonstrar meus esforços com vistas a realizar uma tradução mais compreensível para os leitores chineses através da manipulação, comunicação e reescrita.

2. Estratégias no processo da tradução

Muitos investigadores propuseram estratégias para lidar com os elementos culturais (CHESTERMAN, 1997; BAKER, 1992; NORD, 2001). Por exemplo, Nord (2006, p. 53) listou duas opções relacionadas com a função referencial na tradução quando a intenção referencial do remetente do texto de origem não pode ser transmitida, a saber, a oferta de informações adicionais sobre a situação do texto de partida num metatexto (como nota de rodapé, glossário, prefácio), e a expansão no texto ou a transformação das informações implícitas do texto fonte numa informação textual explícita. As estratégias discutidas neste artigo são diretamente ou indiretamente relacionadas com essas duas opções.

2.1 Características naturais

Nesta parte, dois aspectos da natureza são selecionados, nomeadamente, os locais, e as plantas e os animais, para demonstrar as estratégias de tradução correspondentes.

2.1.1 Os locais

Os locais e as cidades são uma parte importante de uma cultura, e os nomes dos locais, quando transferidos para outra cultura, podem causar dificuldades para os leitores desconhecedores do local. No livro *The Poetry of Edwin Morgan*, James

McGonigal mencionou no primeiro capítulo dois sítios que tinham importância na vida de Edwin Morgan:

Crescer em Rutherglen e Glasgow colocou-o [Edwin Morgan] em contacto com aspectos da vida aos quais ele voltaria constantemente na sua escrita.² (MCGONIGAL, 2013, p. 6)

Nesta frase existem duas localidades na Escócia: uma vila Rutherglen e uma cidade chamada Glasgow. Para os leitores escoceses, os nomes são conhecidos; contudo, se para os chineses, Glasgow, como a capital da Escócia, é conhecido na China, o nome de Rutherglen é algo de exótico e, sobretudo, pouco conhecido. Rutherglen é uma vila no sul da Escócia; além disso, também é uma vila no estado de Vitória na Austrália. Para os leitores chineses terem uma ideia geral sobre a localização de Rutherglen e Glasgow, a tradutora adicionou ‘a Escócia’ antes destes locais no corpo do texto, ou seja, uma expansão no texto, segundo Nord (2006).

Às vezes, os nomes das localidades têm significância associada com eles. Por exemplo, Sharpeville é uma cidade situada na província do Transvaal na África do Sul; sendo também o nome do poema que Edwin Morgan escreveu sobre o massacre racista ocorrido em 21 de março de 1961, no qual 69 pessoas foram mortas pela polícia local. Neste caso, o conhecimento sobre o massacre é essencial para perceber o significado do poema e, por isso, quando a cidade de Sharpeville foi mencionada, a tradutora adicionou a informação sobre o massacre como nota de rodapé na tradução, o que é a primeira das estratégias mencionadas por Nord (2006) para lidar com os elementos culturais na tradução.

Ainda que os dois exemplos pertençam à mesma categoria de lugares, as estratégias de tradução variam: uma adição informativa complementar no corpo do texto é suficiente no primeiro caso; porém, no segundo exemplo, uma nota de rodapé é necessária para uma compreensão mais profunda do conteúdo do poema envolvido.

2 O texto de partida: Growing up in Rutherglen and Glasgow brought him [Edwin Morgan] into contact with aspects of life that he would constantly return to in his writing. As traduções dos textos de partida citados são feitas pela autora deste artigo.

2.1.2 As plantas e os animais

As plantas e os animais provenientes de um local específico podem formar fenômenos exclusivos e ter impactos nos sentimentos e provocar memórias especiais na população daquele local. Uma planta e um animal mencionados no livro serão usados aqui para demonstrar as estratégias relativas às respectivas traduções.

As plantas: ‘mistletoe’ (‘azevinho’)

São mencionadas nos poemas de Edwin Morgan muitas plantas, das quais escolhi um tipo: ‘mistletoe’ (‘azevinho’). O raminho de azevinho aparece no poema intitulado ‘Trio’, descrevendo três pessoas (por isso ‘trio’ no título – duas mulheres e um homem) que passaram nas ruas a noite de Natal, cada pessoa trazendo alguma coisa simples, mas feliz. No caso do homem, uma guitarra nova decorada com um enfeite de prata e um raminho de azevinho. Hoje em dia, o Natal também se celebra na China, particularmente nas lojas para promover vendas, e o azevinho pode ser visto, mas o próprio nome e a sua associação e tradição ligadas com esta planta são desconhecidos para muitos chineses. O azevinho é uma planta parasítica e, ao longo do tempo, angariou muitos significados simbólicos, como por exemplo, fertilidade masculina, paz e felicidade, proteção contra bruxas e demônios, Jesus Cristo, vitalidade.³ O conhecimento sobre essa planta e os significados a ela associados podem ajudar os leitores a entender e interpretar o poema de uma forma mais profunda e multidimensional. No caso da autora que vos escreve, como leitora e tradutora, no início, antes de pesquisar as informações sobre esta planta, só a considerou como uma planta comum ou, quando muito, uma decoração comum para o Natal. Depois de ter lido as associações ligadas com a planta, consegui criar diferentes abordagens no processo de interpretação e compreensão deste poema. Acreditando que a própria experiência como leitora, mas simultaneamente como conhecedora da cultura envolvida, ajuda e enriquece a interpretação do poema, adicionei uma nota de rodapé como ‘a oferta de informações adicionais sobre a situação do texto de partida’, explicando brevemente os significados associados ao azevinho.

3 <https://www.theholidayspot.com/christmas/history/mistletoe.htm>.

A fauna: ‘starlings’ (‘estorninhos’) e snake (‘serpente’)

Além das plantas, a fauna também é importante numa cultura. Dois tipos de pássaros e répteis, nomeadamente, os estorninhos e a serpente, são usados como exemplos. No livro, James McGonigal fala sobre um poema chamado ‘The Starlings in George Square’ (‘Os Estorninhos na Praça George’):

‘Os Estorninhos na Praça George’ (a principal praça cívica de Glasgow) também abre com uma cena nocturna em que os estorninhos se precipitam em voo prestes a empoleirar-se: ‘como uma chuva de setas eles atravessam / o clarão de uma janela ocidental, / e prendem os fios com jacto ...[.....]’⁴ (MCGONIGAL, 2013, p. 27)

Esta parte citada inclui dois elementos culturais: a ave ‘starling’ (estorninho) e ‘George Square’ (Praça George). O poeta criou este poema para descrever uma memória inesquecível como o rapaz no poema – ‘ele nunca esquecerá aquela noite’ (MORGAN, 1990, p. 165) e pensar a relação entre as aves e os seres humanos. Como leitora e tradutora sem muito conhecimento sobre aves, estorninhos neste caso, pesquisei as informações sobre este tipo de aves e fiquei a saber que os estorninhos no inverno antes de migrar para a Rússia, fazem estadia na Escócia, criando uma imagem espetacular. Muitas fotos e notícias sobre os estorninhos na Escócia são publicados na internet. Para os leitores chineses, com a deterioração do meio ambiente e as alterações climáticas, não é frequente ver a imagem de uma grande concentração de aves num mesmo espaço, por isso, não é fácil entender porquê da memória de Edwin Morgan, associada ao nome e à imagem de olhos bem abertos do rapaz no poema, tão impressionante e inesquecível que foi para ele vivenciar aquele momento. Levando isto em consideração, acrescentei uma nota de rodapé para explicar o fenómeno dos estorninhos na Escócia para os leitores chineses atingirem uma compreensão melhor do poema.

Mais um exemplo de fauna, ‘snake’ (‘serpente’), será seleccionado para explicar a estratégia de tradução. Baseado na característica do uso de consoantes ‘s’ e ‘z’ da língua húngara, Edwin Morgan criou um poema concreto intitulado ‘Siesta of a Hungarian Snake’ (‘Siesta de uma Serpente Húngara’), descrevendo a sesta de uma serpente após uma refeição satisfatória de uma forma vívida através do arranjo de letras grandes e pequenas:

4 O texto de partida: ‘The Starlings in George Square’ (Glasgow’s main civic square) also opens on an evening scene as the starlings swoop down to roost: ‘like a shower of arrows they cross/ the flash of a western window, / they bead the wires with jet [.....]’

Siesta of a Hungarian Snake

s sz sz SZ sz SZ sz ZS zs ZS zs zs z (MCGONIGAL, 2013, p. 17)

Queria citar aqui a tradução deste poema, do inglês para português, por Virna Teixeira (1971-), escritora, poeta e tradutora brasileira que mora em Londres. Como a autora deste artigo fez na sua tradução chinesa, só o título do poema foi traduzido, ou seja, a linha poética fica exatamente igual ao texto de partida:

Siesta de uma cobra húngara

s sz sz SZ sz SZ sz ZS zs ZS zs zs z (TEIXEIRA, 2006, p. 93)

A palavra ‘cobra’ no título na versão de Virna Teixeira é muito interessante. No poema inglês, Edwin Morgan usou a palavra ‘snake’, o que não especifica que tipo de serpente ele está a descrever, e James McGonigal entende que a serpente é víbora (rattlesnake). Mesmo que seja “muito comum as pessoas usarem no Brasil como sinônimos ‘cobra’, ‘serpente’, ‘cascavel’... A palavra cobra muitas das vezes é utilizada como sinônimo de serpente, porém, cientificamente a palavra cobra refere-se às serpentes da família Colubridae (colubrídeos).”⁵ Obviamente que cobra e serpente não são a mesma coisa. Às vezes, é aceitável substituir um hiperônimo por um hipônimo, neste caso, substituir serpente com cobra, mas estes dois tipos de serpentes têm características muito diferentes, vivendo em meios ecológicos diferentes. A víbora vive principalmente em zonas áridas e desérticas ou em zonas de montanha rochosa, enquanto que a cobra gosta de viver em zonas de bosque ou floresta.

As estratégias para traduzir os textos sobre os dois tipos de pássaros e répteis mencionados no livro são diferentes: no caso de ‘estorninho’, informações adicionais foram disponibilizadas aos leitores com vistas a melhor compreenderem os sentimentos descritos no poema; no caso de ‘serpente’, nenhuma informação adicional foi disponibilizada e a linha do poema não foi traduzida para manter uma imagem vívida de uma serpente a fazer uma siesta depois de uma suculenta refeição.

5 <https://www.estudopratico.com.br/diferenca-em-cobra-serpente-e-vibora/>.

2.2 O ambiente social

Sendo um poeta experimental, talentoso e responsivo, Edwin Morgan pensou e discutiu diversos temas na sua poesia: da Terra ao espaço exterior, da história à cultura, da Escócia a países estrangeiros, entre outros. Neste trecho, dois aspectos são selecionados: o pano de fundo social e as figuras sociais.

2.2.1 Pano de fundo social

Edwin Morgan escreveu muitos poemas sobre a vida social da época, tais como os bairros pobres de Glasgow, a colocação em órbita lunar de uma nave soviética em 3 de novembro de 1957 com a famosa cadela Laika, a história da Escócia, etc. Avaliando o soneto intitulado ‘Slate’ (‘Ardósia’) que explora os contos sobre a história da Escócia, James McGonigal escreve:

Assim, o poeta [Edwin Morgan] está apontando não apenas para a vastidão desconhecida do espaço-tempo em que se encontra a Escócia, mas também talvez para a natureza paradoxal deste país, que é antigo em termos geológicos, e também bastante antigo em termos políticos (uma nação duramente conquistada nas Guerras da Independência há sete séculos), mas, por outro lado, relativamente recentemente, com o Ato de União de 1707, tendo-se tornado parte de um reino ‘unido’ maior.⁶ (MCGONIGAL, 2013, p. 55)

Nesta frase longa existem dois elementos culturais relacionados com a história da Escócia, nomeadamente, ‘the Wars of Independence’ (‘as Guerras da Independência’) e ‘the Act of Union of 1707’ (‘o Ato de União de 1707’). É necessário que os leitores chineses tenham os conhecimentos correspondentes a tais fatos históricos para entenderem a complexidade causal relativamente a tais eventos da história da Escócia. Por isso, a tradutora adicionou como nota de rodapé informação sobre as Guerras da Independência durante o fim do século XIII e o começo do século XIV entre a Inglaterra e a Escócia, resultando na in-

6 O texto de partida: So the poet [Edwin Morgan] is pointing out not only to the unknown vastness of space-time in which Scotland stands, but also perhaps to this country’s paradoxical nature, which is ancient in geological terms, and also fairly old in political terms (a hard-won nationhood was attained in the Wars of Independence seven centuries ago), but which relatively recently, with the Act of Union of 1707, had become part of a larger ‘united’ kingdom.

dependência da Escócia, e sobre o Ato de União de 1707 assinado entre as duas partes beligerantes para formarem um reino ‘unido’ maior.

2.2.2 Figuras Diversas

São incluídos nos poemas de Edwin Morgan diferentes tipos de personagens de vários países: escritores, pintores, músicos, historiadores, figuras da mitologia grega, figuras religiosas, políticos, entre outros. Principalmente, adicionei como nota de rodapé as informações relativas aos contextos em que as figuras são mencionadas, algumas das quais são curtas e simples, outras mais longas e complexas. Por exemplo, para duas pessoas mencionadas no livro, Pablo Neruda e Petrarch, as informações adicionadas como nota de rodapé são diferentes em termos de conteúdo e complexidade. No livro, Pablo Neruda é citado porque Edwin Morgan traduziu um poema de Pablo Neruda (MCGONIGAL, 2013, p. 62). Na tradução, as informações que adicionei sobre este autor incluíram o seu período de vida (1904-1973), nacionalidade (Chileno), identidade (diplomata e poeta) e atribuição do Prêmio Nobel de Literatura em 1971. Entretanto, o nome Petrarch é usado pela primeira vez no livro como uma referência de outro autor, Maurice Scève:

No seu isolamento [de Edwin Morgan] pós-guerra, foi particularmente atraído pela poesia de Maurice Scève (c. 1500-1564), um poeta renascentista que escreveu à maneira petrarquiana em que o objecto do amor do poeta é distante ou inatingível.⁷ (MCGONIGAL, 2013, p. 64)

Neste contexto, os leitores chineses têm de saber a história de vida relativa a Petrarch para entender o amor distante e inatingível relacionado com Petrarch. Por isso, além das informações sobre o seu período de vida (1304-1374), nacionalidade (Italiano), identidade (poeta), incluí também na tradução, como nota de rodapé, a história que mencionava Petrarch como tendo visto uma mulher chamada Laura em 1327 num espetáculo dela e desde então ficou apaixonado por ela e decidiu adorá-la à distância.

7 O texto de partida: In his [Edwin Morgan's] post-war isolation, he was particularly drawn to the poetry of Maurice Scève (c. 1500-1564), a Renaissance poet who wrote in the Petrarchan manner where the object of the poet's love is distant or unobtainable.

2.3 Imprecisão, falta de clareza, e inconsistência na estrutura de escrita

Durante o processo de tradução, é possível que um tradutor, como um dos leitores mais cuidadosos do texto de partida, encontre alguma coisa que não está muito corretamente ou claramente escrita. Neste caso, o que pode um tradutor fazer? Manter-se fiel ao texto ou fiel à realidade? E como pode realizar-se a fidelidade?

É universalmente reconhecido que a tradução não é só uma transferência linguística. Segundo os teóricos da abordagem funcionalista, a tradução é um processo intercultural e comunicativo, envolvendo uma série de participantes como iniciador, comissário, produtor do texto original, produtor do texto alvo, utilizador do texto alvo e recipiente final do texto alvo (REISS, 2014; NORD, 2006). O escopo desta tradução do livro é para promover os conhecimentos dos chineses sobre a literatura e cultura da Escócia, bem como sobre o poeta Edwin Morgan. No livro existem elementos imprecisos e pouco claros que podem ter impactos negativos na compreensão para os leitores chineses. A seguir, alguns exemplos deste tipo são escolhidos para mostrar a mediação possível de um tradutor durante o processo de tradução.

No terceiro capítulo do livro, o autor James McGonigal citou um poema concreto de Edwin Morgan intitulado ‘Message Clear’ (‘Mensagem Clara’) para demonstrar o tema religioso-- ‘I am the resurrection and the life’ (‘Sou a ressurreição e a vida’). Esta frase é da Bíblia, Evangelho de São João 11: 25⁸, mas no livro, foi escrito 5: 25 (MCGONIGAL, 2013, p. 15). Obviamente é um erro. Neste caso, a tradutora escolheu ser fiel ao fato ao invés de fiel ao autor, por isso, na tradução, corrigiu o erro, substituindo o número 5 pelo número 11.

Em comparação a erros relativamente óbvios, elementos em que falta clareza são mais desafiadores para um tradutor. No terceiro capítulo do livro, o autor falou sobre uma coleção de poemas chamada ‘The Second Life’ (‘A Segunda Vida’), no qual inclui o poema ‘Canedolia: An off-concrete Scotch Fantasia’. ‘Caledonia’ é o antigo nome para a Escócia. Isto é um poema experimental no qual Edwin Morgan usou os nomes de sítios na Escócia. No livro apenas alguns excertos do poema, às vezes, algumas palavras e linhas, são tiradas para explicar o significado deste poema, como na frase seguinte:

8 <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/11/21-26>.

Não é apenas um poema divertido em performance, mas também exprime de forma clara uma tensão peculiarmente escocesa entre os aspectos mais depressivos deste país e a cultura (“shiskine, scrabster, e snizort”), bem como a beleza frequentemente surpreendente da sua clara luz: ‘blinkbonny! airgold! thundergay!’⁹ (MCGONIGAL 2013, p. 22)

Como leitora chinesa, não é difícil entender o poema em si por causa dos elementos culturais embutidos; como tradutora, a frase citada, com as ideias altamente condensadas, foi um grande desafio. Dois versos citados pelo autor, nomeadamente, ‘shiskine, scrabster, and snizort’ e ‘blinkbonny! airgold! thundergay!’, são parcialmente tiradas do poema mencionado. Entre estas linhas, seis palavras, nomeadamente, *shiskine*, *scrabster*, *snizort*, *blinkbonny*, *airgold*, e *thundergay*, por um lado, são nomes de seis lugares na Escócia; por outro lado, significam ‘aspectos deprimentes deste país e desta cultura’ e ‘a beleza surpreendente da luz clara’, como expressadas na frase. Mas em que sentido, por exemplo, estas três palavras como *shiskine*, *scrabster* e *snizort* podem mostrar os aspectos deprimentes da Escócia e a cultura dela? E porquê? Se as dúvidas não forem tiradas, a frase não fará sentido para os leitores chineses. A tradução não é um processo passivo de um tradutor, mas um processo de comunicação. Neste caso, a tradutora pediu ajuda a um amigo, que é também o iniciador do projeto de tradução, e ao mesmo tempo, um amigo do autor James McGonigal. O amigo explicou com mais pormenores os significados destas palavras, e depois reescreveu e expandiu a frase em três frases do seguinte modo:

Não é apenas um poema divertido na performance, mas os nomes dos locais sugerem também uma tensão peculiarmente escocesa entre os aspectos mais depressivos do país e da cultura, como também a beleza muitas vezes surpreendente da sua clara luz. Nomes dos locais como ‘shiskine, scrabster e snizort’ evocam o som sibilante da chuva, e ecoam palavras negativas como ‘crabs’ (caranguejos), ‘scab’ (sarna), ‘snort’ (bufar) e ‘drizzle’ (chova fina). Alguns nomes são feitos de compostos como ‘blinkbonny’, ‘airgold’ e ‘thundergay’ que têm associações mais positivas, tais como ‘bonny’ (bonito), ‘gold’ (ouro) e ‘gay’ (feliz).¹⁰

9 O texto de partida: It is not only a funny poem in performance, but also neatly expresses a peculiarly Scottish tension between the most depressing aspects of this country and culture (‘shiskine, scrabster, and snizort’) and the often astonishing beauty of its clear light: ‘blinkbonny! airgold! thundergay!.

10 O texto de partida: It is not only a funny poem in performance, but the place-names also suggest a peculiarly Scottish tension between the most depressing aspects of the country and culture, and the often astonishing beauty of its clear light. Place-names like ‘shiskine, scrabster and snizort’ evoke the hissing

Segundo Andre Lefevere (2006/2016), a tradução é um processo de reescrita e manipulação. Com base na reescrita da frase no texto de partida feita pelo amigo, acrescentei as informações sobre o significado desagradável de chuva implicado nas palavras de *shiskine*, *scrabster* e *snizort* e as associações negativas relativas às palavras ‘crabs’ (caranguejos), ‘scab’ (sarna), ‘snort’ (bufar) e ‘drizzle’ (chuva fina), e as associações positivas relativas às palavras ‘bonny’ (pretty, bonito), ‘gold’ (ouro) e ‘gay’ (happy, feliz), e consegui fazer uma versão mais compreensível para os leitores chineses. E ao mesmo tempo, o processo de encontrar a solução para a dificuldade de tradução revela a comunicação entre a tradutora e o comissário, destacando a natureza da tradução como uma atividade de comunicação.

O livro foi escrito e orientado para os estudantes secundários e universitários na Escócia que já têm bastantes conhecimentos sobre a cultura e literatura escocesa. Muitos autores escoceses e internacionais são mencionados no livro, sem pormenores tais como os períodos de vida e os principais contributos literários destas pessoas. Mas o autor adicionou os detalhes para algumas figuras, por exemplo, os períodos de vida para Hugh MacDiarmid e Alexander Trocchi foram complementados nos parênteses no texto principal (MCGONIGAL, 2013, p. 20), entretanto, para os outros autores mencionados, tais como Allen Ginsberg e Jack Kerouac, nenhuma informação extra foi adicionada. Ignoro por que James McGonigal escolheu oferecer mais informações para alguns autores. Os leitores potenciais têm mais conhecimento sobre Allen Ginsberg e Jack Kerouac do que sobre Hugh MacDiarmid e Alexander Trocchi? Ou Hugh MacDiarmid e Alexander Trocchi são autores mais importantes na Escócia? Ou foi uma decisão puramente acidental? Seja qual for a razão, para os leitores chineses que não possuem conhecimento suficiente sobre esses autores, as passagens que os citam serão um grande desafio na leitura. Por isso, como tradutora, achei por bem facilitar o processo de leitura dos chineses através da oferta de mais informações. Nesse caso, os períodos de vida de todos os autores mencionados foram adicionados como notas de rodapé, e os períodos de vida de Hugh MacDiarmid e Alexander Trocchi, que estavam entre parênteses no corpo do texto, foram tirados e recolocados como notas de rodapé. Mesmo que seja uma pequena manipulação do texto original em termos de estrutura, para

sound of rain, and echo negative words like ‘crabs’, ‘scab’, ‘snort’ and ‘drizzle’. Some place-names are made of compounds like ‘blinkbonny’, ‘airgold’ and ‘thundergay’ which have more positive associations, such as ‘bonny’ (‘pretty’), ‘gold’ and ‘gay’.

os leitores chineses o livro ficará mais consistente na estrutura de escrita, em comparação com a situação anterior, em que as informações para alguns autores eram oferecidas, e para os outros, nada havia.

2.4 Tradução do intraduzível, os elementos difíceis para traduzir

Sendo um poeta extremamente experimental, Edwin Morgan escreveu muitos tipos de poesia abrangendo vários temas como amor, religião, exploração espacial e tecnologia e formas diversificadas, como poema concreto e poema sonoro.

O debate sobre a intraduzibilidade, em particular na área de poesia, tem uma história muito longa. O fato de muita poesia já ter sido traduzida, em certo sentido, evidencia a traduzibilidade da poesia, embora a tradução desse gênero não seja fácil. No trecho seguinte, são escolhidos alguns exemplos relativos aos títulos e versos de poemas para ilustrar as estratégias de tradução relacionadas com os elementos que parecem intraduzíveis.

2.4.1 Preservação do texto fonte

Alguns pesquisadores discutem a preservação do texto fonte como uma das estratégias tradutórias, por exemplo, Francis Henrik Aubert (1998, p. 106) definiu essa estratégia como ‘empréstimo’, o que ‘é um segmento textual do Texto Fonte [texto de partida] reproduzido no Texto Meta [texto de chegada] com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.)’. Em comparação com outras estratégias discutidas acima, parece que a preservação do texto fonte não é suficientemente discutida; contudo, esta prática de tradução tem sido adotada por tradutores para tratar dos elementos difíceis ou intraduzíveis, em particular, em relação à poesia. Por exemplo, Virna Teixeira, tradutora brasileira manteve não traduzida a linha ‘s sz sz SZ sz SZ sz ZS zs ZS zs zs z’ do poema chamado ‘Siesta of a Hungarian Snake’. E isto não é único caso. Zhang Fenling (張芬齡), a mulher e tradutora de Chen Li (陳黎), um poeta de Taiwan, famoso pela escrita de poesia concreta, traduzia o poema ‘A War Symphony’ (‘Uma Sinfonia de Guerra’) de Chinês para Inglês de uma forma mesma, ou seja, o poema fica não traduzido, só o título foi traduzido (BRUNO, 2012, p. 258).

Baseada no uso frequente de duas consoantes ‘s’ e ‘z’, o verso ‘s sz sz SZ sz SZ sz ZS zs ZS zs zs z’ de Edwin Morgan descreve de uma forma vívida o

corpo de uma serpente após uma refeição reconfortante. Este poema pode ser classificado como uma poesia sonora e concreta. A poesia sonora, também chamada a poesia fonética ou poesia acústica, é um tipo de poesia oral. Remontando ao século IV na antiga China, a poesia concreta é um tipo de poesia vanguardista, experimental e principalmente visual, ‘opera uma atualização radical dos recursos materiais (métrica, rima, aliteração, paronomásia, cortes e repetições de frase, neologismos, inversões sintáticas, plasticidade da letra impressa etc.) que se encontram dispersos e rarefeitos na poesia tradicional’ (SIMON e DANTAS, 1982, p. 7). A poesia concreta apareceu na década de 1950 no [Brasil](#) e na [Suíça](#), tendo sido primeiramente cunhada por [Augusto de Campos](#) na revista *Noigandres* de número 2, de 1955. Edwin Morgan se familiarizou com os poetas concretos brasileiros na década de 1960 e, durante essa década, tornou-se um dos principais tradutores para o inglês das obras dos irmãos Campos. (cf: CORBETT, 2015/2019; TEIXEIRA, 2019).

Mesmo que seja possível encontrar algumas palavras chinesas para transferir os sons das consoantes, o significado do título vai ficar perdido, por que a relação com a língua húngara estará cortada, o que no final faz o poema perder a coerência entre a língua húngara e a serpente. Portanto, decidi manter o verso não traduzido na tradução para o chinês.

Além de ser adotada para traduzir o conteúdo de um poema, esta estratégia pode ser também usada, completa ou parcialmente, na tradução de títulos de poemas. ‘The New Divan’ é um longo poema composto por cem estrofes. A palavra ‘Divan’ proveniente do árabe pode ser utilizada para significar três coisas diferentes: o conselho estadual, um sofá /uma cama, ou uma coleção de poemas. Todos significados são representados no poema. Neste caso, não é apropriado traduzir todos os três significados ou algum significado dos três no título do poema. No final, a tradutora decidiu manter a palavra ‘Divan’ não traduzida no título do poema. Por um lado, é um caminho sem saída; por outro lado, a manutenção da palavra faz lembrar a sua origem estrangeira, chamando atenção especial à sonoridade e significação da palavra.

2.4.2 Tradução literal com nota de rodapé

O poema intitulado ‘Opening the Cage’ também é de tradução muito difícil por causa de dois aspectos de significado envolvidos na palavra ‘Cage’. ‘Opening the Cage’ é um poema composto por 14 variações baseadas numa frase de John Cage, músico e compositor americano – ‘I have nothing to say and I am saying it

and that is poetry’, mostrando o espírito de otimismo nos anos sessenta do século passado. John Cage criou uma peça de música chamada 4’33” em que os músicos não tocaram nenhuma nota musical num período de 4 minutos e 33 segundos, apenas só silêncio, atraindo as pessoas a prestar atenção ao silêncio dos arredores. Por isso, ‘Cage’ no título deste poema está primeiramente relacionado com John Cage, mas ao mesmo tempo, ‘cage’ também significa ‘cela’, ou alguma coisa restritiva. Entretanto na tradução do título, não é possível incluir esses dois aspectos; então é preciso encontrar uma maneira melhor para expressar os dois significados sem tornar o título estranho e longo. No final, levando a colocação da palavra ‘cage’ com ‘open’ (abrir) em consideração, a tradutora decidiu manter o significado de ‘cela’ no título em si, mas adicionando, em nota de rodapé, a informação sobre o fundo relacionado com a criação da música 4’33”, uma experiência de que o próprio John Cage foi convidado a visitar e experimentar: a câmara anecoica de Harvard, em Cambridge, em 1951. No âmbito de silêncio completo, ele sentiu dois tipos de som, um sendo alto, e outro baixo. Para os leitores chineses, é interessante saber que John Cage foi inspirado pela filosofia ocidental, Budismo Chan/Zen chinês em particular, porque ‘seu estudo do Budismo Zen mostrava-lhe a necessidade de ir além dos pares de opostos.’¹¹ Tais conhecimentos são necessários para atingir uma compreensão melhor do poema, e ao mesmo tempo podem reduzir a distância entre os leitores chineses, o músico e o poeta por causa da ligação com a filosofia chinesa relacionada.

2.4.3. Explicação

Além das estratégias mencionadas para lidar com os intraduzíveis, existe uma outra maneira: a explicação, ou seja, segundo Nord (2006), a transformação das informações implícitas do texto fonte numa informação textual explícita.

No poema intitulado ‘A View of Things’ (‘Uma Visão das Coisas’), Edwin Morgan listou 22 tipos de amor e ódio para mostrar a variedade de vida e uma das 22 variedades é

what I love about newspapers is their etaoïn shrldl... (MCGONIGAL, 2013, p. 32)

(o que amo sobre jornais é os seus etaoïn shrldl...)

11 <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A0ncio-a6a4078c789c>.

As últimas palavras ‘etaoin’ e ‘shrdl’ foram criadas por Edwin Morgan, significando os erros tipográficos nos jornais na época de composição tipográfica em metal quente. É óbvio que não existem equivalentes dessas ‘palavras’ em chinês. Se essas ‘palavras’ de combinação aleatória de letras se mantiverem na tradução chinesa, os leitores chineses não conseguirão entender o significado. Nesse caso, é necessário encontrar outra maneira para ajudar os leitores chineses a perceber o que o poeta quer dizer. Com esta ideia em mente, a tradutora preferiu fazer uma explicação na tradução, nomeadamente, essas duas palavras são traduzidas por uma locução que tem o significado de ‘erros tipográficos’.

3. Conclusão

Os elementos culturais são grandes desafios para os tradutores. As estratégias discutidas acima nos vários aspectos dos elementos culturais, seja uma adição no corpo do texto ou uma amplificação como nota de rodapé, seja a preservação de texto fonte ou uma explicação mais circunstanciada e clara, demonstram a natureza da tradução como um processo de reescrita, manipulação, mediação e comunicação, no qual o tradutor ou tradutora tem de pensar e adotar várias estratégias, e funcionar como mediador entre autor e os leitores-alvo para concretizar o escopo de uma comunicação intercultural. Neste estudo de caso, a autora demonstrou como essas preocupações se aplicam à tradução de um guia de estudo introdutório sobre alguém que é uma figura nacional num país, mas relativamente desconhecido noutro. Edwin Morgan, tradutor de muitos poetas importantes de vários países, incluindo os irmãos Campos, é um poeta considerável por mérito próprio e merece ser mais conhecido na China. À primeira vista, esse objetivo parece ser atendido pela tradução de um guia de estudo destinado a alunos mais velhos da escola escocesa, seus professores e meio acadêmico universitário. No entanto, como vimos, mesmo uma tradução tão simples como a explanada antes exige apurados processos de manipulação e transformação antes de ser considerada apropriada à compreensão dos leitores chineses.

Referências bibliográficas

- BAKER, Mona. *In other words: A course book on translation*. London: Routledge, 1992.
- BRUNO, Cosima. *Words by the Look: Issues in Translating Chinese Visual Poetry*. Leiden: Brill, 2012.
- CHESTERMAN, Andrew. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1997/2016.
- CORBETT, John. "Concrete Realities." In: RIACH, Alan (Org.). *The International Companion to Edwin Morgan*. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 2015, p. 130-144.
- CORBETT, John. "Mapping the International Concrete Poetry Network." In: CORBETT, John and HUANG, Ting (Orgs.). *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*. London: Routledge, 2019.
- AUBERT, Francis Henrik. "Modalidades de tradução: teoria e resultados." *Tradterm*, v. 5, n. 1, 1998, p. 99-128/129.
- HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.
- KATAN, David. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- KELLY, Dorothy. *A handbook for translator trainers: A guide to reflective practice*. Manchester: St. Jerome, 2005.
- LEFEVERE, Andre. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 2006/2016.
- MCGONIGAL, James. *The Poetry of Edwin Morgan*. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 2013.
- MORGAN, Edwin. *Collected Poems*. Manchester: Carcanet, 1990.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: theories and applications*. London/ New York: Routledge, 2016.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. London/New York: Prentice Hall, 1988.
- NORD, Christiane. *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- NORD, Christiane. "Translating for Communicative Purposes across Culture Boundaries". *Journal of Translation Studies*, v. 9, n. 1, 2006, p. 43-60.
- REISS, Katharina. & VERMEER, Hans. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London: Taylor & Francis, 2014.
- SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta*. São Paulo: Literatura Comentada, 1982.
- TEIXEIRA, Virna. (trans.). *Edwin Morgan: Na Estação Central*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

TEIXEIRA, Virna. “Haroldo de Campos na Escócia nos Anos 1960 e o McConcretismo”. GUERINI, Andréia, COSTA, Walter. Carlos, e HOMEM de Mello, Simon. *Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, p. 285-292.

Dois poemas de Bukowski em tradução

Sofia Lopes

Resumo: Estas são traduções dos poemas “an almost made up poem” e “eulogy to a hell of a dame”, de Charles Bukowski, publicados, respectivamente, em 1977 e 1984, nos livros “Love is a Dog from Hell” e “War All the Time”. Ambas as traduções buscam preservar as escolhas estilísticas originais sempre que possível.

Palavras-chave: Charles Bukowski; poesia; tradução.

Abstract: These are translations of the poems “an almost made up poem” and “eulogy to a hell of a dame”, by Charles Bukowski, published in 1977 and 1984, respectively, in the books “Love is a Dog from Hell” and “War All the Time”. Both translations seek to preserve the original stylistic choices whenever possible.

Keywords: Charles Bukowski; poetry; translation.

Traduzir os poemas de Bukowski é uma experiência única, mesmo para um tradutor que possua experiência prévia com a tradução poética. O verso livre, estilo empregado por Bukowski, confere certa liberdade criativa ao autor, que não se encontra preso a quaisquer limitações relativas à rima ou métrica.

Além disso, outras características dignas de nota sobre a escrita do autor são a pontuação original (ou a falta dela, em alguns casos) e a ausência de letras maiúsculas. Estes dois aspectos foram mantidos nesta tradução, como forma de preservar o efeito estilístico original.

Um dos principais desafios ao se traduzir Bukowski é reproduzir de forma fiel o tom do autor, cujas obras possuem caráter bastante autêntico e transgressor. A linguagem coloquial de Bukowski e seu interesse por temas comumente per-

cebidos como vulgares ou banais são os traços mais característicos de sua obra. Ademais, suas escolhas linguísticas e temáticas se tornaram alguns dos principais fatores que propiciaram a difusão de sua obra; afinal, são fontes de identificação entre leitor e autor, que propiciam que os leitores vislumbrem aspectos da realidade bruta, retratados pela literatura.

Em uma publicação de 2005 para a revista *The New Yorker*, o poeta e crítico Adam Kirsch escreveu sobre a “poesia de Bukowski, que é simultaneamente misantrópica e afável, agressivamente vulgar e clandestinamente sensível. [...] Esta espécie de grosseria é um dos grandes atrativos de Bukowski. Sua vida, ao menos da forma como é descrita em seus poemas, é a fantasia de um garoto adolescente sobre a vida adulta.”¹ O apelo de Bukowski está em sua maestria ao combinar a sutileza do poeta com a brutalidade suja do realismo. É este o efeito que estas traduções buscam atingir: o equilíbrio entre o obsceno e o frágil, que retrata a humanidade de forma única e crua.

Comentários sobre a tradução

Em relação aos desafios intrínsecos à tradução da poesia de Bukowski, um exemplo digno de nota é o título do segundo poema, “*eulogy to a hell of a dame*”. Além da linguagem informal, este título apresenta uma provocação semântica ao aludir a duas possíveis formas de interpretação do termo “*hell*”. A expressão “*one hell of*” é coloquialmente usada de forma positiva como um intensificador; no contexto do poema, por exemplo, o trecho “*one hell of a dame*” poderia soar como “uma dama extraordinária”, ou “uma dama e tanto”.

Outra tradução possível seria “uma dama dos infernos”. Esta tradução, no entanto, não contemplaria totalmente o sentido evocado pela expressão original, uma vez que a expressão “dos infernos” não possui conotação positiva na língua portuguesa. A escolha final, “elogio a uma puta dama”, é uma tentativa de evocar os dois aspectos do título original, ao adotar a palavra “puta” como um substituto capaz de abarcar tanto o sentido figurativo positivo quanto a conotação negativa atribuída ao termo “*hell*”. Esta decisão também leva em consideração a coloquialidade característica do autor.

1 Tradução nossa. No original: “*Bukowski’s poetry, which is at once misanthropic and comradely, aggressively vulgar and clandestinely sensitive. [...] That kind of grossness is a large part of Bukowski’s appeal. His own life, as it appears in the poems, at least, is a teen-age boy’s fantasy of adulthood.*”

Outro exemplo passível de nota, presente em “*an almost made up poem*”, é o trecho “*her, print her, she’s mad but she’s/ magic. there’s no lie in her fire*”. Estes versos fazem referência direta à oralidade, à linguagem falada em oposição à escrita. A coloquialidade é expressa pelas liberdades estruturais tomadas pelo autor, como o início irregular do período quanto pelas e a ausência de letras maiúsculas. Esta informalidade faz com que estes versos sejam dignos de ponderação, especialmente pelo trecho “*publish her*”. Caso o texto traduzido adotasse linguagem formal, estas palavras poderiam ser traduzidas como “publiquem-na”. No entanto, o tom de Bukowski foi o que guiou a decisão final de adotar a tradução “publiquem ela”, para garantir que este trecho se mantivesse coerente com a linguagem do restante do poema.

Além das idiossincrasias estilísticas do autor, traduzir Bukowski pode ser desafiador também pelas diferenças estruturais entre as línguas inglesa e portuguesa. Um exemplo claro deste fato pode ser encontrado em “*eulogy to a hell of a dame*”, nos versos “*you’ve been dead/ 28 years/ yet I remember you/ better than any of/ the rest*”. Neste trecho, o autor compara a dama que intitula o poema às demais pessoas que conheceu ao longo de sua vida. No entanto, não há informações específicas acerca de quem Bukowski compara a Jane, a dama em questão – não há, especialmente, qualquer menção explícita ao gênero dos indivíduos mencionados. Esta ambiguidade, embora comum na língua inglesa, pode gerar certa dificuldade no processo de tradução para o português. A tradução aqui apresentada (“você morreu há 28 anos/mas me lembro de você/melhor do que de/qualquer outra”) leva em consideração o tom do poema, que soa como um lamento saudosos de um amante, para concluir que os versos de Bukowski se referem às mulheres com quem ele esteve e que, por sua vez, não foram tão memoráveis quanto Jane.

um poema quase inventado

vejo você bebendo em uma fonte com minúsculas
mãos azuis, não, suas mãos não são minúsculas
são pequenas, e a fonte fica na França
onde você me escreveu aquela última carta e eu respondi e nunca mais ouvi
notícias suas. você escrevia poemas insanos sobre
ANJOS E DEUS, tudo em letras maiúsculas, e você conhecia artistas famosos e
muitos deles
eram seus amantes, e eu escrevi de volta, tudo bem,
vã em frente, entre na vida deles, não tenho ciúmes
porque nunca nos encontramos. estivemos próximos uma vez em
Nova Orleans, a meio quarteirão, mas nunca nos encontramos, nunca
nos tocamos. então você se foi com os famosos e escreveu
sobre os famosos e, é claro, o que você descobriu
é que os famosos se importam com
sua fama; não com a linda moça na cama com eles, que lhes dá o que querem, e
depois acorda
pela manhã para escrever poemas em letras maiúsculas sobre ANJOS E DEUS.
sabemos que Deus está morto, eles nos disseram, mas ao ouvir você eu não tive
certeza. talvez
fossem as letras maiúsculas. você foi uma das
melhores poetisas e eu disse aos editores
“ela, publiquem ela, ela é louca mas é
mágica. não há mentira em seu fogo.” eu amei você
como um homem ama uma mulher que nunca toca, apenas
escreve para ela, guarda pequenas fotos dela. eu teria
te amado mais se tivesse me sentado em um pequeno quarto enrolando um
cigarro e ouvido você mijar no banheiro,
mas isso não aconteceu. suas cartas ficaram mais tristes.
seus amantes te traíram. garota, eu escrevi, todos
os amantes traem. não ajudou. você disse que
tinha um banco de chorar e ele ficava perto de uma ponte e
a ponte passava sobre um rio e você se sentava no banco
de chorar todas as noites e chorava pelos amantes que tinham
te ferido e esquecido. eu escrevi de volta mas
nunca mais ouvi notícias. um amigo me escreveu sobre seu suicídio
3 ou 4 meses depois dele acontecer. se eu tivesse te conhecido
eu provavelmente teria sido injusto com você ou você comigo. foi melhor assim.

an almost made up poem

I see you drinking at a fountain with tiny
blue hands, no, your hands are not tiny
they are small, and the fountain is in France
where you wrote me that last letter and
I answered and never heard from you again.
you used to write insane poems about
ANGELS AND GOD, all in upper case, and you
knew famous artists and most of them
were your lovers, and I wrote back, it's all right,
go ahead, enter their lives, I'm not jealous
because we've never met. we got close once in
New Orleans, one half block, but never met, never
touched. so you went with the famous and wrote
about the famous, and, of course, what you found out
is that the famous are worried about
their fame – not the beautiful young girl in bed
with them, who gives them that, and then awakens
in the morning to write upper case poems about
ANGELS AND GOD. we know God is dead, they've told
us, but listening to you I wasn't sure. maybe
it was the upper case. you were one of the
best female poets and I told the publishers,
editors, "her, print her, she's mad but she's
magic. there's no lie in her fire." I loved you
like a man loves a woman he never touches, only
writes to, keeps little photographs of. I would have
loved you more if I had sat in a small room rolling a
cigarette and listened to you piss in the bathroom,
but that didn't happen. your letters got sadder.
your lovers betrayed you. kid, I wrote back, all
lovers betray. it didn't help. you said
you had a crying bench and it was by a bridge and
the bridge was over a river and you sat on the crying
bench every night and wept for the lovers who had
hurt and forgotten you. I wrote back but never
heard again. a friend wrote me of your suicide
3 or 4 months after it happened. if I had met you
I would probably have been unfair to you or you
to me. it was best like this.

tributo a uma puta dama

alguns cachorros que dormem à noite devem sonhar com ossos
e eu me lembro dos seus ossos na carne
e ainda melhor naquele vestido verde escuro e naqueles sapatos brilhantes
e pretos,
você sempre xingava quando bebia, seu cabelo se soltando e você queria explodir para fora do que estava te prendendo:
memórias podres de um passado
podre, e você finalmente
escapou morrendo,
me deixando com o presente podre;
você morreu há 28 anos
mas me lembro de você melhor do que de qualquer outra;
você era a única que entendia
a futilidade dos mecanismos da vida;
todas as outras só estavam aborrecidas com segmentos triviais, reclamavam
insensatamente sobre coisas insensatas; Jane, você foi morta por
saber demais. faço um brinde aos seus ossos com os quais este cachorro ainda
sonha.

eulogy to a hell of a dame

some dogs who sleep at night
must dream of bones
and I remember your bones
in flesh
and best
in that dark green dress
and those high-heeled bright
black shoes,
you always cursed when you drank,
your hair coming down you
wanted to explode out of
what was holding you:
rotten memories of a
rotten
past, and
you finally got
out
by dying,
leaving me with the
rotten
present;
you've been dead
28 years
yet I remember you
better than any of
the rest;
you were the only one
who understood
the futility of the
arrangement of
life;
all the others were only

displeased with
trivial segments,
carped
nonsensically about
nonsense;
Jane, you were
killed by
knowing too much.
here's a drink
to your bones
that
this dog
still
dreams about.

Referências bibliográficas

BUKOWSKI, Charles. *Love is a Dog from Hell*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1977.

BUKOWSKI, Charles. *War All the Time*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.

KIRSCH, A. The Transgressive Thrills of Charles Bukowski. *The New Yorker*, 2005. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/smashed/amp>. Acesso em: 2 out. 2020.

Traduzindo uma história de Hebel

João Cândido Cartocci Maia¹

Resumo: Pretende-se comentar as soluções adotadas para a tradução de uma pequena narrativa de Johann Peter Hebel (1760-1826), “Reencontro inesperado” (“*Unverhofftes Wiedersehen*”), de 1811. As soluções de tradução dependeram de uma interpretação da história a ser traduzida, que foi fortemente inspirada na leitura feita por Walter Benjamin (1892-1940). Faremos referência, sobretudo, às considerações feitas pelo crítico no célebre ensaio sobre “O narrador” e na conferência de rádio proferida em 1929, intitulada “Johann Peter Hebel”.

Palavras-chave: Johann Peter Hebel; *Unverhofftes Wiedersehen*; Reencontro inesperado; Walter Benjamin.

Introdução

Apresentaremos, a seguir, uma das mais conhecidas narrativas de Johann Peter Hebel; “a mais bela história do mundo” nas palavras do filósofo alemão Ernst Bloch. Figura no livro *Caixinha de tesouros do amigo da família renana* (*Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*), publicado em 1811, mas que reúne textos que Hebel ia publicando no almanaque oficial de Baden desde 1807, quando assumiu o posto de redator da publicação. Em seguida, apresentaremos um comentário sobre a tradução, necessário para se discutir os momentos da conversão do texto para o português em que se tornava patente a dupla tarefa do tradutor de interpretar seu material e de conhecer o meio em que ele circulava originalmente. Não faremos, portanto, uma análise literária da história de Hebel, mas nos reportaremos a ar-

1 Graduando em Letras na Universidade de São Paulo.

gumentos que a crítica – sobretudo a de Walter Benjamin – construiu em torno das narrativas de Hebel e que permitiram que o tradutor tomasse uma ou outra decisão ao transpor “Reencontro inesperado” para o português.

Cumpre, antes, dizer uma palavrinha sobre Johann Peter Hebel, escritor tão importante da narrativa em prosa alemã, mas pouco conhecido entre nós.² Nascido em uma família de artesãos e camponeses, Hebel trilhou um caminho ligado à vida intelectual e religiosa. Teve formação clássica e luterana e cursou teologia. Atuou como professor e pastor e também sempre se dedicou, com maior ou menor intensidade, à produção literária. Em 1791, tornou-se professor de letras clássicas em Karlsruhe; em 1803, publicou seu primeiro livro, uma antologia de *Poemas alemânicos*, escrito em língua dialetal; e em 1807 foi nomeado o responsável pelo almanaque oficial de Baden, para o qual começou a escrever histórias, entre as quais a que aqui apresentamos. A publicação obteve enorme sucesso e deu origem a uma antologia que continha uma seleção das narrativas de Hebel: o *Florilégio* ou *Caixinha de tesouros do amigo da família renana* (*Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*). O almanaque continuou sendo publicado até 1815. Um último número saiu em 1819 depois de um período em que Hebel ficara afastado da direção da publicação. Johann Peter Hebel morreu em 1826. Seu último trabalho foram versões infantis das *Histórias bíblicas* (*Biblische Geschichten*), que saíram em livro em 1824.

Esta tradução foi possível graças às portas abertas pelo curso de graduação ministrado, no primeiro semestre de 2020, pela professora Magdalena Nowinska, a quem agradeço a orientação e o estímulo. Devo igualmente às sugestões de Telma Franco Diniz para estes comentários, a quem também agradeço.

2 Para um histórico das poucas vezes em que Hebel esteve disponível ao leitor brasileiro, conferir a introdução que Samuel Titan Jr. fez as suas próprias traduções em “O almanaque de Johann Peter Hebel”. *Novos estud.-CEBRAP*, São Paulo, n. 72, p. 233-242, Julho-2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200016&lng=en&nrm=iso Acesso em 14 ago. 2020.

Reencontro inesperado

Tradução de João Cândido Cartocci Maia

Em Falun na Suécia, uns bons cinquenta anos atrás ou mais, um jovem mineiro beijou sua jovem e bela noiva e lhe disse: “No dia de Santa Lúcia nosso amor será abençoado pela mão do pastor. Então seremos marido e mulher e vamos construir um ninhozinho só nosso.” “E lá a paz e o amor devem morar”, disse a bela noiva, com um sorriso doce, “porque você é tudo que tenho, e sem você eu prefiro estar no túmulo do que em qualquer outro lugar.” Mas quando, pela segunda vez antes do dia de Santa Lúcia, o padre anunciou à Igreja: “se alguém se opõe a este matrimônio que fale agora ou cale-se para sempre”, a *morte* pediu a palavra. Pois o jovem, num outro dia, em seu negro traje de mineiro – o mineiro sempre porta seu sudário –, passou pela casa da noiva, bateu na janela ainda uma vez e lhe disse bom-dia, mas nunca mais disse boa-noite. Ele nunca mais voltou da mina, e ela costurou para ele, em vão, toda manhã, um lenço preto de bordas vermelhas, para o casamento, mas como ele nunca voltou, deixou isso de lado e chorou e dele nunca se esqueceu. De lá para cá, a cidade de Lisboa em Portugal foi destruída durante um terremoto, e a Guerra dos Sete Anos terminou, e o Imperador Francisco I morreu, e a Ordem dos Jesuítas foi dissolvida e a Polônia repartida, e a Imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América ficou livre, e os poderes franceses e espanhóis unidos não puderam conquistar Gibraltar. Os turcos encurralaram o General Stein na Cova dos Veteranos na Hungria, e o Imperador José também morreu. O Rei Gustavo da Suécia conquistou a Finlândia russa, e a Revolução Francesa e a longa guerra começaram, e o Imperador Leopoldo Segundo também foi para o túmulo. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses plantavam e colhiam. O moleiro moía, e o ferreiro martelava, e os mineiros escavavam pelas terras férreas nas suas oficinas subterrâneas. Mas os mineiros, em Falun, no ano de 1809, um pouco antes ou depois da Noite de São João, querendo abrir uma passagem entre dois poços, a bons trezentos côvados abaixo da superfície desenterraram dos detritos e do vitríolo o corpo de um jovem, todo penetrado por sulfato terroso, que entretanto estava completamente intocado e inalterado; assim era de todo possível reconhecer seu rosto e sua idade, como se ele se tivesse acabado de morrer, há uma hora, ou dormido um pouco no trabalho. Mas quando foi trazido à luz do dia, pai e mãe, amigos e conhecidos, já estavam, há muito, mortos; ninguém sabia do jovem adormecido ou qualquer coisa sobre sua desgraça, até que a antiga amada do mineiro, que uma vez esteve na superfície mas nunca mais voltara, chegou. Cinza e corcunda, ela se aproximou com uma bengala ao lugar em que ele estava, e reconheceu seu noivo; e, mais com encanto amoroso do que com dor, ela caiu sobre o cadáver amado e, assim que acalmou os impulsos da alma, “é meu noivo”, disse finalmente, “pelo qual estou de luto há longos cinquenta anos e que Deus me deixou ver mais uma vez

antes do meu fim. Oito dias antes do casamento, ele foi para debaixo da terra e nunca mais retornou.” Naquele momento os corações de todos os circundantes foram tomados por lágrimas e melancolia, ao verem a então noiva agora na figura da velhice, definhada e sem forças, e o noivo ainda em sua beleza juvenil, e como no peito dela depois de cinquenta anos a chama do amor juvenil era ainda uma vez despertada, sem que ele abrisse a boca para sorrir ou os olhos para vê-la; e ela, a única que lhe pertencera e que tinha direitos sobre ele, finalmente pediu que ele fosse deixado pelos mineiros em sua casinha, até que seu túmulo estivesse preparado no cemitério. No dia seguinte, quando o túmulo estava preparado no cemitério e os mineiros o vieram buscar, ela abriu uma caixinha, pôs-lhe o lenço preto com bordas vermelhas e em seguida o acompanhou em suas roupas de domingo, como se fosse o dia do casamento dela e não o do funeral dele. Então, enquanto estendiam-lhe no túmulo, no cemitério, ela disse: “Durma bem agora, um ou dez dias, no fresco leito nupcial, e não deixe que o tempo te seja longo. Tenho ainda pouco a fazer e venho logo, e logo será um novo dia. – O que a terra uma vez devolveu, ela não tirará uma segunda vez.”, disse ela, indo embora, olhando para trás.



[Figura 1. Júlio de Campos Andrade Lamparelli. “De lá pra cá”. Especial para esta tradução, 2020]

Unverhofftes Wiedersehen

Johann Peter Hebel

In Falun in Schweden küsste vor guten fünfzig Jahren und mehr ein junger Bergmann seine junge hübsche Braut und sagte zu ihr: »Auf Sankt Luciä wird unsere Liebe von des Priesters Hand gesegnet. Dann sind wir Mann und Weib und bauen uns ein eigenes Nestlein.« »Und Friede und Liebe soll darin wohnen«, sagte die schöne Braut mit holdem Lächeln, »denn du bist mein Einziges und Alles, und ohne dich möchte ich lieber im Grab sein als an einem andern Ort.« Als sie aber vor St. Luciä der Pfarrer zum zweiten Male in der Kirche ausgerufen hatte: »So nun jemand Hindernis wusste anzuzeigen, warum diese Personen nicht möchten ehelich zusammenkommen«, da meldete sich der *Tod*. Denn als der Jüngling den andern Morgen in seiner schwarzen Bergmanns-kleidung an ihrem Haus vorbei ging, der Bergmann hat sein Totenkleid immer an, da klopfte er zwar noch ein-mal an ihrem Fenster und sagte ihr guten Morgen, aber keinen guten Abend mehr. Er kam nimmer aus dem Bergwerk zurück, und sie saumte vergeblich selbigen Morgen ein schwarzes Halstuch mit rotem Rand für ihn zum Hochzeittag, sondern als er nimmer kam, legte sie es weg und weinte um ihn und vergaß ihn nie. Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der Siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der Erste starb, und der Jesuitenorden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold der Zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809 etwas vor oder nach Johannis zwischen zwei Schachten eine Öffnung durchgraben wollten, gute dreihundert Ellen tief unter dem Boden, gruben sie aus dem Schutt und Vitriolwasser den Leichnam eines Jünglings heraus, der ganz mit Eisenvitriol durchdrungen, sonst aber unverwest und unverändert war, also dass man seine Gesichtszüge und sein Alter noch völlig erkennen konnte, als wenn er erst vor einer Stunde gestorben oder ein wenig eingeschlafen wäre an der Arbeit. Als man ihn aber zu Tag ausgefördert hatte, Vater und Mutter, Gefreundte und Bekannte waren schon lange tot, kein Mensch wollte den schlafenden Jüngling kennen oder etwas von seinem Unglück wissen, bis die ehemalige Verlobte des Bergmanns kam, der eines Tages auf die Schicht gegangen war und nimmer zurückkehrte. Grau und zusammengeschrumpft kam sie an einer Krücke an den Platz und erkannte ihren Bräutigam; und mehr mit freudigem

Entzücken als mit Schmerz sank sie auf die geliebte Leiche nieder, und erst als sie sich von einer langen heftigen Bewegung des Gemüts erholt hatte, »es ist mein Verlobter«, sagte sie endlich, »um den ich fünfzig Jahre lang getrauert hatte und den mich Gott noch einmal sehen lässt vor meinem Ende. Acht Tage vor der Hochzeit ist er auf die Grube gegangen und nimmer gekommen.« Da wurden die Gemüter aller Umstehenden von Wehmut und Tränen ergriffen, als sie sahen die ehemalige Braut jetzt in der Gestalt des hingewelkten kraftlosen Alters und den Bräutigam noch in seiner jugendlichen Schöne, und wie in ihrer Brust nach fünfzig Jahren die Flamme der jugendlichen Liebe noch einmal erwachte; aber er öffnete den Mund nimmer zum Lächeln oder die Augen zum Wiedererkennen; und wie sie ihn endlich von den Bergleuten in ihr Stüblein tragen ließ, als die einzige, die ihm angehöre und ein Recht an ihn habe, bis sein Grab gerüstet sei auf dem Kirchhof. Den andern Tag, als das Grab gerüstet war auf dem Kirchhof und ihn die Bergleute holten, schloss sie ein Kästlein auf, legte sie ihm das schwarzseidene Halstuch mit roten Streifen um und begleitete ihn in ihrem Sonntagsgewand, als wenn es ihr Hochzeittag und nicht der Tag seiner Beerdigung wäre. Denn als man ihn auf dem Kirchhof ins Grab legte, sagte sie: »Schlafe nun wohl, noch einen Tag oder zehn im kühlen Hochzeitbett, und lass dir die Zeit nicht lang werden. Ich habe nur noch wenig zu tun und komme bald, und bald wird's wieder Tag. Was die Erde einmal wiedergegeben hat, wird sie zum zweiten Male auch nicht behalten«, sagte sie, als sie fortging und noch einmal umschaute.

Comentário da tradução

Comumente, os tradutores valem-se de notas explicativas para situar o leitor ante alguma passagem, palavra ou referência obscura, que não seria, sem o auxílio do comentário, bem compreendida ou mesmo *devidamente* compreendida. São os casos, por exemplo, das palavras intraduzíveis ou das que encerram noções importantes na obra de tal ou qual autor, as quais devem ser comentadas e justificadas quando convertidas para uma nova língua, o que o tradutor não faz sem um conhecimento seguro do pensamento, das noções, e dos conceitos mobilizados pelo autor que ele traduz. Há vezes ainda em que o tradutor precisa puxar uma nota para explicar a referência feita a personagens, lugares ou eventos que, desconhecidos, dificultariam ou mesmo inviabilizaram ao leitor da “língua de chegada” o acesso à intenção pretendida pelo autor quando mencionou, justamente, uma personagem, um lugar ou um evento. O texto de Hebel é cheio de nomes de personagens históricos, eventos e lugares. Mas não colocamos notas explicativas, o que *também é uma escolha de tradução*, que devemos justificar. A ausência de notas explicativas pode tornar obscuras as referências que Hebel faz na sua crônica histórica, que indica a passagem dos cinquenta anos que se passaram entre a morte do mineiro e a redescoberta de seu corpo. Mas é precisamente o desconhecimento das personagens históricas e dos lugares que reproduz, com mais fidelidade, a posição do leitor visado por Hebel. É verdade que Hebel, ao ter escrito essa longa sucessão de fatos históricos, revelou-se um homem atualizado, a par dos grandes eventos que marcaram sua época; é também verdade que o sucesso de suas histórias fizeram-no extrapolar o universo provinciano de Baden a ponto de ter seus textos circulando entre grandes intelectuais e artistas do tempo – Goethe, para mencionar apenas um, que também certamente não passou batido pelos acontecimentos que agitaram a era moderna. Mas o leitor primeiro de Hebel não era esse: não era como ele, um pastor e filantropo, impactado pela Revolução Francesa, versado no iluminismo, leitor de Jean-Paul e dos escritores libertinos franceses.³ Se recorrermos a uma anotação feita por Walter Benjamin em que está recolhida uma passagem de Berthold Auerbach, podemos entrever

3 Essas informações são de Walter Benjamin e podem ser consultadas em uma conferência que ele proferiu na rádio *Südwestdeutscher Rundfunk* a 29 de outubro de 1929, transcrita em BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, tomo II – 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 638. Para versão em inglês, „Johann Peter Hebel“ em BENJAMIN, Walter. *The storyteller essays*. LEWIS, Tess, (Trad.). TITAN, Samuel (Org.). Apple Books, n.p.

o leitor pretendido por Hebel. Como é uma passagem muito especial, citaremos integralmente:

“Comentário muito bonito de Auerbach: ‘Como é’ então ‘um florilégio geralmente lido nos círculos populares? Depois do dia de trabalho, a família se reúne à noite, o assunto da conversa se esgota; então o pai busca um livro ou almanaque, estende-o para um de seus filhos que ainda frequenta a escola ou o catecismo e diz: ‘Leia em voz alta, meus olhos não estão mais acostumados a ler, etc.’ Pela boca da criança, em comunhão com todos os membros da casa, o que o escritor oferece torna-se, então, voz alta; *não é necessário que tudo seja compreendido* pela criança (e as crianças gostam de ler até mesmo escritos que contêm muito do que não é imediatamente evidente para elas); contudo, toda matéria e forma inadequadas emergem de maneira ainda mais evidente pela boca da criança. [...]”⁴ (grifo meu). (BENJAMIN, 1977, p. 1444)

As considerações de Auerbach recolhidas por Benjamin estão em linha com as explicações que Rolf Max Kully oferece, no seu excelente “manual”, sobre o leitor visado por Hebel. Camponês, não devia ter outro livro em sua casa além da Bíblia, e quando recorria à leitura do almanaque, após longas horas de trabalho, queria tirar-lhes algum proveito prático, como um conselho.⁵ De modo algum queremos com isso insinuar a total ignorância do público de Hebel, mas ressaltar apenas, como Auerbach, que *não é literariamente necessário conhecer todas as referências do escritor*. Por isso, e tendo em vista o leitor histórico de Hebel, não explicamos, destrinchando em notas, todo o conteúdo histórico mobilizado na narrativa. Pela mesma razão, traduzimos os nomes dos locais e das personagens históricas, que, não sendo todos alemães, Hebel também converteu para a língua de seus leitores.⁶

Mas qual é, então, a relação entre o autor esclarecido e seu leitor, isto é, o leitor *pobre*, como faz questão de ressaltar Benjamin a fim de dissipar o tabu em torno da questão da pobreza em literatura? A poesia especial de Hebel jaz,

4 Cf. o complemento que a edição dos *Escritos reunidos* de Benjamin fez à conferência de rádio: *id.*, *ibid.*

5 KULLY, Rolf Max, *Johann Peter Hebel*. J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969, pp. 54-55.

6 Dessa maneira, estamos traduzindo também de acordo com os princípios estabelecidos por Christiane Nord. Para a teórica da tradução, o texto traduzido deve refletir, na medida em que for possível dentro de uma conversão para uma nova língua, “os fatores extratextuais da situação na qual o texto é utilizado”, em que sobressaia os fins comunicativos visados pelo autor ante todos os participantes implicados na circulação do texto. NORD, C. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. E. Zipse. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016 p. 198. Cf. também pp. 73-76.

precisamente, nessa relação, isto é, no modo como sua narrativa articula o macrocosmo dos acontecimentos modernos, ao qual a cultura esclarecida lhe dava acesso, ao microcosmo da vida provinciana de seus leitores, os camponeses e a pequena burguesia de Baden, entre os quais ele mesmo, muitas vezes, viu-se confinado. Ante seu público, Hebel não se portava como um professor de escola ou com um historiador, preocupado com transmissão digamos científica dos acontecimentos. Seu segredo encontrava-se, na verdade, na capacidade de narrar os eventos históricos conferindo-lhes a dimensão concreta da vida de quem lia suas histórias. Dizendo de outro modo, a maestria de Hebel era preencher, com o aqui e agora da vida de seu público, os acontecimentos históricos que de outra maneira lhe ficariam alheios no tempo e no espaço. E é sob o signo da morte que Hebel pôde inscrever, no plano histórico, a história de suas personagens – com os quais deveriam se identificar seus leitores.⁷ De fato, a presença da morte está na referência aos poderosos, nos conflitos armados ou nos desastres naturais e está também na vida dos pobres, obrigados pelo trabalho, a viver na lida direta com a natureza, que é o que leva embora o mineiro. Impossível não dizer também que é da consciência da morte que a noiva, já velha, extrai seu belo, sábio desencanto. Assim, é tomando a morte como presença comum que Hebel é capaz de dar concretude à passagem dos cinquenta anos por que a noiva espera seu noivo: a morte do mineiro e a longa espera ensejam, no plano da narrativa, a crônica histórica e essa, por sua vez, com a maior *naturalidade*, passa de volta ao mundo provinciano dos trabalhadores pobres:

“[...] Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses plantavam e colhiam. O moleiro moía, e o ferreiro martelava, e os mineiros escavavam pelas terras férreas nas suas oficinas subterrâneas. Mas os mineiros, em Falun [...]”

Mas mesmo que marcados pela morte, o plano dos eventos da era moderna e o da vida dos trabalhadores guardam diferenças significativas. Um traz acontecimentos encerrados em si mesmos, particularizados, com lugar e nomes próprios; outro, o trabalho de gerações, anônimo e reiterado. Nesse ponto específico, o

7 A ideia de que Hebel deriva da experiência da morte a autoridade para contar suas histórias é uma ideia que está presente tanto na conferência de rádio já mencionada, quanto no décimo primeiro excerto do ensaio sobre “O narrador”. Cf. respectivamente, GS, II-2, pp. 636-637 e BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. ROUANET, Sérgio Paulo (Trad.). GAGNEBIN, Jeanne Marie (Pref.). São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, pp. 208-209.

tradutor será obrigado a interpretar e a tomar uma decisão, pois a língua alemã, no registro escrito, não diferencia, como no português, acontecimentos distendidos no passado – que indicamos com o pretérito imperfeito – e acontecimentos pontuais, acabados – que indicamos com pretérito perfeito. No alemão, os dois planos narrados são contados com o mesmo tempo verbal, o que torna menos brusca a passagem de um para o outro. Como é assim, temos de justificar, no trecho acima, a transição de modo verbal que fizemos. A escolha baseou-se no ritmo de Hebel, na cadência de sua frase.

Reparando bem, vemos que, para narrar vida dos noivos e de sua vila, o narrador de Hebel elabora frases longas, cheias de conteúdo,⁸ que além de serem uma possibilidade do alemão, são próprias da contação oral de histórias, que têm direito a repetições e a interrupções da ação para avaliações das personagens. Por vezes, tais personagens são acompanhadas tão de perto que a frase mesma parece seguir seu movimento. Além disso, essas frases traduzem uma experiência especial da passagem tempo, como se por elas fosse transmitida uma distensão do fluxo temporal. Para isso, contribuem as estruturas extremamente temporalizadas da sintaxe – “mas quando...”, “enquanto...”, “como...” –, presentes em todo o texto, e que, sobretudo quando têm valor adversativo, tensionam a temporalidade, cujo curso não depende apenas das ações, mas sobretudo das vicissitudes por que passam as personagens. (Faremos apenas uma ressalva: não se deve associar Hebel apenas ao contador de histórias, mas, como dissemos, é preciso considerá-lo sempre pairando entre a cultura popular e a sua formação erudita. Por isso, é provável que para sua construção frasal também tenham contribuído seus conhecimentos em retórica e em estilística latina.)⁹

Se é a distensão temporal que caracteriza o modo como a vida dos pobres é contada, é de outra forma, com outra cadência frasal que se conta o interregno histórico. Os acontecimentos temporais pontuais, já acabados, só podem ser agrupados por justaposição. Para contá-los, o narrador não estabelece relações de causa e efeito, como a maneira do historiador profissional e acadêmico. A relação que os eventos históricos estabelecem entre si não devem, nessa história de Hebel, ser buscada na sua própria relação consigo mesmos, mas decifradas à luz do

8 Frases que podem acolher até mesmo falas de personagens. Não é costume em língua portuguesa deixar entre aspas o que as personagens falam e inseri-las no curso da prosa do narrador. Mas como no caso de Hebel o efeito da narração vale-se muito dessa incorporação, preferimos manter as falas nesse contexto em vez de segmentá-las com travessões e mudanças de linha.

9 KULLY, 1969, p. 47.

longo calvário do trabalho atravessado por gerações e gerações de trabalhadores pobres. É essa longa duração do trabalho, que permaneceu intacta apesar da sucessão de eventos, que aqui transmitimos com o imperfeito: “[...] o moleiro *moía*, e o ferreiro *martelava*, e os mineiros *escavavam* pelas terras férreas nas suas oficinas subterrâneas.” Acreditamos que isso nos permite realizar, com maior naturalidade, a transição dos eventos históricos prontos, acabados e justapostos, para aquela distensão temporal que caracteriza o modo como o narrador acompanha a noiva já velha. O imperfeito é o tempo mais apropriado no português para falar das ações continuadas no tempo – como o trabalho dos mineiros, que continuou antes e depois dos eventos históricos mencionados –, além de oferecer algo como um meio termo que tornaria menos brusca a passagem entre o pretérito perfeito, pontual, e a distensão temporal das frases “mas... quando”, usadas pelo narrador para acompanhar a velha noiva.

Para acabar, dois apontamentos finais: um sobre terminologia e outro sobre o modo por que uma expressão foi traduzida. Quanto ao primeiro, o leitor notou que, quando os mineiros, no ano de 1809, encontram o corpo do noivo já petrificado pelo vitríolo, eles o acharam a “bons trezentos *côvados* abaixo da terra”. O *côvado* é uma unidade de medida em desuso, de modo que uma solução de tradução poderia ser tê-la convertido para o sistema métrico. Mas mesmo essa operação seria problemática. O *côvado* é uma medida muito antiga e que varia de lugar para lugar. O autor não especifica, mas é de se supor que ele se referisse ao *côvado* renano (*rheinische Elle*), que corresponde a 61 centímetros. Todavia, mais importante ainda é, simplesmente, o fato de que a precisão métrica não era visada por Hebel. Seu narrador não diz “a trezentos *côvados*”, mas “*a bons trezentos côvados*” e basta para entender que o mineiro estava enterrado em um lugar bem fundo. Pensando bem, o próprio modo por que Hebel marca o tempo não é exato: “uns bons cinquenta anos atrás ou mais”, “um pouco antes ou depois da Noite de São João”. A imprecisão é uma das marcas que voz narrativa imprime nos eventos, ao situá-los no tempo e no espaço. Como diz Benjamin, não é próprio da narrativa

transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relato. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.¹⁰

10 BENJAMIN, 1987, p. 205.

E como Hebel não está fazendo um relatório científico, mas narrando, preferimos deixar o “impreciso” côvado, que além do mais guarda algo do universo provinciano, anterior a generalização do padrão métrico de 1875, quando as unidades de medida deixaram de variar de região para região. Finalmente, quanto à tradução de uma expressão, estamos nos referindo à tentativa de buscar o correlato em português de um frase feita do alemão, que pudesse, justamente, transmitir o efeito daqueles ditos que todo mundo conhece. Na versão original, o padre diz: “*So nun jemand Hindernis wusste anzudeuten, warum diese Personen nicht möchten ehelich zusammenkommen*”, que corresponde ao que o padre deve dizer ao celebrar o casamento, conforme a versão alemã do *Livro de Oração Comum* (*Buch des gemeinsamen Gebetes*). Sendo um livro cristão com versões em muitas línguas, bastava recorrer à versão em português, que todos conhecemos e que diz “se alguém se opõe a este matrimônio que fale agora ou cale-se para sempre”.

A título de conclusão, queremos ressaltar apenas que a leitura de um grande autor é sempre cheia de perplexidades, as quais invariavelmente dependem, de um modo ou de outro, do modo pelo qual suas obras se colocaram em seu tempo e em seu meio. Com Hebel não é diferente. Esperamos que com essa tradução tenha sido possível recuperar o que era decisivo para trazer ao leitor brasileiro contemporâneo o que julgamos ser mais especial em sua narrativa. Esse trabalho não se faz sem pesquisa. De resto, é impossível reescrever “Reencontro inesperado” fora daquela Baden provinciana no período imediatamente posterior à Revolução Francesa, sem ser alemão e, sobretudo, sem ser Hebel.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, tomo II – 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 638.

_____. *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. ROUANET, Sérgio Paulo (Trad.). GAGNEBIN, Jeanne Marie (Pref.). São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, pp. 208-209.

_____. *The storyteller essays*. LEWIS, Tess, (Trad.). TITAN, Samuel (Org.). Apple Books, n.p.

HEBEL, Johann Peter. *Werke*. Zwei Bände; hrsg. v. Otto Behagel, Stuttgart 1883-1884 (= Kürschners Deutsche National-Literatur Bd. 142/1 und 142/2) Bd.2: *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, 1884; Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/johann-peter-hebel-schatzk-329/90>>. Acesso em 28 jul. 2020.

KULLY, Rolf Max, *Johann Peter Hebel*. J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969.

NORD, C. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. E. Zipse. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

TITAN JR., Samuel. "O almanaque de Johann Peter Hebel". In.: *Novos estud.-CEBRAP*, São Paulo, n. 72, p. 233-242, Julho-2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 jul. 2020.

“Edgar Allan Poe”: uma tradução comentada da crônica de Rubén Darío

Davi Silva Gonçalves¹

Resumo: Na crônica “Edgar Allan Poe” (2013), um narrador angustiado e indignado com as imagens assombrosas e, ao mesmo tempo, maravilhosas que se multiplicam ao redor dele em um passeio por Manhattan é desenvolvido pelo autor nicaraguense Rubén Darío. No texto, o cronista evidencia por que é importante falar da perspectiva não só da América hispânica, como também de uma América periférica a observar, crítica, o centro. Com um ritmo elétrico, marcado pela ausência de pausas, assim como através do uso de uma linguagem híbrida, repleta de referências hipertextuais, o texto é sufocante – da mesma forma que, para Darío, parecia ser sufocante Manhattan. Neste sentido, e para manter a confusão de estilo e imagens que faz Darío, muito provavelmente de forma proposital, minha proposta de tradução da crônica “Edgar Allan Poe” é guiada por duas premissas: 1) Promover a manutenção de sua pontuação peculiar, que preza pelo ritmo acelerado e dá ao leitor poucas oportunidades de “respirar” entre as diferentes observações que faz o narrador; 2) Reiterar o caráter híbrido e hipertextual da crônica, reproduzindo as diversas referências que Darío faz a personagens (históricos e fictícios) e a espaços, assim como seu uso de palavras em inglês, que, através do contrato de verossimilhança, convida o leitor a embarcar naquela viagem pela metrópole americana.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Crônica; Tradução; Rubén Darío.

Abstract: In the personal essay “Edgar Allan Poe” (2013), an anxious narrator, haunted by images that are both gloomy and mesmerising – and that multiply around him as he strolls around Manhattan – is developed by Rubén Darío. In the text, the Nicaraguan author demonstrates why it is important not only to talk from the perspective of a Hispanic America, but also from the standpoint of a marginalised America – which observes, critically, the centre. In an electrifying

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI-UFSC); Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC); Professor vinculado ao Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR).

rhythm, marked by the absence of pauses, as well as through the usage of a hybrid language, filled in with hypertextual references, the text chokes the reader – so suffocating as, for Darío, Manhattan seemed to be. Therefore, and as to maintain the confusion in style and images present, probably not by chance, in the personal essay, my translation proposal of “Edgar Allan Poe” is guided by two premises: 1) The maintenance of Darío’s punctuation, taking into account the accelerated flux of words that gives readers few opportunities to “breathe” between the narrator’s different observations; 2) Reiterate the hybrid and hypertextual character of the personal essay, reproducing the diverse references made by Darío to historical and fictional characters, spaces, as well as his usage of words in English – choices which, through verisimilitude, invite readers to embark on that very same trip through that North American metropolis.

Keywords: Edgar Allan Poe; Personal essay; Translation; Ruben Darío

Rubén Darío, pseudônimo de Félix Rubén García (que adota o pseudônimo devido ao apreço que tinha pelo sobrenome “Darío”, de um de seus avós), foi um escritor nicaraguense que nasce em Metapa (1867) e morre em León (1916). Tendo se estabelecido principalmente como poeta, Darío é tido como representante máximo e núcleo aglutinador do modernismo hispano-americano. Em seus escritos tanto poéticos quanto em prosa, é perceptível a preocupação e, ao mesmo tempo, a facilidade que o autor tinha para trabalhar com ritmo e a rima, que dão forma para sua observação perspicaz dos eventos narrados – assim como para suas elucubrações acerca de imagens por ele imaginadas. Revolucionando o verso castelhano, Darío intersecciona em seus escritos o real e o fantasioso, criando uma imagem literária híbrida, um cenário onde o possível e o impossível com frequência dialogam. Dando ao formato poético já institucionalizado um fluxo revitalizante que carrega a marca da americanidade, esse diálogo atravessa oceanos, sendo que tanto na forma quanto no tema pode-se encontrar, em seus escritos, uma Europa americanizada e uma América europeizada.

Em seu texto flexível e musical, temas universais são localizados, e os locais universalizados, sendo a analogia e a símile ferramentas literárias recorrentes para que imagens muitas vezes tradicionalmente vistas em conflito sejam trazidas para dentro da mesma arena. A ideia da arte pela arte respira por muito pouco tempo no legado do escritor já que, durante seu amadurecimento literário, o caráter social e político de seus textos se evidencia – não em dissonância com o seu viés estilístico, mas como complemento inerente dele.² Um narrador angustiado e indignado com

2 Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dario_ruben.htm> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

os problemas e dificuldades que se multiplicam ao redor dele, em outros tempos e espaços, é desenvolvido por Darío – que mostra em sua escrita crítica porque é importante falar da perspectiva não só da América hispânica, como também de uma América periférica a observar, crítica, o centro. Se essa América alcança em algum momento a sua independência literária, assim como uma feição própria, muito ela deve a Rubén Darío.

Coerente com essa postura politizada e estilizada acerca do cenário social da América, nasce a crônica «Edgar Allan Poe», inicialmente proposta como prólogo para o retrato que este faz do escritor estadunidense no livro *Los Raros* (DARÍO, 1896). Na antologia de crônicas organizada por Graciela Montaldo e intitulada *Viajes de un Cosmopolita Extremo* (DARÍO, 2013), a crônica (uma versão reduzida do texto original, em cinco páginas – 129 até 133) é acompanhada por uma nota da editora que, em geral, situa este texto em particular na experiência dicotômica (ora de admiração, ora de crítica – mas, neste caso, mais ligada à última) que tem o autor com relação à modernidade. Essa modernidade que Darío observa e coloca em cheque é aquela que concerne a realidade de Manhattan, que, para ele, era muito particular. “Não é a modernidade politizada de Barcelona nem a modernidade sofisticada da cultura de Paris, senão a modernidade do dinheiro [...]” (MONTALDO, 2013, p. 30).³

Dentro dessa modernidade dinheirista, um sintoma daquilo que parecia a Darío representar os E.U.A., se multiplicam ícones monumentais e monstruosos – marcas da civilização estadunidense, mas que, aparentemente, nada fazem além de enfatizar a barbárie que é alimentada dentro dessa versão bastante questionável de civilidade. Estas são estátuas, pontes, construções onde, através do olhar do narrador criado por Darío, o gigantismo associado à síndrome de grandeza dos titãs da América é confundido com a paisagem pristina do continente. Com um ritmo elétrico, marcado pela ausência de pausas, assim como através do uso de uma linguagem híbrida, repleta de referências hipertextuais, o texto é sufocante – da mesma maneira em que, para Darío, parecia ser sufocante Manhattan. Mas o que isso tudo tem a ver com Poe? A isso responde Montaldo (2013, p. 31) quando alega que, implícita na narrativa criada por Darío na crônica, está a seguinte conclusão: “Os Estados Unidos são uma condensação do materialismo, do pragmatismo; porém também são, por outro lado, capazes de produzir poetas.”⁴ Não apenas

3 “no es la politizada modernidad de Barcelona ni la modernidad sofisticada de la cultura de París, sino la modernidad del dinero [...]”

4 “Estados Unidos es una condensación del materialismo, del pragmatismo, pero a su vez es capaz de producir poetas.”

poetas, mas poetas únicos e memoráveis, como Edgar Allan Poe: grande, sufocante e louco – assim como a ilha de Manhattan.

Neste sentido, e para manter a confusão de estilo e imagens que faz Darío, muito provavelmente de forma proposital, minha proposta de tradução da crônica “Edgar Allan Poe” é guiada por duas premissas: 1) Promover a manutenção de sua pontuação peculiar, que preza pelo ritmo acelerado e dá ao leitor poucas oportunidades de “respirar” entre as diferentes observações que faz o narrador; 2) Reiterar o caráter híbrido e hipertextual da crônica, reproduzindo as diversas referências que Darío faz à personagens (históricos e fictícios), espaços, assim como sua preferência por palavras em inglês, que, através do contrato de verossimilhança, convida o leitor a embarcar naquela viagem pela metrópole americana. Naquilo que toca essa minha segunda premissa, cheguei a considerar a possibilidade de disponibilizar um glossário ou notas de rodapé para cada referência que faz Darío a textos e saberes outros. Porém, tendo em vista o caráter mundano da crônica, sua roupagem de simplicidade, proximidade e imediatismo, acabei por desistir da ideia – motivado também por meu interesse em manter a confusão promovida pelas imagens que se sobrepõem umas às outras no texto de Darío (“solucionar” essa confusão através de notas, talvez, seria pouco frutífero para este fim). Essas referências externas, portanto, não são destrinchadas ao longo do texto traduzido, mas são aqui, antes dele, destacadas – se meu leitor quiser se manter confuso, sugiro que pule as próximas páginas, direto para a crônica.

Os hipertextos podem ser divididos como estando inseridos em quatro distintos gêneros: 1) Personagens históricos e fictícios; 2) Lugares; 3) Aspectos culturais localizados no âmbito da América hispânica e/ou dos Estados Unidos; 4) Estrangeirismos. O primeiro personagem histórico é, talvez, também o mais óbvio: Edgar Allan Poe (1809-1849), renomado poeta e contista (tendo sido um dos primeiros estadunidenses que se dedica com tanto afincio a esse gênero) que marcou o movimento romântico dos Estados Unidos. Contribuindo, com seu estilo gótico diretamente para o surgimento de um conceito de ficção científica, suas histórias marcadas pelo horror, macabro e sombrio são até hoje consumidas por um vasto número de leitores.⁵ Menos conhecido, Paul Groussac (1848-1929) foi um escritor “franco-argentino”. Apesar de nascer em Toulouse, chega à Buenos Aires com apenas dezoito anos e lá permanece, se tornando professor da *Escuela Normal de Tucumán* (1878) e posteriormente, em 1885, diretor da Bi-

5 Disponível em: <<http://encyclopedia2.tfd.com/Edgar+Allan+Poe>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

biblioteca Nacional. Marcado por um alto espírito crítico, os mais famosos textos de Groussac são seus relatos de viagem, nos quais ele descreve suas experiências em espaços outros que Buenos Aires.⁶ Mais à frente em seu texto Darío menciona Thomas Edison (1847-1931), responsável por diversas invenções cruciais para a modernização do cenário da vida urbana – entre elas a lâmpada elétrica, estrada de ferro eletromagnética, câmera cinematográfica, bateria de carro e a embalagem a vácuo.⁷

Outro personagem que permeia a narrativa de Darío, em diversos momentos distintos, consiste no escritor mais importante da literatura não só britânica, mas em língua inglesa: William Shakespeare (1564-1616). Essa menção ocorre ora de maneira direta, quando Darío diz o nome Shakespeare com todas as letras, ora de forma indireta, quando ele preenche sua crônica com aspectos da peça *The Tempest* (1610-11), assim como com boa parte de seus personagens – a citar: Calibã, Próspero, Sycorax, Peladan e Miranda. A peça trágica se passa em uma ilha (como Manhattan) remota (ao contrário de Manhattan) onde Próspero, o Duque de Milão, cria um plano para resgatar sua filha Miranda através de estratégias ilusionistas – principalmente conjurando uma tempestade, daí o título da peça. Apesar de ter sido enganado por seu irmão Antônio, que o coloca em um barco fadado ao naufrágio, o maior antagonista de Próspero é o personagem Calibã, um selvagem (aparentemente o único de sua espécie), meio homem meio monstro, natural da ilha onde a estória se passa. O embate principal se dá porque Calibã tenta estuprar Miranda para povoar a ilha, intento que, para Próspero, justificaria qualquer crueldade que fosse praticada contra o “selvagem”.

Derrotado por Próspero, Calibã, que posteriormente descobrimos ser filho de Sycorax, é por ele escravizado. Sycorax, exilada, havia sido deixada na ilha grávida de Calibã com um demônio – apesar desta morrer antes de sua chegada na ilha. Isto sabemos pois a plateia e/ou leitores da peça têm acesso a uma série de memórias de Sycorax, que explicam o que acontece antes do início da estória. Ao tomar conhecimento de sua origem, Calibã alega que a ilha lhe pertence de direito (já que sua mãe parece ter sido a primeira habitante dela) e que a sua escravização não seria justa – mas nunca consegue se livrar por muito tempo da condição de

6 Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/groussac.htm>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

7 Disponível em: <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/thomas+edison>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

servo antes somente de Próspero e depois de Próspero e Miranda.⁸ Trata-se este de um aspecto da narrativa que tem permitido uma série de releituras na contemporaneidade através de lentes críticas pós-coloniais, feministas e da teoria queer. Shakespeare escrevia em um período no qual muitas estórias do Novo mundo chegavam na Europa e é bem provável que a peça, principalmente naquilo que tange a figura de Calibã, tenha relação com essas estórias (mais especificamente, tendo em vista o nome do personagem, com os relatos sobre o Caribe e/ou os canibais). Sendo este um texto que lida consistentemente com a relação selvagem/civilizado, de uma perspectiva moral e repleta de ingredientes coloniais, sua transformação em um hipertexto na crônica de Darío é significativa para pensarmos nessa analogia entre o mundo da tempestade e o mundo da metrópole estadunidense; esse mundo no qual nasce Edgar Allan Poe.

Entretanto, não é apenas na referência que faz Darío a peça Shakespeariana que reside essa imagem do selvagem e do demônio, sendo ela reiterada em diversos momentos do texto – principalmente ao final dele. Já nos últimos parágrafos o cronista faz uma alusão a bíblia, a um trecho específico no qual Jesus tenta exorcizar um demônio – que na verdade são vários demônios – do corpo de um andarilho. “Jesus o interrogou: ‘Qual é o teu nome?’ Respondeu ele: ‘Meu nome é Legião, porque somos muitos’. E implorava insistentemente para que Jesus não os mandasse para fora daquela região” (Marcos 5: 9).⁹ Essa alusão, que lembra o trecho bíblico de exorcização de um grupo imenso de espíritos do mal de um corpo, apenas serve bem o fim de expandir a ideia de barbárie. O exército de Calibãs que ocupa a crônica de Darío, que se chama legião, são figuras alegóricas, porém selvagens e endemoniadas – são centenas delas, que também ocupam o espaço pequeno de um corpo: neste caso de uma ilha. Existe, é bem verdade, uma referência robusta a esse mesmo trecho bíblico na contemporaneidade; trata-se do romance *O Meu nome é Legião* (2007), do escritor português Antonio Lobo Antunes. Curiosamente, muitos paralelos podem ser estabelecidos não só entre as referências já existentes como também com aquelas que nascem no momento pós-texto (depois de Darío ter publicado sua crônica). É este, indubitavelmente, o caso do livro de Lobo Antunes, um claro exemplo dessa referencialidade pós-tuma, já que boa parte de sua narrativa dialoga com Darío – e até mesmo com

8 Disponível em: <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/the+tempest>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

9 Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/busca?q=legi%C3%A3o>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

Shakespeare – principalmente naquilo que concerne o protagonismo do espaço narrativo em questão.¹⁰

Da mesma forma, outras referências, que nos remetem a tempos até mesmo mais antigos do que aquele de Shakespeare (ainda que estejamos tratando de um texto claramente moderno, e que lida com aspectos da modernidade), podem ser encontradas na crônica de Darío. Entre elas temos a referência à deusa romana da caça, da lua e da fertilidade, Diana – um dos símbolos maiores da feminilidade e do feminismo, sendo que, assim como Minerva e Vesta, faz o juramento de que nunca se casaria.¹¹ Na mitologia, Diana é associada com os animais selvagens (de novo o selvagem) e com cenários e atributos gerais da natureza, madeira, montanhas etc. Equivalente da Deusa Artêmis, ainda que sua origem seja relativamente independente, Diana foi adorada na Roma antiga e também o é durante o neopaganismo. Outra deusa – dessa vez grega – a quem Darío faz menção é Hécate, deusa dos fantasmas e da bruxaria. Originalmente ligada às três Deusas Selene, nos céus; Artêmis, na terra; e Perséfone, no submundo, Hécate se distancia não só delas como também de seu uso do poder para fins benevolentes.¹² Se estabelecendo como uma deusa das trevas, Hécate prefere, ao invés disso, conjurar os espíritos dos mortos através da magia negra, assombrando cemitérios e estradas isoladas.

Chegamos assim à segunda categoria de referências que faz Darío, nesse caso aos lugares pelos quais ele passa durante a observação narrada em sua crônica – cuja menção serve não só para que o leitor se situe nesse espaço, como também para que este seja infectado pelo sentimento de assombro e grandeza implicado nele. São muitos os nomes de cidades/bairros (Manhattan, Nova Iorque, Brooklyn, Boston, Chicago, Washington) que aparecem no texto, por mais curto que ele seja – coerente com essa construção do narrador da crônica¹³ como um

10 “Esta obra retrata difusamente um conjunto de vivências do Bairro 1º de Maio, um bairro de imigrantes que se situará numa zona periférica da cidade de Lisboa. Através de uma narrativa polifônica, o texto oferece-nos diferentes e contrastantes perspectivas sobre um espaço intrinsecamente pós-colonial. O que torna esta obra geograficamente interessante é o modo como se pode descobrir nela uma dualidade de representações sobre o espaço, a paisagem, as fronteiras e as territorialidades.” (PAIVA, 2013, p. 184)

11 Disponível em: <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Diana+mythology>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

12 Disponível em: <<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/hecat>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

13 Sabe-se que é discutível a presença do narrador na crônica como gênero, porém parto aqui da premissa de que, a partir do momento que um autor se coloca em texto escrito, ocorre inevitavelmente o nascimento de um narrador. Ou seja, a partir do momento que o sujeito-observador se torna, através do processo criativo textual, também alvo da observação de leitores, sua identidade migra do físico para

atento observador, cujos arredores nunca passam despercebidos. O narrador de Darío cita *Fire Island*, ilha que fica na costa de *Long Island*, sendo a última ilha de Nova Iorque que separa a *Great South Bay* do oceano Atlântico.¹⁴ Trata-se de um lugar muito frequentado pelos residentes de Nova Iorque para fins de lazer, tendo um grande número de resorts e sendo também um ponto turístico para aqueles que visitam a metrópole. Em sua ilha vizinha, *Long Island*, que separa Nova Iorque de Connecticut, estão os condados Queens e Brooklyn. Além dessas duas ilhas, *Sandy Hook*, também mencionada por Darío, consiste na península de Nova Iorque famosa por ter sido utilizada, principalmente, para fins militares – sendo um dos mais proeminentes pontos para proteção estadunidense de invasores.

A propósito, antes que fosse um país, foi dessa península, principalmente, que os britânicos se mobilizaram contra a antiga colônia estadunidense durante a Revolução Americana. O farol de *Sandy Hook*, que o narrador observa, é o mais antigo farol estadunidense (construído em 1763) ainda a ser utilizado – tendo a altura impressionante de 85 pés.¹⁵ Curiosamente, quando o narrador faz essa última referência, ele diz que é de lá, *Sandy Hook*, que zarpa o barco da sanidade – comentário que, poderíamos conjecturar, poderia servir de crítica para vários aspectos da história do país que ele observa com esse olhar que tanto julga. Nunca imaginaria Darío que, mais de cem anos depois da publicação desse seu texto, *Sandy Hook* seria conhecida devido ao “Massacre de Sandy Hook” (uma pesquisa rápida no google demonstra isso, já que primeiro vemos notícias sobre o caso para depois termos acesso à informações mais gerais sobre o lugar). Na manhã do dia 14/12/2012, Adam Lanza (20 anos), depois de assassinar a própria mãe com quatro tiros no rosto, invadiria a escola *Sandy Hook Elementary School* para matar a sangue frio vinte crianças e seis adultos – mais uma estória dessas que se repetem na terra das oportunidades. Se o barco da sanidade ainda não havia zarpado de *Sandy Hook*, o narrador de Darío parecia ciente que, cedo ou tarde, ele o faria.

A terceira categoria de referências levantada por Darío concerne aos aspectos culturais que ocupam esse espaço descrito por seu narrador. A concessionária italiana da Fiat é uma das primeiras dessas referências; tendo se firmado

o metafísico, subjetivando sua objetividade e se tornando, também, um personagem dos eventos que descreve. Literariamente, assim, o cronista estaria para o personagem-narrador – abstrato e impalpável.

14 Disponível em: <<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Fire+Island>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

15 Disponível em: <<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Sandy+Hook>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

dentro do solo estadunidense também dentro do comércio de motores, tanques de guerra, tratores e aviões. Trata-se, na contemporaneidade, da quarta maior concessionária do mundo – atrás apenas da Volkswagen, da PSA e da Renault.¹⁶ Depois, o narrador também faria menção ao “Tio Samuel” – que resolvi manter *Uncle Sam* em minha tradução, não só para manter o ar estrangeiro como também prezar pela manutenção da analogia. Personificação do governo americano desde a Primeira Grande Guerra, a figura sempre esteve associada ao poderio militar do país, sua força enquanto império, e à importância de que a jovem nação que emergia da ex-colônia britânica seguisse as ordens e conselhos daquele “tio” – o qual convocava os estadunidenses durante a guerra para lutar “pela honra” da sua pátria. Como já alegado, algumas referências à construções específicas servem o propósito de reiterar essa sensação de pequenez do narrador frente àquele cenário sufocante. É esse o caso de sua menção ao *Produce Exchange Building*, um dos maiores prédios comerciais dos Estados Unidos – devido à sua arquitetura ele foi, em 1983, tombado no *National Register of Historic Places*.¹⁷ Outra construção humana de aspecto grandioso é a ponte de *The Narrows*, um estreito (pequena faixa de mar) que separa os distritos do Brooklyn e *Staten Island* em Nova Iorque. Feita em 1776, trata-se essa de uma construção bastante ambiciosa sendo, em seu tempo, a maior ponte suspensa do mundo – hoje continua sendo a maior desse tipo nos Estados Unidos.¹⁸

A Sociedade Nacional dos Filhos da Revolução Americana (S.A.R) também é mencionada pelo narrador. Trata-se de uma organização fraternal (algo como uma ONG) dos Estados Unidos, fundada em 1889 – ou seja, menos de dez anos antes da publicação do texto de Darío – na qual os associados advogam, lutam e propõe projetos em prol da independência de instituições Americanas, dos interesses nacionais e da manutenção do espírito de patriotismo.¹⁹ Quem vê traços de reacionarismo em tal descrição não se engana; os membros da ordem são em geral homens brancos que falam como se em lugar daqueles estadunidenses que serviram na Guerra da Revolução ou que, de alguma forma, estiveram

16 Disponível em: <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/fiat>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

17 Disponível em: <https://encyclopedia.thefreedictionary.com/Produce_Exchange_Building> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

18 Disponível em: <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/the+narrows>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

19 Disponível em: <<https://encyclopedia.thefreedictionary.com/SAR>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

envolvidos com o processo de independência dos Estados Unidos. As tradições, ideias e constituição do país são a bíblia de quem segue a ordem, sendo S.A.R a responsável pela criação, através de seus incansáveis esforços, dos feriados: Dia da Bandeira, e Dia da Constituição. Já que estamos a falar de história, é interessante notar que o narrador de Darío cita as gírias *Yankee* que, ao seu redor, ele escuta. Em geral, a palavra *Yankee* é usada para fazer referência às pessoas nativas da Nova Inglaterra e/ou à “não-americanos” (especialmente Britânicos). Uma hipótese para o surgimento da palavra é a pronúncia que os nativos americanos faziam da palavra *English*, que muito se assemelha a *Yankee*.²⁰ Trata-se de um termo pejorativo (principalmente depois de ser usado pelos confederados para designar os estadunidenses favoráveis à União), ainda que durante a Revolução os Ingleses tivessem orgulho de ser chamados assim. Gradativamente, referências populares em músicas, discursos etc. garantiram a manutenção do termo – sendo que ele aparece até mesmo em Cuba, após a revolução socialista, quando os revolucionários se dirigiam aos estadunidenses com mais hostilidade.

A quarta e última categoria que criei para separar as referências extratextuais feitas por Darío dizem respeito à um artifício muito comum para deixar claro o espaço onde se dá a narrativa em mãos dos leitores-alvo: o uso de estrangeirismos através de termos e/ou marcas de oralidade específicos. Palavras que possuem correspondentes em espanhol foram substituídas por palavras em inglês, às vezes com e às vezes sem aviso prévio. O observador chega em Manhattan em um “*steamer*” – ou seja, em um barco a vapor – que está prestes a atracar em uma “*dock*” – ou seja, numa doca (estrutura onde navios são removidos da água, sendo erguidos para que suas partes geralmente encobertas pela água sejam inspecionadas). Dentro desse “*steamer*” o narrador percebe a presença de um “*clergyman*” (um clérigo) e de uma menina vestindo um boné de “*jockey*” – que poderia, obviamente, ser traduzido por “jôquei”, ainda que eu tenha preferido manter o estrangeirismo. O narrador de Darío escuta, entre as “*slangs*” que se proliferam ao seu redor, um “*policemen*” a dizer “*all right*” para uma velha “*lady*”, assim como o jornalista gritando “*intanrsooonwood!*”, ao que tenta vender para os passageiros do bonde os jornais *Sun*, *World* e *Evening Telegram*. Além do inglês, existe também o uso do francês no texto; para ser mais exato de uma estrofe completa de cinco versos de um poema de Leconte de Lisle (presente em *Poèmes barbares*, de 1862).

20 Disponível em: <<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/yankee>> Acesso em 09 de Setembro de 2020.

Trata-se esse, inclusive, do único momento em minha tradução no qual me dispus a adicionar duas notas do tradutor – uma para indicar de onde parece ter sido retirado o trecho, que não é referenciado no texto de Darío, e outra com a tradução proposta por ele. Assim como no original, disponibilizo em minha versão da crônica uma tradução *abaixo do trecho do poema escrito por de Lisle*. Apesar de, aparentemente, Darío (ou os editores/revisores do texto espanhol) não demonstrar muita preocupação *com a forma poética da estrofe* na tradução mais “literal” que se faz dela, como existe um padrão métrico, rítmico e de rimas no original, tentei recriá-la a partir desse padrão. Seria ele, para as rimas, a-b-b-a-b; e para o ritmo anapesto, com algumas variações (principalmente o uso de iambo ao início de cada verso). Com essa preocupação em mente, transformações mais radicais no sentido dos versos foram propostas. Segue o resultado desse intento, acompanhado de meus outros intentos – espero que a tradução satisfaça meus leitores brasileiros tanto quanto a leitura da crônica me satisfaz.

EDGAR ALLAN POE²¹

*ORIGINAL

En una mañana fría y húmeda llegué por primera vez al inmenso país de los Estados Unidos. Iba el *steamer* despacio, y la sirena aullaba roncamente por temor de un choque. Quedaba atrás Fire Island con su erecto faro; estábamos frente a Sandy Hook, de donde nos salió al paso el barco de sanidad. El ladrante *slang* yanqui sonaba por todas partes, bajo el pabellón de bandas y estrellas. El viento frío, los pitos arromadizados, el humo de las chimeneas, el movimiento de

EDGAR ALLAN POE²²

*TRADUÇÃO

Numa manhã fria e úmida eu cheguei, pela primeira vez, no imenso país dos Estados Unidos. Lento era o *steamer*, e a sirene uivava rouca temendo um choque. Ficava para trás *Fire Island* com seu alto farol; estávamos de frente a Sandy Hook, de onde zarpar o barco da sanidade. As rudes *slangs Yankee* soavam por todo o lado, sob a bandeira de estrelas e listras. O vento frio, o catarro dos apitos, a fumaça das chaminés, o movimento das máquinas, as ondas barrigudas daquele

21 Fragmento reproduzido de *Los Raros* [1896], Madrid, Mundo Latino, s.d. Aunque Darío estuvo tres veces en Nueva York (1893, 1907 y 1914) la gran descripción de Manhattan la hace en el texto que dedica a Poe en *Los Raros*. El fragmento es el cruce entre la admiración y la crítica hacia a ciudad, los dos sentimientos constantes que recoge la escritura de Darío hacia Estados Unidos. [N. de la E.].

22 Fragmento retirado de *Los Raros* [1896], Madrid, Mundo Latino, s. d. Embora Darío tenha estado por três vezes em Nova Iorque (1893, 1907 e 1914), a sua grande descrição de Manhattan é feita no texto que dedica a Poe em *Los Raros*. O fragmento mostra seu ambíguo sentimento de admiração e de crítica acerca da cidade, coerente com muito daquilo que escreve Darío sobre os Estados Unidos. [N. E. – original].

las máquinas, las mismas ondas ventrudas de aquel mar estañado, el vapor que caminaba rumbo a la gran bahía, todo decía: *all right*. Entre las brumas se divisaban islas y barcos. Long Island desarrollaba la inmensa cinta de sus costas, y Staten Island, como en el marco de una viñeta, se presentaba en su hermosura, tentando al lápiz, ya que no, por falta de sol, a la máquina fotográfica. Sobre cubierta se agrupan los pasajeros: el comerciante de gruesa panza, congestionado como un pavo, con encorvadas narices israelitas; el *clergyman* huesoso, enfundado en su largo levitón negro, cubierto con su ancho sombrero de fieltro, y en la mano una pequeña Biblia; la muchacha que usa gorra de *jockey*, y que durante toda la travesía ha cantado con voz fonográfica, al son de un banjo; el joven robusto, lampiño como un bebé, y que, aficionado al box, tiene los puños de tal modo, que bien pudiera desquijar un rinoceronte de un solo impulso... En los Narrows se alcanza a ver la tierra pintoresca y florida, las fortalezas. Luego, levantando sobre su cabeza la antorcha simbólica, queda a un lado la gigantesca Madona de la Libertad, que tiene por peana un islote. De mi alma brota entonces la salutación:

“A ti, prolífica, enorme, dominadora. A ti, Nuestra Señora de la Libertad. A ti, cuyas mamas de bronce alimentan un sinnúmero de almas y corazones. A ti, que te alzas solitaria y magnífica sobre tu isla, levantando la divina antorcha. Yo te saludo al paso de mi *steamer*, prosternándome delante de tu majestad. ¡Ave: *Good morning!* Yo sé, divino icono, ¡oh, magna estatua!, que tu solo nombre, el de la excelsa beldad que encarnas, ha hecho brotar estrellas sobre el mundo, a la manera del *fiat* del Señor. Allí están entre todas, brillantes sobre las listas de la bandera, las que iluminan el vuelo del

mar de estanho, o vapor que caminhava na direção da grande baía, tudo dizendo: *All Right*. Em meio a bruma viam-se ilhas e barcos. Na costa de *Long Island* uma tira se dilatava e *Staten Island*, como o clímax de uma vinheta, demonstrava sua beleza, tentação para o lápis já que, por falta de sol, não podia tentar a câmera. No convés os passageiros se agrupam: o comerciante pançudo, inflado como um peru, de nariz torto, israelita; o *clergyman* ossudo, enfiado em seu imenso casaco preto, coberto por um largo chapéu de feltro e na mão uma pequena Bíblia; a menina com um gorro de *jockey*, que durante toda a travessia vem cantando com uma voz fonográfica, ao som de um banjo; o jovem robusto com a barba raspada tal qual bunda de bebê, aficionado por box, exhibe punhos que poderiam, com um só golpe, levar a nocaute um rinoceronte... Em *The Narrows* dá pra ver a terra pitoresca e florida, as fortalezas. Logo depois, erguendo sob a cabeça sua tocha simbólica, ali está a gigantesca Madona da Liberdade, cuja base é uma ilhazinha. Da minha alma surge então a saudação:

“A ti, prolífica, enorme, dominadora. A ti, Nossa Senhora da Liberdade. A ti, cujos seios de bronze amamentam inúmeras almas e corações. A ti, que se levanta solitária e magnífica sobre sua ilha, erguendo sua tocha divina. Eu te saúdo de meu *steamer*, me prostrando diante de sua majestade. Ave! *Good Morning!* Eu sei, divino ícone, oh, magna estátua! O seu único nome, da beleza sublime que encarnas, vem fazendo brotar estrelas por todo o mundo, como o *Fiat* do Senhor. Lá estão entre todas, brilhantes sob as listas da bandeira, as que iluminam o voo da águia americana, dessa América

águila de América, de esta tu América formidable, de ojos azules. Ave, Libertad, llena de fuerza; el Señor es contigo: bendita tú eres. Pero, ¿sabes?, se te ha herido mucho por el mundo, divinidad, manchando tu esplendor. Anda en la tierra otra que ha usurpado tu nombre, y que, en vez de la antorcha, lleva la tea. Aquella no es la Diana sagrada de las incomparables flechas: es Hécate.»

Hecha mi salutación, mi vista contempla la masa enorme que está al frente, aquella tierra coronada de torres, aquella región de donde casi sentís que viene un soplo subyugador y terrible: Manhattan, la isla de hierro, Nueva York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque. Rodeada de islas menores, tiene cerca a Jersey; y agarrada a Brooklyn con la uña enorme del puente, Brooklyn, que tiene sobre el palpitante pecho de acero un ramillete de campanarios.

Se cree oír la voz de Nueva York, el eco de un vasto soliloquio de cifras. ¡Cuán distinta de la voz de París, cuando uno cree escucharla, al acercarse, halagadora como una canción de amor, de poesía y de juventud! Sobre el suelo de Manhattan parece que va a verse surgir de pronto un colosal Tío Samuel, que llama a los pueblos todos a un inaudito remate, y que el martillo del rematador cae sobre cúpulas y techumbres produciendo un ensordecedor trueno metálico. Antes de entrar al corazón del monstruo, recuerdo la ciudad, que vio en el poema bárbaro el vidente Thogorma:

*Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles
De fer dont s'enroulaient des spirales des tours*

formidável, de olhos azuis. Ave, Liberdade, cheia de força; o Senhor é contigo; bendita és tu. Mas, sabe o que? Já te tens ferido muito pelo mundo, divindade, manchando o seu esplendor. Visitas a outra terra que te roubou o nome e que, em vez da tocha, ficou com o fogo. Aquela não é a Diana sagrada de incomparáveis flechas: é Hécate.”

Feita a saudação, minha vista contempla uma enorme massa à frente, aquela terra coroada por torres, aquela região de onde quase se pode sentir um golpe dominante e terrível: *Manhattan*, a ilha de ferro, *Nova Iorque*, a sanguínea, a ciclópica, a monstruosa, a tempestuosa, a capital irresistível do cheque. Rodeada por ilhas menores, perto de Jersey; e agarrada a *Brooklyn* com a unha enorme da ponte, *Brooklyn*, que tem sobre o peito palpitante de aço um ramallete de campanários.

Acredita-se ouvir a voz de Nova Iorque, o eco de um vasto soliloquio de números. Como difere da voz de Paris, quando imaginam ouvi-la, ao se aproximar, lisonjeira como uma canção de amor, de poesia e de juventude! Sobre o solo de Manhattan parece que vai surgir do nada um *Uncle Sam* colossais, convocando todos os povos para um leilão sem igual, onde o martelo do leiloeiro cai sobre os telhados e as cúpulas e gerando um trovão metálico ensurdecedor. Antes de entrar no coração do monstro, me lembro da cidade, que viu no bárbaro poema o vidente Thogorma:

*Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles
De fer dont s'enroulaient des spirales des tours*

*Et des palais cerclés d'airain sur des blocs lourds;
Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles
Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens
jours.*

*Et des palais cerclés d'airain sur des blocs lourds;
Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles
Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens
jours.²³*

[Thogorma vio con sus ojos construir las
murallas
De hierro donde se envuelven los espira-
les de las torres
Y los palacios rodeados de bronce sobre
pesados ladrillos;
Enorme colmena, *géhenne* en las lugubres
entrañas
Donde se devora a los Fuertes, príncipes
de los viejos días]

[Thogorma com seus olhos viu crescer os
muros
De ferro, onde se envolvem os pilares
espiralados
Com palácios cercados por bronze em
tijolos pesados;
Lar enorme, a torturar nossos seres
escuros
Onde se devoram os fortes, reis dos tem-
pos passados]²⁴

Semejantes a los Fuertes de los días anti-
guos, viven en sus torres de piedra, de hierro
y de cristal, los hombres de Manhattan.

Semelhantes aos Fortes dos tempos pas-
sados, vivem em seus pilares de pedra, ferro
e cristal, os homens de Manhattan.

En su fabulosa Babel, gritan, mugen,
resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la
locomotora, la fragua, el banco, la imprenta,
el *dock* y la urna electoral. El edificio Pro-
duce Exchange, entre sus muros de hierro y
granito, reúne tantas almas cuantas hacen un
pueblo... He allí Broadway. Se experimenta
casi una impresión dolorosa; sentís el do-
minio del vértigo. Por un gran canal, cuyos
lados los forman casas monumentales que
ostentan sus cien ojos de vidrio y sus tatuajes
de rótulos, pasa un río caudaloso, confuso,
de comerciantes, corredores, caballos,
tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs
vestidos de anuncios y mujeres bellísimas.
Abarcando con la vista la inmensa arteria
en su hervor continuo, llega a sentirse la

Em sua Babel fabulosa, gritam, mugem,
ressoam, rugem, deixam comovida a Bolsa,
a locomotiva, a forja, o banco, a imprensa,
o *dock* e a urna eleitoral. O edifício *Produce
Exchange*, entre seus muros de ferro e
granito, reúne tantas almas quanto existe
em um povo... Eis Broadway. Se passa por
uma experiência quase dolorosa; sentes o
domínio de vertigem. Por um grande canal,
cujas laterais formam casas monumentais
que ostentam seus cem olhos de vidro e
suas tatuagens de rótulos, passa um rio
caudaloso, confuso, de comerciantes, cor-
retores, cavalos, bondes, ônibus, homens-
sanduíches vestidos de anúncios e mulheres
estupendas. Abarcando com essa vista a
imensa artéria em contínuo pulsar, dá até

24 "Thogorma vio con sus ojos construir las murallas / De hierro donde se envuelven los espirales de las torres / Y los palacios rodeados de bronce sobre pesados ladrillos; / Enorme colmena, *géhenne* en las lugubres entrañas / Donde se devora a los Fuertes, príncipes de los viejos días" (DARÍO, 2013, p. 131).

angustia de ciertas pesadillas. Reina la vida del hormiguero: un hormiguero de percheros gigantes, de carros monstruosos, de toda clase de vehículos. El vendedor de periódicos, rosado y risueño, salta como un gorrion, de tranvía en tranvía, y grita al pasajero *jintanrsooonwoood!*, lo que quiere decir, si gustáis comprar cualquiera de esos tres diarios, el *Evening Telegram*, el *Sun* o el *World*. El ruido es mareador y se siente en el aire una trepidación incesante; el repiqueteo de los cascotes, el vuelo sonoro de las ruedas, parece a cada instante aumentarse. Temeríase a cada momento un choque, un fracaso, si no se conociese que este inmenso río que corre con una fuerza de alud, lleva en sus ondas la exactitud de una máquina. En lo más intrincado de la muchedumbre, en lo más convulsivo y crespado de la ola en movimiento, sucede que una *lady* anciana, bajo su capota negra, o una *miss* rubia, o una nodriza con su bebé, quiere pasar de una acera a otra. Un corpulento *policeman* alza la mano; detiéndose el torrente; pasa la dama; *jall right!*

“Esos cíclopes...”, dice Groussac; “esos feroces calibanes...”, escribe Peladan. ¿Tuvo razón el raro Sar al llamar así a estos hombres de la América del Norte? Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica. Su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos algún ser de superior

pra sentir a angústia de certos pesadelos. Reina a vida de formigueiro: um formigueiro de gigantes cavalos percheros, de monstruosos caminhões, de todo o tipo de veículo. O jornaleiro, rosado e sorridente, salta como um pardal, de bonde em bonde, e grita aos passageiros *intanrsooonwoood!*, o que significa, se quiser pode comprar qualquer um desses três jornais, o *Evening Telegram*, o *Sun* ou o *World*. O ruído é estonteante e se sente no ar a trepidação incessante; o bater dos cascotes, o rodar sonoro dos pneus, parecem aumentar a cada instante. Talvez se temesse um acidente, um fracasso, caso não se soubesse que esse imenso rio, que corre com a força de uma avalanche, carrega em suas ondas a precisão de uma máquina. No ponto mais claustrofóbico da multidão, no movimento mais convulsivo da mais elevada onda, acontece que uma velha *lady*, sob seu capuz preto, ou uma *miss* loira, ou uma babá com seu bebê, deseja se deslocar de uma calçada para outra. Um corpulento *policeman* ergue a mão; se interrompe a torrente; passa a dama; *All Right!*

“Esses cíclopes...” diz Groussac “Esses Calibãs ferozes...”, escreve Peladan. Teve razão a estranha SAR ao chamar assim esses homens da América do Norte? Calibã reina na ilha de Manhattan, em São Francisco, em Boston, em Washington, em todo o país. Conseguiu estabelecer o império da matéria desde seu surgimento com Edison, até a apoteose do porco, nesta esmagadora cidade de Chicago. Calibã se embriaga com uísque, assim como no drama de Shakespeare de vinho; se desenvolve e cresce; e sem ser escravo de qualquer Próspero, nem martirizado por qualquer gênio de ar, engorda e se multiplica. O seu nome é Legião. Pela vontade de Deus por vezes brotam por entre esses monstros poderosos algum ser de natureza

naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sicorax, y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...

mais elevada, que tende as asas da eterna Miranda do ideal. Então, *Calibã* se move contra *Sycorax*, para expulsá-la ou matá-la. Ele viu o mundo com *Edgar Allan Poe*, o cisne miserável que melhor conheceu o sonho e a morte...

Referências bibliográficas

ANTUNES, Antonio Lobo. *O meu nome é legião*. São Paulo: Alfaguara, 2009.

BÍBLIA. A. T. O evangelho segundo Marcos. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. pp. 678-686.

CANDIDO, Antonio. “A Vida ao Rés-do-Chão”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1992. pp. 13-22.

DARÍO, Ruben. *Los raros*. Buenos Aires: Letras libres, 1896.

_____. “Edgar Allan Poe.” In: *Viajes de un Cosmopolita Extremo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. pp. 129-133.

DE LISLE, Leconte. *Poèmes barbares*. Lyon: Librairie Alphonse Lemerre, 1862.

JOUE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno e Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola editorial, 2012.

LAZARO IGOA, Rosario; COSTA, Walter Carlos. “Edição e tradução nas crônicas brasileiras dos séculos XIX e XX: Entrevista com John Gledson.” In: *Cadernos de Tradução*, v. 36, n. 2 (2016): pp. 311-329.

MONTALDO, Graciela. “Guía Rubén Darío.” In: DARÍO, Rubén. *Viajes de un Cosmopolita Extremo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. pp. 11-52.

PAIVA, Daniel. “Fronteira e contacto em *O meu nome é Legião*.” In: *Estudos geográficos de Lisboa*, v. 42, n. 1 (2013): pp. 183-201.

PIGLIA, Ricardo. *El Último Lector*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. London: Penguin popular classics, 1992.

VILLORO, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. *La Nación*, Buenos Aires, 22 de Janeiro de 2006, Suplemento Cultura.

***O Teste*, de Munshi Premchand**

Gisele Cardoso de Lemos

O exército de Nadir Shah¹ iniciou um massacre em Delhi. Rios de sangue jorram nas ruas. Há desespero por toda parte e o mercado está fechado. Os moradores de Delhi, buscando segurança, fecharam as portas de suas casas. Ninguém está a salvo. Em alguns lugares, casas estão pegando fogo. Em outro lugar, o mercado está sendo saqueado. Ninguém ouve o apelo de ninguém. As mulheres dos aristocratas estão sendo tiradas de suas mansões e desonradas. A sede de sangue dos soldados iranianos não se sacia de forma alguma. A crueldade, dureza e tirania do coração humano estão assumindo suas formas mais extremas. Neste momento, Nadir Shah entrou no palácio real.

Naqueles dias, Delhi havia se tornado um centro de prazeres mundanos. As mansões dos aristocratas estavam cheias de objetos de arte e decorações. As mulheres não tinham nenhum trabalho, a não ser se maquiar. Os homens não tinham com que se preocupar, exceto com prazer. A política foi substituída pela poesia. Toda riqueza foi retirada das províncias e drenada para Delhi como água. A prostituição estava desenfreada. Em alguns lugares havia animais exóticos, como pares de faisões. Em outros lugares havia competições de codornas e rouxinóis.² A cidade inteira estava absorvida em prazeres. Quando Nadir Shah chegou ao palácio real, vendo todos os objetos lá, seus olhos se arregalaram. Ele nasceu na pobreza e toda a sua vida foi passada no campo de batalha. Ele não foi incomodado por prazeres mundanos. De um lado havia a agonia do campo de batalha e do outro,

1 Nader Shah Afshar (1691?-1747) governou Irã de 1736 a 1747. Ele pertencia à tribo turcomena Afshar de Khorasan, no nordeste do Irã, e se destacou pelas suas estratégias militares.

2 Possivelmente competições de briga como as de galo.

esse império de felicidade. No palácio, para onde quer que ele olhasse, não podia desviar os olhos de lá.

Ao cair da noite, Nadir Shah visitou o palácio com os chefes do exército. Eles juntaram as coisas que gostaram, foram a uma sala especial e sentaram-se confortavelmente sobre almofadas redondas. Então, ele ordenou que os chefes do exército saíssem dali. Ele despojou-se de todas as armas e chamou o chefe da guarda do palácio, ordenando-lhe: “Eu quero ver a dança das damas reais³. Vista-as suntuosamente e traga-as à minha frente imediatamente. Atenção! Não deve haver atraso! Não ouvirei nenhuma desculpa ou recusa”.

2

O chefe da guarda ouviu a ordem de Nadir Shah e ficou preocupado. Como essas mulheres, que nunca viram a luz do sol, entrarão na assembleia geral, e ainda mais para dançar? As damas reais nunca foram tão humilhadas. Monstro! Nem mesmo depois de pintar Delhi com sangue seu espírito não se acalmou. Mas mesmo uma única palavra escapulindo da boca de alguém diante de Nadir Shah era como morrer pulando na boca de um fogo rugindo. Ele abaixou a cabeça, saudou o imperador e, ao chegar aos aposentos das mulheres, transmitiu a todas as damas o comando de Nadir Shah. Ele acrescentou que elas deveriam estar seguras de apresentar-se em tempo hábil, pois Nadir Shah não aceitaria nenhuma desculpa ou truque! Um desastre desse tamanho nunca havia acontecido antes com a família real. Porém, no momento, não havia outra opção para salvar suas vidas que obedecer à ordem do imperador vitorioso.

Quando as damas ouviram essa ordem, ficaram desesperadas. Havia pesar por todo o aposento real. Aquela leveza de coração desapareceu. De centenas de corações, uma maldição foi lançada contra esse opressor. Algumas olhavam para o céu com um pedido de ajuda, outras rezavam a Deus e ao Profeta, mas não havia sequer uma mulher cujos olhos se dirigissem à adaga ou à espada. Embora houvesse entre elas muitas damas em cujas veias corriam o sangue dos guerreiros

3 A palavra em hindi बेगम (em urdu بیگم, frequentemente transliterada *begum*) significa “rainha” ou “dama.” Essa palavra também foi empregada pelas mulheres da elite Mughal. No contexto do conto não é possível saber o significado preciso que a palavra está sendo utilizada. Porém, é possível inferir que todas elas abitavam o palácio. Sendo assim, optei por traduzir de forma mais neutra como “damas reais”, não distinguindo entre rainhas e demais damas da corte.

Rajputs,⁴ indulgências lascivas tinham esfriado o fogo do *jaubar*⁵ em seus corações. O desejo por esses prazeres destrói o amor próprio. Elas aconselharam-se mutuamente na tentativa de encontrar uma maneira de preservar sua modéstia, mas não havia tempo para pensar em outra opção. Esse momento decidia o destino delas. Desamparadas, todas as mulheres decidiram ir diante do déspota. Lágrimas escorriam de seus olhos e o coração pesava de tristeza, mas mesmo assim usavam roupas bordadas com joias. O cajal⁶ foi aplicado nos olhos cheios de lágrimas e o perfume foi posto sobre corações agonizando de tristeza. Algumas tinham o cabelo trançado, outras tinham pérolas presas ao cabelo. Não havia nenhuma mulher claramente intencionada que, por força de Deus ou de sua própria convicção, ousaria desobedecer à ordem.

Nem uma hora havia se passado quando o grupo de mulheres entrou na assembleia geral e ficou diante de Nadir Shah, vestidas com roupas cintilantes, tilintando com joias e de cujas maquiagens saíam perfumes de jasmim e rosa.

3

Nadir Shah viu de relance, pelo canto do olho, um grupo de mulheres que pareciam fadas⁷ e, em seguida, apoiando-se no travesseiro, deitou. Ele colocou a espada e a adaga na frente dele. Em um dado momento os seus olhos começaram a fechar de sono. Ele se esticou uma vez e virou de lado. Em pouco tempo, o som de seu ronco pôde ser ouvido. Parecia que ele estava perdido em um sono profundo. Por meia hora, ele ficou lá, dormindo, e as damas reais ficaram como

4 *Rajput* (do sânscrito *raja-putra*, “filho de um rei”) é um aglomerado de castas originário do subcontinente indiano, que abrange vários clãs patrilineares historicamente associados à classe guerreira.

5 *Jaubar* é o ato de autoimolação por mulheres em partes do subcontinente indiano, para evitar a captura, a escravidão e o estupro por invasores estrangeiros, sobretudo após os homens de suas comunidades serem derrotados durante uma guerra.

6 Muitas vezes escrito “kajal” em português, o cajal é um delineador para os olhos feito com ingredientes naturais com o intuito não somente de embelezar mas também de proteger os olhos. Usado desde a Índia clássica, o cajal foi aos poucos sendo produzidos pelas indústrias modernas de cosméticos.

7 No conto, as mulheres são comparadas a fadas (परी) por causa de sua beleza. A परी (*parī*), mais comumente chamada अप्सरा (*apsarā*) no contexto Hindu, é descrita como uma dançarina celestial de grande beleza e com poderes sobrenaturais. Essas dançarinas celestiais são frequentemente enviadas para seduzir sábios cujas penitências e austeridades ameaçam o poder de Indra, uma das principais divindades do *Rgveda*.

estavam, com as cabeças inclinadas como nos quadros da parede. Entre elas, havia uma ou duas que eram ousadas. De baixo do véu estavam olhando para Nadir Shah, bem como sussurrando uma para a outra em vozes suaves – “Que imagem assustadora!” “Que olhos bélicos!” “Que corpo forte!” “Ele não é um homem, ele é um deus!”

De repente, os olhos de Nadir Shah se abriram. O grupo de fadas estava lá exatamente como antes. Ao vê-lo acordado, as mulheres abaixaram a cabeça e, como ovelhas, aproximaram os seus corpos umas das outras. Os corações de todas estavam batendo forte porque agora esse opressor lhes ordenaria dançar e cantar. “O que acontecerá então?” “Deus, ajude-nos a entender esse tirano!” “Mas ninguém vai dançar. Mesmo que percamos nossas vidas, não podemos mais sofrer essas indignidades.”

Então, Nadir Shah disse essas duras palavras: “Ei, criaturas de Deus, eu havia convocado vocês para testar-lhes, e tenho que dizer com pesar que seu comportamento, assim como eu havia presumido, se tornou realidade. Quando as mulheres de qualquer comunidade não mantêm sua honra essa comunidade morre.”

“Eu queria ver se vocês tinham algum amor próprio ou não. Eu lhes chamei aqui por esse motivo. Eu não queria humilhá-las. Eu não estou fazendo isso à toa, caso contrário eu seria um pastor de ovelhas. Tampouco sou tão lascivo, ou estaria ouvindo as cordas do sarode e da cítara na Pérsia, as quais gosto mais do que das canções indianas. Eu só tive que fazer o seu teste. Depois de ver isso, a verdadeira tristeza é que a beleza do amor próprio não existe mais em vocês. Será que vocês não eram capazes de desobedecer ao meu comando? Quando vocês vieram aqui, eu lhes dei mais uma chance. Eu estava fingindo que dormia. Não era possível que uma de vocês, cativas, pegasse essa adaga e a metesse no meu coração? Juro pela Palavra Sagrada que se eu tivesse visto uma de vocês pegar uma adaga na mão, teria ficado muito feliz. Eu teria me curvado na frente daquelas mãos delicadas! Sinto muito que hoje não haja sequer uma filha da sua dinastia que levantou a mão contra os insultos ao amor próprio delas. Agora este reino não pode sobreviver. Os dias de sua glória estão no fim. Sua marca desaparecerá desta terra rapidamente. Vão agora e, se possível, salvem sua dinastia, caso contrário, vocês partirão deste mundo como escravas da imoralidade”.

परीक्षा⁸

नादिरशाह की सेना ने दिल्ली में कत्लेआम कर रखा है। गलियों में खून की नदियाँ बाह रही हैं। चारों तरफ़ हाहाकार मचा हुआ है। बाज़ार बंद है। दिल्ली के लोग घरों के द्वार बंद किये जाने की ख़ेर मना रहे हैं। किसी की जान सलामत नहीं है। कहीं घरों में आग लगी हुई है, कहीं बाज़ार लुट रहा है; कोई किसी की फ़रियाद नहीं सुनता। रईसों की बेग़मों महलों से निकाली जा रही हैं और उनकी बेहुरमती की जाती है। ईरानी सिपाहियों की रक्तपिपासा किसी तरह नहीं बुझती। मानव हृदय की क्रूरता, कठोरता और पैशाचिकता अपना विकरालतम रूप धारण किये हुए है। इसी समय नादिरशाह ने बादशाही महल में प्रवेश किया।

दिल्ली उन दिनों भोग विलास की केंद्र बनी हुई थी। सजावट और तकल्लुफ़ के सामानों से रईसों के भवन भरे रहते थे। स्त्रियों को बनाव-सिंगार के सिवा कोई काम न था। पुरुषों को सुख-भोग के सिवा और कोई चिंता न थी। राजनीति का स्थान शेर-शायरी ने ले लिया था। समस्त प्रांतों से धन खिंच-खिंच कर दिल्ली आता था और पानी की भाँती बहाया जाता था। वेश्याओं की चांदी थी। कहीं तीतरों के जोड़ होते थे, कहीं बटेरों और बुलबुलों की पालियाँ ठनती थीं। सारा नगर विलास-निद्रा में मग्न था। नादिरशाह शाही महल में पहुँचा तो वहाँ का सामान देखकर उसकी आँखें खुल गयीं। उसका जन्म दरिद्र-घर में हुआ था। उसका समस्त जीवन रणभूमि में ही कटा था। भोगविलास का उसे चसका न लगा था। कहाँ रणक्षेत्र के कष्ट और कहाँ यह सुख-साम्राज्य। जिधर आँख उठती थी, उधर से हटने का नाम न लेती थी।

संध्या हो गयी थी नादिरशाह अपने सरदारों के साथ महल की सैर करता और अपनी पसंद की चीज़ों को बटोरता हुआ दीवाने-खास में आ कर कारचोबी मसनद पर बैठ गया, सरदारों को वहाँ से चले जाने का हुक्म दे दिया, अपने सब हथियार खोलकर रख दिये और महल के दरोगा को बुला कर हुक्म दिया - मैं शाही बेगमों का नाच देखना चाहता हूँ। तुम इसी वक़्त उनको सुंदर वस्त्राभूषणों से सजाकर मेरे सामने लाओ। ख़बरदार, ज़रा भी देर न हो! मैं कोई उम्र या इनकार नहीं सुन सकता।

2

दरोगा ने यह नादिरशाही हुक्म सुना तो होश उड़ गये। वह महिलाएँ जिन पर कभी सूर्य की दृष्टि भी नहीं पड़ी कैसे इस मजलिस में आयेंगी! नाचने का तो कहना ही क्या! शाही बेगमों का इतना अपमान कभी न हुआ था। हा नरपिशाच! दिल्ली को खून से रँगकर भी तेरा चित्त शांत नहीं हुआ। मगर नादिरशाह के सम्मुख एक शब्द भी जबान से निकालना अग्नि के मुख में कूदना था। सिर झुका कर आदाब बजा लाया और आ कर रनिवास में सब बेगमों को नादिरशाही हुक्म सुना दिया; उसके साथ ही यह इत्तला भी दे दी कि ज़रा भी ताम्मुल न हो, नादिरशाह कोई उम्र या हीला न सुनेगा! शाही खानदान पर इतनी बड़ी विपत्ति कभी नहीं पड़ी; पर इस समय विजयी बादशाह की आज्ञा को शिरोधार्य करने के सिवा प्राण-रक्षा का अन्य कोई उपाय नहीं था।

8 O texto da publicação original foi copiado sem alteração. Variações ortográficas de palavras, como por exemplo: बाज़ार e बाज़ार, और ao invés de और, थां ao invés de था, dentre outras, foram mantidas.

बेगमों ने यह आज्ञा सुनी तो हतबुद्धि-सी हो गयीं। सारे रनिवास में मातम-सा छा गया। वह चहल-पहल गायब हो गयी। सैकड़ों हृदयों से इस अत्याचारी के प्रति एक शाप निकल गया। किसी ने आकाश की ओर सहायता-याचना लोचनों से देखा, किसी ने खुदा और रसूल का सुमिरन किया; पर ऐसी एक महिला भी न थी जिसकी निगाह कटार या तलवार की तरफ़ गयी हो। यद्यपि इनमें कितनी ही बेगमों के नसों में राजपूतानियों का रक्त प्रवाहित हो रहा था; पर इंद्रिय लिप्सा ने 'जौहर' की पुरानी आग ठंडी कर दी थी। सुख-भोग की लालसा आत्म-सम्मान का सर्वनाश कर देती है। आपस में सलाह करके मर्यादा की रक्षा का कोई उपाय सोचने की मुहलत न थी। एक-एक पल भाग्य का निर्णय कर रहा था। हताश होकर सभी ललनाओं ने पापी के सम्मुख जाने का निश्चय किया। आँखों से आँसू जारी थे, दिलों से आहें निकल रही थीं; पर रत्न-जटित आभूषण पहने जा रहे थे, अश्रु-सिंचित नेत्रों में सुरमा लगाया जा रहा था और शोक-व्यथित हृदयों पर सुगंध का लेप किया जा रहा था। कोई केश गूँथती थी, कोई माँगों में मोतियाँ पिरोती थीं। एक भी ऐसे पक्के इरादे की स्त्री न थी, जो ईश्वर पर अथवा अपनी टेक पर, इस आज्ञा को उल्लंघन करने का साहस कर सके।

एक घंटा भी न गुज़रने पाया था कि बेगमात पूरे-के-पूरे, आभूषणों से जगमगाती, अपने मुख की कांति से बेले और गुलाब की कलियों को लजाती सुगंध की लपटें उड़ाती, छमछम करती हुई दीवाने-ख़ास में आकर नादिरशाह के सामने खड़ी हो गयीं।

3

नादिरशाह ने एक बार कनखियों से परियों के इस दल को देखा और तब मसनद की टेक लगा कर लेट गया। अपनी तलवार और कटार सामने रख दीं। एक क्षण में उसकी आँखें झपकने लगीं। उसने एक अँगड़ाई ली और करवट बदल ली। ज़रा देर में उसके खरटों की आवाज़ें सुनायी देने लगीं। ऐसा जान पड़ा कि वह गहरी निद्रा में मान हो गया है। आध घंटे तक वह पड़ा सोता रहा और बेगमों ज्यों-की-त्यों सिर नीचा किये दीवार के चित्रों की भाँती खड़ी रहीं। उनमें दो-एक महिलाएँ जो ढीठ थीं, घूँघट की ओट से नादिरशाह को देख भी रही थीं और आपस में दबी जुबान से कानाफूँसी कर रही थीं - कैसा भयंकर स्वरूप है! कितनी रणोन्मत्त आँखें हैं! कितना भारी शरीर है! आदमी काहे को है, देव है!

सहसा नादिरशाह की आँखें खुल गयीं। परियों का दल पूर्ववत् खड़ा था। उसे जागते देखकर बेगमों ने सर निचे कर लिये और अंग समेट कर भेड़ों की भाँती एक दूसरे से मिल गयीं। सबके दिल घड़क रहे थे कि अब यह ज़ालिम नाचने-गाने को कहेगा, तब कैसे क्या होगा! खुदा इस जालिम से समझे! मगर नाचा तो न जाएगा। चाहे जान ही क्यों न जाय। इससे ज़्यादा जिल्लत अब न सही जायगी।

सहसा नादिरशाह कठोर शब्दों में बोला - ऐ खुदा की बंदियों, मैंने तुम्हारा इम्तहान लेने के लिए बुलाया था और अफ़सोस के साथ कहना पड़ता है कि तुम्हारी निसबत मेरा जो गुमान था, वह हर्फ़-ब-हर्फ़ सच निकला। जब किसी क्रौम की औरतों में गैरत नहीं रहती तो वह क्रौम मुरदा हो जाती है।

देखना चाहता था कि तुम लोगों में अभी कुछ गैरत बाक़ी है या नहीं। इसलिए मैंने तुम्हें यहाँ बुलाया था। मैं तुम्हारी बेहुरमती नहीं करना चाहता था। मैं इतना ऐश का बंदा नहीं हूँ, वरना आज भेड़ों के गल्ले चराता होता। न इतना हवसपरस्त हूँ, वरना आज फ़ारस में सरोद और सितार की ताने सुनता होता, जिसका मज़ा मैं हिंदुस्तानी गाने से कहीं ज़्यादा उठा सकता हूँ। मुझे सिर्फ़ तुम्हारा इम्तहान लेना था। मुझे यह देख कर सच्चा मलाल हो रहा है कि तुममें गैरत का जौहर बाक़ी न रहा। क्या यह मुमकिन न था कि तुम मेरे हुक्म को पैरों तले कुचल देती? जब तुम यहाँ आ गयीं तो मैंने तुम्हें एक और मौक़ा दिया। मैंने नींद का बहाना किया। क्या यह मुमकिन न था कि तुम में से कोई खुदा की बंदी इस कटार को उठाकर मेरे ज़िगर में चुभा देती। मैं कलामेपाक की क़सम खाकर कहता हूँ कि तुम में से किसी को कटार पर हाथ रखते देख कर मुझे बेहद खुशी होती, मैं उन नाजूक हाथों के सामने गरदन झुका देता! पर अफ़सोस है कि आज तैमूरी ख़ानदान की एक बेटी भी यहाँ ऐसी नहीं निकली जो अपनी हुरमत बिगाड़ने पर हाथ उठाती! अब यह सलतनत ज़िंदा नहीं रह सकती। इसकी हस्ती के किन गिने हुए हैं। इसका निशान बहुत जल्द दुनिया से मिट जायगा। तुम लोग जाओ और हो सके तो अब भी सलतनत को बचाओ वरना इसी तरह हवस की गुलामी करते हुए दुनिया से रुख़सत हो जाओगी।

Nota da Tradutora

O escritor indiano Dhampat Rai (1880-1936) começou a escrever sob o pseudônimo “Nawab Rai”, porém, mais tarde optou por “Premchand” ou “Munshi Premchand”, sendo a palavra “Munshi” um prefixo honorífico. Nasceu em um vilarejo chamado Lamhi, perto de Kashi (Varanasi). De uma família humilde, enfrentou dificuldades financeiras durante toda a sua vida. Apesar de ter escrito centenas de contos e outros gêneros literários, o reconhecimento de suas obras se deu majoritariamente após sua morte. Em vida, foi conhecido basicamente como professor. Casou-se duas vezes. Sua segunda esposa, Shivarani Devi, era uma “criança-viúva”, ou seja, seu prometido veio a falecer antes de ela ter idade para o casamento. Casar-se com uma viúva, mesmo que ela sequer tenha se casado, era considerado um ato revolucionário para a época.

Apesar de haver traduzido obras de escritores europeus para o hindi como Charles Dickens e Oscar Wilde, o que prova a sua fluência em inglês, Premchand se dedicou a escrever suas obras somente em hindi e urdu. Sua primeira coleção de contos em urdu, chamada सोज़-ए-वतन (*soz-e-watan*), foi publicada em 1907. Esta obra foi banida pelos oficiais do governo britânico por considerarem que ela incitava a insurgência. Foi para confundir os oficiais britânicos e continuar publicando que Dhampat Rai abandonou o pseudônimo “Nawab Rai” e adotou “Premchand”. Por muitos anos, Premchand também sonhou em ter sua própria editora, o que logrou em 1923. Iniciou duas revistas político-literárias com publicações semanais que incitavam os indianos a se rebelarem contra o império inglês. Contudo, ambas as revistas não foram bem-sucedidas.

O conto “O teste”, escrito originalmente em hindi, foi publicado em 1923, e tem como fonte de inspiração um evento histórico – a invasão de Delhi pelo monarca iraniano Nadir Shah. Um dos mais poderosos monarcas do Irã e estrategistas militar, Nadir Shah, em 1739, invadiu Delhi sem muita dificuldade, trazendo o caos para essa cidade e enfraquecendo consideravelmente o império Mughal, que havia dominado grande parte do território indiano por séculos. Premchand, com seu estilo simples e objetivo, utiliza-se da figura de Nadir Shah para desenvolver a ideia de que as mulheres são responsáveis pela tradição e moral da sua sociedade. O autor, ao invés de delegar o declínio do império Mughal à incapacidade de suas tropas de impedir a entrada dos invasores, culpabiliza a suposta decadência moral das mulheres da dinastia Mughal. Premchand, neste conto, enfatiza a importância da mulher para a sociedade indiana através de um artifício literário carregado de estereótipos de gênero.

De acordo com Rekha Sigi, uma das principais razões para o atual reconhecimento da excelência da obra de Premchand se dá ao fato dele se expressar literariamente de forma simples (7). Porém, essa simplicidade dá espaço a belas imagens construídas através de estratégias como o sutil paradoxo a seguir: “जिधर आँख उठती थी, उधर से हटने का नाम न लेती थी।” que em uma tradução mais literal seria: “no lugar em que o olho se levantava, nem mencionava desviar-se de lá”, tal era a beleza do palácio onde se encontrava Nadir Shah. Aqui, porém, optei por introduzir a expressão “no palácio”, para fins de clareza, já que as frases anteriores se referem ao passado de Nadir Shah. Também optei por dar mais ação ao personagem ao invés do olho, ou seja: “para onde quer que ele olhasse, não podia desviar os olhos de lá”.

A obra de Premchand está traduzida para várias línguas indianas e também não-indianas como: Russo, alemão, inglês e espanhol. A tradução de sua obra para o português, porém, ainda é um trabalho em progresso. Assim sendo, a presente tradução se torna um pequeno passo nessa importante tarefa. Nesta tradução busquei ser fiel à pontuação e variações de tempos verbais originais sempre que não prejudicassem a compreensão da leitura em português. Um exemplo de mudança na pontuação do texto original para a tradução se encontra na seguinte passagem em hindi: “सिर झुका कर आदाब बजा लाया और आ कर रनिवास में सब बेगमों को नादिरशाही हुक्म सुना दिया; उसके साथ ही यह इत्तला भी दे दी कि ज़रा भी ताम्मुल न हो, नादिरशाह कोई उज्र या हीला न सुनेगा।” Nesta passagem do texto original, o autor usa duas vezes a forma “कर” que, ao se conectar com o verbo que o precede, tem a função do conectivo “e”. O uso dessa partícula reduz a presença da conjunção “e” (और) também presente neste

trecho. Em português, porém, este trecho ficaria com uma excessiva repetição da conjunção “e”. Assim sendo, optei por utilizar duas vírgulas, mantendo apenas uma conjunção aditiva. Além disso, ao invés de usar “;” (ponto e vírgula) que tornaria essa passagem ainda mais longa, optei por “.” (ponto final) e repetir o pronome “ele”, referindo-se a Nadir Shah para fins de clareza e concisão. Outro exemplo de mudança de pontuação pode ser observado no último parágrafo do texto em hindi. Apesar de ser uma fala de Nadir Shah, este não se encontra entre aspas. Na tradução, porém, para diferenciar a fala de Nadir Shah da do narrador, utilizei aspas.

Com relação à conjugação verbal, no trecho a seguir vemos o uso de uma locução verbal que equivaleria ao pretérito imperfeito em português: “उसका जन्म दरिद्र-घर में हुआ था”. Uma tradução mais literal seria: “Havia nascido em um lar pobre” ou ainda “seu nascimento havia ocorrido em um lar pobre”. Porém, decidi pelo uso do pretérito perfeito já que não havia nenhum elemento para comparar com o seu nascimento: “Havia nascido na pobreza quando...” Sendo assim, traduzi como “Ele [Nadir Shah] nasceu na pobreza”. A paragrafação original foi mantida em toda a tradução.

Referências bibliográficas

- ALAM, Muzaffar e SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Indo-Persian Travels in the Age of Discoveries, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GARD, Gaṅgā Rām. *Encyclopaedia of the Hindu World*. Concept Publishing Company, 1992.
- KOLFF, Dirk H. A. *Naukar, Rajput, and Sepoy: The Ethnohistory of the Military Labour Market of Hindustan, 1450-1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- OJHA, P.N. *Glimpses of Social Life in Mughal India*. Classical Publications, 1979.
- प्रेमचंद. “परीक्षा”. चुनिन्दा कहानियाँ. भाग - एक. चयन अमृत राय. नई दिल्ली. साहित्य अकादेमी, 2018, 58-62.
- SIGI, Rekha. *Munshi Prem Chand*. Diamond Pocket Books, 2006.
- UMAR, Muhammad. *Urban Culture in Northern India During the Eighteenth Century*. Munshiram Manoharlal, 2001.

Traduzindo Roberto Arlt: o caso de “El cazador de orquídeas”¹

*Aline Almeida Duvoisin
Juliana Steil*

Resumo: O presente artigo comenta uma tradução de “El cazador de orquídeas”, de Roberto Arlt. Depois de apresentar o conto e de situá-lo brevemente no projeto criativo do autor, o comentário concentra-se na discussão das decisões tradutórias referentes a marcas de oralidade fonéticas, lexicais e morfossintáticas, tomando como referência a reflexão de Britto (2012). A tradução completa do conto encontra-se ao final do trabalho.

Palavras-chave: *Roberto Arlt*, El criador de gorilas, “*El cazador de orquídeas*”, *tradução literária, oralidade*

Resumen: Este artículo comenta una traducción de “El cazador de orquídeas”, de Roberto Arlt. Tras presentar el cuento y ubicarlo brevemente en el proyecto creativo del autor, el comentario se concentra en discutir las decisiones de traducción relacionadas con las marcas de oralidad fonéticas, lexicales y morfosintáticas, tomando como referencia la reflexión de Britto (2012). La traducción completa del cuento se encuentra al final del trabajo.

Palabras clave: *Roberto Arlt*, El criador de gorilas, “*El cazador de orquídeas*”, *traducción literaria, oralidad*

“El cazador de orquídeas” foi um dos contos que Roberto Arlt (1900-1942) escreveu com base numa viagem que fez pela África e pela Ásia durante a década

1 Nossos agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul pela bolsa (PROBIC/FAPERGS) concedida para a realização do estudo que deu origem a este trabalho. Este artigo retoma e amplia a discussão apresentada (na forma de comunicação e resumo expandido) na 6a. Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão da UFPel (6a. SIIPE-UFPel, 2020).

de 1930. Esses contos foram publicados originalmente em 1936 e 1937² no jornal *El Mundo Argentino* e na revista *El bogar* (ARLT, 1969). Em 1941, a editora chilena Zig Zag reuniu e publicou 15 deles no livro *El criador de gorilas* (SWINBURN, 2008). Até onde pudemos investigar, a primeira edição desse livro na Argentina foi realizada pela Compañía General Fabril Editora em 1969. É ela que tomamos como referência neste trabalho.

A edição publicada em 1969 coincide com o processo de valorização, tanto argentina quanto internacional, da obra arltiana, que teve início nos anos 1960 – um reconhecimento tardio, já que Arlt atuou como escritor entre 1920 e 1940 (JORDAN, 2007). Atualmente considerado um dos precursores do modernismo na Argentina, as primeiras críticas, tanto em relação a questões temáticas quanto a questões estilísticas, fizeram com que seu trabalho demorasse a ser incorporado à tradição literária.

Esse estranhamento inicial deve-se a que suas narrativas destoavam das características temáticas e estilísticas que predominavam no sistema literário argentino naquela época. Como detalhou Rita Gnutzmann (2007), Arlt interessava-se por temas que provinham do ambiente urbano, como a pobreza, a falta de emprego, o desejo de lucro, as classes sociais, as relações do escritor com a sociedade, etc. Suas personagens eram típicas desse cenário: operários, lúmpens, proletários. Esta abordagem contribuiu para que o ambiente campestre e suas personagens comesçassem a perder espaço na literatura nacional argentina. Esse desvio fez com que *El juguete rabioso*³ (1926) fosse considerado o responsável pelo início da narrativa urbana na Argentina (KOLILKOWSKI, 2000) e os romances de Arlt, de modo geral, marcassem a entrada da literatura hispano-americana no romance urbano moderno (SHAW, 2002 apud JORDAN, 2007).

Em termos estilísticos, Arlt foi rejeitado inicialmente por causa da erudição que era predominante na literatura argentina (PINTO, 2018, p. 127) e da distância existente entre oralidade e escritura, que se acentuara devido ao contraste que havia entre a literatura gauchesca e a mescla linguística surgida com a onda migratória

2 Há controvérsias com respeito ao período de publicação desses contos no jornal e na revista em questão. Alguns pesquisadores consideram que foram publicados de 1936 a 1941 (GNUTZMANN, 2007; PINTO, 2018). Adotamos o período que consta no prólogo da edição de *El criador de gorilas* consultada para a tradução.

3 Foi traduzido para o português, editado e publicado no Brasil duas vezes. A primeira tradução foi feita por Maria Paula Gurgel Ribeiro, editada pela Iluminuras e publicada em 2013 com o título *O brinquedo raivoso*. A outra é de Davidson Oliveira Diniz, editada pela Relicário e publicada em 2014 com o título *A vida porca*.

que se dava na capital argentina (KULIKOWSKI, 2000, p. 105). As personagens das obras de Arlt eram inspiradas em membros de uma classe social que utilizava uma linguagem bastante coloquial para se comunicar. Por causa disso, sua literatura cedeu espaço a esse registro da língua, incorporando formas orais de expressão cada vez mais presentes nas ruas da capital portenha. Essas variedades linguísticas caracterizam-se pela mescla entre o espanhol e outras línguas de imigrantes (PINTO, 2018, p. 127), como era o caso do *cocoliche*⁴ e do *lunfardo*⁵. Com isso, Arlt se distanciou da linguagem culta encontrada em obras de autores que ocupavam o centro do sistema literário da época, como Jorge Luis Borges e Leopoldo Lugones.

Antes de seu reconhecimento a partir dos anos 1960, a crítica havia se concentrado nos romances do escritor. No que diz respeito aos contos de sua autoria, os que mais despertaram interesse foram os do livro *El jorobadito*⁶. Apesar da importância desse autor para a literatura argentina tanto em termos temáticos quanto formais, ainda há obras suas que permanecem um tanto desconhecidas, como o livro de contos *El criador de gorilas*. Os contos que o compõem até hoje não receberam muita atenção, apesar de possibilitarem conhecer uma nova fase do autor, quando o cenário de suas narrativas ficcionais ultrapassa as fronteiras argentinas, o que havia acontecido apenas em suas crônicas⁷.

A primeira tradução de uma obra de Arlt para o português brasileiro ocorreu em 1982 (BARRETO; COSTA, 2007, p. 35). Logo houve um vácuo de mais de uma década, tendo sido a segunda tradução publicada apenas em 1996. Nas duas primeiras décadas do século XXI, as traduções de suas narrativas se intensificaram. Apesar disso, há ainda uma parte importante do seu trabalho que não se encontra traduzida e publicada nesta língua, incluindo, ao que parece, “El cazador de orquí-

4 Era a “[...] fala de transição utilizada pelos imigrantes italianos que chegaram à Argentina no final do século XIX.” (GOBELLO; OLIVIERI, 2010, p. 31, tradução nossa).

5 É “[...] um repertório de vocábulos que o falante de Buenos Aires utiliza em oposição à língua comum. Não é uma língua especial, quer dizer, uma língua empregada apenas por grupos de indivíduos colocados em circunstâncias especiais. [...] não tem como característica principal a origem delinquente, mas sim sua procedência dos dialetos setentrionais da Itália.” (GOBELLO; OLIVIERI, 2010, p. 11, tradução nossa).

6 Foi traduzido para o português por Sérgio Molina, editado pela Iluminuras e publicado em 1996 com o título *As feras*. Apenas um dos contos do livro fonte – “El traje del fantasma” – ficou de fora dessa edição, mas logo foi traduzido por Maria Teresa Gurgel Ribeiro e incluído em *Viagem Terrível*, também da Iluminuras e publicado em 1999.

7 No livro *El crimen casi perfecto* (1994), há contos cujas histórias também se passam em outros países. Esses contos foram escritos e publicados em jornais argentinos na mesma época dos que estão reunidos no livro *El criador de gorilas*. A maioria deles foi traduzida para o português brasileiro por Sergio Faraco e publicada no Brasil em 1997 pela L&PM com o título *Armadilha Mortal*.

deas”. Pelo que pudemos constatar, apenas um dos contos do livro *El criador de gorilas* – “Odio desde la otra vida”⁸ – foi traduzido para o português até o momento.

Essas narrativas escritas por Arlt com base em sua viagem pelos continentes africano e asiático mantiveram algumas das características daquelas que transcorriam em Buenos Aires. É o caso do uso do registro coloquial da língua, do narrador em primeira pessoa do singular, da animalização das personagens, das personagens marginais. Entretanto, integraram também outros elementos até então ausentes em sua obra. O contexto mudou; as histórias se passam agora em Marrocos, Sri Lanka, Indonésia e Madagascar. Surgem outros temas que haviam aparecido em sua narrativa ficcional apenas pontualmente ou que ainda não haviam sido explorados – como as ciências ocultas, a espionagem internacional e o tráfico internacional, que estão presentes em vários contos do livro.

A coloquialidade é mantida, mas dentro de outra estrutura narrativa, que busca justamente reproduzir o ritmo e a linguagem das histórias orais. Em *El criador de gorilas*, Arlt se aproxima da literatura de aventura (GNUTZMANN, 2007; SWINBURN, 2008) e dos contos populares (SWINBURN, 2008). Com isso, recupera formas de narração esquecidas naquela época e que tinham como referências, entre outros, *As mil e uma noites*, *Decamerão* e *Os contos de Cantuária* (ARLT, M., 1969).

Diferentemente do que havia feito em suas narrativas anteriores, Arlt não explicitou, nestes contos, o diálogo com o cânone literário. Apesar disso, é possível perceber as intertextualidades colocando suas obras em relação umas com as outras. Arlt mencionou, em muitos textos, referências que serviram de base para a elaboração de um estilo próprio, a fim de dissipar mal-entendidos sobre seu suposto desconhecimento a respeito da tradição literária. Apesar das dificuldades financeiras que não lhe permitiram ter uma biblioteca abastada como a dos escritores renomados da época (KOLIKOWSKI, 2000), um estudo sobre as *Aguafuertes porteñas*⁹ (1933), desenvolvido por Daniel C. Scroggins (1981 apud GNUTZMANN, 2007), demonstrou que Arlt foi um leitor voraz.

Gnutzmann (2007) analisa os contos que integram *El criador de gorilas* à luz das leituras feitas pelo autor, buscando indícios delas em menções de obras que aparecem em romances, contos e crônicas escritos por Arlt anteriormente.

8 Foi traduzido por Fabio Bortolazzo Pinto (2018) e publicado, no Brasil, com o título “Ódio de outra vida”.

9 Traduzido para o português por Maria Paula Gurgel Ribeiro e publicado no Brasil em 2013 com o título *Águas-fortes portenhas seguidas de águas-fortes cariocas*. Esta edição, da Iluminuras, inclui ainda a tradução *Aguafuertes cariocas*, feita também por Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Aparecem, por exemplo, referências diretas aos franceses Júlio Verne e Pierre Alexis Ponson du Terrail, bem como ao italiano Emilio Salgari (GNUTZMANN, 2007). Tomado como escritor da vida nas colônias (GNUTZMANN, 2007), o britânico Rudyard Kipling, que nasceu na Índia quando esta era colônia inglesa, também é constantemente mencionado nas narrativas de Arlt. São citados ainda, pelo autor argentino, o britânico Thomas Edward Lawrence e o venezuelano Rafael de Nogales Méndez, importantes referências literárias sobre o mundo árabe (GNUTZMANN, 2007).

A constatação dessas intertextualidades coloca em evidência a relação que o autor argentino mantinha com a tradição literária internacional. Em *El criador de gorilas*, é possível notar uma adequação da linguagem de Arlt a modelos literários já consagrados, modelos esses que coincidem com as intertextualidades mencionadas. De acordo com Swinburn (2008, s.p., tradução nossa),

Pode-se inferir desta escolha de Arlt que, impossibilitado de apreender essa nova realidade, essa Outra realidade, a partir das estratégias narrativas desenvolvidas em sua obra anterior, o autor aposta em modelos discursivos tradicionais e, mais especificamente, em um gênero que teve, precisamente, sua origem no mundo árabe [...]. Para dar conta do Outro, recorre a formas literárias próprias desse Outro, que permitem que Arlt supere as barreiras impostas pela alteridade radical do meio africano.

Embora esses modelos mantenham aproximação com o mundo árabe, a maioria das referências são escritas por ocidentais. Isso faz com que os narradores dos contos de *El criador de gorilas* assumam uma visão estereotipada do oriente, refletindo a dificuldade que, em certa medida, o próprio autor parecia ter ante a cultura oriental. Quando o cenário de suas histórias era a Argentina, Arlt explorava um mundo do qual também fazia parte. A linguagem e as personagens de suas narrativas falavam dos outros ao mesmo tempo em que falavam dele mesmo – que pertencia àquela massa de migrantes que “corrompia” o espanhol e transformava a noção de identidade nacional. Há uma mudança significativa em *El criador de gorilas*: o autor parece integrar-se a uma visão de mundo mais “universal” (ocidentalizada).

Com isso, Arlt passa a respeitar mais as convenções do gênero, como destacou Swinburn (2008) – o que faz com que as características locais da linguagem percam espaço e a estrutura narrativa se torne mais linear, confirmando as expectativas do leitor até certo ponto da história, e o desenlace tenda a ser surpreendente.

Essas convenções são percebidas em “El cazador de orquídeas”, cuja história é narrada no passado por Tony e guiada por seu intento de demonstrar as razões pelas quais as orquídeas lhe causam tanta repugnância no presente. Nas primeiras linhas, Tony narra sua chegada a Madagascar e anuncia o encontro casual que vai se produzir, em seguida, entre ele e seu primo Guillermo Emilio, protagonista do conto, que se dedica à caça de orquídeas. Na sequência, Tony apresenta Guillermo ao leitor, explicando sua relação com as orquídeas, e narra a situação em que se deu o inesperado encontro que quebrou as expectativas que Tony tinha para a viagem. Em busca de turismo e prazer, o narrador acaba se envolvendo numa perigosa aventura. Tudo começa quando Guillermo lhe conta que soube da existência de uma rara e valiosa flor – a orquídea negra – que foi descoberta por Agib, um menino caolho, cujo tio o considerava “[...] *sabio y virtuoso como el ojo de Alá* [...]” / “[...] sábio e virtuoso como o olho de Alá [...]” (ARLT, 1969, p. 151 / tradução completa ao final deste trabalho). A criança conta que não pegou a orquídea porque ouviu dizer que uma cobra muito venenosa se escondia no tronco no qual a flor nasce. Mas Guillermo acha que não passam de superstições de Agib e confessa seus planos: “*Contrataré a dos indígenas, cargaremos el tronco en una angarilla y traeremos la orquídea hasta aquí.*” / “Vou contratar dois indígenas, e aí vamos colocar a orquídea numa padiola e trazer ela pra cá.” (ARLT, 1969, p. 151 / tradução completa ao final deste trabalho). Diante da determinação de Guillermo, Taman, tio do menino, adverte: “*Este precioso niño no se equivoca nunca. Le aconseja un djim.*” / “Este menino precioso jamais se engana. É aconselhado por um djim.” (ARLT, 1969, p. 152 / tradução completa ao final deste trabalho).

Apesar da advertência, Taman aluga seu sobrinho aos ocidentais, que partem em busca da flor acompanhados do menino e de mais dois malgaxes. Quando a encontram, os orientais ficam encarregados de extraí-la, enquanto os ocidentais se ocupam de outras tarefas. Não demora muito para sabermos que Agib tinha razão: há uma serpente debaixo do tronco da orquídea e é ela que o leva à morte. Tomados pela ganância, Guillermo Emilio e Tony pensam apenas no dinheiro que podem arrecadar com a flor e não se importam com o falecimento da criança. Quando reencontram Taman, este já está a par do ocorrido e obriga Guillermo a comer a orquídea. Eis o resultado: Guillermo fica doente e impossibilitado de sair da ilha onde foi obrigado a comer sua fortuna.

Como em outros contos desse livro, há um castigo, uma espécie de julgamento das ações de algumas personagens. Esse julgamento é realizado por Taman, que é quem obriga o protagonista a cumprir as consequências de seus atos. A forma como isso ocorre é surpreendente, garantindo a estrutura narrativa

característica da tradição literária com que o conto mantém intertextualidade. O “juiz”, como os demais orientais, vive uma realidade que não é compreendida nem aceita pelas personagens ocidentais, que tentam impor a eles sua própria lógica. Entre os elementos dessa realidade incompreendida, estão as ciências ocultas, que aparecem nas informações que Agib tem sobre a “flor-serpente”. O prognóstico pouco realista do menino se concretiza apesar da impossibilidade manifestada por Guillermo quando afirma que o cheiro das orquídeas repele as cobras.

Há um contraste entre a visão de mundo ocidental e a visão de mundo oriental que permeia a linguagem empregada e que se realiza em certa medida nos efeitos de oralidade no conto. É a partir desses efeitos que vamos comentar a tradução de “El cazador de orquídeas”.

Questões de tradução: marcas de oralidade

Traduzir é, para nós, reescrever; no caso, reescrever em português para leitores brasileiros contemporâneos um conto originalmente escrito em espanhol para leitores argentinos da década de 1930. Parece-nos que tomar o processo tradutório como uma operação de reescrita permite que as questões que pretendemos discutir se apresentem de modo mais consciente. Reescrever é, para Bassnett & Lefevere (2007, p. 11), “[...] manipular a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”. A reescrita está sempre em relação com correntes ideológicas ou poetológicas dominantes em determinada época (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Tomamos a tradução como um fenômeno que integra um movimento intercultural de bens mais abrangente – o que, segundo Pym (2010), possibilita superar eventuais simplificações na discussão do assunto, que podem ocorrer, por exemplo, na abordagem dicotômica “domesticação vs. estrangeirização”. Essa postura é relevante para este trabalho porque nele nos propomos a discutir que “[...] na prática, o que sempre fazemos é [...] adotar posições intermediárias entre os dois extremos” (BRITTO, 2012, p. 62).

De acordo com Britto (2012), há uma série de fatores que determinam o grau de estrangeirização e domesticação adotado por um tradutor, dos quais ele destaca três, que foram considerados para tomar decisões tradutórias: o grau de prestígio do autor a ser traduzido; o público-alvo da tradução; e o meio de divulgação do texto-meta.

Britto (2012) argumenta que, quanto mais prestigiado é o autor, maior costuma ser a tendência à estrangeirização:

O reconhecimento crítico da excelência de um determinado escritor implica sempre a valorização de seu estilo, das peculiaridades de sua linguagem que o singularizam. Isso fará com que o tradutor se esmere na tarefa de reproduzir na língua-meta as características do estilo original, e fatalmente o levará a aproximar-se mais da língua-fonte (BRITTO, 2012, p. 64).

O caso de Arlt parece intermediário. Ele não pertence ao grupo de escritores argentinos mais conhecidos dos brasileiros – como acontece com Jorge Luis Borges e Julio Cortázar (BARRETTO; COSTA, 2007). Entretanto, “[...] o número de traduções disponíveis no mercado parece indicar uma intensificação da presença de sua obra [...]” no Brasil (BARRETTO; COSTA, 2007, p. 35).

A valorização das suas narrativas é recente e sua tradução tardia talvez seja compreensível devido ao tom coloquial delas, visto que a literatura brasileira demorou para incorporar esse registro da língua, mesmo em diálogos, tal como aponta Britto (2012, p. 82-83). Durante o desenvolvimento deste trabalho, notamos que as traduções que já existem das obras de Arlt para o português brasileiro tendem à estrangeirização. É possível que isso se relacione com os leitores de Arlt no Brasil, que “[...] parecem se concentrar em dois setores: o dos jornalistas e o dos intelectuais interessados em literatura estrangeira não-massificada” (BARRETTO; COSTA, 2007, p. 38).

O projeto tradutório aqui referido (cujo resultado está apresentado ao final deste trabalho) orientou-se pelas considerações de Britto (2012, p. 54), que defende que os tradutores literários devem tanto buscar reproduzir, no texto-meta, toda a literariedade do texto original quanto ter consciência de que esse objetivo é inatingível. Para isso, Britto recomenda observar quais são as características mais importantes do texto, e quais delas são passíveis de serem recriadas.

No caso de “El cazador de orquídeas”, são características marcantes as construções sintáticas inusuais, a ironia, a animalização das personagens, as personagens estereotipadas e a coloquialidade. Nossos comentários vão concentrar-se nas marcas de oralidade do conto, observando, através delas, as diferenças de coloquialidade das personagens orientais e ocidentais. Nas obras de Arlt que tinham Buenos Aires como cenário, as marcas de oralidade baseavam-se na forma como imigrantes se expressavam nas ruas da capital argentina. Sendo assim, eram principalmente marcas lexicais criadas através da incorporação de *cocoliche* e *lunfardo* às narrativas. Em “El cazador de orquídeas”, a elaboração criativa da oralidade é de outra natureza, mais sutil e mais afim ao modelo literário adotado.

De acordo com Britto (2012, p. 92), existem marcas de oralidade fonéticas, lexicais e morfossintáticas. As primeiras não são muito comuns na tradição lite-

rária brasileira e, por isso, o teórico e tradutor aconselha que elas sejam utilizadas com cautela nas traduções para o português brasileiro. Ao apontar as marcas de oralidade fonéticas, Britto refere-se especificamente a formas reduzidas como “pra”, “né” e “tava”; para a discussão da tradução do texto arltiano, entretanto, propomos a ampliação da categoria para outras marcas que envolvem elementos de som, como determinados vícios de linguagem. A fim de refazer o estilo de Arlt, foram empregadas algumas marcas desse tipo no texto traduzido, destacando aspectos nos quais o autor destoava de seus contemporâneos. Na tradução de “El cazador de orquídeas”, estas marcas de oralidade estão em vícios de linguagem como hiatos, colisões e ecos – que, muitas vezes, se constituem através da repetição de palavras. A seguir, vemos dois exemplos destas marcas de oralidade fonéticas.

Mis proyectos eran variados. Uno consistía en marcharme a los arrozales de Ambohidratrimo, otro –y éste me seducía particularmente– en cruzar oblicuamente la isla partiendo de Tananarivo para el puerto de Majunga, y embarcarme allí para el archipiélago de las Comores. Ninguno de estos proyectos estaba determinado por la necesidad de los negocios, sino por el placer. De pronto escuché una gritería y vi a un viejo con casco de corcho que salió maldiciendo y riéndose a la puerta de su almacén, y al tiempo que maldecía y se reía, amenazaba con el puño la copa de un cocotero. Entonces, fijándome en donde señalaba el viejo, vi un mono con un gran cigarro encendido que le había robado. En el almacén ladero un chino, con un blusón azul que le llegaba a los talones y una gran coleta, miraba al mono, que fumaba haciéndole amenazadoras señales.

(ARLT, 1969, p. 149-150)

Meus planos eram variados. Um deles consistia em ir aos arrozais de Ambohidratrimo; outro – e este me seduzia particularmente –, em cruzar a ilha obliquamente, partindo de Antananarivo para o porto de Majunga, e ali embarcar para o arquipélago das Comores. Nenhum desses planos estava determinado pela necessidade dos negócios, mas sim pelo prazer. De repente, escutei uma gritaria e vi que um velho com capacete de cortiça saiu, xingando e rindo, de seu armazém, e, ao mesmo tempo em que xingava e ria, ameaçava com os punhos a copa de um coqueiro. Então, olhando para onde o velho apontava, vi um macaco com um grande charuto aceso que tinha roubado dele. No armazém ao lado, um chinês, de blusão azul que chegava até os pés e com um grande rabo de cavalo, olhava para o macaco, que fumava e fazia sinais ameaçadores.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Nesta passagem, foi uma decisão conservar o eco gerado pelo uso dos advérbios “particularmente” e “obliquamente”, mesmo que ele possa ser desagradável para o leitor. Como é possível notar, tal eco já estava presente no texto-fonte, sendo também incômodo nele. De acordo com a fortuna crítica e com estudos realizados por outros tradutores de Arlt, seus textos eram marcados por elementos sonoros considerados desagradáveis do ponto de vista da escrita padrão, visando a

um efeito de oralidade. Para manter essa característica, a estrutura sintática desse mesmo trecho foi modificada no texto traduzido, tendo o advérbio “obliquamente” sido transferido para depois do substantivo “ilha”. Essa escolha procurou evitar o posicionamento do advérbio entre vírgulas, o que interromperia o ritmo.

Além do eco, notamos que na mesma passagem do texto-fonte há colisão decorrente da repetição sucessiva de consoantes iguais ou idênticas. É o caso da consoante “c” neste período: “*De pronto escuché una gritería y vi a un viejo con casco de corcho que salió maldiciendo y riéndose a la puerta de su almacén, y al tiempo que maldecía y se reía, amenazaba con el puño la copa de un coquero*” / “De repente, escutei uma gritaria e vi que um velho com capacete de cortiça saiu, xingando e rindo, de seu armazém, e, ao mesmo tempo em que xingava e ria, ameaçava com os punhos a copa de um coqueiro” (ARLT, 1969, p. 150 / tradução completa ao final deste trabalho). Algo semelhante ocorre com as consoantes “n” e “ñ” em: “*Entonces, fijándome en donde señalaba el viejo, vi un mono con un gran cigarro encendido que le había robado*” / “Então, olhando para onde o velho apontava, vi um macaco com um grande charuto aceso que tinha roubado dele” (ARLT, 1969, p. 150 / tradução completa ao final deste trabalho). Tais recursos são empregados por Arlt ao longo do conto. Por isso, esses vícios de linguagem foram recriados no texto-meta em todos os casos em que as unidades lexicais e estruturas frasais encontradas possibilitaram tal recriação sem comprometer o sentido do texto-fonte e as características da língua portuguesa.

Como exemplo de marcas lexicais de oralidade, Britto (2012, p. 93-94) cita as gírias e os coloquialismos. Elas são levadas em conta aqui porque, embora “El cazador de orquídeas” praticamente não empregue marcas desse tipo, o costume de Arlt de utilizar *lunfardo* e *cocoliche* nos seus textos anteriores parece ter escapado em um ou outro momento nesse conto. Como as gírias tendem a ser efêmeras, Britto (2012, p. 94) recomenda traduzi-las por coloquialismos estabelecidos para não datar o texto-meta. Embora haja palavras do *lunfardo* que eram usuais nos anos 1930 e seguem sendo empregadas até o momento, não parece ser o caso de “mota”, que lemos no trecho reproduzido a seguir.

Estaba, como digo, de pie, abriendo los ojos frente al palacio y rodeado de un grupo de cobrizas chiquillas, con motas trenzadas y desparramadas, como los flecos de una alfombra, sobre su frente de chocolate.

(ARLT, 1969, p. 149)

Estava, como dizia, de pé, arregalando os olhos na frente do palácio, cercado por um grupo de meninas de pele acobreada, com carapinhas trançadas e esparramadas, como as franjas de um tapete, sobre suas testas de chocolate.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

José Gobello & Marcelo H. Olivieri (2010, p. 131, tradução nossa) definem “mota”, no livro *Lunfardo: Curso Básico e Dicionário*, da seguinte maneira: “Madeixa, cada uma das mechas dos cabelos frisados dos negros”¹⁰. Pesquisas realizadas na Internet e consultas a hispanofalantes nativos mostraram que essa palavra é usada também para tranças rastafári ou *dreadlocks* e, ainda, para designar genericamente cabelo afro. Caso a opção para “mota” no texto-meta fosse “*dreadlocks*”, “rastas” ou “tranças rastafári”, seria necessário omitir *trenzadas* para evitar a redundância, pois as palavras cogitadas já trazem consigo a ideia de que são trançadas. Com isso, a frase perderia a sonoridade decorrente do emprego contíguo de *trenzadas* e *desparramadas*. Da troca de ideias com alguns tradutores que trabalham com o par espanhol-português, sobreveio a possibilidade de traduzir a palavra “mota” por “pixaim” ou “carapinha”. Esta foi a opção adotada porque já teve uma variante – “encarapinhada” – empregada anteriormente na tradução do conto “Un argentino entre los gangsters”, publicado com o título “Um argentino entre gângsteres” no livro *Armadilha mortal* (1997). Esse é um exemplo de tradução de uma gíria – no caso, um *lunfardo* – por uma unidade lexical menos efêmera.

Passemos às marcas morfossintáticas de oralidade, as mais utilizadas na tradução em discussão. Britto (2012, p. 95-106) cita 12 tipos de marcas morfossintáticas: sistema de tempo, modo e aspecto; sistema de pessoa-número e formas de tratamento; uso do pronome reto na posição de objeto; uso redundante de pronome sujeito; próclise em vez de ênclise; uso de artigo definido antes de nome próprio; uso do nome singular sem artigo em referência genérica; uso do singular para se referir a um par; dupla negativa; uso de “que” após pronome interrogativo e conjunção integrante; uso não canônico de preposições; e palavras e expressões gramaticais restritas à fala.

Vejamos alguns exemplos de escolhas tradutórias para marcas morfossintáticas de oralidade que se relacionam com o sistema de tempo, modo e aspecto. Foi utilizado o futuro do presente composto no texto-meta na maioria dos casos em que Arlt empregou o *futuro imperfecto* no texto-fonte. Como o futuro do presente simples praticamente não é empregado na fala dos brasileiros, usá-lo na tradução deste conto implicaria em um distanciamento de seu tom oral. O futuro do presente simples foi empregado apenas em casos bem específicos que vamos

10 Através de alguns amigos argentinos, soubemos que a palavra “mota”, hoje em desuso, era usada de forma preconceituosa durante um período na Argentina. Segundo Perera San Martín (1980, p. 92), citado por Pinto (2018, p. 128), os contos de *El criador de gorilas* expressam “el racismo, el colonialismo occidental, la avaricia de las clases pudientes, y todo ello bajo la capa de un inocente ‘color local’ africano”.

detalhar mais adiante. A primeira frase da passagem transcrita a seguir exemplifica essa escolha tradutória.

–Te diré, señor. He oído decir en ese paraje que en el tronco mismo de la orquídea se oculta una venenosísima serpiente negra...

(ARLT, 1969, p. 151)

– Vou dizer pro senhor. Dizem, nessa região, que o tronco dessa orquídea abriga uma cobra preta venenosíssima...

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Na tradução de “Te diré, señor” por “Vou dizer pro senhor”, foram evitados ainda problemas de colocação pronominal. Por isso, foi eliminado o pronome oblíquo nesse mesmo trecho, sendo que o apostro “señor” foi colocado em posição de objeto direto no texto-meta – o que foi feito através do uso da contração “pro”, que ajuda a marcar a oralidade.

Na passagem a seguir, vemos que Arlt usou o presente para referir-se a uma ação que está acontecendo no exato momento em que a personagem fala:

–¿Y qué piensas hacer tú? –intervine yo, que a mi pesar comenzaba a sentirme interesado en la aventura.

(ARLT, 1969, p. 151)

– E o que você está pensando em fazer? – intervim eu, que, a contragosto, começava a me sentir interessado pela aventura.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Embora seja gramaticalmente correto usar o presente em frases como essa em português, ele dificilmente aparece na fala dos brasileiros em casos semelhantes ao trecho em questão. Aqui, foi decidido empregar, no texto-meta, o verbo “estar” seguido de gerúndio por ser uma marca morfossintática de oralidade. O tom oral do conto é mantido pela explicitação redundante do pronome sujeito “você”.

Outra marca morfossintática de oralidade utilizada na tradução foi o sistema de pessoa-número e formas de tratamento. O diálogo transcrito a seguir traz exemplos de decisões tradutórias relacionadas a ela. De forma geral, foi decidido usar, ao longo de todo o texto-meta, o pronome pessoal “você”. Quando necessário destacar a formalidade presente em algum trecho, empregou-se “senhor”. Como é relativamente comum a mistura entre “tu” e “você” na língua portuguesa falada no Brasil, a tradução recorreu ao pronome pessoal “tu”, ao pronome oblíquo “te” e a conjugações em segunda pessoa do singular em alguns casos específicos. Vejamos alguns deles na seguinte passagem:

TAMAN: Convenimos tú y yo en que no le pegarás al niño con el puño ni con un bastón.

GUILLERMO: Únicamente le pegaré cuando haga falta.

TAMAN: Pero ni con el puño ni con un bastón.

GUILLERMO: Pero sí podré utilizar una vara flexible.

TAMAN: Sí; podrás. Le darás además de comer suficientemente.

GUILLERMO: Sí.

TAMAN: Le dejarás dormir donde quiera, sin forzar su voluntad.

GUILLERMO: Sí; menos cuando esté de guardia.

TAMAN: No serás con él cruel ni autoritario.

GUILLERMO (*impaciente*): ¡No pretenderás que le trate como si fuera mi esposa preferida!

(ARLT, 1969, p. 152)

Taman: Combinamos que não baterás no menino nem com os punhos nem com um porrete.

Guillermo: Só vou bater nele quando for necessário.

Taman: Desde que não seja com os punhos ou com um porrete.

Guillermo: Mas vou poder usar uma vara flexível.

Taman: Sim, poderás. Além disso, darás a ele comida suficiente.

Guillermo: Sim.

Taman: Deixarás que ele durma onde quiser, sem contrariar sua vontade.

Guillermo: Sim, exceto quando ele estiver de guarda.

Taman: Não serás cruel nem autoritário com ele.

Guillermo (*impaciente*): Não espere que eu trate ele como se fosse minha esposa preferida!

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

No diálogo do texto-fonte, Taman e Guillermo se tuteiam. No texto-meta, foi empregado “você” na maior parte dos diálogos, independentemente da personagem que fala. Entretanto, na passagem acima, foi decidido manter as conjugações verbais na segunda pessoa do singular e no futuro do presente simples quando as falas são de Taman. Isso porque elas soam como mandamentos. Embora essa escolha acabe distanciando essa parte do diálogo da oralidade, fortalece a ideia de que Guillermo terminará sendo castigado por não ter levado a sério as palavras dos orientais. Além disso, acentua o contraste entre a maneira como ambas as personagens se expressam oralmente, destacando o tom sério e preocupado de Taman e o retorno impaciente do trambiqueiro Guillermo.

No final do conto, esse contraste entre estas personagens se mantém, mas pontualmente se inverte. Guillermo deixa, em alguns momentos, de ser insolente, o que se percebe no emprego da expressão *honorable hermano mío*, que exalta seu interlocutor. Já a informalidade de Taman atinge seu ápice. Isso se nota, principalmente, pelo emprego de xingamentos nas falas da personagem oriental – como *perro* e *perro maldito*. Nesse caso, a escolha tradutória foi no sentido de empregar o substantivo “seu”, característico da língua portuguesa falada, antes do insulto usado por Taman, a fim de marcar a oralidade e a informalidade do trecho.

–¡Perro maldito! ¡Cómete esa orquídea!

(ARLT, 1969, p. 158)

– Seu maldito canalha! Coma essa orquídea!

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Ainda no que se refere às marcas morfossintáticas de oralidade, a tradução recorreu ao uso do pronome reto na posição de objeto em alguns trechos dos diálogos do conto. É o que ocorre na passagem a seguir, que consiste em uma fala de Tony, narrador do conto, que tenta entender por que Agib, o menino caolho, não apanhou aquela tão rara orquídea quando a encontrou.

–¿Y por qué no la cazó él?

(ARLT, 1969, p. 151)

– E por que ele mesmo não pegou ela?

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Inicialmente, a alternativa de tradução para esse trecho havia sido a seguinte: “E por que ele não a pegou?”. Porém, essa escolha tirava a ênfase do pronome pessoal “ele”, enquanto, no texto-fonte, o *pronombre* “él” se encontra bastante destacado. Para manter essa ênfase, o adjetivo “mesmo” foi agregado à oração. Nesse caso, a tradução ficaria assim: “E por que ele mesmo não a pegou?”. Entretanto, parecia importante evitar empregar pronomes oblíquos átonos no texto-meta – especialmente nos diálogos – porque não costumam fazer parte da oralidade no português brasileiro, ainda mais em situações coloquiais. Quando isso não foi possível, preferiu-se a próclise à ênclise, salvo em alguns poucos casos durante os trechos de narração. Por isso, embora gramaticalmente incorreto de acordo com a língua padrão, a tradução empregou, no trecho citado acima, o pronome reto como objeto da oração, o que é constantemente feito pelos brasileiros na fala.

Essa mesma estratégia foi adotada na passagem transcrita a seguir:

– Honorable Taman: te presentaré a un primo mío, perteneciente a una muy noble familia de América.

(ARLT, 1969, p. 150)

– Honrável Taman, vou apresentar você a um primo meu, que pertence a uma família muito nobre da América.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Para traduzir “te presentaré”, foram consideradas “vou lhe apresentar” e “vou te apresentar”. A primeira opção desprezaria a relação do texto com a oralidade, tornando o diálogo artificial. A segunda, levaria a uma mistura de pronomes de tratamento que poderia causar estranhamento em leitores mais apegados à norma culta da língua. Por isso, colocar o pronome reto na posição de objeto pareceu mais adequado, considerando as reflexões de Britto (2012).

Foi utilizado ainda na tradução “foi que” após advérbio interrogativo para marcar a oralidade do conto:

–¿Y dónde descubrió este prodigio?

(ARLT, 1969, p. 151)

– E onde foi que ele descobriu essa preciosidade?

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Aqui também foi explicitado, no texto-meta, o pronome sujeito com o intuito de deixar claro qual é o sujeito do verbo. Além de marcar a oralidade, esse recurso pretende evitar confusões entre “você” e “ele”, já que as conjugações verbais para ambos os pronomes é a mesma. No texto-fonte, tal problema era inexistente, visto que o autor empregou “tú” nos diálogos para referir-se ao interlocutor da personagem que fala.

Por fim, a repetição aparentemente desnecessária de palavras ou expressões também marca a oralidade deste conto. Essa repetição ocorre, por exemplo, na seguinte fala de Taman, que encerra o diálogo entre ele e Guillermo Emilio, cujo excerto foi transcrito de forma parcial anteriormente.

TAMAN: Bueno, bueno; te recomiendo a la alegría de mi vida, al hijo de mi hermana y a la preferencia de mis ojos.

(ARLT, 1969, p. 152)

Taman: Tá bom, tá bom; deixo sob sua responsabilidade a alegria da minha vida, o filho da minha irmã e a menina dos meus olhos.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Neste caso, a interjeição “bueno, bueno” é um exemplo de marca de oralidade nessa parte do diálogo e, inclusive, assinala uma suavização do tom de mandamento que ele vinha adotando até então. Foi uma decisão tradutória recriar a repetição de palavras no texto-meta porque trata-se de uma característica da escrita arltiana.

O exemplo a seguir, por sua vez, também sugere certa intencionalidade na repetição de palavras na obra de Arlt.

Las aguas estaban bravías y azules, mientras que en el confin la línea de montañas de Madagascar parecía comunicarle al agua la frialdad de su sombra.

(ARLT, 1969, p. 147)

As águas estavam agitadas e azuis, enquanto o montanhoso horizonte de Madagascar ao longe parecia transmitir à água a frieza de sua sombra.

(Tradução de Aline Almeida Duvoisin)

Usar “água” ou “águas” em apenas uma de suas ocorrências e traduzir a outra por “mar” era uma alternativa possível: “O mar estava agitado e azul, enquanto o montanhoso horizonte de Madagascar ao longe parecia transmitir às águas a frieza de sua sombra”. Entretanto, a palavra *mar* poderia ter sido utilizada pelo autor no original. Se não foi, cremos haver alguma razão para tal. Por isso, mantivemos a maioria das repetições de palavras que há em “El cazador de orquídeas”, sobretudo quando parecem intencionais, como esta.

Considerações finais

Os comentários apresentados evidenciam decisões tradutórias que buscaram recriar, no texto-meta, efeitos de oralidade que dão tom coloquial ao conto. Essas escolhas consideraram tanto as diferenças entre a língua de partida e a língua de chegada quanto as características das personagens. Notamos que as marcas fonéticas construídas com base em vícios de linguagem aparecem principalmente na narração – ou seja, na voz de Tony – e compõem o ritmo e a sonoridade próprios do texto. Já as marcas morfossintáticas mostram diferenças de coloquialidade, nos diálogos, entre as falas de Guillermo, Taman e Agib. Guillermo adota um tom insolente em relação às palavras dos dois orientais. O tom das falas de Taman é, inicialmente, de advertência; logo, praticamente recita mandamentos; por fim, sua informalidade chega ao ápice quando ele obriga Guillermo a comer a orquídea, numa atitude que parece ser, ao mesmo tempo, de vingança e de julgamento das ações do protagonista.

As diferenças de coloquialidade entre as personagens que se manifestam nas marcas de oralidade do conto foram acentuadas no texto-meta em função de particularidades da língua portuguesa. Algumas questões sintáticas específicas indicam uma distância menor entre o registro falado e o registro escrito da língua em espanhol do que em português. Isso pode ser percebido, por exemplo, no emprego dos *pronombres de complemento* e na ausência de mescla entre *pronombres personales sujetos* e suas respectivas conjugações verbais na fala dos argentinos. O uso do *futuro imperfecto* na fala dos hispanofalantes também aponta isso. Embora esta forma seja menos frequente na Argentina, onde é mais comum o emprego do *futuro verbal perifrástico*, não é tão raro na fala dos argentinos quanto o futuro do presente é na fala dos brasileiros.

É certo que, na época em que Arlt escreveu suas obras, havia um distanciamento entre a língua espanhola predominante nas obras literárias e a língua espanhola falada nas ruas de Buenos Aires, como mencionamos no início deste artigo. Esse distanciamento se produziu a partir da chegada de imigrantes, principalmente italianos, à Argentina durante as primeiras décadas do século XX. As narrativas de Arlt acompanharam as modificações linguísticas que se deram na sociedade, incorporando-as ao âmbito literário, o que causou estranhamento na época, mas com o tempo colocou sua obra numa posição de destaque. Com o modernismo literário na Argentina, do qual Arlt é hoje considerado um dos precursores, esse estranhamento foi se perdendo.

Diferentemente dos contos anteriores de Arlt, nos quais as marcas de oralidade do espanhol portenho são evidentes, parece haver certa “neutralização” da língua em “El cazador de orquídeas”. Essa mudança não desencadeou uma artificialidade, pois o modelo narrativo adotado se inspira em histórias orais e os diálogos utilizam uma estrutura que é comum tanto no registro falado quanto no registro escrito da língua espanhola. Essa “neutralização” parece estar numa zona de difícil tradução, tornando exigente a tarefa de recriá-la na língua de chegada sem que o texto se torne artificial. Para evitar essa artificialidade, foi experimentada a estratégia de naturalizar os diálogos, aproximando o texto do registro falado do português brasileiro por meio do emprego de marcas de oralidade que são utilizadas no Brasil com um todo, evitando regionalismos. Essa decisão tradutória levou a certa intensificação das marcas morfossintáticas de oralidade no texto-meta, quando o comparamos com o texto-fonte.

Esta decisão também leva em conta que a atitude dos escritores brasileiros da época (por volta da década de 1930, no caso) em relação ao registro da língua portuguesa empregado nos textos literários parece diferir da atitude de Arlt.

Lembremos que Britto (2012) constatou certa artificialidade, principalmente nos diálogos, destacando o teatro de Nelson Rodrigues como exceção, visto que nele havia certa proximidade entre registro oral e registro escrito da língua portuguesa.

Nesse sentido, a tradução aqui discutida adotou uma posição intermediária entre a domesticação e a estrangeirização. Ela não pretende adequar-se a uma corrente literária dominante nos anos 1930, época na qual Arlt escreveu seus textos, nem a uma tendência da literatura brasileira contemporânea, mas tenta aproximar o texto-meta da relação entre os registros oral e escrito da língua de chegada, a fim de evitar uma artificialidade da qual o texto-fonte estava desprovido.

Referências bibliográficas

- ARLT, Roberto. *Armadilha mortal*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *A vida porca*. Tradução de Davidson Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- _____. *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1969.
- _____. *O brinquedo raivoso*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. Ódio de outra vida. Tradução de Fabio Bortolazzo Pinto. *Cadernos de tradução*, Porto Alegre, n. 42, p. 127-135, 2018.
- BARRETTO, Eleonora Frenkel; COSTA, Walter Carlos. Roberto Arlt, do *arrabal porteño* à academia brasileira. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 32, p. 33-38, jan./jun. 2007.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. Prefácio geral dos organizadores. In: LEVEFERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusp, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- GNUTZMANN, Rita. Los cuentos marroquíes de El criador de gorilas. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 32, p. 91-99, jan./jun. 2007.
- GOBELLO, José; OLIVIERI, Marcelo H. *Lunfardo: curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Libertador, 2010.
- JORDAN, Paul. Roberto Arlt y los años sesenta: crítica y recepción. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 32, p. 23-32, jan./jun. 2007.
- KULIKOWSKI, María Zulma M. Roberto Arlt: a experiência radical da escritura. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, p. 105-128, set./nov. 2000.
- LEVEFERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusp, 2007.
- PINTO, Fabio Bortolazzo. Prólogo. In: ARLT, Roberto. Ódio de outra vida. *Cadernos de tradução*, Porto Alegre, n. 42, p. 127-135, 2018.

PYM, Anthony. *Translation and Text Transfer*. An Essay on the Principles of Intercultural Communication. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2010.

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Viagem terrível*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SWINBURN, Pedro Maino. El criador de gorilas de Roberto Arlt: La renuncia a la otredad. *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, Madrid, n. 39, 2008.

“O caçador de orquídeas”, de Roberto Arlt

Tradução de Aline Almeida Duvoisin

Djamil entrou no meu camarote e me disse:

— Senhor, as primeiras montanhas já estão aparecendo.

Deixei apressadamente minha clausura e fui apoiar os cotovelos na borda. As águas estavam agitadas e azuis, enquanto o montanhoso horizonte de Madagascar parecia transmitir à água a frieza de sua sombra. Mal podia imaginar que dois dias depois ia me encontrar com meu primo Guillermo Emilio em Antananarivo e que, desse encontro, nasceria em mim uma repugnância que me faz tremer cada vez que ouço falar de orquídeas.

De fato, duvido que exista no reino vegetal um monstro tão belo e repelente quanto essa flor histórica, além de caprichosa, capaz de assumir a forma de um trapo velho, permanecer morta durante meses e meses no fundo de uma caixa até que um dia, repentinamente, acorda, se espreguiça e começa a florescer, vestindo-se das cores mais vivas.

Eu desconhecia todas as particularidades dessa flor até dar de cara com Guillermo Emilio em Madagascar.

Acho que já disse que Guillermo Emilio era caçador de orquídeas. Durante muito tempo se dedicou a esse tipo de caça no Sul do Brasil; mas depois de ter sido extraditado por não sei bem que crime de estelionato, do nada seguiu por diversos caminhos tortuosos e se mudou para a Colômbia. Na Colômbia, fez parte de uma expedição inglesa que, no intervalo de poucos meses, capturou dois mil exemplares de orquídeas nas arborizadas montanhas de Nova Granada. A expedição havia sido caríssima e, quando os ingleses chegaram a Bogotá, dos dois mil exemplares estavam vivos apenas dois. O resto, diabolicamente, havia murchado, e o financiador do projeto, um engraxate enriquecido, ficou louco de raiva.

Completamente empobrecido e, ainda por cima, procurado pela polícia, Guillermo Emilio migrou para o México, onde diz ter sido o responsável pela descoberta da espécie que conhecemos como Flor-de-Hércules. Sei que teve problemas com um nativo – os mexicanos são gente violenta – e por isso desapareceu do México com a mesma rapidez com que tinha saído de Rio Grande, depois de Natal, logo de Bogotá e, finalmente, de Tampico. Más-línguas diziam que meu primo Guillermo Emilio combinava o roubo com a caça, e eu não vou dizer nem que sim nem que não, pois as Sagradas Escrituras são bem claras: “Não julgueis para que não sejais julgados”.

Era um homem alto como um poste, de pernas longas, braços longos, cara longa e fina, e tinha alegria para dar e vender. Quase sempre vestia um terno cáqui, polainas e

capacete de explorador e carregava um caderno debaixo do braço. Neste caderno, colava recortes de jornais provincianos, nos quais se via ele acompanhado de uma planta de orquídea e de um grupo de indígenas sorridentes. Tal publicidade lhe permitiu roubar em muitos lugares.

Foi com este gênio que me encontrei numa manhã de agosto em Antananarivo, quando arregalava os olhos feito bobo diante do exagerado palácio que havia sido ocupado pela ex-rainha indígena Ranavalona. Este palácio foi construído por um aventureiro francês que apareceu em Madagascar quando fugia de seus cruéis devedores e sobre o qual me contaram coisas extraordinárias; mas deixemos essas histórias para outro dia.

Estava, como dizia, de pé, arregalando os olhos na frente do palácio, cercado por um grupo de meninas de pele acobreada, com carapinhas trançadas e esparramadas, como as franjas de um tapete, sobre suas testas de chocolate. Havia momentos em que olhava o palácio da pobre Ranavalona e, quando lhe dava as costas, esbarrava numa multidão de robustos malgaxes, que, com cestos de cana sobre a cabeça, passavam em direção ao mercado transportando banana. Também passavam, rangendo, carroças puxadas por pequenos zebus, privados de suas colas por uma infecção da qual é possível salvar o boi sacrificando seu rabo. Eu sabia uma piada muito divertida sobre o boi e seu rabo, mas agora não me lembro dela. Prossigamos.

Meus planos eram variados. Um deles consistia em ir aos arrozais de Ambohidratrimo; outro – e este me seduzia particularmente –, em cruzar a ilha obliquamente, partindo de Antananarivo para o porto de Majunga, e ali embarcar para o arquipélago de Comores. Nenhum desses planos estava determinado pela necessidade dos negócios, mas sim pelo prazer. De repente, escutei uma gritaria e vi que um velho com capacete de cortiça saiu, xingando e rindo, de seu armazém, e, ao mesmo tempo em que xingava e ria, ameaçava com os punhos a copa de um coqueiro. Então, olhando para onde o velho apontava, vi um macaco com um grande charuto aceso que tinha roubado dele. No armazém ao lado, um chinês, de blusão azul que chegava até os pés e com um grande rabo de cavalo, olhava para o macaco, que fumava e fazia sinais ameaçadores.

– Tony! Você por aqui, Tony!

Quem diabos me chamava?

Eu me virei e ali, para meu azar, estava o primo Guillermo, com seu terno cáqui e o caderno debaixo do braço. Enquanto trocávamos as primeiras palavras, eu pensava em trancar minha carteira com um cadeado. Porém, eu me deixei levar, e Guillermo, agarrando meu braço, exclamou em voz alta, tão alta que acho que o chinês do “fondak” defronte pôde escutá-lo:

– Nunca entre no restaurante de um chinês. É um mistério o que ele vai dar para você comer.

Assim que meu primo terminou de proferir essas palavras, uma cortina de miçangas se abriu e, corpulento, com uma barba espalhada sobre o peito e um turbante de diâmetro razoável, como o de uma pedra de moinho, apareceu Taman. Arrastando suas

babuchas amarelas no piso de madeira, ele se aproximou de nossa mesa e Guillermo Emilio lhe disse:

– Honorável Taman, vou apresentar você a um primo meu, que pertence a uma família muito nobre da América.

Taman me cumprimentou à moda oriental; logo apertou minha mão de forma tão enérgica que me perguntei se não havia caído numa emboscada. Logo, um menino caolho, com uma jelaba sobre os ombros e um fez vermelho, colocou três copos de café sobre a mesa, e o primo Guillermo apresentou ele para mim:

– É sábio e virtuoso como o olho de Alá.

O pequeno caolho me cumprimentou do mesmo modo que seu amo, e o primo Guillermo continuou:

– Em você eu posso confiar – olhou cautelosamente ao redor. – Este menino prodigioso, chamado Agib, descobriu a orquídea negra. Diz ele que, de uma ponta a outra, a flor mede cerca de quarenta centímetros.

– E onde foi que ele descobriu essa preciosidade?

– Para você eu posso contar. Foi a oeste do lago Itasy, no sopé do Antananarivo.

– E por que ele mesmo não pegou ela?

O caolho, cujo tio Taman achava sábio e virtuoso como o olho de Alá, me respondeu:

– Vou dizer pro senhor. Dizem, nessa região, que o tronco dessa orquídea abriga uma cobra preta venenosíssima...

O primo Guillermo resmungou:

– Superstições! Por acaso você não sabe que o perfume das orquídeas espanta as cobras?

– E o que você está pensando em fazer? – intervim eu, que, a contragosto, começava a me sentir interessado pela aventura.

– Vou contratar dois indígenas, e aí vamos colocar a orquídea numa padiola e trazer ela pra cá.

Taman, dono daquele cubículo, que bebia seu café silenciosamente, pôs fim ao diálogo com estas palavras, enquanto acariciava a nuca de seu sobrinho:

– Este menino precioso jamais se engana. É aconselhado por um djim.

Finalmente, depois de muitas conferências, tratativas e controvérsias, como é comum no Oriente, Taman alugou seu sobrinho a meu primo Guillermo Emilio com as seguintes condições, cuja detalhada enumeração testemunhei:

Taman: Combinamos que não baterás no menino nem com os punhos nem com um porrete.

Guillermo: Só vou bater nele quando for necessário.

Taman: Desde que não seja com os punhos ou com um porrete.

Guillermo: Mas vou poder usar uma vara flexível.

Taman: Sim, poderás. Além disso, darás a ele comida suficiente.

Guillermo: Sim.

Taman: Deixarás que ele durma onde quiser, sem contrariar sua vontade.

Guillermo: Sim, exceto quando ele estiver de guarda.

Taman: Não serás cruel nem autoritário com ele.

Guillermo (impaciente): Não espere que eu trate ele como se fosse minha esposa preferida!

Taman: Tá bom, tá bom; deixo sob sua responsabilidade a alegria da minha vida, o filho da minha irmã e a menina dos meus olhos.

Finalmente, uma semana depois, guiados pelo caolho Agib, saímos de Antananarivo em direção ao norte. Dois malgaxes, de cabelos tão encarapinhados que contornavam sua cabeça como franjas de tapete, formando sobre ela uma coroa, nos acompanhavam como carregadores.

Primeiro, cruzamos os arredores e as aldeias vizinhas, onde encontramos por todas as partes, na frente de cabanas de bambus e ráfia, verdadeiras coletividades de malgaxes folgados jogando karatva, um jogo muito parecido ao que conhecemos pelo nome de damas, com a diferença de que eles, em vez de traçarem o tabuleiro sobre uma tábua, o pintam num tronco de árvore. Depois passamos por uma longa caravana de carregadores de carvão, seminus, maltrapilhos, alguns já completamente cegos, outros com uma comprida barba branca que caía sobre o peito nu, listrado pelas costelas. Alguns tinham a ajuda de um cajado para caminhar, e entre eles havia juvenzinhas, e todos, independentemente da idade, carregavam até cinco cestas redondas, uma em cima da outra, na cabeça.

Cantavam uma canção tristíssima e, embora o sol se estendesse sobre os bambus próximos, aquela caravana de espectros negruscos me sobressaltou e a tomei como mau presságio para nossa aventura.

No final da tarde alcançamos os primeiros bosques de ravenalas, bananeiras de até trinta metros de altura, com folhas largas como leques. Gritos indescritíveis de macacos acompanhavam nossa marcha. Nunca pensei que os macacos pudessem realizar um concerto de sinfonias tão variadas de berros, rugidos, lamentos, gritos, roncoss, rebuscos e uivos como os que essas bestas peludas, negruscas, vermelhas e amareladas compunham nas alturas.

O “Olho de Alá”, como Taman chamava irreverentemente seu sobrinho Agib, tinha virado humano. A cada tanto virava a cabeça e sorria como uma senhorita tímida para meu primo, que, implacável como um beduíno, seguia em frente sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, a não ser para lançar um desses palavrões que emudecem até mesmo as bestas selvagens. Pobre Guillermo Emilio! Se ele soubesse para onde estava indo com tanta pressa...

No dia seguinte, cruzamos um bosque de ébanos; logo descemos por um vale e, ao cruzar um rio lamacento, um crocodilo com cabeça em forma de corneta agarrou um dos carregadores pela panturrilha e o levou para dentro d'água, e pudemos ver quando outro

crocodilo, indo para cima dele, levou um de seus braços. A água se tingiu de vermelho, e nós nos afastamos consternados.

Sobrava agora apenas um carregador malgaxe com cara de gato de cobre, e que mantinha as carapinhas constantemente trançadas, caindo sobre sua testa como as franjas de um xairol.

No terceiro dia de nossa expedição, subimos a uns montes altos, cuja planície parecia cristalizada de vidro, de pedra negra, escorregadia como borda de garrafa. Víamos, abaixo, um mar de selva e, lá longe, o confim aquoso do Oceano Índico. Apesar de ser verão, ali em cima fazia frio. Depois de caminhar arduamente por duas horas nesta planície cristalina escura, careca, desprovida de qualquer vegetação, começamos a descida para um vale arborizado, viçoso como se estivesse coberto por grandes pedaços de veludo verde bandeira. Um grande pássaro azul passou diante de nós gritando rudemente, e começamos a descer, mas logo fomos envolvidos por uma nuvem de estanho; pressentimos água e, quando chegamos a um acordo, quase sem tempo para conseguirmos abrigo em um penhasco, irrompeu uma tempestade terrível. Raios verticais conectavam o céu e a terra, redemoinhos faziam trombas de água rodarem no espaço, e os trovões e a noite nos mantinham encolhidos debaixo de uma rocha. De repente aquele monstruoso teto de trevas se abriu e, novamente, apareceu o céu azul com um sol cintilante de alegria. Eram duas da tarde. Tiramos nossas roupas e pusemos elas ao sol para secar e, pela primeira vez desde a saída de Antananarivo, ouvimos um rugido curto, parecido com o latido de um cachorro afônico. Era um casal de panteras que andava caçando perto de nós. Jantamos vários punhados de arroz cozido na água com um pouco de óleo e tomamos várias tigelas de cacau. Logo fomos dormir. No dia seguinte, chegaríamos ao lugar onde a orquídea negra florescia.

Detesto os detalhes supérfluos. Naquela sexta-feira, às dez horas da manhã, estávamos a um passo da orquídea negra. Ismail tinha nos guiado até um caminho listrado de troncos podres de ravenalas e acácias. Uma das extremidades desse caminho estava fechada por uma muralha de rochas, coberta por um tapete de musgo, e ali, naquela extremidade rochosa, havia um tronco podre, tão deteriorado que não era possível precisar a que espécie vegetal pertencia. E desse tronco saía um talo, e no extremo desse talo... Jamais tinha visto algo tão maravilhoso, nem mesmo num quadro!

Era uma estrela de pontas franzidas, talhada num tecido de veludo preto bordado com festão de ouro. Do centro desse lânguido cálice, imenso como uma sombrinha de gueixa, surgia um cetro de prata salpicado de carvão e rosa.

Demos todos um grito de admiração. Guillermo Emilio se aproximou, estudou o tronco, removeu ele muito facilmente com um pé-de-cabra, tirou do bolso um punhado de moedas de prata, dividiu ela entre Agib e o carregador malgaxe e lhes disse:

– Removam ela cuidadosamente. Se chegarmos a Antananarivo com a flor completa, vão receber o dobro.

Armados com machados e pés-de-cabra, Agib e o malgaxe começaram a separar o tronco de sua base musguenta. Guillermo e eu começamos a construir uma padiola de bambus, dotada de um teto adequado.

– Este exemplar vai nos render vinte mil dólares, pelo menos – sussurrava Guillermo enquanto amarrava as varas.

Nunca escutei semelhante grito de terror. Corri até a orquídea e, ali, em cima da muralha, vi a cara do menino muçulmano ser atravessada por um chicote de óleo preto; de repente, esse chicote de óleo preto cruzou o espaço e não o vimos mais. Um duplo fio de sangue corria pelo rosto de Agib.

Tudo o que fizemos foi inútil. Coberto de suor sanguinolento, numa convulsão persistente, poucos minutos depois, morria Agib. Tinha razão. Uma cobra preta se escondia debaixo do tronco da orquídea. Estaria mentindo se dissesse que nos importamos com a morte do “Olho de Alá”, como o chamávamos com certo deboche. Estávamos tomados pela ganância. Vinte mil dólares agitavam nossa mente. O mesmo malgaxe havia saído de sua apatia oriental e, duas horas depois, não sem antes matar uma aranha venenosa, gorda como um sapo, colocamos o tronco da orquídea na padiola.

E, com essa preciosa carga, uma semana depois, entramos no cubículo de Taman.

– Deixe comigo; eu vou contar para ele – disse o primo Guillermo Emilio.

Lembro que Taman foi nos encontrar tremendamente pálido. Já tinha recebido a notícia da morte do filho da sua irmã.

Mas me chamou a atenção que não se dignou a dirigir um olhar sequer à preciosa flor, cujos festões de veludo e ouro enchiam o mísero ambiente revestido de tapeçaria barata e tapetes mesquinhos de um monstruoso prestígio de sonho chinês. Olhávamos uns para os outros em silêncio. Logo Taman disse:

– Onde deixaram o filho da minha irmã?

Acho que o primo Guillermo usou cinco mil palavras para explicar a Taman o fim do “Olho de Alá”. Arrancando cabelos da barba, sinal perigoso quando executado por um muçulmano robusto, Taman escutava Guillermo e, quanto mais profundo era o silêncio de Taman, mais impaciente e volúvel era a conversa fiada de Guillermo. E, de repente, Taman, cuja excelente educação não fazia esperar que reagisse de tal maneira, pegou um porrete e, colocando ele em riste sobre a cabeça de Guillermo, disse:

– Seu maldito canalha! Coma essa orquídea!

– Taman, – suplicou o primo Guillermo – Taman, entenda, nem você, nem eu, nem ele tem culpa. Sobre comer esta orquídea, não diga besteira. Você comeria vinte mil dólares?

– Eu mandei você comer essa orquídea!

– Veja bem, Taman, seu querido sobrinho...

– Você vai comer essa orquídea, canalha!

O tom ameaçador que Taman empregou dessa vez foi aterrorizante. O primo Guillermo certamente percebeu isso, pois, sem nenhum pudor, se ajoelhou diante de Taman e, agarrando sua jelaba, lhe disse:

– Escute, meu honrado irmão...

Uma sombra de ferocidade cobriu o rosto de Taman. Guillermo Emilio viu essa sombra e, com infinita melancolia, se dirigiu à padiola onde a orquídea negra deixava cair seu bicudo cálice de veludo e ouro.

– Taman, pense bem...

– Coma! – esbravejou Taman.

Então, pela primeira, e provavelmente última vez em minha vida, vi um homem comer vinte mil dólares. Meu primo Guillermo arrancou a orquídea de seu tronco e, com o mesmo desespero de quem devora suas próprias vísceras, começou a morder e engolir o suntuoso veludo da flor. Quando Guillermo terminou de comer o último pedacinho de veludo e ouro, Taman saiu do cubículo em silêncio e Guillermo desmaiou.

Ficou dois meses mal do estômago e, quando acharam que tinha se curado, contraiu uma peste curiosíssima; manchas pretas com borda bronzeada começaram a cobrir a pele de todas as partes do seu corpo e, embora muitos médicos suspeitem que é uma afecção nervosa, nenhuma autoridade permite que meu primo Guillermo abandone a ilha onde “comeu sua fortuna”.

“El cazador de orquídeas”, de Roberto Arlt

Djamil entró en mi camarote y me dijo:

– Señor, ya están apareciendo las primeras montañas.

Abandoné precipitadamente mi encierro y fui a apoyarme de codos en la borda. Las aguas estaban bravías y azules, mientras que en el confín la línea de montañas de Madagascar parecía comunicarle al agua la frialdad de su sombra. Poco me imaginaba que dos días después me iba a encontrar en Tananarivo con mi primo Guillermo Emilio, y que desde ese encuentro me naciera la repugnancia que me estremece cada vez que oigo hablar de las orquídeas.

Efectivamente, dudo que en el reino vegetal exista un monstruo más hermoso y repelente que esta flor histérica, y tan caprichosa, que la veréis bajo la forma de un andrajo gris permanecer muerta durante meses y meses en el fondo de una caja, hasta que un día, bruscamente, se despierta, se despereza y comienza a reflorar, coloreándose con las tintas más vivas.

Yo ignoraba todas estas particularidades de la flor, hasta que tropecé con Guillermo Emilio, precisamente en Madagascar.

Creo haber dicho que Guillermo Emilio era cazador de orquídeas. Durante mucho tiempo se dedicó a esta cacería en el Sur del Brasil; pero luego, habiendo la justicia pedido su extradición por no sé qué delito de estafa, de un gran salto compuesto de numerosos y misteriosos zigzags se trasladó a Colombia. En Colombia formó parte de una expedición inglesa que en el espacio de pocos meses cazó dos mil ejemplares de orquídeas en las boscosas montañas de Nueva Granada. La expedición estaba costosamente equipada, y cuando los ingleses llegaron a Bogotá, de los dos mil ejemplares quedaban vivos únicamente dos. El resto, malignamente, se había marchitado, y el financiador de la empresa, un lustrabotas enriquecido, enloqueció de furor.

Completamente empobrecido, y además mal mirado por la policía, Guillermo Emilio emigró a México, donde pretende que él fue el primero que descubrió la especie que conocemos bajo el nombre de “orquídea del azafrán”. No sé qué incidentes tuvo con un nativo – los mejicanos gente violenta –, que Guillermo Emilio desapareció de México con la misma presteza que anteriormente salió de Río Grande, después de Natal, luego de Bogotá y, finalmente, de Tampico. Algunos maldicientes susurraban que el primo Guillermo Emilio combinaba el robo con la caza, y no diré que sí ni que no, porque bien claro dicen las Sagradas Escrituras: “No juzgues si no quieres ser juzgado”.

Era él un hombre alto como un poste, de piernas largas, brazos largos, cara larga y fina y mucha alegría que gastar. Se le encontraba siempre vestido con un traje caqui, polainas y casco de explorador y un cuaderno bajo el brazo. En este cuaderno estaban pegados varios recortes de periódicos de provincia, donde se le veía junto a una

planta de orquídeas acompañado de un grupo de indígenas sonrientes. Tal publicidad le permitió robar en muchas partes.

Este es el genio que yo me encontré una mañana de agosto en Tananarivo, cuando semejante a un babieca abría los ojos como platos frente al disparatado palacio que ocupó la ex reina indígena Ranavalo. Este palacio lo construyó un francés aventurero que recaló en Madagascar huyendo de sus crueles deudores, y de quien me contaron extraordinarias anécdotas; pero dejémoslas para otro día.

Estaba, como digo, de pie, abriendo los ojos frente al palacio y rodeado de un grupo de cobrizas chiquillas, con motas trenzadas y desparramadas, como los flecos de una alfombra, sobre su frente de chocolate. Por momentos miraba el palacio de la pobre Ranavalo, y si le volvía la espalda tropezaba con una multitud de robustos malgaches, que con la cabeza cargada de cestos de caña pasaban hacia el mercado transportando sus plátanos. También pasaban rechinantes carros arrastrados por pequeños cebúes despojados de su rabo por una infección que permite salvar al buey sacrificando su cola. Yo conocía un chiste muy divertido respecto al buey y su cola, pero ahora no lo recuerdo. Adelante.

Mis proyectos eran variados. Uno consistía en marcharme a los arrozales de Ambohidratrimo, otro – y este me seducía particularmente – en cruzar oblicuamente la isla partiendo de Tananarivo para el puerto de Majunga, y embarcarme allí para el archipiélago de las Comores. Ninguno de estos proyectos estaba determinado por la necesidad de los negocios, sino por el placer. De pronto escuché una gritería y vi a un viejo con casco de corcho que salió maldiciendo y riéndose a la puerta de su almacén, y al tiempo que maldecía y se reía, amenazaba con el puño la copa de un cocotero. Entonces, fijándome en donde señalaba el viejo, vi un mono con un gran cigarro que le había robado. En el almacén ladero un chino, con un blusón azul que le llegaba a los talones y una gran coleta, miraba al mono, que fumaba haciéndole amenazadoras señales.

– ¡Tony! ¡Tú aquí, Tony!

¿Quién diablos me llamaba?

Me volví, y allí, para mi desgracia, estaba el primo Guillermo, con su traje caqui y el cuaderno debajo del brazo. Mientras cambiábamos las primeras preguntas yo pensaba en echarle escrupuloso candado a mi cartera. Sin embargo, me dejé persuadir, y Guillermo, tomándome de un brazo exclamó en voz alta, tan alta, que creo que le pudo escuchar el chino del “fondak” frontero:

– Nunca entres al restaurante de un chino. Será un misterio para ti lo que te dé de comer.

Terminó mi primo de pronunciar estas palabras, se corrió una cortinilla de abalorios, y corpulento, con una barba despejada sobre su pecho y un turbante del razonable diámetro de una piedra de molino, apareció Taman. Arrastrando sus amarillas babuchas por el piso de madera, se aproximó a nuestra mesa, y Guillermo Emilio le dijo:

– Honorable Taman: te presentaré a un primo mío, perteneciente a una muy noble familia de América.

Taman me saludó al modo oriental; luego estrechó calurosamente mi mano, y yo pensé si no había caído en una emboscada. Luego un chico tuerto, con una lamentable chilaba colgando de sus hombros y un fez rojo, depositó tres vasos de café sobre la mesa, y el primo Guillermo me lo presentó:

–Es sabio y virtuoso como el ojo de Alá.

El pequeño tuerto me saludó lo mismo que su amo, y el primo Guillermo continuó:

– A ti puedo confiarme – miró en derredor cautelosamente –. Este prodigioso niño, llamado Agib, ha descubierto la orquídea negra. Dice que de pétalo a pétalo la flor mide cerca de cuarenta centímetros.

– ¿Y dónde descubrió ese prodigio?

– A ti puedo confiártelo. Es en el Oeste del lago Itasy, sobre una falda del Tananarivo.

– ¿Y por qué no la cazó él?

El tuerto, a quien su tío Taman encontraba sabio y virtuoso como el ojo de Alá, me respondió:

– Te diré, señor. He oído decir en ese paraje que en el tronco mismo de la orquídea se oculta una venenosísima serpiente negra...

El primo Guillermo masculló:

– ¡Supersticiones! ¿No sabes, acaso, que el perfume de las orquídeas ahuyenta a las serpientes?

– ¿Y qué piensas hacer tú? – intervine yo, que a mi pesar comenzaba a sentirme interesado en la aventura.

– Contrataré a dos indígenas, cargaremos el tronco en una angarilla y traeremos la orquídea aquí.

Taman, el dueño del tabuco, que bebía su café silenciosamente, remató el diálogo con estas palabras, al tiempo que acariciaba la nuca de su sobrino:

– Este precioso niño no se equivoca nunca. Le aconseja un djim.

Finalmente, después de muchas conferencias tratos y disputas, como se acostumbra en Oriente, Taman le alquiló al primo Guillermo Emilio su sobrino con las siguientes condiciones, de cuya puntual enumeración fui testigo:

TAMAN: Convenimos tú y yo en que no le pegarás al niño con el puño ni con un bastón.

GUILLERMO: Únicamente le pegaré cuando haga falta.

TAMAN: Pero ni con el puño ni con el bastón.

GUILLERMO: Pero sí podré utilizar una vara flexible.

TAMAN: Sí; podrás. Le darás, además, de comer suficientemente.

GUILLERMO: Sí.

TAMAN: Le dejarás dormir donde quiera, sin forzar su voluntad.

GUILLERMO: Sí; menos cuando esté de guardia.

TAMAN: No serás con él cruel ni autoritario.

GUILLERMO (*impaciente*): ¡No pretenderás que le trate como si fuera mi esposa preferida!

TAMAN: Bueno, bueno; te recomiendo a la alegría de mi vida, al hijo de mi hermana y a la preferencia de mis ojos.

Finalmente, una semana después, guiados por el tuerto Agib, salimos de Tananarivo en dirección al Norte. Dos malgaches, de pelo tan rizado que les formaba en torno de la cabeza una corona de flecos de alfombra, nos acompañaban como cargueros.

Primero cruzamos los arrabales y las aldeas vecinas, donde encontramos por todas partes, frente a sus cabañas de bambú y rafia, verdaderas colectividades de poltrones malgaches jugando al karatva, un juego muy parecido al nuestro que se conoce bajo el nombre de las damas, con la diferencia que ellos, en vez de tener trazado su tablero en una tabla, lo han pintado en un tronco de árbol. Después dejamos detrás una larga caravana de cargadores de carbón, semidesnudos, andrajosos, algunos ya completamente ciegos, otros con larga barba blanca caída sobre el pecho desnudo rayado de costillas. Algunos se ayudaban a caminar con un báculo, y entre ellos venían jovencitas, y todos, sin distinción de edad, cargaban hasta cinco cestas redondas, puestas una encima de la otra, sobre la cabeza.

Cantaban una canción tristesísima, y aunque el sol se extendía sobre los próximos bambúes, aquella caravana de espectros negruzcos me sobrecogió, y la consideré de mal augurio para nuestra aventura.

Al caer la tarde alcanzamos los primeros bosques de ravenales, plantas de bananos de hasta treinta metros de altura, con anchas hojas como abanicos. Indescriptibles gritos de monos acompañaban nuestra marcha. Nunca imaginé que los monos pudieran concertar tan variadísimas sinfonías de chillidos, rugidos, lamentaciones, gritos, ronquidos, rebuznos y aullidos, como los que estas bestias peludas, negruzcas, rojas y amarillentas componían desde sus alturas.

El "Ojo de Ala", como irreverentemente llamaba Taman a su sobrino Agib, se había humanizado. De tanto en tanto volvía la cabeza y le dirigía una sonrisa de señorita tímida a mi primo, que, implacable como un beduino, seguía adelante sin mirar a derecha ni izquierda, a no ser para lanzar una de esas malas palabras que hasta a las bestias de la selva las obligan a enmudecer. ¡Pobre Guillermo Emilio! ¡Si sabía él para que se apresuraba!...

Al día siguiente ya cruzamos un bosque de ébano; luego descendimos a un valle, y al cruzar un río cenagoso un cocodrilo, que tenía la misma cabeza conformada que una corneta, atrapó por una pantorrilla a un carguero y se lo llevó aguas adentro, y pudimos ver cuando otro cocodrilo precipitándose sobre él, le llevó un brazo. El agua se tiñó de rojo, y nosotros nos alejamos consternados. Quedaba ahora un solo cargador malgache, con cara de gato de cobre, y cuyas motas las mantenía constantemente peinadas en trencitas, que le caían sobre la frente como los flecos de una gualdrapa.

El tercer día de nuestra expedición subimos a la altura de unos montes, cuya planicie parecía de cristalización vidriada, piedra negra, resbaladiza como canto de botella. Abajo

se veía el mar de la selva, y allá muy lejos el confín aguanoso del Océano Índico. A pesar de que estábamos en verano, allí arriba hacía frío. Después de caminar trabajosamente durante dos horas por esta planicie cristalina oscura, pelada de toda vegetación, comenzamos el descenso hacia un valle arborescente, verde como si estuviera recortado en grandes paños de terciopelo verde cotorra. Un gran pájaro azul cruzó delante de nosotros chillando ásperamente, y comenzamos a bajar, pero pronto nos envolvió una nube de estaño; mascábamos agua, y cuando quisimos acordar, casi sin tiempo para refugiarnos debajo de un peñasco, estalló una tempestad terrible. Verticales centellas conectaban el cielo y la tierra, torbellinos de agua rodaban en el espacio sus trombas de lluvia, y los truenos y la noche nos mantenían acurrucados bajo una roca. De pronto aquel monstruoso techo de tinieblas se resquebrajó, y nuevamente apareció el cielo azul, con un sol centelleante de alegría. Eran las dos de la tarde. Nos desnudamos y pusimos a secar nuestra ropa al sol, y por primera vez desde la salida de Tananarivo oímos el rugido corto, parecido al ladrido de un perro afónico. Era una pareja de panteras que andaba cazando cerca de nosotros. Cenamos varios puñados de arroz hervido en agua con un poco de aceite y bebimos abundantes cuencos de cacao. Luego nos echamos a dormir. Al día siguiente alcanzaríamos el paraje donde florecía la orquídea negra.

Aborrezco los detalles superfluos. Aquel viernes, a las diez de la mañana estábamos a un paso de la orquídea negra. Ismail nos había guiado hasta un pequeño sendero rayado de troncos podridos de ravanales y acacias. Este sendero estaba cerrado al fondo por un murallón de roca, pero cubierto también de una alfombra de musgo, y allí, al fondo derribado sobre el roquedal, se veía un tronco podrido, tan deshecho, que no podía precisarse a que especie vegetal pertenecía. Y de este tronco arrancaba un tallo, y al extremo de este tallo..., ¡jamás he visto nada tan maravilloso, ni aun pintado!

Era una estrella de picos fruncidos, tallada en un tejido de terciopelo negro bordado de festón de oro. Del centro de este cáliz lánguido, inmenso como una sombrilla de geisha, surgía un bastón de plata espolvoreado de carbón y rosa.

Todos lanzamos un grito de admiración. Guillermo Emilio se aproximó, estudió el tronco, lo removió con una palanca muy fácilmente, sacó del bolsillo un puñado de monedas de plata, las repartió entre Agib y el carguero malgache, y les dijo:

– Retírenla cuidadosamente. Si llegamos a Tananarivo con la flor completa, les daré el doble. Armados de hachas y palancas, Agib y el malgache comenzaron a separar el tronco de su base musgosa. Guillermo y yo dimos principio a la construcción de una angarilla de bambú provista de su correspondiente techo.

– Este ejemplar nos reportará veinte mil dólares por lo menos – cuchicheaba Guillermo, mientras ataba las cañas.

Nunca escuché un grito de terror semejante. Salté hacia la orquídea, y allí, arriba del murallón vi al niño musulmán con la cara cruzada por un látigo de aceite negro; de pronto este látigo de aceite negro cruzó el espacio, y ya no le vimos más. Un doble hilo de sangre corría por la mejilla de Agib.

Fue inútil cuanto hicimos. Cubierto de sudor sanguinolento, estremeciéndose continuamente, pocos minutos después moría Agib. Tenía razón. Una serpiente negra se ocultaba bajo el tronco de la orquídea.

Yo mentiría si dijera que la muerte del "Ojo de Alá", como le llamábamos un poco burlonamente, nos importó. Estábamos envenenados de codicia. Veinte mil dólares danzaban ahora en nuestra mente. El mismo malgache había salido de su apatía a oriental, y dos horas después, no sin matar previamente una araña venenosa, gorda como un sapo, cargamos en la angarilla el tronco de la orquídea.

Y con esta preciosa carga una semana después entrábamos al tabuco de Taman.

– Déjame a mí; yo le hablaré – dijo el primo Guillermo Emilio.

Recuerdo que Taman salió a nuestro encuentro sumamente pálido. Tenía ya noticia de la muerte del hijo de su hermana.

Pero me llamó la atención que no se dignó dirigir una sola mirada a la preciosa flor, cuyos festones de terciopelo y oro llenaban la misera habitación revestida de tapices baratos y alfombras mezquinas de un monstruoso prestigio de sueño chino. Nos miramos todos en silencio. Luego Taman dijo:

– ¿Dónde han dejado al hijo de mi hermana?

Creo que el primo Guillermo empleó cinco mil palabras para explicarle a Taman el final del "Ojo de Alá". Mesándose la barba, lo cual es signo peligroso en un musulmán robusto, Taman escuchaba a Guillermo, y cuanto más profundo era el silencio de Taman, más impaciente y voluble era la cháchara de Guillermo. Y de pronto Taman, cuya exquisita educación no hacía esperar esta reacción de su parte, agarró un garrote, y levantándolo sobre la cabeza de Guillermo dijo:

– ¡Perro maldito! ¡Cómete esa orquídea!

– ¡Taman – suplicó el primo Guillermo –, Taman, entiéndeme, ni tú, ni yo, ni él tuvo la culpa! En cuanto a comerme esa orquídea, no digas disparates. ¿Te comerías veinte mil dólares?

– ¿Cómete esa orquídea, he dicho!

– Entendámonos, Taman: tu querido sobrino...

– ¡Vas a comerte esa orquídea, perro!

El tono que esta vez empleó Taman para amenazar fue terrorífico. Que el primo Guillermo se percató de ello lo demuestra el hecho que sin ningún pudor se arrodilló delante de Taman, y tomándole la chilaba, le dijo:

– Escúchame, honorable hermano mío...

Una sombra de ferocidad cruzó el rostro de Taman. Guillermo Emilio vio esa sombra, y con infinita melancolía se dirigió a la angarilla donde la orquídea negra dejaba caer su picudo cáliz de terciopelo y oro.

– Taman, piensa...

– ¡Come! – ladró Taman.

Entonces, por primera, y probablemente última vez en mi vida, he visto a un hombre comerse veinte mil dólares. El primo Guillermo desgarró la orquídea de su tronco, y con la misma desesperación de quien devora sus propias entrañas comenzó a morder y tragarse el suntuoso tejido de la flor. Cuando Guillermo terminó de comerse el último pedacito de terciopelo y oro, Taman Salió del tabuco en silencio, y Guillermo se desmayó.

Estuvo dos meses enfermo del estómago, y cuando creyeron que se había curado, una peste curiosísima, manchas negras con borde bronceado, le comenzó a cubrir la piel en todas partes del cuerpo, y aunque varios médicos sospechan que es una afección nerviosa, ninguna autoridad sanitaria le permite al primo Guillermo abandonar la isla donde “se comió su fortuna”.

Irmãos de Sangue: um mergulho na República de Weimar

Simone Pereira Gonçalves¹

Resumo: Apresento aqui a tradução de *Blutsbrüder* (Irmão de Sangue). A preocupação maior neste trabalho foi encontrar o ritmo mais próximo possível do texto alemão que é leve, dinâmico, marcado por coloquialismos e pela linguagem sóbria da Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*], movimento artístico, cultural e literário que surgiu com a Proclamação da República de Weimar, e o fim da Primeira Guerra Mundial.

Palavras-chave: Tradução literária; Nova Objetividade; República de Weimar; Gangues de jovens; Irmãos de sangue.

Seria inexacto escrever sobre *Blutsbrüder* (Irmão de Sangue) e seu autor sem primeiro mencionar quem os descobriu e a relação desta descoberta com uma linha editorial específica. A primeira publicação saiu em 2013 pela editora Metrolit, na época sob a direção de Peter Graf, atual editor da *Verlag das kulturelle Gedächtnis* (Editora Memória Cultural), criada em 2017 e cujo objetivo é reeditar livros significativos que caíram no esquecimento.

1 Simone Pereira Gonçalves é formada em tradução pela Universidade Humboldt de Berlim e licenciada em filosofia pela UFPR. Traduziu cinco livros do alemão e colabora pela sexta vez com Cadernos de Literatura em Tradução. Participou de diversas oficinas de tradução literária em Berlim e Portugal e foi contemplada com uma bolsa para a Academia Europeia de Tradutores em Straelen [EÜK]. Domiciliada em Berlim há 30 anos, é também tradutora pública e intérprete comercial de português, francês e alemão.

Blutsbrüder foi publicado pela primeira vez em 1932, sob o título *Jugend auf der Landstraße Berlin* (Juventude na estrada de Berlim). O romance urbano de cunho crítico social foi proibido e queimado pelos nazistas. Sobre o autor sabe-se apenas que era jornalista e assistente social. Viveu por volta de 1900 a 1938 e foi provavelmente assassinado pelos nacional-socialistas.

A gangue *Irmãos de Sangue* compõe-se de jovens sem-teto, de 16 a 19 anos de idade. Os pais morreram na Primeira Guerra Mundial ou não se pode mais contar com eles. Levam uma vida entre as salas de espera da Repartição de Assistência Social, reformatórios – dos quais alguns deles fugiram – e prisões. O território da gangue é a Alexanderplatz, centro de Berlim. Eles vivem de pequenas chantagens, receptação, furtos, falcatrues e prostituição ocasional. O dia a dia deles é marcado pela luta por uma refeição e um lugar para dormir. Quando têm dinheiro, se enchem de pão, salsicha, aguardente e fumam, o que os faz esquecer um pouco o frio e as preocupações. Estão sempre em movimento, à procura de lugares aquecidos como bibliotecas, bares e abrigos para moradores de rua. Sempre com o desejo de normalidade, mas sem os papéis exigidos pela burocracia estatal. Johnny é o cabeça, da gangue, o *meganha* – como dizem os meninos –, o único que já tem 21 anos, o provedor, uma espécie de figura paterna para os meninos que provoca respeito, carinho e medo. Os protagonistas, Willi e Ludwig entram para a gangue. No início ficam contentes de terem sido aceitos, mas logo percebem que não querem viver na marginalidade, tentam afastar-se e procurar um novo caminho.

A tradução

A preocupação maior neste trabalho foi encontrar o ritmo mais próximo possível do texto alemão que é leve, dinâmico, marcado por coloquialismos e pela linguagem sóbria da Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*], movimento artístico, cultural e literário que surge com a Proclamação da República de Weimar (09/11/1918) e o fim da Primeira Guerra Mundial (11/11/1918). Os literatos dessa fase são muito inovativos e interessados na política, com uma postura crítica aos valores do período conhecido como guilhermino (reinado de Guilherme II): nacionalismo, militarismo, monarquismo, anti-semitismo e valores antidemocratas. A Nova Objetividade se opõe às visões e profecias do período expressionista, preferindo um tom direto, frio e despojado. A realidade é representada com base em fatos econômicos, políticos e sociais e o credo político desses autores é liberal, no sentido de defesa das liberdades individuais, e de esquerda, no sentido

de solidariedade com os mais vulneráveis. O romance começa com uma frase longa, composta de vários atributos e construção participial, característica da língua alemã que não corresponde a nenhuma fluidez nas línguas neolatinas, por isso dividi a frase em duas. O uso de superlativos também é mais frequente em alemão e muitas vezes soa pesado em português, sendo portanto dispensável, como *pünktlichst* que em português seria algo como *pontualíssimamente*. Traduzi por *em ponto*. Algumas palavras no original são enfatizadas por caracteres estendidos. Mantive este detalhe da tipografia original que parece ser uma convenção da época. Alterei a pontuação para reduzir repetições de *como* com sentido exclamativo e acrescentei um ponto de exclamação: *Como os meninos estão transformados, como cravam os dentes na ponta da salsicha e trabalham as mandíbulas! [Wie verwandelt sind die Jungen. Wie sie die Zähne in die Wurstenden bauen, wie die Kiefer arbeiten]; e então, vamos lá! [Also los]* Me permiti também inserir uma aliteração que não tinha no original: *sombrio, sinistro e sujo* para *düster, unheimlich und unsauber*. A fim de manter as mesmas iniciais em português com ressignificação jocosa de uma abreviatura em alemão, traduzi *Ewige Hilfe* (Eterna Ajuda) por *Ajuda Eterna*, para não perder a referência religiosa, e *Erwerbslosenhilfe* por *Ajuda Emergencial* em vez de auxílio-desemprego. Um regionalismo berlinense *Schrippe* foi traduzido por um termo genérico, *pãozinho*, com o propósito de evitar um falso regionalismo; traduzi por *bar* os diferentes termos em alemão [*Kneipe, Lokal*] e [*Klausen*] por *botequim*, por me soar mais tradicional. A expressão *Bulle* [touro], bastante comum e pejorativa para se referir a um policial na Alemanha, foi traduzida por *meganha*, por me parecer mais conhecida e não estar associada a algo muito específico como *macaco* ao cangaço ou *praça* à polícia militar.

A tradução *Irmãos de Sangue* é uma tentativa de levar o espírito desta obra à cultura de chegada. Nesta tarefa procuro me aproximar da teoria ilusionista, proposta por Jirí Levý, a qual relaciona a arte de traduzir às artes cênicas do teatro clássico. Como o ator que ao interpretar um papel simula uma realidade, produzindo uma ilusão no espectador, a tradução ilusionista visa provocar a ilusão no leitor de se ler o original. De fato, trata-se de um texto original, escrito em língua portuguesa, mas com a peculiaridade de não ser completamente autônomo, de ter sua existência fundamentada no texto de partida. Desta dependência surge o desafio de transpor para a cultura alvo uma realidade social, histórica e institucional tão diferente dela, sem provocar estranhamentos que desqualifiquem o texto, como a falta de fluência e até mesmo de sentido. Mas também sem domesticá-lo, sem privar o leitor de conhecer uma realidade diferente e mergulhar na República de Weimar ao ler *Irmãos de Sangue*.

Irmãos de sangue

1. A gangue de jovens
Irmãos de Sangue e a Ajuda Eterna.
Jonny, o meganha da gangue.
Quarenta e cinco
pãezinhos
e duas salsichas.
“Tira, Branco, tira.”

Elementos minúsculos formam uma fila de pessoas cansadas que serpenteia o longo pátio industrial e dois andares. Oito meninos da gangue Irmãos de Sangue esperam, como centena deles, finalmente poder sair do terrível frio úmido e entrar nas salas de espera quentinhas. Três, quatro minutos ainda de espera e às oito em ponto abrirão a pesada porta de ferro no segundo andar. A Repartição do Bem-Estar Social do distrito de Mitte na Chausseestrasse deu o primeiro solavanco na marcha de seu complicado funcionamento burocrático. O solavanco se reproduz múltiplas vezes de forma sinuosa pela fila. As pessoas avançam, os pés impacientes, nas mãos seguram a papelada necessária. De forma atenciosa e oficial foi entregue uma guia impressa, contendo uma lista sem fim de papéis necessários e os vinte e quatro cantos da cidade onde se podem obtê-los.

A fila já alcançou a enorme sala de espera da caixa. Desta fila formam-se imediatamente duas filas pequenas, organizadas com precisão militar. Uma fila espera pacientemente até a voz rouca do faz-tudo da repartição, Paule, recolher os cartões para carimbar e preparar os pagamentos. A filinha número dois serpenteia até chegar ao balcão de informações para receber um cartãozinho com um número, depois de respondidas as perguntas sobre o *de onde* e o *para onde*. Dali cada um voa para outras duas salas para, com uma paciência de Jó, esperar a chamada de seu número diante das portas dos senhores despachantes. A paciência de Jó tem que durar bem umas cinco, seis horas. Os oito meninos da gangue não se juntam a nenhuma das duas filinhas, mas chispam para a Ajuda Eterna. Talvez ainda se consiga um banco para sentar.

Sala de Espera da Ajuda Eterna. Nos escritórios são feitos os requerimentos de concessão da Ajuda Emergencial. Com uma irreverência mordaz, a abreviatura oficial “A. E.” foi ressignificada como Ajuda Eterna. Apenas meia hora depois de terem aberto, a ampla sala já está lotada. Os poucos bancos estão repletos até o último cantinho. Os que não conseguiram mais um lugar para sentar, ficam de pé no corredor ou se encostam nas duas paredes longitudinais com horríveis manchas

pretas e ensebadas das milhares costas humanas que nelas se encostaram. Uma luz indizivelmente inconsolável do dia cinzento mistura-se com o reflexo fraco da lâmpada elétrica e cria uma luz difusa em que o rosto dos que esperam parece ainda mais miserável e faminto. Atrás das paredes transversais ficam os escritórios, claros e limpos. Embora não tenham esquecido de colocar portas, fizeram nas paredes uma abertura extra e quadrada para a cabeça grande de servidor de faixa salarial baixa. Diretamente ao lado da porta. A fim de evitar qualquer contato desnecessário com a plebe que espera, os servidores públicos chamam não pela porta. Não: a portinhola é escancarada, finamente emoldurada aparece a cabeça de homem e berra um número. Em seguida, a portinhola fecha batendo com força. O número chamado – só no escritório se descobrirá que é Gustav Meyer ou Frieda Abrameit – vai trotando pela porta do escritório ao lado da portinhola. A cada chamada de número, um levantar de cabeças dos que esperam. Às vezes, acontece de as portinholas se abrirem ao mesmo tempo nas duas paredes e aí, vapt-vupt: ergue a cabeça, vira a cabeça para trás.

Os oito meninos conseguiram pegar um banco inteiro, não estão nem aí para a chamada e dormem, tiram um cochilo. Passaram a noite inteira, gelada e sem fim, na rua. Com frequência, como sem-teto. Sempre saltitando, sempre em movimento. Com um clima daqueles, descansar era fora de questão. Lama de neve durante dias, de vez em quando uma chuva fina e forte, tudo requintadamente misturado com um vento que deixava os meninos batendo queixo pelo frio penetrante, feito patos grasnando. Oito meninos, de dezesseis a dezenove anos de idade. Alguns fugiram do reformatório. Dois deles ainda têm pais em algum lugar na Alemanha. Um ou outro ainda tem pai ou mãe. Nasceram ou passaram a adolescência durante a Guerra ou o Pós-Guerra. Ao tentarem dar os primeiros passinhos de pernas tortas, já se encontravam entregues a si próprios. O pai estava na guerra ou já na lista dos desaparecidos. A mãe fabricando granadas ou expectorando centigramas do catarro de seus pulmões nas fábricas de pólvora e explosivos. As crianças de barriguinha proeminente por conta da alimentação à base de couve-nabo – sequer de batata – espreitavam nos pátios e nas ruas à procura de algo para comer. Assim que cresciam, iam em matilhas, roubar para encher a barriga. Pequenos animais predadores. Malignos.

O Ludwig de Dortmund acordou com a chamada de um número. Agora está ali sentado, as pernas esticadas, os punhos cerrados nos bolsos, no canto da boca uma piteira vazia. No rosto jovem e magro de fome, os olhos castanhos e ágeis miram interessados a entrada da sala. Os camaradas dormem, a cabeça inclinada para frente, o corpo caído ou encostado no vizinho, exaustos. Jonny, o líder

deles, o meganha, os convocou aqui às nove horas. Ele queria, como de costume, arranjar dinheiro. Como consegue, isso ele não revela. Ontem à noite por volta das dez, despediu-se dos camaradas. Ludwig vê Jonny entrando na sala e acena agitado “Aqui, Jonny, aqui!”. Jonny é um jovem de vinte e um anos. O queixo marcante e o maxilar saliente dão um aspecto meio brutal, ao menos atestam força de vontade. Sua fala é inteligente e bem colocada, quase sem dialeto e prova que intelectualmente supera todos da gangue. A superioridade em força física é uma obviedade, senão não seria meganha. “Bom dia, Ludwig!” e passa-lhe um maço de cigarro. Saudoso, ávido, Ludwig se serve e sorve com volúpia a fumaça da qual havia se privado. Os camaradas ainda estão dormindo. Ludwig dá uma tragada profunda e sopra a fumaça nos meninos. Eles engolem, tosse e acordam. Nada os teria acordado mais rápido do que isso. Cigarro? Jonny, oi! Rapidamente cada um se serve. E agora também se sabe que Jonny tem dinheiro, que finalmente vão poder comer e então, vamos lá! Como sempre, eles andam separados, em três grupos. Nove meninos juntos chamam a atenção, provocam suspeita. Da Chausseestrasse entram na Invalidenstrasse. Aqui comprarão o café da manhã. Cinquenta pãezinhos em três sacos robustos e uma salsicha inteira condimentada com cebola. Vai dar para os nove.

Rosenthaler Platz, Mulackstrasse e depois para a Rückerstrasse. Entram no bar preferido de todas as gangues da Alexanderplatz, o Rückerklause. Pela janela já se vê os bolinhos de batata sendo preparados laboriosamente. A nuvem de fumaça engordurada se espalha pelos cantos mais recônditos do bar sombrio, sinistro e sujo. Apesar de ser muito cedo, o botequim está cheio. Ele é mais do que simplesmente um bar. É uma espécie de lar para quem não o têm. Barulho da música do alto-falante, barulho dos fregueses. Ninguém se incomoda com o bufê pouco apetitoso, com as mesas molhadas de cerveja e a sujeira preta das paredes riscadas. A gangue se senta num canto à direita da entrada. O garçom traz um caldo medonho, mas pelo menos está quente. E então, ao ataque: detonar os pãezinhos e as salsichas, sem muita conversa. Só ruídos graves, quase animalescos, grunhidos pelos quais o estômago manifesta sua saciedade. Como os meninos estão transformados, como cravam os dentes na ponta da salsicha e trabalham as mandíbulas! Como se entreolham e com o olhar dizem: “Cara, isso é bom demais, comer e ver que ainda tem mais...”. E os outros olhares, gratos, orgulhosos de reconhecimento, por Jonny ter novamente comprado para todos.

Atrás, num cantinho, um dos meninos ainda na flor da idade está sentado no colo de um cliente meio embriagado. De frente para esse canto, dois camaradas andam de um lado para o outro e chamam encorajando o companheiro: “Tira, Branco, tira!”. Tira a carteira do teu cliente e passa pra gente...

Entre dois meninos da gangue, encostada na mesa diante do bufê, uma menina de quinze, dezesseis anos. A malandra colocou nos ombros a jaqueta de um dos meninos que estava com calor, boina de aba na cabeça, bebe uma aguardente atrás da outra com os dois meganhas de jaqueta de couro. O rosto de uma palidez doentia, com veias azuladas nas têmporas, transfigura-se numa expressão de repugnância, mas a pequena mão suja pega de novo o copo de aguardente, dando um sinal a um dos meninos de jaqueta de couro. A boca da menina se abre: quase sem dentes, restam uns cacos pretos. Certamente ainda não tem nem dezesseis anos...

Atrás do balcão, o dono está atento. Com um bom terno azul e um colarinho branquíssimo, o único em todo o bar. A música estrondosa e incessante. É um entra e sai sem parar. Tudo gente jovem, muito jovem. Muitos vão de mochila com algum tipo de pacote. A seguir vão para a antessala, para o banheiro imundo. Conversa rápida, desembrulhar, empacotar. O dinheiro troca de dono. No balcão é tomar aguardente e cair fora. Não são raras as batidas policiais.

A menina, completamente bêbada, vai de mesa em mesa trançando as pernas e se oferecendo. A Friedel está se exibindo de novo, dizem e não se sentem mais tocados pela triste cena de uma menina bêbada mostrando seu exíguo charme. Rückerklause, uma espécie de lar para quem não tem. A fome permanente dos meninos devastou a mesa, detonando os pãezinhos e salsichas e, ainda por cima, dois bolinhos de batata para cada um. Recostam-se aconchegados, fumam um cigarro, bebem um gole de cerveja e zunzunam a melodia do alto-falante: “... *Meu tesouro, meu coração não é um eterno ancoradouro...*”. Estão saciados, o bar quentinho, bate o cansaço e debruçam-se na mesa. Só Jonny se mantém acordado, e fuma sem parar. Paga toda a conta, depois conta o dinheiro. Oito marcos ainda. Onde vão dormir esta noite? Os mais baratos albergues em massa cobram cinquenta *pfennig* pelo uso de um colchão miserável cheio de percevejos. Dá quatro marcos e cinquenta *pfennig*, mal sobra para o dia seguinte. Jonny fica matutando sobre uma possibilidade mais barata de pernoite. Os meninos podem continuar dormindo. O garçom deverá avisá-los que Jonny vai esperá-los às oito horas no Schmidt.

Blutsbrüder

1. Die Jugendlichen-Clique
BLUTSBRÜDER und die EWIGE HILFE.

– Jonny, Cliquenbulle. –
Fünfundvierzig
Schippen
und zwei Würste. –
“Zieh, Schimmel, zieh.”

Winzige Glieder einer sich durch den langen Industriebhof und zwei Etagen windenden müden Menschenschlange stehen die acht Jungen der Clique Blutsbrüder und warten gleich den hundert anderen darauf, endlich aus der furchtbaren Naßkälte in die warmen Wartesäle gelassen zu werden. Drei, vier Minuten wird es noch dauern. Dann, acht Uhr pünktlichst, wird in der zweiten Etage die schwere Eisentür geöffnet. Das Bezirkswohlfahrtsamt Berlin-Mitte in der Chausseestraße hat den ersten Ruck zur Ingangsetzung seines bürokratisch komplizierten Betriebes getan. Der Ruck pflanzt sich vielfach gewunden in der Menschenschlange fort. Die Glieder rücken auf, scharren mit den Füßen, halten in den Händen die unzähligen notwendigen Papiere. Zuvorkommend hat man amtlicherseits einen gedruckten Leitfaden herausgegeben, der in endloser Kolonne die nötigen Papiere aufzählt und an welchen vierundzwanzig Stadtzipfeln man solche ausgestellt bekommt.

Die Schlange hat bereits den riesigen Kassenwarteraum erreicht. Aus der Schlange bilden sich flugs zwei Schlänglein, militärisch exakt organisiert. Das eine Schlänglein wartet geduldig, bis das heisere Amtsfaktotum Paule ihm die Stempelkarten zur Vorbereitung der Auszahlungen abnimmt. Schlänglein Nummer zwei windet sich vor den Auskunftsschalter, um hier nach Beantwortung der Woher- und Wo-hinfragen eine Pappnummer zu erhalten. Dann stieben die einzelnen Glieder in zwei andere Säle vor die Türen der Herren Expedienten, um hier lammsgeduldig den Aufruf der Nummer zu erwarten. Die Lammsgeduld muß gut und gern fünf, sechs Stunden vorhalten. Die acht Cliquenjungen schließen sich weder dem einen noch dem anderen Schlänglein an, sondern flitzen schleunigst in die E w i g e Hilfe. Vielleicht ist noch eine Bank zu ergattern.

Wartesaal der Ewige Hilfe In den dazugehörigen Büros werden die Anträge auf Gewährung der Erwerbslosenhilfe gestellt. Die amtliche Abkürzung „E.H.“ hat eine bissige Schnoddrigkeit in Ewige Hilfe umgedeutet. Bereits jetzt, eine halbe Stunde nach Öffnung, ist der große Saal überfüllt. Die wenigen Bänke sind

bis auf das letzte Plätzchen besetzt. Die keinen Sitzplatz mehr fanden, stehen im Gang herum oder lehnen sich an die beiden Längswände, die von abertausenden anlehenden Menschenrücken scheußliche, fettig-schwarze Flecken bekommen haben. Ein unsäglich trostloses Licht des grauen Tages mischt sich mit dem Schein der schwachen elektrischen Birne und schafft so ein Zwitterlicht, in dem die Gesichter der Wartenden noch elender, noch verhungert erscheinen. Hinter den beiden Querwänden sind die hellen sauberen Büroräume. Obwohl man in den Wänden auch Türen nicht vergessen hat, hat man noch extra je ein viereckiges Loch – Größe Beamtenkopf der unteren Gehaltstufen – in die Wände gestemmt. Unmittelbar neben den Türen. Um jede unnötige Berührung mit dem wartenden Plebs zu vermeiden, rufen die Beamten die Nummern nicht durch die Türen. Nein: die Klappe wird aufgerissen, fein gerahmt erscheint ein Mannskopf und brüllt die Nummer aus.

Dann fliegt die Klappe schleunigst wieder zu. Die aufgerufene Nummer – erst im Büro stellt sich heraus, daß sie Meyer Gustav oder Abrameit, Frieda heißt – tritt durch die Tür neben der Klappe ins Büro. Bei jedem Aufruf der Nummer fliegen die Köpfe der Wartenden hoch. Zuweilen kommt es vor, daß sich an den beiden Wänden zugleich die Klappen öffnen. Dann fliegen – ruck – alle Köpfe hoch, – zuck – alle Köpfe nach hinten.

Die acht Jungen haben noch eine ganze Bank ergattern können, kümmern sich um keinen Aufruf und schlafen, dösen vor sich hin. Sie waren die ganze, endlose Winternacht auf der Straße. Wie schon so häufig: obdachlos. Immer getipelt, immer in Bewegung. Ausruhen war nicht bei dem Wetter. Tagealter Schneematsch, ab und zu ein dünner Strippenregen, alles fein gemixt durch einen Wind, der die Mäuler der Jungen vor durchdringender Kälte wie Entenschnäbel schnattern ließ. Acht Jungen, sechzehn bis neunzehn Jahre alt. Einige sind aus der Fürsorgeanstalt geflüchtet. Zwei haben noch Eltern irgendwo in Deutschland. Der eine oder andere noch Vater oder Mutter. Ihre Geburt, ihre früheste Jugend fiel in die Zeit des Krieges und Nachkrieges. Schon als sie ihre ersten o-beinigen Gehversuche machten, waren sie sich selbst überlassen. Vater war im Krieg oder stand bereits auf der Verlustliste. Und Mutter drehte Granaten oder hustete ihre Lungen in den Pulver- und Sprengstoffabriken zentigrammweise aus. Die kohlrübenbauchigen Kinder – nicht einmal mehr kartoffelbäuchig waren sie – luchsten in Höfen und auf den Straßen nach Eßbarem. Wuchsen sie heran, gingen sie rudelweise auf Raub aus. Raub, um die Bäuche zu füllen. Bösertige, kleine Raubtiere.

Der Dortmunder Ludwig ist beim Ruf einer Nummer wach geworden. Jetzt sitzt er da, Beine von sich gestreckt, Fäuste in den Taschen, im Mundwinkel eine leere Zigarettenspitze. Das schmale verhungerte Jungensgesicht mit den flinken

braunen Augen guckt interessiert auf den Saaleingang. Die Kameraden schlafen, vornübergebeugt, zusammengesunken oder sich kraftlos an den Nachbarn lehrend. Jonny, ihr Anführer, ihr Bu11 e, hat sie zu neun Uhr hierherbestellt. Er wollte, wie so häufig, Geld auftreiben. Wie er das macht, verrät er nicht. Gestern abend gegen zehn Uhr verabschiedete er sich von den Kameraden. – Ludwig sieht Jonny in den Saal kommen und winkt aufgeregt. „Hier, Jonny, hier!“ Jonny ist ein junger Mensch von einundzwanzig Jahren. Das starke Kinn, die hervorspringenden Backenknochen wirken etwas brutal, zeugen wenigstens von Willenskraft. Seine Rede ist klug und wohlgesetzt, fast dialektfrei und beweist, daß er jeden der Clique geistig überragt. Überlegene Körperkraft ist selbstverständlich, sonst wäre er nicht Bulle. „Morgen, Ludwig!“ Er reicht ihm eine große Schachtel Zigaretten. Sehnsüchtig, gierig bedient Ludwig sich und kaut wollüstig den entbehrten Rauch. Die Kameraden schlafen noch immer. Ludwig nimmt einen tiefen Zug und pafft die Jungens an. Sie schlucken, husten, wachen auf. Kein anderes Mittel hätte sie schneller wecken können. Zigaretten? Jonny, hallo!

Schnell bedient sich jeder. Und jetzt weiß man auch, daß Jonny Geld hat, daß sie endlich mal wieder zu essen bekommen. Also los. Wie immer, gehen sie getrennt, in drei Gruppen. Neun Jungens zusammen erregt unliebsames Aufsehen. Sie biegen von der Chaussee- in die Invalidenstraße ein. Hier wird das Frühstück eingekauft. Fünfundvierzig Schrippen in drei mächtigen Tüten und zwei ganze Zwiebelberwürste. Das wird reichen für neun Mann.

Rosenthaler Platz, Mulackstraße, dann in die Rückerstraße. Hinein in die Stammkneipe aller Cliquen rund um den Alexanderplatz, in die Rückerklausen. Im Schaufenster werden schon fleißig Kartoffelpuffer gebacken. Die fettigen Rauchschwaden ziehen in entfernteste Winkel des düsteren, unheimlichen und unsauberen Lokals. Trotz der frühen Stunde ist die Klausen voller Gäste. Sie ist mehr als bloße Kneipe. Sie ist eine Art Zu Hause für den, der es nicht hat. Lärmende Lautsprechermusik, lärmende Gäste. Die Unappetitlichkeit des Büfetts, der biernassen Tische, der schmutzschwarzen bekritzelten Wände stört niemanden. Rechts vom Eingang in einer Ecke nimmt die Clique Platz. Der Kellner bringt schauerhafte, aber wenigstens heiße Bouillon. Dann wird die Verteilung der Schrippen und der Würste in Angriff genommen. Gesprochen wird nicht viel dabei. Nur dunkle, fast tierische Laute, Gegrünze, mit dem der Magen seine Befriedigung äußert. Wie verwandelt sind die Jungen. Wie sie die Zähne in die Wurstenden hauen, wie die Kiefer arbeiten. Wie sie einander ansehen und sich mit Blicken sagen: „Junge, Junge, ist das gut, so zu essen und zu sehen, daß noch mehr da ist...“ Und die anderen Blicke, die dankbaren, die stolzen, die Jonny gelten, der mal wieder für alle angeschafft hat.

Hinten in einer der Nischen sitzt ein blutjunger Cliquenbursche auf dem Schoß eines benebelten Freiers. Zwei Kameraden des Burschen spazieren vor der Nische auf und ab und rufen ihrem Kumpan ein aufmunterndes „Zieh, Schimmel, zieh!“ zu. Zieh deinem Freier die Brieftasche und steck sie uns zu ...

Zwischen zwei Cliquenbullen am Stehtisch vor dem Büfett lehnt ein Mädchen, ein Kind von fünfzehn, sechzehn Jahren. Keß hat es sich das Jackett eines Burschen, dem zu heiß geworden war, übergezogen, die Ballonmütze aufgestülpt und trinkt mit den beiden lederjackenen Bullen einen Schnaps nach dem anderen. Das krankhaft blasse Gesicht mit dem blauen Schläfengeäßer verzieht sich zu einem Ausdruck des Ekels, dann aber greift die kleine, schmutzige Hand wieder nach dem Schnapsglas, um einer Lederjacke Bescheid zu tun. Der Mund des Mädchens öffnet sich: fast zahnlos, nur vereinzelte schwarze Reste. Und das Mädchen ist bestimmt noch keine sechzehn Jahre alt...

Hinter der Theke steht aufmerksam der Wirt. In einem guten blauen Anzug und blütenweißem Kragen, dem einzigen im ganzen Lokal. Ununterbrochen dröhnt Musik. Ununterbrochen kommt und geht es in dem Lokal. Alles junge, jüngste Menschen. Viele kommen mit Rucksäcken, irgendwelchen Paketen. Dann geht es in den Vorraum zu der grauenhaft verschmutzten Toilette. Kurzes Gespräch, Auswickeln, Einpacken. Geld wechselt seinen Besitzer. An der Theke wird ein Schnaps getrunken. Weg. Polizeiliche Razzien sind nichts Seltenes.

Das Mädchen ist jetzt sinnlos betrunken, torkelt von Tisch zu Tisch und bietet sich an. Friedel gibt mal wieder an, sagt man und ist nicht weiter von der traurigen Szene eines betrunkenen Kindes, das seine mageren Reize zeigt, berührt. Rückerklause, eine Art Zu Hause für den, der es nicht hat. Der ewige Hunger der Jungen hat Schrippen und Würste und auch noch je zwei Kartoffelpuffer restlos vom Tisch gefegt. Wohlig lehnen sie sich zurück, ziehen an der Zigarette, trinken einen Schluck Bier und summen die Lautsprechermelodie mit: „... Auf die Dauer, lieber Schatz, ist mein Herz kein Ankerplatz ...“ Gesättigt sind sie, im Lokal ist es warm. Müdigkeit kommt auf. Die Köpfe sinken auf die Tischplatte. Nur Jonny sitzt wach und raucht und raucht. Er bezahlt die Gesamtzeche. Dann zählt er sein Geld. Noch runde acht Mark. Wo werden sie heute nacht schlafen? Die billigste Massenherberge nimmt für die Benutzung einer elenden Wanzenmatratze fünfzig Pfennig. Macht vier Mark fünfzig Pfennig, dann reicht es kaum noch für den morgigen Tag. Jonny grübelt nach einer billigeren Schlafgelegenheit. Die Jungens sollen nur weiterschlafen. Der Kellner soll ihnen sagen, daß Jonny sie abends acht Uhr bei Schmidt erwartet.

Referências bibliográficas

HAFFNER, Ernst. *Blutsbrüder*. Berlin: Aufbau Verlag, 2015.

LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969.

Of Mice and Men, de John Steinbeck

Ana Lúcia da Silva Kfourí

Resumo: O objetivo deste trabalho é propor uma tradução para o português brasileiro do primeiro trecho da obra literária *Of mice and men* de John Steinbeck. O excerto escolhido contém a voz do narrador, em linguagem norma culta padrão do inglês norte-americano, em oposição à voz dos dois protagonistas da história, Lennie e George, concebida como variante dialetal contendo traços de oralidade, muitas vezes marcada por vocábulos informais e/ou uso da ortografia e sintaxe fora da norma culta padrão. O objetivo da tradução foi tentar manter no português brasileiro a oposição entre a voz, em norma culta padrão, do narrador, e as marcas de oralidade das falas das personagens de modo a tentar manter a verossimilhança com o discurso oral dos falantes do português brasileiro, assim como a verossimilhança interna com a oralidade característica das falas das personagens.

Palavras-chave: Literatura. Tradução. Marcas de oralidade. John Steinbeck.

Abstract: The aim of this paper is to propose a translation into Brazilian Portuguese of the first excerpt in John Steinbeck's literary work *Of mice and men*. The excerpt to be translated contains the voice of the narrator, in standard American English, as opposed to the voice of the two main characters in the story, Lennie and George, conceived as a dialectal variant with features of orality, often marked by informal words and/or use of non-standard spelling and syntax. The translation aimed at attempting to maintain in Brazilian Portuguese the opposition between the narrator's voice, in standard American English, and the orality marks of the characters' speeches in an attempt to keep verisimilitude with the oral speech of Brazilian Portuguese speakers, as well as the internal verisimilitude with the orality contained in the characters' speeches.

Keywords: Literature. Translation. Orality marks. John Steinbeck.

Sobre Ratos e Homens

A poucas milhas ao sul de Soledad, o Rio Salinas segue próximo à encosta das colinas, correndo profundo e verde. Além disso, a água é morna, pois corre cristalina sobre

as areias amareladas pela luz do sol antes de chegar a um lago estreito. Ao lado do rio, as encostas do sopés das colinas em tom dourado se curvam para as montanhas Gabilan, imponentes e rochosas, mas no vale do rio, a água se alinha com árvores – salgueiros frondosos e verdes a cada primavera, carregando em suas folhas mais rentes ao solo os restos da inundação do inverno, e sicômoros com ramos manchados e esbranquiçados e galhos que se curvam sobre o lago. Na arenosa margem do rio abaixo das árvores, as folhas repousam em uma tão profunda e seca camada que um lagarto desliza ao tentar correr entre elas. Coelho aparece dos arbustos para repousarem na areia ao anoitecer, e as superfícies úmidas ficam cobertas com as pegadas noturnas dos guaxinins, e com as pegadas espalhadas do cães dos ranchos, e com o rastro das pegadas bifurcadas dos cervos que chegam para beber água no escuro da noite.

Existe uma picada por entre os salgueiros e entre os sicômoros, um caminho de terra batida aberto por meninos vindos dos ranchos para nadar no lago profundo, e batido por andarilhos que cansados vêm pela rodovia à noite para acamparem junto à água. Em frente a um galho do sicômoro gigante caído no chão, há um monte de cinzas acumuladas de muitos fogareiros; o galho está desgastado por homens que já se sentaram lá.

A noite, após um dia quente, trouxe um ventinho que dançava por entre as folhas. A sombra escalava as colinas até o topo. Nas margens arenosas, os coelhos repousavam tão silenciosos como pequenas pedras cinzentas lá esculpidas. E, da direção da rodovia estadual, ouviu-se o som de passos crepitando nas folhas dos sicômoros. Os coelhos correram à procura de abrigo. Uma garça-real levantou voo, batendo no lago. Por um momento, o lugar estava sem vida, e, então, dois homens surgiram da picada e chegaram ao amplo local junto ao lago verde.

Eles haviam caminhado em fila indiana ao longo da picada e, na clareira, permaneceram um atrás do outro. Ambos vestiam calças rancheiras e jaquetas jeans com botões de metal. Ambos usavam um chapéu preto disforme e ambos carregavam um cobertor apertado em um rolo que pendia pelos ombros. O primeiro homem era pequeno e ágil, de rosto moreno, olhos cansados e expressivos, características marcantes. Toda sua figura era bem definida: mãos pequenas e fortes, braços delgados, nariz fino e ossudo. Atrás dele vinha o oposto, um homem enorme, rosto sem formato definido, de olhos grandes e pálidos, com ombros largos e ligeiramente caídos. Ele caminhava a passos pesados, arrastando os pés, da mesma forma com que um urso arrasta as patas. Seus braços não acompanhavam o ritmo do seu caminhar, mas pendiam livremente.

O primeiro homem logo parou na clareira e o homem que o seguia quase o atropelou. Ele tirou o chapéu e limpou o suor com o dedo indicador, jogando longe gotículas de umidade. Seu enorme companheiro largou o cobertor e se jogou ao chão, sorvendo água da superfície do lago. Ele bebia em goles fartos, bufando na água como um cavalo. O homem pequeno parou ao seu lado, nervoso.

– Lennie! – disse ele com rispidez. – Lennie, por Deus, num bebe muito.

Lennie continuava a chafurdar no lago. O homem pequeno se inclinou e o chacoalhou pelo ombro.

– Lennie. Cê vai ficar doente que nem ficou ontem de noite.

Lennie afundou toda a cabeça na água, com chapéu e tudo, e, então, se sentou à margem do lago com seu chapéu pingando água, que corria pelas suas costas molhando a jaqueta azul.

– Tá boa, – disse ele. – Vai, bebe um pouco, George. Bebe um golão. – Ele falava com alegria.

George desfez sua trouxa e com cuidado colocou-a no chão.

– Num tenho certeza que é água boa, – disse ele. – Parece meia espumosa.

Lennie batia levemente a superfície da água com sua enorme pata e sacudia os dedos de forma que a água salpicava no ar. Anéis de água se espalhavam pela superfície e quando alcançavam a outra margem, batiam e voltavam. Lennie observava-os ir e vir.

– Olha, George, olha o qu’eu fiz.

George Joelhou-se à beira do lago e bebeu da água com as mãos em goles rápidos.

– Me parece boa, – admitiu. – Mas acho que num é corrente. Cê nunca deve de beber quando a água num tá correndo, Lennie, – disse ele desanimado. – Cê ia até beber água de sarjeta se tava cum sede.

Jogou um pouco de água no rosto e o esfregou com as mãos, abaixo do queixo e em volta do pescoço. Recolocou seu chapéu, afastou-se da beira da água, encolheu os joelhos e os enlaçou. Lennie, que o observava, imitou exatamente o que George fazia. Afastou-se da água, encolheu os joelhos e os enlaçou, olhando para George para ver se havia feito tudo certo. Abaixou o chapéu um pouco abaixo dos olhos, do mesmo modo com que fizera George.

George olhava sério para a água. Seus olhos estavam vermelhos pelo brilho do sol.

– A gente já podia muito bem tá perto do rancho se aquele idiota do motorista do ônibus sabia o que tava falando. ‘Só mais um trechinho na estrada,’ ele diz. ‘Só um tiquinho a mais’. Malditas quatro milha, isso é o que foi! Num queria parar no rancho, isso sim. Muita preguiça pra encostar. Acho que nem é bom pra parar em Soledad, isso sim. Chuta a gente e ainda fala, ‘Só mais um trechinho na estrada’. Aposto que era muito *mais* que quatro milha. Maldito calor. – George vociferou.

Lennie o olhava com cuidado.

– George?

– Quê? Que que cê quer?

– Aonde a gente tá indo, George?

O homem pequeno puxou a borda do chapéu e olhou para Lennie com uma careta.

– Então cê já esqueceu, né? Preciso te falar de novo, né? Jesus! Seu idiota!

– Esqueci, – disse Lennie baixinho. – Tentei num esquecer. Juro por Deus que tentei, George.

– Tá, tá. Vou te falar de novo. Num tenho nada pra fazer mesmo, né? Posso muito bem ficar o tempo todo te falando as coisa e você esquece tudo de novo e eu falo tudo de novo.

– Tentei e tentei, – disse Lennie, – mas num funcionou. Eu lembro tudo dos coelho, George.

– Pro inferno c'os coelho. É só o que tu consegue lembrar é dos coelho. Tá. Então presta atenção que agora cê vai ter que lembrar senão a gente vai ter problema. Cê lembra de sentar lá na sarjeta na rua Howard e olhar lá no quadro negro?

Lennie abriu um sorriso radiante.

– Nossa, claro, George, eu lembro que ... mas ... que que a gente fez? Lembro que umas menina veio e cê diz... cê fala...

– Pro diabo o que eu falo. Cê lembra da gente indo lá no Murray e Ready e eles dão pra gente carteira de trabalho e bilhete de ônibus?

– Ah, é verdade, George. Lembro agora. – Rapidamente deslizou as mãos pelos bolsos da jaqueta. Então disse gentilmente:

– George... Num tenho a minha. Devo de ter perdido.

Olhava para o chão em desespero.

– Cê nunca ficou com ela, seu imbecil idiota. Eu tenho as duas aqui comigo. Cê acha que eu ia te deixar cê carregar tua carteira?

Lennie sorriu aliviado.

– Eu... eu achei que pus no meu bolso. – Deslizou a mão pelo bolso novamente.

George o olhava com seriedade.

– Que que cê tem aí no bolso?

– Num tem nada no meu bolso, – Lennie retrucou.

– Ah tá que num tem. Cê tem na mão. Que que cê tem aí na mão, escondendo?

– Num tenho nada, George. Sério.

– Vai, me dá aqui.

Lennie mantinha a mão fechada bem distante de George.

– É só um rato, George.

– Um rato? Tá vivo?

– Uh, uh. Só um rato morto, George. Num matei ele. Sério! Eu achei. Já achei morto.

– Me dá aqui, – disse George.

– Ah, George, deixa eu ficar com ele.

– Me dá *aqui*!

Lennie esticou a mão fechada bem devagar. George arrancou o rato e o atirou para o outro lado do lago por entre os arbustos.

– Mas pra que que cê quer um rato morto?

– Eu podia fazer carinho nele enquanto a gente andava, – respondeu Lennie.

– Bom, cê num vai fazer carinho em rato nenhum enquanto anda comigo. Cê lembra aonde a gente tá indo agora?

Lennie o olhava atônito e, envergonhado, escondeu o rosto contra os joelhos.

– Esqueci de novo.

– Meu Deus! – disse George com resignação. – Bom, olha, a gente tá indo pra um rancho que nem aquele que a gente veio do norte.

– Do norte?

– De Weed.

– Ah, claro. Lembro. De Weed.

– Esse rancho que a gente tá indo é logo ali uns metro. A gente vai lá e fala com o chefe. Agora, olha, eu vou dar pra ele as carter de trabalho e cê num vai falar nenhuma palavra. Cê só fica lá parado e num fala nada. Se ele descobre que cê é um maluco idiota, a gente num pega o trabalho, mas se ele vê cê trabalhar antes de ouvi cê falar, então tá tudo bem. Entendeu?

– Claro, George. Claro que entendi.

– Tá. Agora, quando a gente for ver o chefe, que que cê vai fazer?

– Eu... eu, – Lennie pensava. Espremeu o rosto para pensar. – Eu... num vou falar nada. Só vou ficar lá parado.

– Bom menino. Ótimo. Repete isso duas, três vez daí certeza que cê num vai esquecer.

Lennie falava consigo mesmo com calma: – Num vou falar nada ... num vou falar nada ... num vou falar nada.

– Tá, – disse George. – E também num vai fazer nada errado que nem fez lá em Weed.

Lennie estava intrigado.

– Que nem eu fiz em Weed?

– Ah, então esqueceu aquilo também? Tá, nem vou te lembrar, vai que faz de novo.

Lennie entendeu e seu rosto de iluminou.

– Eles correro ca gente de Weed, – gritou em triunfo.

– Correro o cacete, – disse George furioso. – A gente correu. Eles tava procurando a gente, mas num pegou.

Lennie dava risadinhas de alegria.

– Num esqueci isso, não, pode apostar.

George deitou-se na areia e cruzou as mãos sob a cabeça, e Lennie o imitou, levantando a cabeça para ver se o imitava corretamente.

– Deus, cê é só problema, – comentou George. – Eu podia me virar tão bem sozinho se num tinha você na minha cola, eu podia viver numa boa e até ter namorada.

Lennie permaneceu quieto por uns instantes e, então, disse com entusiasmo: – A gente vai trabalhar num rancho, George.

– Vamo. Cê entendeu isso. Mas a gente vai dormir aqui porque eu tenho um motivo.

O dia passava rapidamente. Somente o topo das montanhas Gabilan ardia com a luz do sol que se punha no vale. Uma cobra d'água deslizava no lago, a cabeça ereta

como um pequeno periscópio. Os juncos se agitavam na correnteza. Ao longe na direção da rodovia, um homem gritou algo e outro homem respondeu. Os galhos do sicômoro rangiam por causa do vento leve que logo passou.

– George, por que a gente num vai pro rancho e janta lá? Tem janta no rancho.

George se virou de lado.

– Num tenho que explicar nada pra ti. Gosto daqui. Amanhã a gente vai trabalhar. Eu vi umas máquina colhedora pra lá. Quer dizer que a gente vai carregar saco, abrir valeta. Hoje a gente vai deitar aqui e olhar pro céu. Gosto disso.

Lennie se ajoelhou e olhou para George.

– A gente num vai jantar?

– Claro que vai, se tu for lá e catar uns galho seco do salgueiro. Tenho três lata de feijão na minha toxa. Cê faz o fogo. Te dou um fósforo e cê cata os galho. Daí a gente esquentar o feijão e come.

Lennie retrucou: – Gosto de feijão com *ketchup*.

– Bom, num tem *ketchup*. Vai e cata as madeira. E num apronta por aí. Vai ficar noite logo.

Lennie se pôs em pé e desapareceu por entre os arbustos. George permaneceu deitado onde estava, assobiando baixinho para si mesmo. Havia barulho de água agitada no rio na direção que Lennie fora. George parou de assobiar e prestou atenção.

– Pobre coitado, – murmurou e, então, continuou assobiando.

Logo depois Lennie reapareceu dos arbustos. Carregava um pequeno graveto de salgueiro na mão. George se sentou.

– Tá bom, – disse ele bruscamente, – me dá esse rato!

Lennie fez uma encenação de inocência.

– Que rato, George? Num tenho nenhum rato.

George esticou a mão.

– Vai. Me dá aqui. Cê num vai me enganar.

Lennie hesitou, afastou-se um pouco, olhou ansioso para os arbustos como se contemplasse sua corrida em fuga. George disse com frieza:

– Cê vai me dar esse rato ou vou ter que te socar?

– Te dá o quê, George?

– Cê sabe muito bem. Quero o rato.

Lennie relutante buscou seu bolso. Sua voz era um pouco trêmula.

– Num sei por que num posso ficar com ele. Num é de ninguém. Num roubei. Só achei deitado no caminho.

George mantinha a mão esticada com autoridade. Devagar, assim como um cãozinho que não quer devolver a bola ao seu dono, Lennie aproximou-se, afastou-se, aproximou-se novamente. George estalou os dedos vigorosamente, e ao ouvir o som, Lennie deitou o rato na mão de George.

– Num tava fazendo nada errado com ele, George. Só tava fazendo carinho.

George se levantou e atirou o rato tão longe quanto conseguiu por entre os arbustos e, então, parou à beira do lago e lavou as mãos.

– Seu grande idiota. Cê acha que eu num vi que seus pé tava molhado de quando cê foi no rio pra pegar ele?

George ouviu Lennie choramingar e se virou.

– Choramingando que nem bebê? Jesus! Um baíta homem que nem tu.

Os lábios de Lennie tremiam e lágrimas brotavam em seus olhos.

– Ah, Lennie!

George pousou a mão sobre o ombro de Lennie.

– Num tô tirando ele de maldade. Esse rato tá morto, Lennie, e cê ainda quebrou ele de fazer carinho. Cê arranja outro rato vivo e eu deixo cê ficar com ele um pouco.

Lennie sentou-se no chão e abaixou a cabeça desanimado.

– Num sei onde tem outro rato. Lembro que uma dona dava eles pra mim sempre que ela tinha um. Mas a dona num tá mais aqui.

George zombou de Lennie.

– Dona, é? Nem lembra mais quem ela era. Era tua tia Clara. E ela parou de te dar rato. Cê sempre matava eles.

Lennie o olhou com tristeza.

– Eles era tão pequeno, – disse em tom de desculpas. – Eu fazia carinho neles e logo eles mordida meus dedo e eu apertava a cabeça deles um pouquinho e daí eles morria, porque era bem pequeno.

– Eu queria que a gente tinha logo os coelho, George. Eles num é tão pequeno.

– Pro inferno c’os coelho. E num dá pra confiar em você com nenhum rato vivo. Tua tia Clara te dá rato de borracha e cê num fazia nada com ele.

– Num era bom de fazer carinho, – argumentou Lennie.

O reflexo avermelhado do pôr do sol escalava as montanhas e o crepúsculo descia ao vale, uma semiescuridão se aproximava por entre os salgueiros e os sicômoros. Uma carpa grande saltou à superfície do lago, engoliu ar e, então, mergulhou desaparecendo na água, deixando rastros de anéis no lago. No alto, as folhas se agitavam novamente e pequenos flocos de algodão do salgueiro planavam e pousavam na superfície da água.

– Cê vai pegar a maderaz?, – ordenou George. – Tem bastante lá pra cima atrás daquele sicômoro. Madera de enchente. Vai lá e pega.

Lennie foi até atrás da árvore e trouxe muitas folhas secas e gravetos. Ele os jogou em um monte de cinzas e voltou para apanhar mais e mais. Já era quase noite. Uma pomba bateu asas próximo à água fazendo barulho. George se dirigiu ao monte de gravetos e folhas e ateou fogo nas folhas secas. A chama crepitava entre os gravetos e o fogo começou a crescer. George desfez sua trouxa e tirou as três latas de feijão, colocando-as sobre o fogo, bem perto do calor da chama, porém o suficiente para não encostar.

– Tem bastante feijão pra quatro, – comentou George.

Lennie o observava do outro lado da fogueira. Disse então calmamente: – Gosto cum *ketchup*.

– Saco, num tem, – explodiu George. – Qualquer coisa que num tem é o que cê quer. Deus do céu, se eu tava sozinho eu vivia bem melhor. Ia ter emprego e trabalho e nenhum problema. Nenhuma confusão mesmo! E quando vinha o fim do mês eu podia pegar meus cinquenta paus e ir pra cidade e compra o que queria. Nossa! Eu podia ficar em um putero a noite toda. Podia comer em qualquer lugar que eu queria, hotel ou qualquer lugar e pedir qualquer porcaria que eu queria. E podia fazer tudo isso todo mês. Comprar um litro de uísque ou até ir pra um bilhar e jogar carta ou sinuca.

Lennie, de joelhos, olhava para George por cima do fogo, com o rosto aterrorizado.

– E que que eu tenho, – George continuou furioso. – Tenho você! Cê num consegue ficar num emprego e me faz perder meu emprego também. Fica me atropelando por todo lugar o tempo todo. E num é o pior. Tu se mete em encrenca. Faz tudo errado e eu tenho que te livrar. – Sua voz aumentou, estava quase gritando. – Seu louco, filho da puta. Cê fica me metendo em encrenca o tempo todo. – Ele imitou gestos e maneirismos de garotinhas quando ficam imitando umas às outras. – Só queria sentir o vestido da moça, só queria passar a mão que nem num rato. Ah tá, como que ela ia saber que tu só queria sentir o vestido? Ela se joga pra trás e tu segura no vestido que nem num rato. Ela grita e a gente tem que esconder numa vala de irrigação c’os cara procurando a gente e a gente tem que sair de fininho no escuro e ir embora. Toda hora alguma coisa que nem essa, toda hora! Queria enfiar você numa gaiola com um milhão de rato pra tu se diverti bem. – Sua raiva de repente arrefeceu. Ele olhou por cima do fogo para o rosto angustiado de Lennie, e, então, desviou o olhar para as chamas, envergonhado.

Estava escuro agora, mas o fogo iluminava os troncos das árvores e os galhos curvos acima deles. Lennie engatinhou bem devagar e com muito cuidado contornou a fogueira aproximando-se de George. Sentou-se sobre os calcanhares. George virou as latas de feijão de modo que o outro lado agora estava para o fogo. Fingiu não perceber a presença de Lennie tão próximo.

– George, – disse bem suavemente. Sem resposta. – George!

– Que que cê quer?

– Eu tava só brincando, George. Eu num quero *ketchup*. Eu num ia nem querer se tinha bem daqui do meu lado.

– Se tinha aqui cê podia comer.

– Mas eu num ia nem comer nada, George. Deixava tudo pra você. Cê podia cobrir todo seu feijão de *ketchup* e eu num ia nem tocar.

George matinha o semblante sério, olhando para o fogo.

– Quando penso que podia tá numa boa sem ter você fico louco. Nunca tenho paz.

Lennie mantinha-se de joelhos. Desviou o olhar para a escuridão, do outro lado do rio.

– George, cê quer, eu vou embora e deixo você.

– E aonde cê ia?

– Ah, eu ia. Eu ia embora lá pras colina. Achava alguma toca.

– Ah, é? E ia comer o quê? Cê num tem cabeça nem pra catar alguma coisa pra comer.

– Eu achava as coisa, George. Num preciso de comida boa cum *ketchup*. Eu deitava no sol e ninguém me machucava. E se eu achava um rato podia ficar com ele. Ninguém ia tirar ele de mim.

George levantou os olhos rapidamente, procurando por Lennie.

– Eu fui ruim, né?

– Se você num me quer, eu vou lá pras colina e acho uma toca. Posso ir embora qualquer hora.

– Não! Olha, eu tava brincando, Lennie. Quero que cê fica aqui comigo. O problema c'os rato é que tu sempre mata eles. – George fez uma pausa. – Vou te falar o que vou fazer, Lennie. Primeira chance e vou te dar um cachorrinho. Talvez cê num mata *ele*. Vai ser melhor que rato. E cê pode fazer carinho mais forte.

Lennie evitou cair na conversa. Percebeu que tinha uma vantagem.

– Se você num me quer, cê só precisa me falar, e eu vou lá pra cima nas colinas, lá mesmo naquelas colina, e fico sozinho. E ninguém vai roubar os rato de mim.

George respondeu: – Eu quero que cê fica aqui comigo, Lennie. Meu Deus! Alguém ia dar um tiro em você pensando que cê era um coioote, se tu fica sozinho. Não, cê fica comigo. Tua tia Clara num ia gostar de ver cê sozinho por aí mesmo se ela tá morta.

Habilmente Lennie retrucou: – Me conta que nem cê já contou antes.

– Contar o quê?

– Dos coelho.

George gritou: – Cê num vai conseguir nada comigo.

Lennie suplicava: – Ah, vai, George. Me conta. Por favor, George. Que nem cê já faz antes.

– Tu se diverte com isso, né? Tá bom. Vou contar e daí a gente janta...

A voz de George tornou-se grave. Ele repetia as palavras em ritmo como se já as tivera dito antes.

– Caras como a gente, que trabalha em rancho, são os cara mais sozinho que tem no mundo. Eles num tem família. Eles num são de lugar nenhum. Eles chega num rancho e trabalha pra ganhar o dinheiro e daí vai pra cidade pra torrar o que ganhou, e daí a primera coisa que cê sabe deles é que eles vão logo pra outro rancho. Eles num tem nada pra pensar de futuro.

Lennie estava exultante.

– Isso, isso! Agora conta como é com a gente.

George continuou.

– Com a gente num é assim. A gente tem futuro. A gente tem alguém pra conversar que liga pra gente. A gente num tem que sentar num bar e gastar toda a grana porque a gente tem lugar pra ir. Se aqueles outros cara vai preso eles podem até apodrecer lá que ninguém liga pra eles. Mas não a gente.

Lennie, num ímpeto, interrompeu: – *Mas não a gente! E sabe por quê? Porque.... porque eu tenho você pra cuidar de mim e você tem eu pra cuidar de você, por isso.* – Lennie ria alto de contentamento. – Agora continua você, George!

– Cê já sabe tudo de cabeça. Conta você mesmo.

– Não, você. Eu esqueço algumas coisas. Me conta como é que vai ser.

– Tá. Um dia, a gente vai ganhar dinheiro junto e a gente vai ter uma casinha e umas terra e uma vaca e alguns porco e...

– *E viver da terra!*, – Lennie gritou. – E ter *coelho*. Vai, George, continua. Conta o que a gente vai ter no jardim e dos coelho nas gaiola e da chuva no inverno e do fogão e como a nata do leite é tão grossa que quase que dá pra cortar. Fala disso, George!

– Por que cê num fala você mesmo? Já sabe tudo.

– Não ... você fala. Num é igual se eu contar. Vai ... George. Como que eu vou cuidar dos coelho.

– Bom, – disse George, – a gente vai ter um pomar grande e uma cabana dos coelho e galinheiro. E quando a chuva vem no inverno, a gente só vai mandar o trabalho pro inferno e vamo acender fogo no fogão e ficar sentado ouvindo a chuva cair no telhado. Que legal! – Ele pegou o canivete do bolso. – Num tenho tempo pra mais. – Ele passou o canivete pela tampa da lata de feijão, retirou o topo e ofereceu a lata a Lennie. Então, abriu uma segunda lata. Do bolso tirou duas colheres e entregou uma para Lennie.

Ambos se sentaram ao lado do fogo, encheram a boca de feijão e mastigavam com vigor. Alguns feijões escapavam pela boca de Lennie. George gesticulou com a colher: – Que que vai falar amanhã quando o chefe te perguntar as coisa?

Lennie parou de mastigar e engoliu. Seu rosto mostrava concentração. – Eu ... Eu num vou dizer nenhuma palavra.

– Muito bem! Bom menino! Acho que cê tá melhorando. Quando a gente ter nossas terra vou deixar cê cuidar dos coelho. Se tu lembrar assim direito.

Lennie sentia-se muito orgulhoso. – Consigo lembrar, sim, – exclamou.

George novamente mexeu a colher no ar. – Olha, Lennie. Quero que cê olha bem aqui em volta. Cê consegue lembrar daqui, né? O rancho é a uns metro daqui pra aquelas banda. Só seguir o rio.

– Claro, – disse Lennie. – Consigo lembrar. Num lembrei que num vou falar nada?

– Lembrou, sim. Bom, olha, Lennie, se acontecer de tu ter problema que nem cê sempre fez antes, quero que cê vem pra cá e se esconde nos arbusto.

– Esconder nos arbusto, – repetiu Lennie bem devagar.

– Se esconde nos arbusto até eu vim buscar você. Consegue lembrar disso?

– Claro que consigo, George. Esconder nos arbusto até você vim.

– Mas cê num vai se meter em encrenca, porque se tu fizer isso eu num deixo cê cuidar dos coelho.

Ele atirou a lata de feijão vazia nos arbustos.

– Num vou me meter em encrenca, George. Num vou dizer uma palavra.

– Tá. Traz sua troxa aqui perto do fogo. Vai ser gostoso dormir aqui. Olhando pro céu e pras folha. Num faz mais fogo. Deixa esse apagar.

Fizeram as camas sobre a areia e conforme a chama saía do fogo, a esfera de luz diminuía. Os gravetos curvados desapareciam e somente um tímido cintilar ainda aparecia onde os galhos das árvores estavam. Da escuridão Lennie chamou George: – George, cê já dormiu?

– Não. Que cê quer?

– Vamos ter coelho colorido, George.

– Vamos, claro, – respondeu George sonolento. – Coelho vermelho e cinza e verde, Lennie. Muito coelho.

– Peludos, George, que nem ó, eu vi lá na feira em Sacramento.

– Ah, claro, peludo.

– Por que eu posso muito bem ir embora, George, e morar numa toca.

– Cê pode muito bem ir pro inferno, – disse George. – Cala a boca agora.

A luz avermelhada do fogo morria. Nas colinas em redor do rio um coioote uivava e um cachorro respondia do outro lado da margem. As folhas dos sicômoros murmuravam na leve brisa da noite.

Of Mice and Men

A few miles South of Soledad, the Salinas River drops in close to the hillside bank and runs deep and green. The water is warm too, for it has slipped twinkling over the yellow sands in the sunlight before reaching the narrow pool. On one side of the river the golden foothill slopes curve up to the strong and rocky Gabilan mountains, but on the valley side the water is lined with trees – willows fresh and green with every spring, carrying in their lower leaf junctures the debris of the winter's flooding; and sycamores with mottled, white, recumbent limbs and branches that arch over the pool. On the sandy bank under the trees the leaves lie deep and so crisp that a lizard makes a great skittering if he runs among them. Rabbits come out of the brush to sit on the sand in the evening, and the damp flats are covered with the night tracks of 'coons, and with the spread pads of dogs from the ranches, and with the split-wedge tracks of deer that come to drink in the dark.

There is a path through the willows and among the sycamores, a path beaten hard by boys coming down from the ranches to swim in the deep pool, and beaten hard by tramps who come wearily down from the highway in the evening to jungle-up near water. In front of the low horizontal limb of a giant sycamore there is an ash pile made by many fires; the limb is worn smooth by men who have sat on it.

Evening of a hot day started the little wind to moving among the leaves. The shade climbed up the hills toward the top. On the sand banks the rabbits sat as quietly as little gray, sculptures stones. And then from the direction of the state highway came the sound of footsteps on crisp sycamore leaves. The rabbits hurried noiselessly for cover. A stilted heron labored up into the air and pounded down river. For a moment the place was lifeless, and then two men emerged from the path and came into the opening by the green pool.

They had walked in the single file down the path, and even in the open one stayed behind the other. Both were dressed in denim trousers and in denim coats with brass buttons. Both wore black, shapeless hats and both carried tight blanket rolls slung over their shoulders. The first man was small and quick, dark of face, with restless eyes and sharp, strong features. Every part of him was defined: small, strong hands, slender arms, a thin and bony nose. Behind him walked his opposite, a huge man, shapeless of face, with large, pale eyes, with wide, sloping shoulders; and he walked heavily, dragging his feet a little, the way a bear drags his paws. His arms did not swing at his sides, but hung loosely.

The first man stopped short in the clearing, and the follower nearly ran over him. He took off his hat and wiped the sweat-band with his forefinger and snapped the moisture off. His huge companion dropped his blanket and flung himself down and drank from the surface of the green pool; drank with long gulps, snorting into the water like a horse. The small man stepped nervously beside him.

"Lennie!" he said sharply. "Lennie, for God's sakes don't drink so much." Lennie continued to snort into the pool. The small man leaned over and shook him by the shoulder. "Lennie. You gonna be sick like you was last night."

Lennie dipped his whole head under, hat and all, and then he sat up on the bank and his hat dripped down on his blue coat and ran down his back. "Tha's good," he said. "You drink some, George. You take a good big drink." He smiled happily.

George unslung his bindle and dropped it gently on the bank. "I ain't sure it's good water," he said. "Looks kinda scummy."

Lennie dabbed his big paw in the water and wiggled his fingers so the water arose in little splashes; rings widened across the pool to the other side and came back again. Lennie watched them go. "Look, George. Look what I done."

George knelt beside the pool and drank from his hand with quick scoops. "Tastes all right," he admitted. "Don't really seem to be running, though. You never oughta drink water when it ain't running, Lennie," he said hopelessly. "You'd drink out of a gutter if you was thirsty." He threw a scoop of water into his face and rubbed it about with his hand, under his chin and around the back of his neck. Then he replaced his hat, pushed himself back from the river, drew up his knees, and embraced them. Lennie, who had been watching, imitated George exactly. He pushed himself back, drew up his knees, embraced them, looked over to George to see whether he had it just right. He pulled his hat down a little more over his eyes, the way George's hat was.

George stared morosely at the water. The rims of his eyes were red with sun glare. He said angrily, "We could just as well of rode clear to the ranch if that bastard bus driver knew what he was talkin' about. 'Jes' a little stretch down the highway', he says. 'Jes' a little stretch.' God damn near four miles, that's what it was! Didn't wanta stop at the ranch gate, that's what. Too God damn lazy to pull up. Wonder he isn't too damn good to stop in Soledad at all. Kicks us out and says, 'Jes' a little stretch down the road.' I bet it was *more* than four miles. Damn hot day."

Lennie looked timidly over to him. "George?"

"Yeah, what ya want?"

"Where we goin', George?"

The little man jerked down the brim of his hat and scowled over at Lennie. "So you forgot that awready, did you? I gotta tell you again, do I? Jesus Christ, you're a crazy bastard!"

"I forgot," Lennie said softly. "I tried not to forget. Honest to God I did, George."

"O.K.—O.K. I'll tell ya again. I ain't got nothing to do. Might jus' as well spen' all my time tellin' you things and then you forget 'em, and I tell you again."

"Tried and tried," said Lennie, "but it didn't do no good. I remember about the rabbits, George."

"The hell with the rabbits. That's all you ever can remember is them rabbits. O.K. Now you listen and this time you got to remember so we don't get in no trouble. You remember settin' in that gutter on Howard street and watchin' that blackboard?"

Lennie's face broke into a delighted smile. "Why sure, George, I remember that ... but ... what'd we do then? I remember some girls come by and you says ... you say ..."

"The hell with what I says. You remember about us goin' into Murray and Ready's, and they give us work cards and bus tickets?"

"Oh, sure, George. I remember that now." His hands went quickly into his side coat pockets. He said gently, "George ... I ain't got mine. I musta lost it." He looked down at the ground in despair.

"You never had none, you crazy bastard. I got both of 'em here. Think I'd let you carry your own work card?"

Lennie grinned with relief. "I ... I thought I put it in my side pocket." His hand went into the pocket again.

George looked sharply at him. "What'd you take outta that pocket?"

"Ain't a thing in my pocket," Lennie said cleverly.

"I know there ain't. You got it in your hand. What you got in your hand – hidin' it?"

"I ain't got nothin', George. Honest."

"Come on, give it here."

Lennie held his closed hand away from George's direction. "It's on'y a mouse, George."

"A mouse? A live mouse?"

"Uh-uh. Jus' a dead mouse, George. I didn't kill it. Honest" I found it. I found it dead."

"Give it here!" said George.

"Aw, leave me have it, George."

"Give it *here!*"

Lennie's closed hand slowly obeyed. George took the mouse and threw it across the pool to the other side, among the brush. "What you want of a dead mouse, anyways?"

"I could pet it with my thumb while we walked along," said Lennie.

"Well, you ain't petting no mice while you walk with me. You remember where we're goin' now?"

Lennie looked startled and then in embarrassment hid his face against his knees. "I forgot again."

"Jesus Christ," George said resignedly. "Well—look, we're gonna work on a ranch like the one we come from up north."

"Up north?"

"In Weed."

"Oh, sure. I remember. In Wed."

"That ranch we're goin' to is right down there about a quarter mile. We're gonna go in an' see the boss. Now, look—I'll give him the work tickets, but you ain't gonna say a word. You jus' stand there and don't say nothing. If he finds out what a crazy bastard you are, we won't get no job, but if he sees ya work before he hears ya talk, we're set. Ya got that?"

"Sure, George. Sure I got it."

"O.K. Now when we go in to see the boss, what you gonna do?"

"I ... I," Lennie thought. His face grew tight with thought. "I ... ain't gonna say nothin'. Jus' gonna stan' there."

"Good boy. That's swell. You say that over two, three times so you sure won't forget it."

Lennie droned to himself softly, "I ain't gonna say nothin' ... I ain't gonna say nothin' ... I ain't gonna say nothin'."

"O.K.," said George. "An' you ain't gonna do no bad things like you done in Weed, neither."

Lennie looked puzzled. "Like I done in Weed?"

"Oh, so ya forgot that too, did ya?" Well, I ain't gonna remind ya, fear ya do it again."

A light of understanding broke on Lennie's face. "They run us outta Weed," he exploded triumphantly.

"Run us out, hell", said George disgustedly. "We run. They was lookin' for us, but they didn't catch us."

Lennie giggled happily. "I didn't' forget that, you bet."

George lay back on the sand and crossed his hands under his head, and Lennie imitated him, raising his head to see whether he were doing it right. "God, you're a lot of trouble," said George. "I could get along so easy and so nice if I didn't have you on my tail, I could live so easy and maybe have a girl."

For a moment Lennie lay quiet, and then he said hopefully, "We gonna work on a ranch, George."

"Awright. You got that. But we're gonna sleep here because I got a reason."

The day was going fast now. Only the tops of the Gabilan mountains flamed with the light of the sun that had gone from the valley. A water snake slipped along on the pool, its head held up like a little periscope. The reeds jerked slightly in the current. Far off toward the highway a man shouted something, and another man shouted back. The sycamore limbs rustled under a little wind that died immediately.

"George – why ain't we going' on to the ranch and get some supper? They got supper at the ranch."

George rolled on his side. "No reason at all for you. I like it here. Tomorra we're gonna go to work. I seen thrashin' machines on the way down. That means we'll be bucking grain bags, bustin' a gut. Tonight I'm gonna lay right here and look up. I like it."

Lennie got up on his knees and looked down at George. "Ain't we gonna have no supper?"

"Sure we are, if you gather up some dead willow sticks. I got three cans of beans in my bindle. You get a fire ready. I'll give you a match when you get the sticks together. Then we'll heat the beans and have supper."

Lennie said, "I like beans with ketchup."

"Well, we ain't got no ketchup. You go get wood. An' don't you fool around. It'll be dark before long."

Lennie lumbered to his feet and disappeared in the brush. George lay where he was and wished softly to himself. There were sounds of splashing down the river in the direction Lennie had taken. George stopped whistling and listened.

"Poor bastard," he said softly, and then went on whistling again.

In a moment Lennie came crashing back through the brush. He carried one small willow stick in his hand. George sat up. "Awright," he said brusquely. "Gi'me that mouse!"

But Lennie made an elaborate pantomime of innocence. "What mouse, George? I ain't got no mouse."

George held out his hand. "Come on. Give it to me. You ain't puttin' nothing over."

Lennie hesitated, backed away, looked wildly at the brush line as though he contemplated running for his freedom. George said coldly, "You gonna give me that mouse or do I have to sock you?"

"Give you what, George?"

"You know God damn well what. I want that mouse."

Lennie reluctantly reached into his pocket. His voice broke a little. "I don't know why I can't keep it. It ain't nobody's mouse. I didn't steal it. I found it lyin' right beside the road."

George's hand remained outstretched imperiously. Slowly, like a terrier who doesn't want to bring a ball to its master, Lennie approached, drew back, approached again. George snapped his fingers sharply, and at the sound Lennie laid the mouse in his hand.

"I wasn't doin' nothing bad with it, George. Jus' strokin' it."

George stood up and threw the mouse as far as he could into the darkening brush, and then he stepped to the pool and washed his hands. "You crazy fool. Don't you think I could see your feet was wet where you went across the river to get it?" He heard Lennie's whimpering cry and wheeled about. "Blublerin' like a baby! Jesus Christ! A big guy like you." Lennie's lip quivered and tears started in his eyes. "Aw, Lennie!" George put his hand on Lennie's shoulder. "I ain't takin' it away jus' for meanness. That mouse ain't fresh, Lennie; and besides, you've broke it pettin' it. You get another mouse that's fresh and I'll let you keep it a little while."

Lennie sat down on the ground and hung his head dejectedly. "I don't know where there is no other mouse. I remember a lady used to give 'em to me—ever' one she got. But that lady ain't here."

George scoffed. "Lady, huh? Don't even remember who that lady was. That was your own Aunt Clara. An' she stopped givin' 'em to ya. You always killed 'em."

Lennie looked sadly up at him. "They was so little," he said, apologetically. "I'd pet 'em, and pretty soon they bit my fingers and I pinched their heads a little and then they was dead—because they was so little."

"I wish we'd get the rabbits pretty soon, George. They ain't so little."

"The hell with the rabbits. An' you ain't to be trusted with no live mouse. Your Aunt Clara give you a rubber mouse and you wouldn't have nothing to do with it."

"It wasn't no good to pet," said Lennie.

The flame of the sunset lifted from the mountaintops and dusk came into the valley, and a half darkness came in among the willows and the sycamores. A big carp rose to the surface of the pool, gulped air and then sank mysteriously into the dark water again, leaving widening rings on the water. Overhead the leaves whisked again and little puffs of willow cotton blew down and landed on the pool's surface.

"You gonna get that wood?" George demanded. "There's plenty right up against the back of that sycamore. Floodwater wood. Now you get it."

Lennie went behind the tree and brought out a litter of dried leaves and twigs. He threw them in a heap on the old ash pile and went back for more and more. It was almost night now. A dove's wings whistled over the water. George walked to the fire pile and lighted the dry leaves. The flame cracked up among the twigs and fell to work. George undid his bindle and brought out three cans of beans. He stood them about the fire, close in against the blaze, but not quite touching the flame.

"There's enough beans for four men," George said.

Lennie watched him from over the fire. He said patiently, "I like 'em with ketchup."

"Well, we ain't got any," George exploded. "Whatever we ain't got, that's what you want. God a'mighty, if I was alone I could live so easy. I could go get a job an' work, an' no trouble. No mess at all, and when the end of the month come I could take my fifty bucks and go into town and get whatever I want. Why, I could stay in a cat house all night. I could eat any place I want, hotel or any place, and order any damn thing I could think of. An' I could do all that every damn month. Get a gallon of whisky, or set in a pool room and play cards or shoot pool." Lennie knelt and looked over the fire at the angry George. And Lennie's face was drawn with terror. "An' whatta I got," George went on furiously. "I got you! You can't keep a job and you lose me ever' job I get. Jus' keep me shovin' all over the country all the time. An' that ain't the worst. You get in trouble. You do bad things and I got to get you out." His voice rose nearly to a shout. "You crazy son-of-a-bitch. You keep me in hot water all the time." He took on the elaborate manner of little girls when they are mimicking one another. "Jus' wanted to feel that girl's dress—jus' wanted to pet it like it was a mouse—Well, how the hell did she know you jus' wanted to feel her dress? She jerks back and you hold on like it was a mouse. She yells and we got to hide in a irrigation ditch all day with guys lookin' for us, and we got to sneak out in the dark and get outta the country. All the time somethin' like that—all the time. I wisht I could put you in a cage with about a million mice an' let you have fun." His anger left him suddenly. He looked across the fire at Lennie's anguished face, and then he looked ashamedly at the flames.

It was quite dark now, but the fire lighted the trunks of the trees and the curving branches overhead. Lennie crawled slowly and cautiously around the fire until he was close

to George. He sat back on his heels. George turned the bean cans so that another side faced the fire. He pretended to be unaware of Lennie so close beside him.

“George”, very softly. No answer. “George!”

“Whatta you want?”

“I was only folin’, George. I don’t want no ketchup. I wouldn’t eat no ketchup if it was right here beside me.”

“If it was here, you could have some.”

“But I wouldn’t eat none, George. I’d leave it all for you. You could cover your beans with it and I wouldn’t touch none of it.”

George still stared morosely at the fire. “When I think of the swell time I could have without you, I go nuts. I never get no peace.”

Lennie still knelt. He looked off into the darkness across the river. “George, you want I should go away and leave you alone?”

“Where the hell could you go?”

“Well, I could. I could go off in the hills there. Some place I’d find a cave.”

“Yeah? How’d you eat. You ain’t got sense enough to find nothing to eat.”

“I’d find things, George. I don’t need no nice food with ketchup. I’d lay out in the sun and nobody’d hurt me. An’ if I’d foun’ a mouse, I could keep it. Nobody’d take it away from me.”

George looked quickly and searchingly at him. “I been mean, ain’t I?”

“If you don’t want me I can go off in the hills an’ find a cave. I can go away any time.”

“No—look! I was jus’ foolin’, Lennie. ‘Cause I want you to stay with me. Trouble with mice is you always kill ‘em.” He paused. “Tell you what I’ll do, Lennie. First chance I get I’ll give you a pup. Maybe you wouldn’t kill *it*. That’d be better than mice. And you could pet it harder.”

Lennie avoided the bait. He had sensed his advantage. “If you don’t want me, you only jus’ got to say so, and I’ll go off in those hills right there—right up in those hills and live by myself. An’ I won’t get no mice stole from me.”

George said, “I want you to stay with me, Lennie. Jesus Christ, somebody’d shoot you for a coyote if you was by yourself. No, you stay with me. Your Aunt Clara wouldn’t like you running off by yourself, even if she is dead.”

Lennie spoke craftily, “Tell me—like you done before.”

“Tell you what?”

“About the rabbits.”

George snapped, “You ain’t gonna put nothing over on me.”

Lennie pleaded, “Come on, George. Tell me. Please, George. Like you done before.”

“You get a kick outta that, don’t you? Awright, I’ll tell you, and then we’ll eat our supper ...”

George's voice became deeper. He repeated his words rhythmically as though he had said them many times before. "Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. They got no family. They don't belong no place. They come to a ranch an' work up a stake and then they go into town and blow their stake, and the first thing you know they're poundin' their tail on some other ranch. They ain't got nothing to look ahead to."

Lennie was delighted. "That's it—that's it. Now tell how it is with us."

George went on. "With us it ain't like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damn about us. We don't have to sit in no bar room blowin' in our jack jus' because we got no place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damn. But not us."

Lennie broke in. "*But not us! An' why? Because ... because I got you to look after me, and you got me to look after you, and that's why.*" He laughed delightedly. "Go on now, George!"

"You got it by heart. You can do it yourself."

"No, you. I forget some a' the things. Tell about how it's gonna be."

"O.K. Someday—we're gonna get the jack together and we're gonna have a little house and a couple of acres an' a cow and some pigs and—"

"*An' live off the fatta the lan',*" Lennie shouted. "An' have *rabbits*. Go on, George! Tell about what we're gonna have in the garden and about the rabbits in the cages and about the rain in the winter and the stove, and how thick the cream is on the milk like you can hardly cut it. Tell about that, George."

"Why'n't you do it yourself? You know all of it."

"No ... you tell it. It ain't the same if I tell it. Go on ... George. How I get to tend the rabbits."

"Well", said George, "we'll have a big vegetable patch and a rabbit hutch and chickens. And when it rains in the winter, we'll just say the hell with goin' to work, and we'll build up a fire in the stove and set around it an' listen to the rain comin' down on the roof—Nuts!" He took out his pocket knife. "I ain't got time for no more." He drove his knife through the top of one of the bean cans, sawed out the top and passed the can to Lennie. Then he opened a second can. From his side pocket he brought out two spoons and passed one of them to Lennie.

They sat by the fire and filled their mouths with beans and chewed mightily. A few beans slipped out of the side of Lennie's mouth. George gestured with his spoon. "What you gonna say tomorrow when the boss asks you questions?"

Lennie stopped chewing and swallowed. His face was concentrated. "I ... I ain't gonna ... say a word."

"Good boy! That's fine, Lennie! Maybe you're gettin' better. When we get the coupla acres I can let you tend the rabbits all right. 'Specially if you remember as good as that."

Lennie choked with pride. "I can remember," he said.

George motioned with his spoon again. "Look, Lennie. I want you to look around here. You can remember this place, can't you? The ranch is about a quarter mile up that away. Just follow the river?"

"Sure", said Lennie. "I can remember this. Didn't I remember about not gonna say a word?"

"Course you did. Well, look. Lennie—if jus' happen to get in trouble like you always done before, I want you to come right here an' hide in the brush."

"Hide in the brush," said Lennie slowly.

"Hide in the brush till come for you. Can you remember that?"

"Sure I can, George. Hide in the brush till you come."

"But you ain't gonna get in no trouble, because if you do, I won't let you tend the rabbits." He threw his empty bean can off into the brush.

"I won't get in no trouble, George. I ain't gonna say a word."

"O.K. Bring your bindle over here by the fire. It's gonna be nice slepin' here. Lookin' up, and the leaves. Don't build up no more fire. We'll let her die down."

They made their beds on the sand, and as the blaze dropped from the fire the sphere of light grew smaller; the curling branches disappeared and only a faint glimmer showed where the tree trunks were. From the darkness Lennie called, "George – you asleep?"

"No. Whatta you want?"

"Let's have different color rabbits, George."

"Sure we will," George said sleepily. "Red and blue and green rabbits, Lennie. Millions of 'em."

"Furry ones, George, like I seen in the fair in Sacramento."

"Sure, furry ones."

"Cause I can jus' as well go away, George, an' live in a cave."

"You can jus' as well go to hell," said George. "Shut up now."

The red light dimmed on the coals. Up the hill from the river a coyote yammered, and a dog answered from the other side of the stream. The sycamore leaves whispered in a little night breeze.

Nota do tradutor

John Steinbeck recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1962, mesmo sendo o conjunto de sua obra pouco valorizado em seu país natal, os Estados Unidos da América. Dono de uma prosa idílica e poética, escreveu bastante sobre a luta – especialmente dos mais desprovidos – pela sobrevivência. Em grande parte de suas obras, a voz poética, sensível e normativa do narrador contrasta imensamente com a voz realista, rude e não normativa das personagens, como por exemplo em *Of Mice and Men*. Um dos grandes desafios tradutórios nesse sentido é manter de forma verossímil e não caricata as marcas de oralidade presentes no texto de forma a tentar obter junto ao leitor do texto traduzido efeito de sentido semelhante ao, provavelmente, obtido junto ao leitor do texto de origem.

Neste excerto aparecem duas vozes distintas: a do narrador, em norma culta padrão, e a dos personagens, Lennie e George, com marcas de oralidade, muitas vezes com marcação gráfica de ortografia que foge à norma culta padrão em inglês e outras vezes marcada pelo uso de sintaxe também fora da norma culta padrão do inglês norte-americano. Optamos, então, por traduzir as marcas de oralidade de forma a manter a verossimilhança com o uso do português brasileiro, mais especificamente o uso oral e cotidiano da língua pelo falante brasileiro, da mesma forma com que o autor do texto de origem concebeu as falas dos personagens, ou seja, refletindo a forma com que os norte-americanos também usam a linguagem oral. Entre exemplos desse uso destaca-se a fala de George “*I ain’t sure it’s good water,*” *he said. “Looks kinda scummy.*”, em que aparecem a forma negativa *ain’t*, considerada não normativa pela língua inglesa padrão, no entanto “aceita em contextos extremamente informais e de preferência oral” (KFOURI, 2020), e conforme explicam Swan (1995, p. 134) “em inglês não-padrão, *ain’t* (...) é usado como contração de *am not, are not, is not, have not e has not*”, e ainda Swan e Walter (2016, p. 9) dizendo que *ain’t* “é muito comum em vários dialetos em inglês”. Além disso, nessa mesma fala há ocorrência de linguagem oral informal em inglês empregada pelo autor do texto fonte em *kinda*, na qual há a “junção de substantivo (...) com a preposição *of*” (*kind of*) (KFOURI, 2020). Nesse sentido, foi empregado o recurso do *Eye Dialect* (BRETT, 2017) na grafia do texto em português brasileiro, como aparece nos exemplos “Pro inferno **c’os** coelho” e “Olha, George, olha o **qu’eu** fiz.” Ainda nessa mesma fala de George, ocorre a elipse do sujeito em “*Looks kinda scummy*”, onde a forma normativa do inglês pede “*It looks*”. No entanto, tal uso não normativo da elipse do sujeito não implica uso não normativo no português, portanto temos uma perda aqui, que foi compensada com o uso do advérbio “meia” em *Looks kinda scummy* sendo traduzido por “Parece **meia**

espumosa”. Recorremos também ao uso não normativo de sintaxe para marcar o discurso dos personagens, tais como pronomes pessoais “cê”, “cêis”, “a gente”, “tu” concordando ou não com o verbo (Eu tenho as duas aqui comigo. **Cê** acha que eu ia **te** deixar **cê** carregar tua carteira?, para traduzir a fala de George “*I got both of ‘em here. Think I’d let you carry your own work card?*”) além da mistura nas falas entre os pronomes “tu” e “você” concordando ou não com o verbo. Vale notar que *I got both of ‘em here*, contém elipse do verbo *have* (*I have got*) além da marcação em *of ‘em*, que se perderam na tradução “Eu tenho as duas aqui comigo.”, mas que de certa forma foram compensadas no restante da tradução da fala com o uso de “cê” (você) e “carteira” (carteira). Além disso há a não concordância em número (Eu lembro tudo **dos coelho**, George.), que é estratégia também de compensação, principalmente se considerarmos que essa fala no texto original não há a não concordância de número entre o artigo e o objeto (*I remember about the rabbits*, George.). Destacam-se também o uso do subjuntivo que foge à norma culta padrão do português brasileiro (Cê ia até beber água de sarjeta **se tava** cum sede), o uso de “que nem” ou “que nem ó” (Cê vai ficar doente **que nem** ficou ontem de noite), por exemplo, para comparações ou exemplificações que são algumas das marcas do uso oral, cotidiano e informal da língua portuguesa falada no Brasil. Tais ocorrências trouxeram de forma satisfatória e razoável a verossimilhança almejada, sem, no entanto, caricaturar o texto escrito com demasiadas acentuações gráficas, procurando apresentar os “tipos de marcas” discutidas por Paulo Henriques Britto (2020): “fonéticas, lexicais e morfossintáticas”.

Acreditamos que o tradutor mereça ter a liberdade de tratar o texto fonte da forma que melhor lhe convenha. Aqui tentamos aproximar o texto fonte do leitor alvo de forma semelhante com que o autor o concebeu. Além disso, de modo geral, também optamos por um texto no qual tentamos conservar o sabor do estrangeiro, pensando em Venuti (2002). Nesse sentido optamos por traduzir *ranch* por “rancho” e não “fazenda”, *denim trousers* por “calças rancheiras” que não são exatamente o que falamos no Brasil atualmente, sendo uma forma datada de referência a calças jeans, além da não conversão para quilômetros da medida usada no texto original *miles*, optando pelo termo “milha”, que é, de certa forma, conhecida no Brasil por aqueles que têm a oportunidade de viajar de avião, por exemplo; e ainda mantivemos *ketchup*, uma vez que esse produto é comumente encontrado no Brasil. Ainda vale ressaltar que buscamos negociar com o leitor do texto traduzido o que informar com naturalidade para dizer ‘quase a mesma coisa’, remetendo a Eco (2007), como por exemplo a tradução de *That ranch we’re goin’ to is right down there about a quarter mile* por “Esse rancho que a gente tá indo é logo ali **uns metro**”, momento em que apesar da opção pelo tom estrangeiro,

escolhemos “uns metro” acreditando que “um quarto de milha” pouco significaria para o leitor brasileiro, que, neste momento preciso, quer ter uma noção de distância. Algumas perdas no entanto, são irremediáveis, como por exemplo “fogo” que aparece como feminino *her* no texto de origem em “*Don’t build up no more fire. We’ll let her die down*”. Acabamos por perder a referência, pois fogo em português remete ao masculino. Na tradução optamos pelo próprio vocábulo “fogo” e o pronome “esse” em “Num faz mais **fogo**. Deixa **esse** apagar”.

De modo geral, o resultado foi satisfatório para o que propusemos neste trabalho desenvolver, ou seja, trazer a oralidade presente na novela de Steinbeck para o português brasileiro de forma a não sobrecarregar ou caricaturar o texto alvo.

Referências bibliográficas

- BRETT, David. *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*. **AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio**. Disponível em http://www.academia.edu/772710/Eye_Dialect_Translating_the_Untranslatable. Acesso em 30.11.2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CAMPOS, Odette G. L. A. de Souza et al. “Flexão Nominal: Indicação de Pluralidade no Sintagma Nominal”. In ILARI, Rodolfo (Org.). **Gramática do Português Falado – Vol. II: Níveis de Análise Linguística**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa – Experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2007.
- GALEMBECK, Paulo de Tarso. “O emprego do subjuntivo e de formas alternativas na fala culta”. In PRETI, Dino (Org.). **Estudos de Língua Falada – variações e confrontos**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- KFOURI, Ana Lúcia da Silva. **“What mouse, George? I ain’t got no mouse”: trazendo marcas de oralidade em Of Mice and Men de John Steinbeck**. 2020. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2020.
- KOCH, Ingedore. Villaça. “Especificidade do texto falado”. In JUBRAN, Clélia Spinardi (Org.). **Gramática do Português Culto Falado no Brasil. Volume I. A Construção do Texto Falado**. Ataliba T. de Castilho (Coord.). São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- LEITE, Marli Quadros. “Língua Falada: uso e Norma”. In PRETI, Dino (Org.) **Estudos de Língua Falada. Variações e Confronto**. 3 ed. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.

- SCHERRE, M.; DIAS, E. P.; ANDRADE, C.; MARTINS, G. F. “Variação dos pronomes “tu” e “você””. In MARTINS, Marco Antonio e ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). **Mapeamento sociolinguístico do português brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. “On the Different Methods of Translating”. In SCHULTE, Rainer and BIGUENET, John (Ed.). **Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida**. Translated by Waltraud Bartscht. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- STEINBECK, John. **Of Mice and Men**. London: Penguin, 2006.
- SWAN, Michael. **Practical English Usage**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SWAN, Michael & WALTER, Catherine. **Oxford English Grammar Course – Advanced**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- VIANNA, Juliana Segadas e LOPES, Célia Regina dos Santos. “Variação dos pronomes “Nós” e “A Gente””. In MARTINS, Marco Antonio e ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). **Mapeamento sociolinguístico do português brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- VENUTI, Lawrence. **The Translator’s Invisibility**. London and New York: Routledge, 2002.

Comentários à tradução do conto “Passing”, de Langston Hughes: a Letra e a oralidade no gênero espistolar

Isadora Fortunato

Resumo: Neste artigo apresentamos comentários e reflexões referentes à tradução do conto “Passing”, presente na obra *The Ways of White Folks* (1934), de Langston Hughes (1902-1967). Serão analisadas características e definições do gênero epistolar (ALVES, 2015; KOHLRAUSCH, 2015; ROCHA, 2011; TIN, 2005) em relação à maneira como Hughes se apropria ou subverte esta estrutura tradicional em sua narrativa literária; consideramos também conceitos como Letra, a poeticidade do texto literário e as redes significantes (BERMAN, 2013; CHKLOVSKY, 1978 [1917]; PAGANINE, 2013); e, por fim, serão tecidos comentários com análises acerca da representação da oralidade no texto literário na relação linguagem falada e linguagem escrita (BAGNO, 2007; LUCCHESI, 2009).

Palavras-chave: tradução comentada; gênero epistolar; redes significantes; oralidade.

Abstract: In this article we present commentaries and reflections to our translation of Langston Hughes’(1902-1967) short story “Passing”, from the book *The Ways of White Folks* (1934). Characteristics and definitions of the epistolary genre will be analyzed and considered in relation with how the author approaches the genre and subverts it in his narrative; we also consider concepts such as the Letter, the poeticity of the literary text and the underlying network of significations (BERMAN, 2013; CHKLOVSKY, 1978 [1917]; PAGANINE, 2013); and, lastly, we will comment and analyze the representation of orality in the literary text in the relation between oral and written language. (BAGNO, 2007; LUCCHESI, 2009).

Keywords: translation with commentary; epistolary genre; underlying network of significations; orality.

Introdução

James Mercer Langston Hughes (1902-1967) foi um escritor que alcançou bastante reconhecimento como um dos principais integrantes do movimento artístico-cultural denominado *Harlem Renaissance* (1918-1935, aproximadamente) e que possui destaque no sistema literário norte-americano graças à sua produção escrita, principalmente a poética. Mas Langston Hughes também foi um prolífico escritor nos mais diversos campos, escrevendo contos, peças, ensaios, autobiografias, obras sobre a história da literatura afro-americana, músicas, livros infantis, textos humorísticos, colunas de jornal (onde expressava sua opinião sobre um determinado tópico corrente na sociedade da época) e, inclusive, traduções (KUTZINSKI, 2012; RAMPERSAD, 2001, p. xi-xvi).

Aqui analisamos aspectos literários do conto “Passing” e os desafios apresentados a sua tradução para o português brasileiro. Este conto se apresenta como uma carta de um filho à sua mãe e onde ele relata tê-la ignorado ao passar por ela na rua a fim de que não descobrissem sua verdadeira origem (ser um homem de ascendência afro-americana e não branco como ele afirma ser). A partir disso, o narrador relata sua vida e seus remorsos ao usufruir dos privilégios que obtém por ter a pele clara. Este conto faz parte da obra *The ways of white folks*, uma coletânea de 14 contos, escritos e publicados entre 1931 e 1934 nas revistas *Esquire* e *American Mercury* e no jornal *The Brooklyn Daily Eagle*, e depois reunidos na publicação em livro (GRANT, 1995, p. 44 e 46; OSTROM, 1993, p. 8).

O gênero epistolar e o conto “Passing”

No sentido etimológico, a palavra *Epistola* é um termo vindo do grego e que significa “enviado”. Já o vocábulo “carta” teria origem nas cartas feitas com papiro (*charta*), confeccionadas em formato de um pequeno livro. A definição do gênero é proposta em *A arte de escrever cartas* (2005), organizado por Emerson Tin, onde constam três tratados acerca do gênero epistolar escritos por Anônimo de Bolonha (século XII), Erasmo de Roterdã, filósofo holandês, e Justo Lúpsio, humanista flamengo (ambos com tratados do século XVI). De acordo com Anônimo de Bolonha, por exemplo, a carta teria as seguintes características: saudação, narração, petição, captação da benevolência (angariando a atenção do destinatário), conclusão. Entretanto, Erasmo de Roterdã afirma em seu tratado que nem sempre haveria a necessidade de que todos estes elementos fossem

utilizados. Na listagem dos elementos de uma carta, figuram também a datação e destinatário expressos no início do texto¹.

No caso de “Passing”, é possível notar a mescla do literário com o epistolar no conto com a presença do título do mesmo concomitante a estes elementos específicos do gênero epistolar. Algumas destas características são apresentadas no quadro abaixo:

Quadro 1 – algumas características do gênero epistolar em “Passing”

Texto-fonte	Texto-alvo
PASSING	PASSANDO
Chicago, Sunday, Oct. 10.	Chicago, Domingo, 10 de outubro.
Dear Ma,	Mamãe,
I felt like a dog, passing you downtown last night and not speaking to you. You were great, though. Didn't give me a sign that you even knew me, let alone I was your son. If I hadn't had the girl with me, Ma, we might have talked(...) (HUGHES, s.p., 1934).	Me senti um canalha por passar por você ontem à noite no centro da cidade e não falar contigo. Mas você foi incrível. Não deu qualquer sinal de que me conhecia, muito menos de que eu era seu filho. Mãezinha, se eu não estivesse com minha garota, a gente teria conversado. (...)

Unindo as definições dos três tratados, podemos encontrar alguns elementos que compõem o gênero epistolar. Ele é um arranjo linguístico estruturado, ordenado e disposto de maneira correta, que transmite os sentimentos do remetente e pressupõe um tom coloquial e mais leve caso o destinatário faça parte do núcleo de relacionamentos do remetente (família ou amigos). Uma carta deve ser expressa como uma conversação, evocando tudo o que é cotidiano e doméstico e se utilizando de linguagem comum. Pode ser escrita com esmero, mas deve dar a aparência de uma linguagem escrita de improviso. Uma carta deve ter um tamanho exato para não cansar o interlocutor e, ainda assim, transmitir o que deseja através de seu conteúdo.

O gênero epistolar é uma estrutura canônica dentro da literatura, sendo abordada desde a Antiguidade Clássica, tendo em Demétrio, Cícero e Sêneca principais figuras que propuseram conceitos acerca da epistolografia, passando pela

1 Cf. <https://brasilecola.uol.com.br/redacao/carta-pessoal.htm>. Acesso em: 30mai2020.

época do Renascimento, na qual havia manuais (como os tratados mencionados acima) que definiam maneiras adequadas de se escrever uma carta a diferentes destinatários e chegando até a literatura, com a apropriação desse gênero textual e sua utilização em obras literárias de várias épocas. A partir das definições e propósitos da carta no gênero literário ou no cotidiano, tentamos compreender como Hughes se apropria desse gênero canônico para propósitos literários e de discussões raciais e sociais.

O gênero epistolar perpassa a história literária. Nota-se uma quantidade de autores ao longo da história literária em vários territórios que se apropriam desse gênero em suas narrativas ficcionais, é possível encontrar este gênero na literatura oitocentista, tendo por exemplos *Pamela*, de Samuel Richardson (1740), na literatura inglesa; *Cartas Persas* e *Cartas Inglesas*, de Voltaire (1721; 1734), na literatura francesa. Podemos recuperar alguns exemplos da literatura brasileira como os romances *Clarissa* (1933) e *Olhai os Lírios do Campo* (1938), de Erico Veríssimo; *De mim já nem se lembra*, de Luiz Rufatto (2007) e *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2016), obras que, por sua vez, se apropriam da carta como recurso literário na totalidade do texto ou apenas parcialmente. .

O gênero epistolar na literatura presentifica sentimentos, pensamentos e questões interiores partilhadas entre remetente e destinatário (KOHLRAUSCH, 2015), traz um senso de intimidade e permite revelar o mundo interior dos personagens, o que sentem e o que pensam (ALVES, 2015, p. 183), aproximando estes últimos e o leitor através da linguagem, da identificação ou empatia geradas através da aparência de cotidiano que a carta evoca.

A questão do *eu* se revela importante nesta análise, pois este *eu* se constrói na interação com o outro, a ficção e a realidade se colocam face a face no texto. O texto epistolar suscita um investimento de leitura devido ao seu apelo para a proximidade, para a vida íntima dos personagens e os pensamentos do remetente que se revelam através do texto. É o que Vanessa Rocha (2011, p. 121) atesta com um dos protocolos de leitura do epistolar: a camaradagem que se estabelece não apenas entre remetente e destinatário da carta, mas também na leitura daqueles que não fazem parte deste circuito de comunicação.

Um outro dado importante a ser considerado é a narração como a parte principal de uma carta. Anônimo de Bolonha afirma que a carta sem esse elemento fica incompleta, não transmite a informação que deve carregar (2005 p. 102). E, de fato, o elemento narrativo de uma carta é o que permite que esta seja apropriada pela literatura e que se desenvolva uma história ao contar uma situação ou compartilhar uma experiência.

A carta pode se destinar entre um e outro e entre um e vários e este aspecto se apresenta de maneira relevante na análise do conto "Passing" porque, ao mesmo tempo em que o leitor se depara com uma carta de um filho para sua mãe, onde assuntos particulares e afetos são demonstrados, também se depara com uma carta de um para vários, onde questões raciais e sociais concernentes à sociedade como um todo são demonstradas e desenvolvidas narrativamente.

Além disso, fato comum mencionado pelos três autores citados acima e no artigo de Rocha (2011) é a carta como uma comunicação de ausentes, ou destinada a um ausente. Em "Passing", este ausente se mostra de forma muito evidente devido ao fato de o filho ter de se separar de sua família, se "passar por branco" (*passing for white*) para manter um *status* social mais favorecido enquanto que os irmãos, negros, possuem empregos em que não obtêm muitos rendimentos, e não puderam fazer curso superior como o irmão. Como diz o narrador (remetente) no conto, uma carta não é impedida de circular pelas barreiras raciais, ela permite que dois ausentes possam se encontrar e demonstrar seus sentimentos abertamente. Esses sentimentos e visões compartilhadas, ao serem propostos como narrativa literária, se encontram com o leitor, com a sociedade e promovem uma reflexão sobre a maneira como a injustiça e a opressão em um nível macro afeta os indivíduos no microcosmo familiar.

É possível também considerar uma relação de ausentes entre o autor e o leitor, na qual ambos estão ausentes e compartilham do assunto pelo pacto de leitura realizado entre eles. Além disso, ao demonstrar fatos e sentimentos, é apresentada toda a problemática da discriminação racial e social que afeta aquele contexto, pressupondo um "leitor-destinatário" que irá se envolver na crítica realizada. A partir de uma atmosfera de vida diária, é possível discutir questões sobre a discriminação racial e desigualdade social.

A relação entre ausentes também se dá na tradução, porém com outra faceta. Traduzir este conto é inscrever-se em uma lógica de pressupor ausentes e, ao mesmo tempo, presentificá-los, principalmente o autor, em um novo contexto e em uma nova sociedade. É também presentificar um texto neste contexto atual: esta ação de traduzir o torna sujeito a novas leituras, novos modos de análise e, conseqüentemente, novas maneiras de reescrita. Este texto agiu sobre o leitor-tradutor, que o reescreve inserido em seu próprio contexto e este mesmo texto irá agir sobre outros leitores de outros contextos e irá suscitar leituras distintas. Esta é a consequência da tradução, provocar uma aproximação de diferentes ausentes em planos sociais e espaciais distintos que o texto-fonte jamais poderia alcançar sem este trabalho. O ato de povoar ausências e de

promover encontros (ROCHA, 2011) é o elemento-chave do gênero epistolar e (por que não?) da tradução.

Além disso, o diferencial em “Passing” com relação a sua escrita em carta é a ruptura do silêncio (ROCHA, 2011, p. 111). Este conto dá voz aos indivíduos presentes nas situações vivenciadas, dá corpo àquelas pessoas que as vivem, dá um rosto, nomes, e tempos e lugares, o que também traz o leitor para o texto, pois o traz para aquele espaço-tempo, mesmo este sendo em parte ficcional. E uma carta dá voz aos pensamentos e percepções, corporifica e sonoriza discursos presentes na sociedade como a discriminação racial e de classe nas relações sociais, na família, nas escolas e nas instituições como um todo, e mostra a maneira como a sociedade está construída e atravessada por eles.

A poeticidade na prosa e as redes significantes

Um questionamento realizado por Regina Kohlrausch (2015, p. 152) acerca do gênero epistolar na literatura se faz relevante para descrever a poeticidade deste gênero na prosa de ficção. Kohlrausch questiona:

Se a essência do literário é a ficcionalização da realidade, marcada por um discurso plurissignificativo, sem o compromisso da veracidade dos fatos, e a carta tem o compromisso dessa veracidade, pois ela é um documento expressivo que informa ao outro acerca da vida do emissor, e que é lida, no momento da recepção, como uma verdade, de que forma pode-se dar a ela um caráter de literário?

De fato, temos em “Passing” um gênero textual que pressupõe uma certa veracidade, um certo “pé” na realidade concreta; a princípio seria então uma prosa sem elementos criativos, preocupada apenas com a mensagem. Mas não é isto o que se verifica no conto. Os elementos criativos, a sua poeticidade está relacionada à própria exposição de elementos do real de uma determinada maneira e também ao uso do que Berman denomina *redes significantes* (2012, p. 78).

No que se refere à exposição do real a partir de um texto literário em prosa, em *A arte como procedimento*, Viktor Chklovsky (1978 [1917]) desenvolve uma diferenciação entre a linguagem prosaica e a poética. O teórico propõe que esta última se revela a partir da singularização de um objeto estético, um objeto que é criado na literatura a partir de determinados procedimentos de escrita. No âmbito do signo, a escrita cria uma imagem nova que detém a percepção do leitor e a desautomatiza, cria uma visão, e não o reconhecimento, que é ligado à

economia das energias (pois reconhecer é poupar as energias da percepção). O teórico afirma que “a imagem poética é um meio de criar uma impressão máxima” (CHKLOVSKY, 1978, p. 42).

Podemos ver a associação entre a linguagem prosaica, caracterizada por Chklovsky como fácil, correta, econômica (assim como uma carta) e a linguagem poética singularizante a partir de um discurso elaborado que associa a linguagem informal e popular (uso repetitivo de *mighty* e *though* e do vocativo “Ma”, por exemplo) a fatores de singularização que detêm a percepção: rede de significantes de termos raciais (*mulato, negro, colored, darkies*, etc.) o duplo uso da palavra *passing* (passar-se por branco e passar por alguém), as repetições de *Ma* (como uma interpelação insistente), figura como *mire of color* (“armadilha da cor”), por exemplo.

Além disso, fatores singularizantes podem ser percebidos na inserção de situações fortes como o fato de um filho ignorar a mãe ao passar por ela na rua para manter a “farsa” de ser branco, com o objetivo de alcançar um *status* econômico superior; o fato de ele escolher uma futura esposa que vê os afro-americanos apenas sob o estereótipo de alegre/engraçado, ou seja, uma pessoa sem qualquer consciência da problemática racial em que ela está inserida e que se reflete em sua própria fala, tudo isso gera no leitor uma desautomatização, ou seja, o leitor é incluído na lógica da discriminação e do preconceito; a carta aproxima todas essas questões para o contexto do leitor, prende-o nesta rede. O texto faz com que ele inevitavelmente mergulhe nesta situação, sinta e identifique aspectos da realidade ali.

Os postulados de Antoine Berman na obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2012) se fazem importantes na análise deste conto. Na obra, Berman faz considerações sobre questões tradutórias com base na defesa da tradução da Letra, ou seja, que os tradutores estejam atentos aos jogos de significantes no texto e não apenas busquem equivalências diretas entre as palavras da língua, que não traduzam apenas o sentido (2012, p. 21). Segundo o autor, a tradução não deve assumir a tendência de desconsiderar os jogos de sentido que os signos estabelecem no texto-fonte; eles devem ser, portanto, reproduzidos no texto traduzido. Ele ainda analisa a questão da pluralidade da Letra e a construção de redes significantes, que reafirmam a(s) temática(s) do texto de maneira subjacente. Ele concebe a princípio a questão da Letra, considerada em sua ambivalência, significante e significado.

Berman também comenta sobre a tradução ter a tendência de deformar esta Letra, de não respeitá-la como parte integrante do texto, necessária para a construção da interpretação, e que precisa ser considerada neste processo a fim de evitar a deformação. Porém Berman afirma que esta deformação não se realiza de maneira propositamente nociva muitas vezes. Ao contrário, ela é parte das forças

que atuam sobre o tradutor e seu processo tradutório e se revelam no produto; é parte do que ele denomina tradução etnocêntrica e hipertextual, uma tradução que privilegia a cultura para a qual se traduz e que altera a forma do texto-fonte.

O teórico afirma que a prosa é um gênero caracterizado pela pluralidade de formas e de formas da(s) língua(s) e, assim, a tradução se depara com esta multiplicidade contida em apenas um espaço textual. E se um trabalho tem como foco a atenção apenas ao sentido e ao controle da forma para que seja ‘bela’, deforma-se a polilogia da prosa (variedade lexical), uma ação que, por sua vez, é menos percebida na poesia. O autor afirma muito lucidamente que as deformações na poesia são mais bem aceitas e que, se na poesia deve-se respeitar a polissemia (a pluralidade de significados), na prosa deve-se respeitar a polilogia informe (a multiplicidade da letra) (BERMAN, 2012, p. 66-67).

Uma das treze tendências deformadoras listadas pelo autor é a destruição das redes significantes subjacentes. No texto em prosa há um texto que o subjaz, palavras que formam redes abaixo da superfície e contribuem para a mensagem e para a estética, “constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (BERMAN, 2012, p. 79). Estas redes significantes se relacionam pelas similitudes ou intencionalidade. Uma prosa pode apresentar esta rede e “organizar a falância do texto” (2012, p. 80).

Carolina Paganine, em seu artigo “Tradução comentada: O gótico e a cadeia de significantes” (2013), faz uma análise das redes significantes presentes no conto “Barbara of the House of Grebe”, parte da obra *A group of Noble Dames* (1891), do autor inglês Thomas Hardy. Paganine atesta que este conto apresenta determinadas redes de palavras que apontam para a inscrição do conto no gênero gótico e para a criação do clima próprio deste gênero na narrativa. Isto se transmite de modo subjacente ao texto e ajuda a construir esta interpretação do conto. Segundo ela, a ocorrência de significantes em rede no decorrer da narrativa reafirma a temática para a qual apontam e o efeito que se pretendeu causar, pois “(...) as redes lexicais enfatizam o tema, amarrando-o linguisticamente à tessitura da história narrada” (PAGANINE, 2013, p. 261). No artigo mencionado são expostas, por exemplo, quatro redes significantes relacionadas às temáticas de “horror/medo”, “agitação nervosa”, “infantilidade/impulsividade” e “desfiguração física” (PAGANINE, 2013, p. 255). Trazemos aqui a título de exemplo a rede de significantes analisada por ela relacionada à temática da “infantilidade/impulsividade”:

Ao estado constante de agitação física e mental de Barbara, somam-se as diversas vezes em que o narrador reitera sua imaturidade, o que

a leva a agir impulsivamente. (...) Assim, as ações de Barbara são qualificadas por expressões tais como “immediate instinct”/“instinto imediato” (BHG, § 62), “without much reflection”/“sem muita reflexão” (BHG, § 73), “impulsiveness”/“impulsividade” (BHG, § 75), “infantine tenderness”/“ternura infantil” (BHG, § 145) e “her delicate soul”/“sua alma delicada” (BHG, § 166). (PAGANINE, 2013, p. 259)².

A questão das redes significantes é muito importante na análise do conto “Passing”, pois, em primeiro lugar, é possível perceber a questão da Letra e da multiplicidade da língua logo na superfície do texto. Apresenta-se uma superposição de linguagem oral e linguagem escrita, registro formal e informal, inglês *standard* (padrão) e o inglês afro-americano³ (*African American English* (AAE)). No conto é possível perceber que Hughes se apropria da linguagem oral e a expressa no texto escrito, o que gera, consequentemente, um texto com um tom fortemente ligado à fala, com um “tom conversacional”, característico da carta. Outro exemplo deste polilinguismo (mesmo que tímido neste caso) é a presença da variedade linguística do AAVE em uma sentença (“you was too proud”, ao invés de “you were”, o uso do verbo ‘was’ com o pronome pessoal ‘you’). Assim, é possível perceber que não se tem um texto totalmente uniforme, totalmente obediente à norma padrão de escrita. Logo, uma tradução que se queira respeitosa à Letra e ao leitor da cultura-alvo precisará manter o polilinguismo e não uniformizar o texto-alvo quando ele se apresenta como múltiplo. Podemos verificar estes fatores no exemplo abaixo:

2 Cf. PAGANINE, Carolina. Tradução comentada: O gótico e a cadeia de significantes. *Belas Infieis*. Brasília, Vol. 2, No. 1, 2013. pp. 251-264.

3 variedade da língua inglesa falada por pessoas negras tanto nos Estados Unidos e em outros lugares da América.

Quadro 2 – exemplos: superposição de linguagem oral e linguagem escrita e polilinguismo.

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I'd be glad, though, if I could get away from Chicago, transferred to the New York office, or the San Francisco branch of the firm – somewhere where what happened last night couldn't ever occur again. It was awful passing *you* and not speaking. And if Gladys or Charlie were to meet me in the street, they might not be as tactful as you were – because they don't seem to be very happy about my passing for white. I don't see why, though. I'm not hurting them any, and I send you money every week, and help out just as much as they do, if not more. Tell them not to queer me, Ma, if they should ever run into me and the girl friend any place. Maybe it would have been better if you and they had stayed in Cincinnati and I'd come away alone when we decided to move after the old man died. Or at least we should have gone to different towns, shouldn't we?</p> <p>Gee, Ma, when I think of how papa left everything to his white family, and you couldn't legally do anything for us kids, my blood boils. You wouldn't have a chance in a Kentucky court, I know, but maybe if you'd tried anyway, his white children would have paid you something to shut up. Maybe they wouldn't want it known in the papers that they had colored brothers. But you was too proud, wasn't you, Ma? I wouldn't have been so proud.</p>	<p>Na verdade, eu ficaria satisfeito se eu pudesse sair de Chicago e ser transferido pro escritório de Nova Iorque ou pra filial de São Francisco – algum lugar onde nunca acontecesse o mesmo que na noite passada. Foi horrível passar por *você* e não falar nada. E se Gladys ou Charlie me vissem na rua, talvez não fossem tão cuidadosos – porque eles não parecem estar muito contentes com essa história de eu me passar por branco. Não sei por quê. Não estou fazendo nada de mal a eles, te mando dinheiro toda semana e ajudo tanto quanto eles, até mais. Diz a eles pra não me envergonharem, mãe, se esbarrarem comigo e com minha namorada em algum lugar. Talvez fosse melhor que você e eles tivessem ficado em Cincinnati e eu tivesse vindo sozinho quando decidimos nos mudar, depois que o velho morreu. Ou pelo menos a gente devia ter ido pra cidades diferentes, né?</p> <p>Poxa, mãezinha, quando eu paro pra pensar em como o papai deixou tudo pra família branca dele e você não pôde fazer nada pela gente na Justiça, meu sangue ferve. Eu sei que você não ia ter chance no tribunal de Kentucky, mas, se ainda tivesse tentado, talvez os filhos brancos lá dele teriam te pago alguma coisa pra ficar quieta. Talvez eles não fossem querer ver exposto nos jornais que tinham irmãos de cor. Mas você foi muito orgulhosa, né, mãezinha? Eu não teria sido tão orgulhoso.</p>

Além da questão do polilinguismo, podemos analisar também neste conto a questão das redes significantes que apontam para a temática racial. Há duas redes ligadas a esta temática, uma delas com referente “cor da pele”, com 8 significantes, e outra relacionada a ideologias/discursos raciais. Vejamos as duas redes nos quadros abaixo e suas respectivas traduções.

Quadro 3 – redes significantes e respectivas traduções no conto "Passing"

"Colored" (10 ocorrências)	"De cor"/negro
"Negro" (2 ocorrências)	"Negro"
"Mulatto" (1 ocorrência)	"Mulato"
"Black" (1 ocorrência)	"Negro"
"Light/ light-skinned" (3 ocorrências)	"Pele clara"
"Dark/Darkies" (3 ocorrências)	"Escuro/escurinho"
"White" (12 ocorrências)	"Branco"
"High yellow" (1 ocorrência)	"Pardo"

Quadro 4 – exemplos do texto-fonte e da tradução

Texto-fonte	Texto-alvo
(...) I'm not as scared as I used to be about somebody taking me for colored any more just because I'm seen talking on the street to a Negro. I guess in looks I'm sort of suspect-proof, anyway. You remember what a hard time I used to have in school trying to convince teachers I was really colored. Sometimes, even after they met you, my mother, they wouldn't believe it. They just thought I had a mulatto mammy, I guess. Since I've begun to pass for white, nobody has ever doubted that I am a white man. Where I work, the boss is a Southerner and is always cussing out Negroes in my presence, not dreaming I'm one. It is to laugh!	(...) Não sinto mais tanto medo como antigamente de alguém pensar que eu sou de cor só porque fui visto conversando com um negro na rua. De qualquer maneira, acho que, quanto à minha aparência, estou acima de qualquer suspeita. Você lembra como era difícil pra mim na época da escola, tentar convencer os professores de que eu era realmente de cor. Mesmo depois de conhecerem a senhora, minha mãe, eles não acreditavam. Tenho pra mim que eles pensavam que eu tinha uma babá mulata mesmo. Desde que eu comecei a me passar por branco, ninguém nunca duvidou que eu sou branco. No meu trabalho, o chefe é do Sul e ele sempre fica xingando negros na minha presença, nem sonha que eu também sou um deles. Só rindo mesmo!

Nas escolhas tradutórias realizadas no texto-alvo, tivemos de nos ater a um elemento norteador que era estabelecer um limite de escolha desses termos de acordo com as discussões existentes no contexto-alvo e, portanto, evitar a escolha de termos altamente ofensivos que não estejam condizentes com aqueles expressos no texto-fonte. Consequentemente, propomos traduzir os termos respeitando a Letra de um modo comprometido com as significações e leituras oferecidas pelo texto, mas que não ultrapasse os limites que o próprio texto-fonte apresenta. Mas também é importante considerar que o texto-fonte foi escrito em uma época em que as discussões e reflexões sobre termos referentes à raça estavam começando,

logo, alguns deles eram utilizados à época, também discutidos e, posteriormente, foram rediscutidos e caíram em desuso, como, por exemplo, “Negro”, “Mullatto” e “Colored”, como pode ser verificado no dicionário Merriam-Webster. Em sua definição do termo “colored”: no início de algumas entradas aparece “(termo) datado, hoje ofensivo”⁴. Muitos dos termos que aparecem na rede significativa do texto-fonte são considerados datados e ofensivos em relação à época atual.

No início do século XX havia a discussão do termo *colored*, que era um termo considerado ofensivo e que apontava para como os brancos rotulavam as pessoas negras. W. E. B Du Bois, importante intelectual afro-americano, defendia o emprego da palavra *negro*. Com o passar do tempo, já na década de 1960, este termo (*negro*) passou a ser rediscutido também e se defendia o uso de *black*, *person of color*, *african-american* e esta discussão sobre a adequação de termos chega até os dias atuais⁵. Esta discussão dos termos entre as pessoas negras tem como propósito principal expressar sua autoafirmação e identidade.

Há também a questão da escolha do autor. Um dos fatos que pode sinalizar isto aparece na autobiografia de Langston Hughes, *I Wonder as I Wander* (1956), que aborda a vida do autor durante a década de 1930. Após uma viagem a Cuba, Hughes escuta músicas de rumba e percebe a multiplicidade de tons de pele negra expressas nas letras. Ele presta atenção às letras das canções de amor, nas quais as nuances de tom de pele eram abordadas ao descrever as mulheres (mi negra, mi morena, my chocolate sweetie ou mulatto beauty (HUGHES, 1993, p. 10). Ele observa que estas nuances não eram expressas na tradução que se faziam destas canções para a Broadway para o consumo americano. Estes termos aparecem com bastante frequência nos contos da obra *The Ways of White Folks* e não é diferente no conto “Passing”. Podemos conjecturar se o autor tentou incorporar esta ideia ao seu trabalho e se o que é apresentado neste sentido seria uma influência desta característica das canções, percebida pelo autor.

Refletir sobre a questão de termos raciais, sua discussão ao longo do tempo e como isto reverbera na tradução também têm por base as concepções de uma tradução pós-colonialista. O tradutor, neste sentido, propõe um novo texto que irá atuar em uma nova construção sócio-histórica e não poderia pressupor que

4 Cf. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/colored>. Acesso em 30out2020.

5 Cf. <https://edition.cnn.com/2014/02/19/living/biracial-black-identity-answers/index.html>. Acesso em 23out2020.

6 Cf. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/question/2010/october.htm>. Acesso em 23out2020.

uma rede de significantes, tal qual a proposta em 1934, poderia funcionar hoje. Como afirma Ovidi Carbonell i Cortés (1997), o tradutor não lida com a pura transposição de conceitos, ele é parte fundamental na lógica em que um texto chega a uma outra cultura e como ele é lido e aceito nela. A tradução em si é uma atividade que está inserida em uma determinada ideologia do contexto de chegada e é um lugar instável, no qual há um conflito de representações, uma hibridização, um espaço de litúgio.

Um fato a ser mencionado na rede de significantes do texto-alvo é a repetição de “negro” como tradução para “*negro*”, “*black*” (e, em um momento, para a tradução de “*colored*”). Na tradução proposta, as duas primeiras palavras são traduzidas desta forma e, como exemplo, podemos mencionar a tradução do título do documentário *I’m not your Negro* (2016), de Raoul Peck, para “Eu não sou seu Negro” no Brasil. Seguindo escolha tradutória, preferimos manter um único significante no texto traduzido para dois significantes do texto-fonte, diminuindo o número de elementos da rede, mas mantendo uma determinada coerência na tradução a partir das escolhas existentes na língua-alvo. Quanto a este aspecto, podemos verificar o que Carbonell i Cortés afirma: “A tradução entre culturas põe em jogo uma série de tensões que possibilitam a produção do significado estrangeiro na cultura de destino. Essas tensões estão determinadas pelas estruturas de recepção, e o texto traduzido cumprirá a função requerida por elas⁷” (1997, p. 31, tradução minha). O trabalho de tradução se dá entre duas culturas, mesmo que a função do texto seja determinada pela cultura-alvo, portanto, pensamos neste espaço de tensões *entre* duas culturas e *dentro* das duas culturas e tentamos produzir algum significado a partir das escolhas de tradução no texto reescrito. Preferimos nos ater a uma escolha existente, mantendo uma rede de significantes que faça sentido na recepção do texto traduzido.

Podemos apontar também como uma rede significante permite identificar outros significantes, que acrescentam mais camadas de interpretação. Estes significantes que detectamos estão relacionados à ideologias e discursos raciais. Isto se dá, por exemplo, na presença de “*darkies*”, que é o diminutivo de ‘*dark*’, mas o diminutivo é utilizado com um eufemismo ou uma docilização ao falar do indivíduo negro.

7 [la traducción entre culturas pone en juego toda una serie de tensiones que posibilitan la producción del significado ajeno en la cultura de destino. Estas tensiones están determinadas por las estructuras de recepción, y el texto traducido inevitablemente va a cumplir la función requerida por ellas]

Outro exemplo é o par “*colored* → *half-colored*” que aponta justamente para a questão racial nos Estados Unidos. A *One Drop Rule* (Regra da gota de sangue única⁸) é uma questão histórico-cultural daquele país. Lauro Maia Amorim (2012) define o termo: “qualquer pessoa com histórico de ascendência africana, ainda que minimamente visível ou até mesmo invisível aos olhos, deveria ser considerada negra” (p. 117). Ser *half-colored*, neste sentido, significa dizer que você é “metade negro” (tradução literal), mesmo tendo a pele branca assim como o personagem Jack, remetente da carta. Utilizamos “parte negro” com base na dublagem da série *Todo Mundo Odeia o Chris* (2005), no qual a escolha realizada pareceu satisfatória para ser utilizada aqui. Na fala do personagem Greg, ele afirma ser “an octoroon”, um termo de uso mais antigo e ofensivo, que significa ser 1/8 negro (ter um tataravô negro)⁹ e foi traduzido dessa maneira na dublagem. Portanto, decidimos seguir a ideia e utilizar “parte negro” (não traduzindo *colored* para “de cor” e tendo, por fim, “parte de cor”). Abaixo segue um quadro com essas escolhas.

Quadro 5 – Significantes e outras significações

Dark → darkies (eufemismo)	Escuro → escurinhos
Colored → half-colored (questão racial)	De cor/negro → parte negro

Há também uma outra rede de significantes que aponta para a temática racial e da discriminação no que diz respeito a certas concepções institucionalizadas na sociedade, isto é, expressões preconceituosas naturalizadas no uso linguístico. Por exemplo, em “mire of color” a primeira acepção presente no dicionário *The Free dictionary* é: “Uma área de terra molhada, lamacenta; um pântano”¹⁰, que poderia ser traduzido para “lamaçal” em uma escolha mais literal. Porém, optamos pela terceira acepção do termo no dicionário, que se refere, em sentido figurado, a uma condição ou situação em que um indivíduo está em desvantagem”. Tendo isto em vista, traduzimos este termo para “armadilha” pelo fato de ele trazer uma noção de que um indivíduo evita correr o risco de estar preso em uma situação difícil. No conto, esta situação difícil decorreria da descoberta por outras pessoas que Jack é, na verdade, negro. Na tabela abaixo as apresentamos com suas respectivas traduções.

8 Termo traduzido por Lauro Maia Amorim em seu artigo “O papel da tradução na construção da identidade da literatura afro-americana no Brasil” (2012, p. 117).

9 Cf. <https://www.dictionary.com/browse/octoroon>. Acesso em 28mai2020.

10 Cf. <https://www.thefreedictionary.com/mire>. Acesso em 30out2020.

Quadro 6 – Rede significantes – concepções institucionalizadas do preconceito racial

Good hair	Cabelo bom
White world	Mundo dos brancos
Marry white	Casar como branco
Live white	Viver como branco
Mire of color	Armadilha da cor

Quadro 7 – exemplos: texto-fonte e texto-alvo

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>I hope Charlie and Gladys don't feel bad about me. It's funny I was the only one of the kids light enough to pass. Charlie's darker than you, even, Ma. I know he sort of resented it in school when the teachers used to take me for white, before they knew we were brothers. I used to feel bad about it, too, then. But now I'm glad you backed me up, and told me to go ahead and get all I could out of life. That's what I'm going to do, Ma. I'm going to marry white and live white, and if any of my kids are born dark I'll swear they aren't mine. I won't get caught in the mire of color again. Not me. I'm free, Ma, free!</p>	<p>Espero que Charlie e Gladys não fiquem com raiva de mim. É engraçado, eu sou o único dos filhos que é claro o suficiente pra passar por branco. Charlie consegue ser ainda mais escuro do que você, mãezinha. Eu sei que ele ficava meio chateado na escola quando os professores achavam que eu era branco, antes de saberem que a gente era irmão. Eu ficava me sentindo mal também, nessa época. Mas agora fico feliz que você me apoiou e me disse pra ir em frente e aproveitar tudo o que a vida pode me oferecer. É isso o que eu vou fazer, mãezinha. Vou me casar como branco e viver como branco e se algum dos meus filhos nascer escuro, vou jurar que não é meu. Não vou ficar preso nessa armadilha da cor de novo. Eu não. Eu sou livre, mãezinha, livre!</p>

Estas características detectadas na prosa nos permitem compreender que este não é apenas um gênero de uso comum, sem a presença de qualquer espécie de poeticidade ou literariedade. Pelo contrário, a prosa, assim como a poesia, possui um investimento em seu arranjo que influencia tanto a sua leitura quanto a sua tradução. Mesmo não dependendo tanto de uma certa rigidez na organização formal, a organização vocabular é parte da construção do texto e é determinante. As relações que a Letra estabelece no texto-fonte são recriadas na tradução, o que confere literariedade ao texto-alvo. O papel da tradução como reescrita é estabelecer estas relações que, por sua vez, veiculam significados e permitem interpretações.

Oralidade em “Passing”

No que diz respeito à oralidade, em “Passing” é possível perceber um registro mais baixo, informal, justamente por se tratar de uma carta familiar. Um fator que aparece logo a princípio é o uso de formas contratas (*contract forms*) ao longo de todo o texto, mais associadas à linguagem falada da língua inglesa. Como o gênero epistolar pressupõe esse tom conversacional, isto se mostra a partir desse aspecto, como podemos demonstrar através do seguinte fragmento: “But, Ma, I felt mighty bad about last night. The first time **we’d** met in public that way. **That’s** the kind of thing that makes passing hard, having to deny your own family when you see them” (Hughes, 1934, s.p., grifos meus). Outros elementos textuais que podemos apontar como indicadores de um registro mais baixo são “the kind of thing” e “mighty”. Segundo o *Cambridge Online Dictionary*, “mighty” é um advérbio utilizado em um registro mais informal do inglês americano¹¹. O uso de expressões típicas da fala também aparece como no segmento “(...) I sometimes get a kick out of putting something over on the boss(...)”. A expressão “*To get a kick out*” significa obter uma grande alegria de fazer algo¹² e “*putting something over*” significa enganar alguém. Além disso há palavras como “*well fixed*” (pessoas com nível social estável), “*gee*” (puxa vida), “*to queer me*” (estragar os planos), que também aparecem como elementos que mostram um registro mais informal, dando ao leitor a possibilidade de imersão naquela realidade através da familiaridade que esses elementos linguísticos evocam, como se o leitor fizesse parte daquela correspondência e não estivesse distante daquele grupo e das situações evocadas.

Algumas repetições que valem ser mencionadas no conto são as repetições tanto de *Ma*, vocativo que o filho utiliza com muita frequência no decorrer do conto, quanto da conjunção *but*. Este ato de repetir palavras aponta para uma escrita mais descuidada, que não se atém à rigidez da escrita formal, que tem por exigência evitar este tipo de repetição. Além disso, podemos concluir que este descuido com a forma indica o tom conversacional que a carta possui, conforme mencionado anteriormente; em uma conversa esta característica é marcante e tentamos mantê-la no texto-alvo.

Na tradução propomos inicialmente o uso de “pra”/pro ao invés de “para”/“para o” a fim de evocar um registro mais baixo e um tom conversacional. Outra

11 Cf. <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mighty>. Acesso em 28mai2020.

12 Cf. <https://idioms.thefreedictionary.com/get+a+kick+out+of>. Acesso em 29mai2020.

escolha que aponta para a linguagem falada do português brasileiro é o uso de pronome sujeito como objeto como em “contratar **ele**” (FIGUEIREDO, 2009, p. 409).

Outras escolhas vocabulares seguem: repetição de pronome pessoal, o uso de “a gente” ao invés de “nós”, uso de “né?” ao invés de “não é?”. Estas escolhas vocabulares procuram transmitir no texto-alvo esta familiaridade, o não engessamento do texto pela formalidade e, portanto, permitir que um tom mais informal viesse à tona na carta. Estas escolhas podem ser verificadas no quadro abaixo. Em alguns momentos, uma correspondência direta entre texto-fonte e alvo não foi possível de ser realizada, então inserimos nossas escolhas que evocam a oralidade em outra passagem do conto, realizando uma compensação.

Quadro 8 – escolhas vocabulares que evocam um registro mais informal nos textos fonte e alvo

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>Funny thing, though, Ma, how some white people certainly don't like colored people, do they? (If they did, then I wouldn't have to be passing to keep my good job.) They go out of their way sometimes to say bad things about colored folks, putting it out that all of us are thieves and liars, or else diseased – consumption and syphilis, and the like. No wonder it's hard for a black man to get a good job with the kind of false propaganda going around. I never knew they made a practice of saying such terrible things about us until I started passing and heard their conversations and lived their life.</p>	<p>Uma coisa engraçada, mãezinha, é como alguns brancos realmente não gostam de pessoas de cor, né? (Se gostassem, eu não teria que estar me passando por branco pra manter meu bom emprego). Eles exageram às vezes quando falam coisas ruins sobre pessoas de cor, ficam dizendo que todos nós somos ladrões e mentirosos, ou cheios de doenças – tuberculose ou sífilis, entre outras coisas. Não é de se admirar a dificuldade pra um homem negro de conseguir um bom trabalho com esse tipo de propaganda falsa aí na praça. Eu não sabia que eles tinham o costume de dizer coisas tão horríveis sobre a gente até começar a me passar por branco, ouvir a conversa deles e viver a vida deles.</p>
<p>But I don't mind being "white", Ma, and it was mighty generous of you to urge me to go ahead and make use of my light skin and good hair. It got me this job, Ma, where I still get \$65 a week in spite of the depression. And I'm in line for promotion to the chief office secretary, if Mr. Weeks goes to Washington. When I look at the colored boy porter who sweeps out the office, I think that's what I might be doing if I wasn't light-skinned enough to get by. No matter how smart that boy'd get to be, they wouldn't hire him for a clerk in the office, not if they knew it. Only for a porter. That's why I sometimes get a kick out of putting something over on the boss, who never dreams he's got a colored secretary.</p>	<p>Mas não me importo de ser "branco", mãezinha, e foi muita bondade da senhora insistir pra eu ir em frente e fazer uso da minha pele clara e do meu cabelo bom. Foi o que me permitiu ter esse emprego, onde eu ainda ganho 65 dólares por semana apesar da Depressão. E eu sou o próximo na fila pra ser promovido a secretário-chefe se o senhor Weeks for pra Washington. Quando eu olho pro garoto de cor que varre o escritório, fico pensando que esse seria o meu trabalho se eu não tivesse a pele clara o suficiente pra passar despercebido. Não importa se esse garoto é inteligente, eles nunca vão contratar ele pra secretário, não se eles souberem de sua cor. Só pra porteiro mesmo. É por isso que às vezes eu fico feliz da vida de tapear o chefe, ele que nem sonha que tem um funcionário de cor.</p>
<p>But, Ma, I felt mighty bad about last night. The first time we'd met in public that way. That's the kind of thing that makes passing hard, having to deny your own family when you see them. Of course, I know you and I both realize it is all for the best, but anyhow it's terrible. I love you, Ma, and hate to do it, even if you say you don't mind.</p>	<p>Mas, mãezinha, eu me senti muito mal quanto a ontem à noite. A primeira vez que a gente se encontrou em público daquele jeito. Coisas assim é que fazem se passar por branco ser difícil, ter que renegar sua própria família quando a vê. Claro, eu sei que nós dois vemos isso como o melhor a ser feito, mas, de qualquer maneira, é horrível. Mãezinha, eu te amo, e odeio fazer isso tudo, mesmo você dizendo que não se importa.</p>

Neste sentido, a oralidade em “Passing” aponta para a familiaridade e simplicidade. Mas não se pode dizer que seja uma simplicidade desmotivada ou inútil. Podemos perceber a ação de utilizar um gênero textual tradicional e cotidiano como atitude política de denúncia e confronto a uma determinada realidade. Esta familiaridade que a oralidade apresenta no gênero epistolar aproxima o leitor das ideias veiculadas no texto e promove, ao mesmo tempo, uma identificação de um leitor que porventura passe ou presencie uma dentre tantas situações relatadas por Jack, o filho que “passa por branco”.

Outro aspecto a ser mencionado no conto é a quase nula utilização do inglês afro-americano, como é possível perceber em outros contos de *The Ways of White*. Na seguinte frase, em toda a carta, o traço do inglês afro-americano se apresenta de maneira mais visível na sintaxe da oração: “But you **was** too proud, wasn’t you, Ma?” (Hughes, 1934, s.p., grifo meu), na qual o pronome *you* concorda com *was* e não com *were* conforme recomenda a norma da língua inglesa¹³. Com este detalhe da oralidade do personagem, podemos interpretar que o filho está tão imerso neste “mundo dos brancos” que se afastou de suas origens ao não mais adotar a variedade linguística.

No texto-alvo que propusemos, por exemplo, não chegamos a uma inserção garantida de um elemento linguístico que seja parte de uma variedade e que indique na fala do indivíduo a diferença entre sua origem (um indivíduo filho de mãe negra e pai branco) e o grupo no qual se inseriu posteriormente (de pessoas brancas). No contexto-alvo não temos uma diferença entre variedades linguísticas associadas especificamente a grupos étnicos (LUCCHESI, 2009, p. 31-32). Optamos, portanto, por traços do português brasileiro que são considerados não-padrão, parte da linguagem falada (como o exemplo citado anteriormente, o emprego de pronome sujeito como objeto em “contratar ele” ao invés de “contratá-lo”) de forma a veicular esta diferença. Pensando no processo de tradução numa leitura pós-colonial, entendemos o que Carbonell i Cortés afirma sobre a tradução estar em um entre-lugar, ser uma tarefa que ressitua o texto-fonte em uma nova cultura e sociedade que, por sua vez, possui regras e estratégias discursivas distintas (1997, p. 23). Além disso, entendemos que o trabalho do tradutor é entender como a língua funciona e tentar expressar ocorrências que aparecem no texto-fonte em sua tradução, sem se deixar influenciar por preconceitos linguísticos infundados que o impedem de optar por fatores linguísticos legítimos e expressar a pluralidade da língua no texto-alvo.

13 Cf. <https://www.todamateria.com.br/was-e-were/>. Acesso em 26mai2020.

Conclusão

Com estas análises e reflexões pudemos chegar a algumas conclusões. Consideramos os preceitos do trabalho de tradução em um contexto pós-colonial, na qual o texto traduzido assume uma função no contexto-alvo, que possui sua própria lógica sócio-histórica e político-ideológica. Por tratar-se de um texto que lida com uma problemática humana, historicamente institucionalizada e que tenta trazer uma discussão crítica sobre a mesma através do uso de uma linguagem mais próxima da fala e do leitor, pensamos que seria necessário pensar em um texto que funcionasse no contexto-alvo, que trouxesse tais críticas e que também evocasse essa proximidade.

Além disso, pensamos que a tradução entre culturas deve considerar ambas, tanto as possibilidades que a cultura-fonte oferece e os limites que a cultura-alvo apresenta para abrigá-las. Estrangeirizar ou domesticar ganha novos horizontes de reflexão tradutória, novas perspectivas na escolha direta, pois o tradutor lida com diversos elementos de ordem externa ao texto, principalmente ideológicos e políticos, que o constituem e que constituem os leitores. Logo, em um texto como esse, o tradutor precisa ser sensível o suficiente para traçar um projeto de tradução que contemple estas condições.

Além disso, este texto permite a compreensão de que os textos ficcionais em prosa também apresentam um investimento criativo em sua forma, eles não são compostos apenas de um conteúdo narrativo que deve ser priorizado como o mais importante. A construção de um texto literário, seja em prosa ou em verso, traz investimento formal ao qual o tradutor precisa estar atento a fim de propor um texto-alvo igualmente literário e não apenas uma decodificação do conteúdo.

Referências bibliográficas

AFRICAN AMERICAN ENGLISH. Disponível em: https://www.uni-due.de/SVE/VARS_AfricanAmericanEnglish.htm. Acesso em: 20 maio 2020.

ALVES, Márcio Miranda. “Querida filha, queridos pais: o uso da carta na ficção de Érico Veríssimo”. In: *Letrônica*. Porto Alegre: Vol. 8, No. 1, 2015. pp. 182-194.

AMORIM, Lauro Maia. “O papel da tradução na construção da identidade da literatura afro-americana no Brasil”. In: *Revista do GEL*. São Paulo, Vol. 9, No. 1, 2012. pp. 107-134.

BAGNO, Marcos. Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística. 1ª Ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres e Mauri Furlan. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARBONELLI CORTÉS, Ovidi. Traducir al otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo. Cuenca: Ediciones de la Universidade de Castilla – La Mancha, 1997, p. 19-57.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. Teoria da literatura – formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 39-56.

COLORED. Webster's Third New International Dictionary, Unabridged. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/colored>. Acesso em 30out2020.

DIAS, Laice Raquel. Gêneros textuais para a produção de textos escritos no livro didático. Anais do SIELP. Uberlândia: EDUFU, Vol. 2, No. 1, 2012. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/07/volume_2_artigo_166.pdf.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In: _____. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semantics, 2005.

FIGUEIREDO, Cristina. O objeto direto anafórico: a categoria vazia e o pronome lexical. IN: LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (Org). *O Português afrobrasileiro*. Salvador: EDFUBA, 2009, p. 409.

GET A KICK OUT OF. The Free Dictionary.com. Farlex, Inc. Página eletrônica: <https://idioms.thefreedictionary.com/get+a+kick+out+of>. Acesso em 29mai2020.

GRANT, Nathan. Hughes/Lawrence/Douglass: Power and Resistance in The Ways of White Folks. Afro-Americans in New York Life and History. Nova Iorque, v. 19, n. 2, p. 43- 48, 1995.

HATIM, Basil. The translation of style: linguistic markedness and textual evaluativeness. In: *Journal of Applied Linguistics*. S.l., Vol. 1, No. 3, 2004. pp. 229-246.

HUGHES, Langston. Passing. In: _____. The ways of white folks. Nova York: Vintage Books – Random House Inc., 1990, s.p. (Vintage Classics Edition). Pdf.

HUGHES, Langston. I wonder as I wander: An autobiographical journey. Nova York: Hill and Wang, 1993. p. 10.

I AM not your Negro. Direção: Raoul Peck. Intérprete: Samuel L. Jackson. Estados Unidos, Suíça, França, Bélgica: Magnolia Pictures, 2017. (96 min).

JONES, Martha S. *WHAT'S IN A NAME? 'MIXED', 'BIRACIAL', 'BLACK'*. CNN. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2014/02/19/living/biracial-black-identity-answers/index.html>. Acesso em 23out2020.

KOHLRAUSCH, Regina. “Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si...”. In: *Letrônica*. Porto Alegre: v. 8, n. 1, 2015. pp. 148-155.

KUTZINKSI, Vera M. The Worlds of Langton Hughes: Modernism and Translation in the Americas. Nova Iorque: Cornell University Press, 2012.

LUCCHESI, Dante. Introdução. In: LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (Org.). O Português afrobrasileiro. Salvador: EDFUBA, 2009, p. 31-32.

MARINHO, Fernando. “Carta pessoal”; Brasil Escola. Página eletrônica: <https://brasilecola.uol.com.br/redacao/carta- pessoal.htm>. Consulta realizada em 30mai2020.

MIRE. American Heritage® Dictionary of the English Language, Fifth Edition. 2016. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. Página eletrônica: <https://www.thefreedictionary.com/mire>. Consulta realizada em 28mai2020.

MIGHTY. CAMBRIDGE Dictionary. Cambridge University Press, 2020. Página eletrônica: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mighty>. Consulta realizada em 28mai2020.

MULATTO. Webster’s Third New International Dictionary, Unabridged. Página eletrônica: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mulatto>. Consulta realizada em 28mai2020.

NEGRO. Webster’s Third New International Dictionary, Unabridged. Página eletrônica: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Negro>. Consulta realizada em 28mai2020.

OCTOROON. Dictionary.com. 2020. Página eletrônica: <<https://www.dictionary.com/browse/octoroon>>. Consulta realizada em 28mai2020.

OSTROM, Hans. *The Ways of White Folks*. Overview: The genesis and achievement of *The Ways of White Folks*. In: _____. Langston Hughes: a story of the short fiction. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1993, p. 3-18.

PAGANINE, Carolina. “Tradução Comentada: o gótico e a cadeia de significantes”. In: *Belas Infieis*. Brasília, Vol. 2, No. 1, 2013. pp. 251-264.

PEREIRA, Iuri. “Dez cartas jesuíticas”. In: *Novos estud. – CEBRAP*. São Paulo, No. 79, 2007. pp. 267-272.

RAMPERSAD, Arnold. Chronology. In: McLAREN, Joseph (Org.). *The Collected Works of Langston Hughes: Autobiography: I Wonder as I Wander*. Columbia e Londres: University of Missouri Press, 2003, p. xi-xvi.

ROCHA, Vanessa Massoni da. “Notas e apontamentos sobre o protocolo de leitura do epistolar”. In: *Revista de Letras*. São Paulo, Vol. 51, No. 1, 2011. pp. 109-125.

ROSA, Alexandra Assis. “Translating orality, recreating otherness”. In: *Translation Studies*. S.l., Vol. 8, No. 2, 2015. pp. 209-225.

SAMPSON, Henry T. *Blacks in Blackface*. A sourcebook on Early Black Musical Shows. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Daniele Cristina Agostinho da. Epístola. Página eletrônica: <https://www.infoescola.com/literatura/epistola/>. Consulta realizada em 30mai2020.

SINGAL, Daniel Joseph. “Towards a Definition of American Modernism”. In: *American Quarterly*. Vol. 39, No. 1, 1987. pp. 7-26.

THE BIOGRAPHY.COM WEBSITE. Langston Hughes Biography. Página eletrônica: <<http://www.biography.com/people/langston-hughes-9346313#related-video-gallery>>. Consulta realizada em 25 fev 2020.

TIN, Emerson (Org.). A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsis. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

TODA MATÉRIA. Página eletrônica:< <https://www.todamateria.com.br/was-e-were/>>. Consulta realizada em 26mai2020.

TODO mundo odeia o Chris, primeira temporada. Criação: Chris Rock, Ali Le Roi. Estados Unidos: CR Enterprises Inc.; 3 Arts Entertainment; Paramount Television; CBS Paramount Television, 2005. 22 min, son., col.

WHEN DID THE WORD NEGRO BECOME SOCIALLY UNACCEPTABLE?. 2010. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. Disponível em: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/question/2010/october.htm>. Acesso em 23out2020.

Tradução do conto “Unguided Tour”, de Susan Sontag¹

Dinaura Julles



1 Publicado na revista Granta em 1994.

Resumo: Uma das facetas menos conhecidas da caleidoscópica Susan Sontag, que já foi chamada de a “intelectual total”, é a de escritora de contos. Notabilizada no jornalismo literário norte-americano como ensaísta em obras seminais, Susan Sontag permanece inédita no Brasil como escritora de contos. O objetivo deste trabalho é apresentar o extremo oposto da racionalidade aplicada aos seus ensaios. Como em um giro no caleidoscópio, surge sua polêmica e conturbada vida pessoal, espelhada no conto agora intitulado “Turismo sem Guia”, originalmente *Unguided Tour*, encontrado por acaso em uma publicação da Revista Granta, de 1994. A tradução procura proporcionar ao leitor uma experiência estética semelhante àquela do leitor do original. Foi preciso desmontar *Unguided Tour*, conforme sugerido por Derrida na sua proposta de “Desconstrução”, fragmentá-lo para identificar suas especificidades, como o encobrimento do gênero dos personagens, descrições de cenas do passado, menções a profissões antigas, referências bíblicas e a outras obras, e recompô-lo, com toda sua polissemia. Que seja um passeio proveitoso a quem enveredar por esta experiência de “Turismo sem Guia”.

Palavras-chave: Turismo sem Guia; Susan Sontag; Experiência estética; Derrida; Desconstrução.

Abstract: One of the lesser-known facets of the kaleidoscopic Susan Sontag, which has already been called the “total intellectual”, is that of short story writer. Famous in American literary journalism, as an essayist in seminal works, Susan Sontag remains unpublished in Brazil as a short story writer. The purpose of this paper is to present the extreme opposite of the rationality applied to her essays. As in a spin in the kaleidoscope, her controversial and troubled personal life emerges, mirrored in the short story now entitled *Turismo sem Guia*, originally *Unguided Tour*, found by chance in a publication by Granta Magazine in 1994. The translation seeks to provide the reader with an aesthetic experience similar to that of the reader of the original. It was necessary to disassemble “Unguided Tour”, as suggested by Derrida in his proposal for “Deconstruction”, to fragment it to identify its specificities, such as the concealment of the gender of characters, descriptions of scenes from the past, mentions of ancient professions, biblical references and other works, and recompose it, with all its polysemy. May this tour be pleasant for those who embark on this experience of *Turismo sem Guia*.

Keywords: Unguided Tour; Susan Sontag; Aesthetic experience; Derrida, Deconstruction.

“Para escrever, você deve se autorizar a ser a
pessoa que você não quer ser (de todas as
pessoas que você é)”. Susan Sontag

Uma das facetas menos conhecidas da caleidoscópica Susan Sontag, que já foi chamada de a “intelectual total”, é a de escritora de contos.

Notabilizada no jornalismo literário norte-americano, como ensaísta em obras seminais como “Contra a Interpretação”, “A Vontade Radical”, “Sob o

Signo de Saturno”, “Questão de Ênfase”, “Doença Como Metáfora”, “AIDS e suas Metáforas”, “Diante da Dor dos Outros”, “Ao Mesmo Tempo”, e “Ensaaios sobre Fotografia”; reconhecida como autora dos livros de ficção *Assim Vivemos Agora*, *O Amante do Vulcão*, e *Na América*, todas com traduções em Português, Susan Sontag permanece inédita no Brasil como escritora de contos.

Descobri “Unguided Tour”, escrito em 1979, em uma revista *Granta* antiga, dedicada a uma coletânea de contos sob o título “New American Writing”.

A multifacetada produção intelectual de Susan Sontag é formada por ensaios bem estruturados, com arrazoado impecável, reflexo da brilhante e precoce carreira acadêmica. Formada na Universidade de Chicago já aos dezoito anos, ela consolidou sua atuação como *scholar* em Harvard, Oxford e na Universidade de Paris.

No extremo oposto do exercício constante de racionalidade, como em um giro no caleidoscópio, surge sua polêmica e conturbada vida pessoal, espelhada no conto agora intitulado “Turismo sem Guia”.

Ciente de sua atração por mulheres no início da adolescência, aos 15 anos ela escreveu no seu diário “agora percebo que tenho tendências lésbicas (escrevo isto com grande relutância)”. Aos 16, teve seu primeiro encontro sexual com uma mulher, também registrado no diário.

Mas aos 17 anos casou-se com Philip Rieff em Chicago, depois de um namoro de dez dias. O casamento durou oito anos. O filósofo Herbert Marcuse viveu com o casal durante um ano, enquanto escrevia *Eros e a Civilização*, ampliando o interesse de Susan pelo estudo da filosofia. Como legado do casamento, ela teve um filho, que seria seu editor e também se tornou escritor. O divórcio aconteceu em 1958.

A homossexualidade foi assumida publicamente nos anos de 1970, quando Susan esteve envolvida com Nicole Stéphane, herdeira da família de banqueiros Rothschild, que se tornou atriz. Mais tarde, manteve um longo relacionamento com a fotógrafa Annie Leibovitz e também teve casos com a coreógrafa Lucinda Childs, a escritora Maria Irene Fornes, e outras mulheres. Especula-se que elas teriam contribuído para a vasta produção intelectual de Susan Sontag e talvez para os aspectos mais polêmicos de sua obra.

As possíveis decepções amorosas e suas viagens como ativista e defensora dos direitos humanos, que a levaram, por exemplo, até Saigon nos anos 1960 e à Bósnia, nos anos 1990, locais marcados pela destruição, podem ter servido de inspiração para o conto *Turismo sem Guia*.

Ambientado em uma cidade não identificada da Europa, com traços de relevância histórica e decadência, o conto é, na verdade, a narração de uma viagem de um casal fazendo turismo – sem guia. E sem guia ficará também o leitor ao caminhar pela brilhante narrativa.

Os personagens também não estão claramente identificados. A narradora comenta com um interlocutor – ou interlocutora? – aspectos dos locais que vão se espelhando no relacionamento problemático que se descortina à medida que a narrativa avança. Em certos pontos, a narradora (Susan?) fala sobre ele, em outros, com ele. E a descrição de locais turísticos dialoga com os personagens e às vezes ocupa o lugar de um deles, acrescentando detalhes que serão importantes para o desfecho. O conto, na sua fluidez, abre espaço para diferentes possibilidades de leituras e interpretações.

Uma das primeiras reações do leitor poderia ser “onde estão as marcas do discurso direto?” Fragmentado em forma e conteúdo, no conto estão ausentes as marcas de início e fim de discurso direto. Reflexões, digressões, descrições do cenário de fundo parecem compor um tapete cuja trama vai se desfazendo juntamente com a relação dos personagens. Palavras em destaque no início de certas sentenças, como anotações apressadas em um diário, informam sobre temas que virão a seguir, mas que, desconexas em relação às anteriores, vão se compondo como peças de um quebra-cabeças incompleto e que será completado pela leitura única, individual e pessoal de cada leitor.

Em mais um efeito visual da sua obra multifacetada, Susan Sontag transformou “Unguided Tour” em filme, também conhecido como *Letter from Venice*, que ela dirigiu em 1983. À época, o filme foi apresentado como *Directed by Susan Sontag. With Claudio Cassinelli, Lucinda Childs. A couple on the verge of breaking up moves through a hallucinatory Venice.* (Dirigido por Susan Sontag. Com Claudio Cassinelli e Lucinda Childs. Um casal à beira do rompimento caminha por uma Veneza alucinatória). No filme, a ruptura da relação e da linguagem é retratada por longos, longos silêncios e cortes inesperados nas cenas.

Poderia essa desconexão indicar que Susan Sontag não conseguiu concatenar logicamente os variados aspectos de sua experiência pessoal, e que resultaram em uma obra inovadora como “Turismo sem Guia”? Ou poderia ser já uma antevisão da modernidade líquida de Zygmunt Bauman, segundo a qual “a metáfora que traduz a modernidade e suas relações líquidas é a da fluidez.” Ele defende a “tese da sociedade líquida. Líquida no sentido de que as relações, com o passar do tempo, estão ficando cada vez mais superficiais e o contato entre os indivíduos é cada vez menor. Uma de suas mais famosas frases é: “as relações escorrem entre os dedos”.

A certa altura do conto, “o nível da água está subindo” e, em paralelo, e os significados da linguagem vão ficando submersos e escorregadios, com diversas camadas de leitura e interpretação possíveis. Assim como “os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la”, segundo Bauman, “Turismo sem Guia” não se atém a nenhum modelo de narrativa tradicional e não apresenta estabilidade de significado, o que dependerá da experiência prévia, do repertório e da percepção do leitor.

No conto, o que era estável e concreto também vai se desfazendo, na arquitetura, na memória, no relacionamento. Teria Susan Sontag percebido que a verdade é fragmentária, assim como afirmou o escritor José Eduardo Agualusa em uma palestra em São Paulo, em 2008? Depois de citar narrativas conflitantes e até contraditórias sobre a guerra civil em Angola, ele concluiu que “a única verdade possível seria a soma de todas as verdades” (AGUALUSA, 2008, em palestra), pois cada relato refletia um lado no conflito, uma postura política e ideológica, uma consequência mais ou menos trágica, sendo todos, portanto, verdadeiros.

E a tradução de “Unguided Tour”?

A intenção da tradução de “Unguided Tour” é proporcionar ao leitor uma experiência estética semelhante à do leitor do conto original, que mantenha as marcas autorais, por um lado, e também a fluidez de significados que flutuam em todo o conto, por outro.

Inspirador para essa tarefa foi o filósofo Derrida, que no final dos anos de 1960 propunha a necessidade de “desconfiar dos procedimentos bem comportados do discurso, pois este disponibilizava significados novos e, normalmente, insuspeitados.” (GOULART, 2003, p. 2)

Foi preciso desmontar “Unguided Tour”, conforme sugerido por Derrida na sua proposta de “Desconstrução”, fragmentá-lo para identificar suas especificidades, descrições de cenas do passado, menções a profissões antigas, referências bíblicas e a outras obras, e recompô-lo, com toda sua polissemia, em “Turismo sem Guia”.

Quando se traduz uma autora que já rompe com os procedimentos bem comportados do discurso, cabe ao tradutor comportar-se de forma a espelhar a ruptura com os padrões formais, deixando abertas as comportas para o fluxo dos significados possíveis.

Locais, pontos turísticos e históricos e seus sinais de degradação, carregados de sentidos dúbios sobre rupturas maiores, também foram se “desfazendo”

na tradução, de modo a soar como “... ruínas de história, que se dispersam aos nossos pés” (Walter Benjamin, na interpretação de Angelus Novus, de Paul Klee (Magnoli, 2019). Concomitantes ao registro alto de descrições de pontos turísticos, a opção foi por marcas de oralidade, em diálogos, como “Me dê essa mala” e “Eu te disse”.

Termos estrangeiros como *villa*, *connoisseur*, *chiaroscuro*, *souvenir*, *siesta*, *wanderlust*, com sua carga de imprevisibilidade no original em inglês, foram mantidos; não foram feitas explicitações a referências menos conhecidas do público brasileiro, como kombolóis e Baedeker, para deixar em aberto o simbolismo desses objetos.

Atenção especial mereceram frases emblemáticas, praticamente aforismos criados por Susan Sontag, traduzidos com a maior proximidade terminológica e estilística alcançáveis neste arriscado mergulho. Talvez o conto como um todo possa ser esquecido pelo leitor, mas não frases como “*It’s not love that the past needs in order to survive, it’s an absence of choices*”, ou seja, “Não é de amor que o passado precisa para sobreviver, é da falta de opções”. Vale notar a referência bíblica “*With an imagination like a pillar of fire. And a heart like a pillar of salt*”, que resultou em “Com a imaginação como um pilar de fogo. E o coração como um pilar de sal.” (Pilar de fogo é uma citação do Livro de Josué, o sexto livro do Antigo Testamento, assim como a mulher de Ló, a figura do Gênesis que se transformou em um pilar de sal.)

“Pomp and circumstance”, além da conhecida locução adverbial, que significa “de modo requintado e de acordo com a etiqueta”, é também o título da obra de Noël Coward publicada em 1960, sobre a visita da família real à ilha imaginária de Samolo, narrada por uma mulher, e a atribulação causada pelo insólito acontecimento. O tema da ruptura, da fragmentação, reaparece nesta citação, depois de várias citações a locais históricos em ruína e decadência. Em uma escritora como Susan Sontag, acredito que nem uma vírgula seja acidental.

“*The nub, the hub, the fulcrum*”, sofisticada referência da autora ao órgão sexual masculino, com o capricho das vogais repetidas, representou um desafio para a tradução. Manter o significado subjacente de eixo, sustentáculo, e o eco dos termos foi um dos desafios entre tantos apresentados pelo conto. “A vara, a verga, o vergalhão” ainda estão sujeitas a novas leituras e novas possibilidades que poderão emergir em novas leituras.

“Expostos à realidade prática de traduzir o intraduzível”, os tradutores, sabedores de que a tradução é “impossível, mas necessária”, como observou Walter Benjamim, oferecem o seu possível, entre tantas possibilidades.

Agradeço ao Programa Formativo da Casa Guilherme de Almeida, sob a direção e coordenação dos professores Marcelo Tápia e Simone Homem de Mello, cuja valiosa orientação possibilitou esta tradução, apresentada como trabalho final, e à criteriosa revisão das professoras Alzira Allegro e Valderez Carneiro da Silva.

Desejo um passeio proveitoso a quem enveredar por esta experiência de “Turismo sem Guia”.

Turismo sem guia

Tradução Dinaura Jules

Fiz uma viagem para ver coisas bonitas. Mudar de cenário. Mudar de perspectiva. E quer saber?

O quê?

Elas ainda estão aqui.

Ah, mas não por muito tempo.

Eu sei. É por isso que eu fui. Para dizer adeus. Toda vez que viajo, é sempre para dizer adeus.

Telhados vermelhos, varandas de madeira, peixes na baía, o relógio de cobre, xales secando nas rochas, o aroma delicado das olivas, pores do sol por trás da ponte, pedra ocre. "Jardins, parques, florestas, bosques, canais, lagos particulares com cabanas, *villas*, portões, bancos de jardim, gazebos, alcovas, grutas, ermidas, arcos do triunfo, capelas, templos, mesquitas, casarões de banquetes, rotundas, observatórios, aviários, estufas, fábricas de gelo, fontes, pontes, barcos, cascatas, banhos." O anfiteatro romano, os sarcófagos etruscos. O monumento aos mortos da Guerra de 1914 a 1918 nas praças de todos os povoados. Não dá para ver a base militar. Fica fora da cidade, e não na estrada principal.

Presságios. Há uma longa rachadura diagonal na parede do mosteiro. O nível da água está subindo. O nariz do santo de mármore deixou de ser aquilino.

Este local. Certa devoção sempre me traz de volta a este local. Penso em todas as pessoas que estiveram aqui. Seus nomes entalhados na parte inferior do afresco.

Vândalos!

Sim. É o jeito deles de permanecerem aqui.

A mais soberba das realizações humanas degradada à condição de coisas naturais. O Juízo Final.

Você não pode trancar tudo em museus.

Não existem coisas bonitas no seu próprio país? Não. Sim. Menos.

Você tinha guias de viagens, mapas, tabelas de horários, sapatos resistentes?

Eu lia os guias de viagens quando chegava em casa. Eu queria ficar com minhas... Impressões imediatas?

Poderia chamá-las assim.

Mas você viu mesmo os lugares famosos. Você não os negligenciou com perversidade.

Eu os vi, sim. Da forma mais consciente que consegui, mas protegendo minha ignorância. Não quero saber mais do que eu sei, não quero ter mais apego a eles do que já tenho.

Como você sabia aonde ir?

Jogando com minha memória como uma roleta. Você se lembra do que viu?

Não muito.

É triste demais. Não posso amar o passado que está aprisionado na minha memória como um *souvenir*.

Lições Práticas. Urnas gregas. Moedor de pimenta com Torre Eiffel. Caneca de cerveja com Bismarck. Echarpe com a Baía de Nápoles e o Vesúvio. Bandeira de cortiça com o Davi de Michelangelo.

Nada de *souvenirs*, agradeço. Vamos ficar com a coisa real.

O passado. Bem, há sempre algo inefável a respeito do passado, você não acha?

Em tudo a sua glória original. A herança indispensável de uma mulher de cultura.

Concordo. Assim como você, não considero a devoção ao passado uma forma de esnobismo. Apenas uma das formas mais desastrosas de amor não correspondido.

Era ironia. Sou amante volúvel. Não é de amor que o passado precisa para sobreviver, é da falta de opções.

E de batalhões de abastados, imobilizados pela vaidade, ganância, medo do escândalo, e a ineficiência e o desconforto da viagem. Mulheres carregando sombrinhas e carteiras de pérolas, com passos delicados, saias longas, olhares tímidos. Homens de bigode, com cartolas, cabelo lustroso repartido do lado esquerdo, elásticos segurando as meias acetinadas. Seguidos por lacaios, sapateiros, mendigos, ferreiros, artistas de rua, aprendizes de gráficos, limpadores de chaminés, rendeiras, parteiras, carroceiros, leiteiras, pedreiros, cocheiros, carcereiros e sacristãos. Nem faz tanto tempo. Todos se foram. As pessoas. E sua pompa e circunstância.

É isso o que você acha que eu fui ver?

Não as pessoas. Mas seus lugares, suas coisas bonitas. Você disse que elas ainda estavam lá. A cabana, o monastério, a gruta, o parque, o castelo. Um aviário em estilo chinês. Propriedade do senhorio. Uma agradável reclusão no meio de seus bosques impenetráveis.

Eu não estava feliz. O que você sentia?

Pesar por as árvores estarem sendo derrubadas.

Então você tem uma visão obscura das coisas naturais. Excesso de indulgência para com os prazeres agitados e metálicos das cidades.

Diferente das minhas paixões, fugi dos lagos, fugi dos bosques, fugi dos campos pulsando com vaga-lumes, fugi das montanhas aromáticas.

Mesmice provinciana. Às vezes, é de menos solidão que você precisa.

Eu costumava dizer: As paisagens só me interessam em relação aos seres humanos. Ah, amar alguém daria vida a tudo isto... Mas as emoções que os seres humanos nos inspiram também se assemelham tristemente. Quanto mais os lugares, os costumes, as circunstâncias das aventuras se modificam, mais vemos que nós, dentre eles, continuamos inalterados. Sei todas as reações que irei ter. Sei todas as palavras que irei proferir novamente.

Você deveria ter me levado em vez de ...

Você se refere a ele. Sim, claro, e eu não estava sozinha. Mas discutíamos a maior parte do tempo. Ele, se arrastando. Eu, detestável.

Dizem. Dizem que viajar é uma boa oportunidade para consertar um amor avariado.

Ou talvez seja a pior. Sentimentos como estilhaços ainda não removidos da ferida. Opiniões. E competição de opiniões. Exercícios lascivos desesperados no hotel, na volta das tardes douradas de verão. Serviço de quarto.

Como você deixou que ficasse assim tão desolador? Você tinha tanta esperança.

Bobagem! As prisões e os hospitais estão abarrotados de esperança. Mas não os voos fretados e nem os hotéis de luxo.

Mas você ficou emocionada. Às vezes.

Talvez fosse exaustão. Claro que fiquei. A parte de dentro dos meus sentimentos está úmida de lágrimas.

E a de fora?

Muito seca. Pois bem – tão seca quanto necessário. Você não pode imaginar como é cansativo. Aquele órgão com a dupla membrana da nostalgia, bombeando as lágrimas para dentro. Bombeando-as para fora.

Qualidades da profundidade e da persistência.

E discernimento. Quando se consegue evocá-los.

Estou exaurida. Nem todas são bonitas, as coisas bonitas. Eu nunca tinha visto tantos Cupidos parrudos e tantas Graças desajeitadas.

Aqui é um café. *No café.* O padre da cidadezinha jogando fliperama.

Marinheiros, aos dezenove anos de idade, com pompons vermelhos, observando. Cavalheiros idosos com kombolóis âmbar. A neta do proprietário fazendo a lição de casa em uma das mesas. Dois caçadores comprando cartões postais com imagens de veados. Ele diz: Você pode beber o vinho ácido local, ficar um pouco menos detestável, descontraír.

Monsieur Rene diz que fecha às cinco.

Cada quadro. “Cada quadro tinha, subjacente, um lema de alguma boa intenção. Vendo que eu observava com cuidado todas essas imagens nobres, ele disse: “aqui tudo é natural.” As figuras estavam vestidas como homens e mulheres vivos, embora fossem muito mais bonitas. Muita luz, muita escuridão, homens e mulheres que são, e, no entanto, não são.”

Vale um desvio? Vale uma viagem! É uma coleção admirável. Ainda possuí sua aura. As coisas importunadas positivamente.

O zelo do barão ao explicar. Sua atitude cortês. Ele ficou o tempo todo durante o bombardeio.

Uma homogeneidade necessária. Ou então algum evento consumado, específico. Quero voltar àquele antiquário.

“O arco ogival do portal é gótico, mas a nave central e as asas de flanqueamento ...”
Você é difícil de agradar.

Você não consegue imaginar uma viagem não para acumular prazeres, mas para torná-los mais raros?

A saciedade não é o meu problema. Nem a devoção.

Nada resta além de esperar pelas nossas refeições, como animais.

Você está pegando um resfriado? Beba isto.

Estou perfeitamente bem. Eu imploro, não compre o catálogo. Nem as reproduções tamanho cartão postal. Nem o suéter de marinheiro.

Não se irrite, mas ... você deu gorjeta para Monsieur Rene?

Diga cinquenta vezes por dia: não sou um *connoisseur*, não sou caminhante romântico, não sou nômade.

Diga você.

“Uma parte permanente dos bens espirituais da humanidade.”

Traduza para mim. Esqueci meu livro de frases.

Ainda assim, você viu o que veio ver.

A antiga vitória da organização sobre a acumulação.

Mas às vezes você ficava contente. Não apenas apesar das coisas.

Descalça no chão de mosaico do batistério. Galgando acima dos contrafortes volantes. Iluminada com o ostensório barroco brilhando indistinto no crepúsculo obscurocente da catedral. Refulgência das coisas. Volumosa. Resplandecente. Êxtase inexprimível.

Você envia postais nos quais escreve “Êxtase”. Lembra-se? Você enviou um para mim.

Eu me lembro. Não me interrompa. Estou flutuando. Estou vagando. Epifania. Lágrimas quentes. Delírio. Não me interrompa. Acariciei meu delírio como as bolas do garçom bem-apessoado.

Você quer me deixar com ciúmes.

Não me interrompa. Eram dele a pele delicada, a risada insolente, o jeito de assoviar, a umidade suculenta da camisa. Fomos a um galpão atrás do restaurante. E eu disse: Entre, cavalheiro, neste corpo. Este corpo é o seu castelo, sua cabana, sua estalagem de caça, sua *villa*, sua carruagem, seu navio de luxo, sua sala de estar, sua cozinha, sua lancha, sua oficina ...

Você costuma fazer esse tipo de coisa quando ele está por perto?

Ele? Ele estava tirando um cochilo no hotel. Uma crise leve de heliofobia.

No hotel. De volta ao hotel, eu o acordei. Ele teve uma ereção. Sentei no colo dele. A vara, a verga, o vergalhão. Linhas de força gravitacionais. Em um mundo de perfeita luz do dia. Na verdade, um mundo de sol a pino, na qual os objetos não produzem sombras.

Só o pouco sábio despreza essas sensações.

Estou girando. Sou um volante enorme, sem nenhuma mão humana para me guiar. Estou girando ...

E os outros prazeres? Aqueles para os quais você veio.

“Em todo o mundo visível, dificilmente haverá uma sensação mais poderosa para o estado de espírito do que uma experiência em uma das catedrais góticas com o sol se pondo.”

Prazeres do olhar. Eu tinha que ser enfática.

“O olhar não consegue ver nada além daquelas figuras cintilantes que pairam no alto a oeste, em fileiras rígidas, solenes, à medida que o sol incandescente da tarde se põe entre elas.”

Mensageiras da infinitude temporal e espiritual.

“A sensação do fogo permeia tudo, e as cores cantam alto, regozijando-se e soluçando.”

Aquele é, na verdade, um mundo diferente.

Encontrei um Baedeker antigo, maravilhoso, com muitas coisas que não estão no Michelin. *Vamos.* Vamos visitar as cavernas. A não ser que estejam fechadas.

Vamos visitar o cemitério da I Guerra Mundial. Vamos assistir a regata.

Este local. Ele cometeu suicídio bem aqui, perto do lago. Com a noiva. Em 1811.

Seduzi um garçom no restaurante perto do porto há dois dias. *Ele disse.* Ele disse que se chamava Arrigo.

Eu te amo. E meu coração está disparado. O meu também.

O importante é que estamos passeando por estas arcadas juntos. Que estamos passeando. Que estamos olhando. Que é bonito.

Lições práticas. Me dê essa mala, está pesada.

É preciso ter cuidado para não pensar se estes prazeres são superiores aos prazeres do ano passado. Nunca são.

Deve ser a sedução do passado outra vez. Mas espere só até que o agora se transforme em outrora. Você verá como nós éramos felizes.

Não espero ser feliz. Reclamações. Já vi isso antes. Tenho certeza de que estará lotado. É muito longe. Você está dirigindo muito depressa; não consigo ver nada. Só duas

sessões do filme, uma às sete, outra às nove. Estão em greve, não consigo telefonar. Maldita *siesta*, não há nada aberto entre uma e quatro. Se tudo saiu dessa mala, eu não entendo por que não consigo socar tudo de volta.

Logo você vai parar de se aborrecer com esses entraves mesquinhos. Você vai perceber que está livre de responsabilidades e de obrigações. E então a inquietação terá início.

Como aquele pessoal protestante de classe média alta que vivencia revelações, tem crises de histeria, sofre colapsos sob o impacto desconcertante da luz mediterrânea e dos assuntos mediterrâneos. Você ainda está pensando no garçom.

Eu disse eu te amo, eu confio em você, eu não me importava.

Você não deveria. Não quero esse tipo de revelação. Não quero satisfazer o meu desejo, eu quero exasperá-lo. Quero resistir à tentação da melancolia, *meu bem*. Se você soubesse quanto.

Então você precisa parar com esse flerte com o passado inventado por poetas e curadores. Podemos esquecer as coisas antigas. Podemos comprar os cartões postais, comer a comida deles, admirar o desprendimento sexual deles. Podemos marchar nas paradas de trabalhadores e cantar a “Internationale”, até porque sabemos a letra.

Sinto-me perfeitamente bem.

Acho que é seguro. Dar caronas, beber água da torneira, tentar conseguir haxixe na *piazza*, comer mexilhões, deixar a máquina fotográfica no carro, frequentar os bares da beira-mar, confiar no *concierge* do hotel para fazer reservas, certo?

Alguma coisa. Você não quer fazer alguma coisa? Todo o país tem uma história trágica, exceto o nosso?

Este local. Vê? Há uma placa comemorativa. Entre as janelas.

Arruinada. Arruinada por demasiadas décadas de apreciação intrépida. A Natureza, essa meretriz, colabora. Os penhascos das Dolomitas tornaram-se rosados demais pelo sol, a água da lagoa tornou-se prateada demais pela lua, os céus azuis da Grécia (ou da Sicília) tornaram-se de um azul intenso demais pelo arco em uma parede branca.

Ruínas. Estas são as ruínas deixadas pela última guerra. Afronta ao antiquário: nossa bela residência.

Era um convento, construído de acordo com uma planta desenhada por Michelangelo. Transformado em hotel em 1927. Não espere que os moradores tomem conta das coisas bonitas.

Eu não espero.

Dizem. Dizem que vão aterrar o canal e transformá-lo em uma rodovia, vender a capela rococó da duquesa para um sheik do Kuwait, construir um condomínio naquela ribanceira com um pinheiral, abrir uma boutique na vila de pescadores, apresentar um show de luz e som no gueto. Está indo rápido. Comitê Internacional.

Tentando preservar. Com o patrocínio de Sua Excelência e do Digníssimo. Indo rápido. Você vai ter que correr.

Eu vou ter que correr?

Então os deixe ir. A vida não é uma corrida. Ou talvez seja.

Não mais. É uma pena que não se use mais tinta roxa nos cardápios.

Que você não possa deixar seus sapatos fora do quarto do hotel à noite.

Lembre-se. daquelas contas enormes, do tipo que eles tinham até a desvalorização. Última vez. Não havia tantos carros da última vez, havia?

Como você conseguiu aguentar isso?

Foi mais fácil do que parece. Com a imaginação como uma coluna de fogo. E o coração como uma coluna de sal.

E você quer romper o vínculo. Certo.

A mulher de Lot! Mas amante dele.

Eu te disse. Eu te disse, você devia ter me levado no lugar dele.

Demorando. Na basílica. No jardim atrás da pousada. No mercado de especiarias. Na cama, no meio da tarde dourada.

Devido. É devido à fumaça das indústrias petroquímicas dos arredores. É devido ao número insuficiente de guardas nos museus.

"Dois grupos de estátuas, um representando a labuta virtuosa; o outro, a licenciosidade desenfreada."

Você percebeu como os preços subiram? Inflação terrível. Não consigo imaginar como as pessoas se viram aqui. Com aluguéis quase tão altos como lá em casa e salários pela metade.

"À esquerda da estrada principal, fica a entrada para o Túmulo dos Relevos (a chamada Tomba Bella). Nas paredes ao redor dos nichos e nos pilares, os objetos favoritos dos mortos e os artefatos domésticos estão reproduzidos em relevo de argamassa pintada: cachorros, capacetes, espadas, perneiras, escudos, alforjes e embornais, vasilhas, um cântaro, um sofá, pinças, uma serra, facas, recipientes e utensílios de cozinha, espirais ou cordas, etc."

Tenho certeza. Tenho certeza de que ela era prostituta. Você viu os sapatos dela? Tenho certeza de que haverá um concerto na catedral hoje à noite. *Mais, eles disseram.* Três estrelas. Tenho certeza de que eles disseram três estrelas.

Este local. Foi aqui que filmaram a cena daquele filme.

Bem preservado. É surpreendente. Eu estava esperando pelo pior. Eles alugam mulas.

Claro. Todo assalariado do país recebe cinco semanas de férias pagas. As mulheres envelhecem tão depressa.

Gentil. É o segundo verão da campanha “Seja Gentil” do Ministério do Turismo. Este país em que as maravilhas arruinadas sujam o chão.

Aqui diz. Aqui diz que está fechado para restauração. Aqui diz que não se pode mais nadar.

Poluição.

Eles dizem.

Eu não me importo. Venha, entre. A água está quase tão quente como a do Caribe.

Quero você, sinto você. Venha lambar meu pescoço. Tire seu calção. Eu quero... Deixe-me...

Vamos. Vamos voltar para o hotel.

“O tratamento do espaço na arquitetura e na pintura maneirista apresenta essa mudança de ordem do mundo “fechado” do Renascimento para os movimentos “abertos”, “soltos” e divergentes do universo maneirista.”

O que você está tentando me dizer?

“A harmonia, a inteligibilidade e a coerência da visão do mundo do Renascimento eram inerentes aos pátios simétricos dos palácios italianos.”

Não quero adular minha inteligência com evidências.

Se você não quer olhar para a pintura, olhe para mim.

Está vendo a placa? Você não pode seguir de barco nessa direção. Estamos chegando perto da base de submarinos nucleares.

Notificações. Cinco casos de cólera foram notificados. Esta *piazza* é chamada de palco de heróis.

Esfria muito à noite. Você vai precisar de um suéter.

Graças ao festival de música todo verão. Você deveria ver esse lugar no inverno.

Fica morto.

O julgamento é na próxima semana; por isso estão fazendo manifestações.

Você não consegue ver a faixa? E escute aquela música.

Não vamos. Tenho certeza de que é uma boate engana-turista.

Disseram. Tubarões, acho que disseram.

O hidrofólio não. Eu sei que é mais rápido, mas me dá enjoo.

“Com o sol a pino e o calor forte demais para nós em outro lugar, fomos para o pátio sombreado por árvores.” Não que eu o amasse. Mas em certa hora de fadiga física...

À mercê dos seus humores. Contento às vezes. Até feliz.

Não parece. Parece mais uma luta para gostar.

Talvez. Falta de discernimento na necrópole.

Relatos. Há uma guerra civil propagando-se no norte. O líder da Frente de Liberação ainda está no exílio. Há boatos de que o ditador teve um ataque. Mas tudo parece tão –

Calmo?

Acho que sim... calmo.

Este local. Neste local massacraram trezentos estudantes. Acho melhor eu ir com você. Você vai ter que pechinchar.

Estou começando a gostar da comida. Você se acostuma depois um tempo. Não é mesmo?

Nas pinturas mais antigas há uma completa ausência de *chiaroscuro*. Sinto-me bem aqui. Não há muito para ver.

"Abaixo da moldura, arvorezinhas frondosas, das quais pendem guirlandas, fitas e vários objetos, alternados com figuras de homens dançando. Um está deitado no chão, tocando flauta dupla."

Câmeras. As mulheres não gostam de ser fotografadas. Talvez precisemos de um guia.

É um livro sobre tesouros que eles desenterraram. Quadros, peças de bronze e candelabros. Nesta prisão eles torturam os prisioneiros políticos suspeitos. *Terror incognita.*

Coberta de moscas. Aquela pobre criança. Você viu?

Presságios. A falta de energia ontem. Um *graffiti* novo no monumento hoje de manhã. Tanques esmagando a alameda ao meio dia. *Dizem.* Dizem que o radar do aeroporto está sem funcionar há setenta e duas horas.

Dizem que o ditador se recuperou do ataque cardíaco.

Não, água mineral. Gente mais destemida. Vegetação bem diferente.

E o jeito como eles tratam as mulheres aqui! Burros de carga. Carregando aqueles sacos, subindo as colunas azul-celeste em que –

Estão construindo uma estação de esqui.

Estão desativando o leprosário.

Olhe para o rosto dele. Ele está tentando falar com você.

Claro que poderíamos morar aqui, privilegiados que somos. Não é o nosso país. Eu nem me importo em ser roubado.

"O sol foi a pino e abrasou-se em algum lugar de forma extremada demais para nós; então nos retiramos para a sombra de um oásis."

Às vezes eu o amava de verdade. Ainda assim, em certa hora de fadiga mental... À mercê dos seus humores.

Minhas carícias destemidas. Meus silêncios grosseiros. Você estava tentando consertar um erro.

Eu estava tentando mudar minha situação deplorável. Eu te disse, você deveria ter me levado no lugar dele.

Não teria sido muito diferente. De lá, continuei sozinha. Eu teria deixado você também...

Manhãs de partida. Com tudo preparado. O sol nascendo nas baías mais majestosas (Nápoles, Rio, ou Hong Kong).

Mas você poderia ter decidido ficar. Fazer novos planos. Isso traria a sensação de liberdade? Ou você sentiria que desprezou algo insubstituível?

O mundo todo.

Isso porque é muito tarde, e não muito cedo. “No princípio, o mundo todo era a América.”

Estamos muito longe do princípio? Quando começamos a sentir que estaríamos?

Esta chaga inestancável, o grande anseio por outro lugar. Por transformar este lugar em outro.

Em uma mesquita em Damietta há uma coluna; se você lambê-la até sua língua sangrar, sua inquietação será curada. Ela terá que sangrar.

Palavra curiosa, *wanderlust*; estou pronta para ir.

Eu já fui. Arrependida, exultante. Um lirismo mais altivo. Não é o Paraíso que está perdido.

Conselho. Siga em frente, vamos nos apressar; não me detenha; quem viaja mais rápido é quem viaja sozinho. Vamos pegar a estrada. Levante-se, dorminhoco. Estou caindo fora daqui. Mexa logo esse traseiro. Durma mais rápido, precisamos do travesseiro.

Ela está correndo, ele está rastejando.

Se eu for assim tão rápido, não vou ver nada. Se eu diminuir o ritmo ...*Tudo.* —então não terei visto tudo antes que desapareça.

Todo lugar. Estive em todos os lugares. Eu não estive em todos os lugares, mas eles estão na minha lista.

Fim da terra. Mas há água, ó meu amor. E sal na minha língua.

O fim do mundo. Não é o fim do mundo.

Unguided Tour

Susan Sontag

I took a trip to see the beautiful things. Change of scenery. Change of heart. And do you know?

What?

They are still here.

Ah, but they won't be for long.

I know. That's why I went. To say goodbye. Whenever I travel, it's always to say goodbye.

Tile roofs, timbered balconies, fish in the bay, the copper clock, shawls drying on the rocks, the delicate odor of olives, sunsets behind the bridge, ochre stone. "Gardens, parks, forests, woods, canals, private lakes, with huts, villas, gates, garden seats, gazebos, alcoves, grottoes, hermitages, triumphal arches, chapels, temples, mosques, banqueting houses, rotundas, observatories, aviaries, greenhouses, icehouses, fountains, bridges, boats, cascades, baths." The Roman amphitheater, the Etruscan sarcophagus. The monument to the 1914-18 war dead in every village square. You don't see the military base. It's out of town, and not on the main road.

Omens. The cloister wall has sprung a long diagonal crack. The water level is rising. The marble saint's nose is no longer aquiline.

This spot. Some piety always brings me back to this spot. I think of all the people who were here. Their names scratched into the bottom of the fresco.

Vandals!

Yes. Their way of being here.

The proudest of human-made things dragged down to the condition of natural things. Last Judgment.

You can't lock up all the things in museums.

Aren't there any beautiful things in your own country?

No. Yes. Fewer.

Did you have guidebooks, maps, timetables, stout shoes?

I read the guidebooks when I got home. I wanted to stay with my – Immediate impressions?

You could call them that.

But you did see the famous places. You didn't perversely neglect them.

I did see them. As conscientiously as I could while protecting my ignorance. I don't want to know more than I know, don't want to get more attached to them than I already am.

How did you know where to go?

By playing my memory like a roulette wheel. Do you remember what you saw?

Not much.

It's too sad. I can't love the past that's trapped within my memory like a souvenir.

Object lessons. Grecian urns. A pepper-mill Eiffel Tower. Bismarck beer mug. Bay-of-Naples-with-Vesuvius scarf. David-by-Michelangelo cork tray.

No souvenirs, thanks. Let's stay with the real thing.

The past. Well, there's always something ineffable about the past, don't you think?

In all its original glory. The indispensable heritage of a woman of culture.

I agree. Like you, I don't consider devotion to the past a form of snobbery. Just one of the more disastrous forms of unrequited love.

I was being wry. I'm a fickle lover. It's not love that the past needs in order to survive, it's an absence of choices.

And armies of the well-off, immobilized by vanity, greed, fear of scandal, and the inefficiency and discomfort of travel. Women carrying parasols and pearl hand-bags, with mincing steps, long skirts, shy eyes. Mustached men in top hats, lustrous hair parted on the left side, garter holding up their silk socks. Seconded by footmen, cobblers, ragpickers, blacksmiths, buskers, printer's devils, chimney sweeps, lacemakers, midwives, carters, milkmaids, stonemasons, coachmen, turnkeys, and sacristans. As recently as that. All gone. The people. And their pomp and circumstance.

Is that what you think I went to see?

Not the people. But their places, their beautiful things. You said they were still there. The hut, the hermitage, the grotto, the park, the castle. An aviary in the Chinese style. His Lordship's estate. A delightful seclusion in the midst of his impenetrable woods.

I wasn't happy there.

What did you feel?

Regret that the trees were being cut down.

So you have a hazy vision of natural things. From too much indulgence in the nervous, metallic pleasures of cities.

Unequal to my passim, I fled the lakes, I fled the woods, I fled fields pulsing with glowworms, I fled the aromatic mountains.

Provincial blahs. Something less solitary is what you need.

I used to say: Landscapes interest me only in relation to human beings. Ah, loving someone would give life to all this... But the emotions that human beings inspire in us also sadly resemble each other. The more that places, customs, the circumstances of

adventures are changed, the more we see that we amidst them are unchanging. I know all the reactions I shall have. Know all the words that I am going to utter again.

You should have taken me along instead.

You mean him. Yes, of course I wasn't alone. But we quarreled most of the time. He plodding, I odious.

They say. They say a trip is a good time for repairing a damaged love.

Or else it's the worst. Feelings like shrapnel half worked out of the wound.

Opinions. And competition of opinions. Desperate amatory exercises back at the hotel on golden summer afternoons. Room service.

How did you let it get that dreary? You were so hopeful.

Rubbish! Prisons and hospitals are swollen with hope. But not charter flights and luxury hotels.

But you were moved. Sometimes.

Maybe it was exhaustion. Sure I was. I am. The inside of my feelings is damp with tears.

And the outside?

Very dry. Well – as dry as its necessary. You can't imagine how tiring it is. That double-membraned organ of nostalgia, pumping the tears in. Pumping them out. Qualities of depth and stamina.

And discrimination. When one can summon them.

I'm bushed. They aren't all beautiful, the beautiful things. I've never seen so many squabby Cupids and clumsy Graces.

Here's a café. *In the cafe.* The village priest playing the pinball machine. Nineteen-year-old sailors with red pompoms watching. Old gent with amber worry beads. Proprietor's granddaughter doing her homework at a deal table. Two hunters buying picture postcards of stags. He says: You can drink the acidic local wine, become a little less odious, unwind.

Monsieur Rene says it closes at five.

Each picture. "Each picture had beneath it a motto of some good intention. Seeing that I was looking carefully at these noble images, he said: "here everything is natural." The figures were clothed like living men and women, though they were far more beautiful. Much light, much darkness, men and women who are and yet are not."

Worth a detour? Worth a trip! It's a remarkable collection. Still possessed its aura. The things positively importuned.

The baron's zeal in explaining. His courteous manner. He stayed all through the bombardment.

A necessary homogeneity. Or else some stark, specific event. I want to go back to that antique store.

"The ogival arch of the doorway is Gothic, but the central nave and the flanking wings —"

You're hard to please.

Can't you imagine traveling not to accumulate pleasures but not make them rarer?

Satiety is not my problem. Nor is piety.

There's nothing left but to wait for our meals, like animals.

Are you catching a cold? Drink this.

I'm perfectly all right. I beg you, don't buy the catalogue. Or the postcard size reproductions. Or the sailor sweater.

Don't be angry, but — did you tip Monsieur Rene?

Say to yourself fifty times a day: I am not a connoisseur, I am not a romantic wanderer, I am not a pilgrim.

You say it.

"A permanent part of mankind's spiritual goods."

Translate that for me. I forgot my phrase book.

Still, you saw what you came to see.

The old victory of arrangement over accumulation.

But sometimes you were happy. Not just in spite of things.

Barefoot on the mosaic floor of the baptistery. Clambering above the flying buttresses. Irradiated by a Baroque monstrosity shimmering indistinctly in the growing dusk of the cathedral. Effulgence of things. Voluminous. Resplendent. Unutterable bliss.

You send postcards on which you write "Bliss". Remember? You sent one to me.

I remember. Don't stop me. I'm flying. I'm prowling. Epiphany. Hot tears. Delirium. Don't stop me. I stroke my delirium like the balls of the comely waiter.

You want to make me jealous.

Don't stop me. His dainty skin, his saucy laughter, his way of whistling, the succulent dampness of this shirt. We went into a shed behind the restaurant. And I said: Enter, sir, this body. This body is your castle, your cabin, your hunting lodge, your villa, your carriage, your luxury liner, your drawing room, your kitchen, your speedboat, your tool shed ...

Do you often do that sort of thing when he's around?

Him? He was napping at the hotel. A mild attack of heliophobia.

In the hotel. Back at the hotel, I woke him up. He had an erection. I seated myself on his loins. The nub, the hub, the fulcrum. Gravitational lines of force. In a world of perfect daylight. Indeed, a high-noon world, in which objects cast no shadows.

Only the half wise will despise these sensations.

I'm turning. I'm huge steering wheel, unguided by any human hand. I'm turning ...

And the other pleasures? The ones you came for.

"In the entire visible world there is hardly a more powerful mood-impression than that experience within one of the Gothic cathedrals just as the sun is setting."

Pleasures of the eye. I had to be emphasized.

"The eye can see nothing beyond those glimmering figures that hover overhead to the west in stern, solemn rows as the burning evening sun falls across them."

Messengers of temporal and spiritual infinity.

"The sensation of fire permeates all, and the colors sing out, rejoicing and sobbing."

There, in truth, is a different world.

I found a wonderful old Baedeker, with lots of things that aren't in the Michelin. *Let's*. Let's visit the caves. Unless they're closed.

Let's visit the World War I cemetery.

Let's watch the regatta.

This spot. He committed suicide right here, by the lake. With his fiancée. In 1811.

I seduced a waiter in the restaurant by the port two days ago. *He said*. He said his name was Arrigo.

I love you. And my heart is pounding. So is mine.

What's important is that we're strolling in this arcade together. That we're strolling. That we're looking. That it's beautiful.

Object lessons. Give me that suitcase, it's heavy.

One must be careful not to wonder if these pleasures are superior to last year's pleasures. They never are.

That must be the seduction of the past again. But just waits until now becomes then. You'll see how happy we were.

I'm not expecting to be happy. Complaints. I've already seen it. I'm sure it'll be full. It's too far. You're driving too fast, I can't see anything. Only two showings of the movie, at seven and at nine. There's a strike, I can't telephone. This damned siesta, nothing's open between one and four. If everything came out of this suitcase, I don't understand why I can't cram it all back in.

You'll soon stop fretting over these mingy impediments. You'll realize you're carefree, without obligations. And then the unease will start.

Like those upper-middle-class Protestant folk who experience revelations, become hysterical, suffer breakdowns under the disorienting impact of Mediterranean light and Mediterranean matters. You're still thinking about the waiter.

I said I love you, I trust you, I didn't mind.

You shouldn't. I don't want that kind of revelation. I don't want to satisfy my desire, I want to exasperate it. I want to resist the temptation of melancholy, my dear. If you only knew how much.

Then you must stop this flirtation with the past invented by poets and curators. We can forget about their old things. We can buy the postcards, eat their food, admire their sexual nonchalance. We can march in their workers' festivals and sing the "Internationale", for even we know the words.

I am feeling perfectly all right.

I think it's safe to. Pick up hitchhikers, drink unbottled water, try to score some hash in the piazza, eat the mussels, leave the camera in the car, hang out in waterfront bars, trust the hotel concierge to make the reservation, don't you?

Something. Don't you want to do something?

Does every country have a tragic history except ours?

This spot. See? There's a commemorative plaque. Between the windows.

Ruined. Ruined by too many decades to intrepid appreciation. Nature, the whore, cooperates. The crags of the Dolomites made too pink by the sun, the water of a lagoon made too silver by the moon, the blue skies of Greece (or Sicily) made too deep a blue by the arch in a white wall.

Ruins. These are ruins left from the last war. Antiquarian effrontery: our pretty dwelling.

It was a convent, built according to a plan drawn up by Michelangelo. Turned into a hotel in 1927. Don't expect the natives to take care of the beautiful things.

I don't.

They say. They say they're going to fill in the canal and make it a highway, sell the duchess's rococo chapel to a sheik in Kuwait, build a condominium on that bluff with a stand of pine, open a boutique in the fishing village, put a sound-and-light show in the ghetto. It's going fast. International Committee. Attempting to preserve. Under the patronage of His Excellency and the Honorable. Going fast. You'll have to run.

Will I have to run?

Then let them go. Life is not a race. Or else it is.

Any more. Isn't a pity they don't write out the menus in purple ink any more. That you can't put your shoes outside the hotel room at night.

Remember. Those outsize bills, the kind they had until the devaluation. *Last time.* There weren't as many cars last time, were there?

How could you stand it?

It was easier than it sounds. With an imagination like a pillar of fire. And a heart like a pillar of salt.

And you want to break the tie. Right.

Lot's wife!

But his lover.

I told you. I told you, you should have taken me along instead.

Lingering. In the basilica. In the garden behind the inn. In the spice market. In bed, in the middle of the gold afternoon.

Because. It's because of the fumes from the petrochemical factories nearby. It's because they don't have enough guards for the museums.

"Two groups of statuary, one depicting virtuous toil, the other unbridled licentiousness."

Do you realize how much prices have gone up? Appalling inflation. I can't conceive how people here manage. With rents almost as high as back home and salaries half.

"On the left of the main road, the Tomb of the Reliefs (the so-called Tomba Bella) is entered. On the walls round the niches and on the pillars, the favorite objects of the dead and domestic articles are reproduced in painted stucco relief: dogs, helmets, swords, leggings, shields, knapsacks and haversacks, bowls, a jug, a couch, pincers, a saw, knives, kitchen vessels and utensils, coils or rope, etc."

I'm sure. I'm sure she was a prostitute. Did you look at her shoes? I'm sure they're giving a concert in the cathedral tonight. *Plus they said.* Three stars, I'm sure they said it had three stars.

This spot. This is where they shot the scene in that movie. Quite unspoiled. I'm amazed. I was expecting the worst. They rent mules.

Of course. Every wage earner in the country gets five week's paid vacation.

The women age so quickly.

Nice. It's second summer for the Ministry of Tourism's "Be Nice" campaign. This country where ruined marvels litter the ground.

It says. It says it's closed for restoration. It says you can't swim there any more.

Pollution.

They said.

I don't care. Come on in. The water's almost as warm as the Caribbean. I want you, I feel you. Lick my neck. Slip off your trunks. Let me ... *Let's.* Let's go back to the hotel.

"The treatment of space in Manneirist architecture and painting shows this change from the "closed" Renaissance world order to the "open", "loose", and deviating motions in the Manneirist universe."

What are you trying to tell me?

"The harmony, intelligibility, and coherence of the Renaissance world view were inherent in the symmetrical courtyards of Italian palaces."

I don't want to flatter my intelligence with evidence.

If you don't want to look at the painting, look at me.

See the sign? You can't take the boat that way. We're getting near the nuclear-submarine base.

Reports. Five cases of cholera have been reported. This piazza has been called a stage for heroes.

It gets much cooler at night. You have to wear sweater.

Thanks to the music festival every summer. You should see this place in the winter. It's dead.

The trial is next week, so now they're having demonstrations. Can't you see the banner? And listen to that song.

Let's not. I'm sure it's a clip joint.

They said. Sharks, I think they said.

Not the hydrofoil. I know it's faster, but they make me sick.

"The sun having mounted and the heat elsewhere too extreme for us, we have retired to the tree-shaded court-yard." It's not that I loved him. But in a certain hour of physical fatigue...

At the mercy of your moods.

Contented sometimes. Even blissful.

Doesn't sound like it. Sounds like struggling to savor.

Maybe. Loss of judgment in the necropolis.

Reports. There's a civil war raging in the north. The Liberation Front's leader is still in exile. Rumors that the dictator has had a stroke. But everything seems so –

Calm?

I guess... calm.

This spot. On this spot they massacred three hundred students.

I'd better go with you. You'll have to bargain.

I'm starting to like the food. You get used to it after a while. Don't you?

In the oldest paintings there is a complete absence of chiaroscuro.

I feel well here. There's not so much to see.

"Below the molding, small leafy trees, from which hang wreaths, ribbons, and various objects, alternate with figures of men dancing. One is lying on the ground, playing the double flute."

Cameras. The women don't like to be photographed.

We may need a guide.

It's a book on the treasures they unearthed. Pictures, bronzes, and lamps. That's the prison where they torture political suspects. Terror incognita.

Covered with flies. That poor child. Did you see?

Omens. The power failure yesterday. New graffiti on the monument this morning. Tanks grinding along the boulevard at noon. *They say.* They say the radar at the airport has been out for the last seventy-two hours.

They say the dictator has recovered from his heart attack. No, bottled water. Hardier folk. Quite different vegetation.

And they way they treat women here! Beasts of burden. Hauling those sacks up azure hills on which –

They're building a ski station. They're phasing out the leprosarium.

Look at his face. He's trying to talk to you.

Of course we could live here, privileged as we area. It isn't our country. I don't even mind being robbed.

"The sun having mounted and heat elsewhere too extreme for us, we have retired to the shade of an oasis."

Sometimes I did love him. Still, in a certain hour of mental fatigue...

At the mercy of your moods.

My undaunted caresses. My churlish silences.

You were trying to mend an error.

I was trying to change my plight.

I told you, you should have taken me along instead.

It wouldn't have been different. I went on from there alone. I would have left you, too.

Mornings of departure. With everything prepared. Sun rising over the most majestic of bays (Naples, Rio, or Hong Kong).

But you could decide to stay. Make new arrangements. Would that make you feel free? Or would you feel you'd spurned something irreplaceable?

The whole world.

That's because it's later rather than earlier. "In the beginning, all the world was America."

How far from the beginning are we? When did we first start to feel we would?

This staunchless wound, the great longing for another place. To make this place another.

In a mosque in Damietta stands a column that, if you lick it until your tongue bleeds, will cure you of restlessness. It must bleed.

A curious word, wanderlust, I'm ready to go.

I've already gone. Regretfully, exultantly. A prouder lyricism. It's not Paradise that's lost.

Advice. Move along, let's get cracking, don't hold me down, he travels fastest who travels alone. Let's get the show on the road. Get up, slugabed. I'm clearing out of there. Get your ass in gear. Sleep faster, we need the pillow.

She's racing, he's stalling.
If I go this fast, I won't see anything. If I slow down –
Everything. – then I won't have seen everything before it disappears.
Everywhere. I've been everywhere. I haven't been everywhere, but it's on my list.
Land's end. But there's water, O my heart. And salt on my tongue.
The end of the world. This is not the end of the world.

Referências bibliográficas

- AGUALUSA, José Eduardo. Palestra proferida por ocasião do lançamento do livro *O Vendedor de Passados*. São Paulo: Livraria da Vila, 12 jul 2008.
- BENJAMIN, A. W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC. 2001. v. 1.
- GOULART, Audemaro Taranto. *Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003. 28 p. Mimeografado.
- MAGNOLI, Demétrio. Lições dos 30 anos da queda do Muro de Berlim. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 nov. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/09/interna_internacional,1099799/queda-do-muro-de-berlim-faz-30-anos-veja-relatos-de-quem-esteve-la.shtml. Acesso em: 06 set. 2020.

“Paz Civil”, de Chinua Achebe

Livia Pacini Martuscelli¹

Resumo: Nesta colaboração, propomos uma tradução para o conto *Civil Peace*, de Chinua Achebe, inédito em publicações editoriais no Brasil até o momento. A narrativa, escrita logo após o fim da guerra civil nigeriana, traz questões linguísticas interessantes, como a reprodução do *pidgin* da Nigéria na fala de personagens contraventores.

Palavras-chave: literatura nigeriana; tradução literária; *pidgin* nigeriano; Chinua Achebe

Introdução

Quando se pensa em escritores da Nigéria, Chinua Achebe (1930-2013) é, sem dúvida, um dos nomes mais proeminentes, senão o maior. O seu primeiro romance, *O Mundo se Despedaça* (1958), tido como o fundador da literatura nigeriana moderna, transformou-se em um grande sucesso e foi o responsável pela sua consagração mundial. Ao longo da produtiva década de 1960, Achebe também publicou *A Paz Dura Pouco* (1960) e *A Flecha de Deus* (1964), romances nos quais continua a explorar os temas do colonialismo e da cultura igbo, além de *A Man of the People* (1967). No ano de 1967, a Guerra de Biafra é iniciada e interrompe a sequência de romances. O autor foi um apoiador da independência de Biafra e, após o fim do conflito, com a derrota dos separatistas em 1970, passou a escrever apenas formas breves, como contos e poemas, retomando as

1 É bacharela em Letras (português e inglês) pela FFLCH-USP. É professora de inglês há dez anos e tradutora do idioma há cinco anos. Suas principais áreas de interesse são a tradução literária e a literatura produzida em inglês fora do eixo Europa-Estados Unidos.

narrativas mais longas apenas em 1987, com a publicação do romance *Anthills of the Savannah*. Apesar do prestígio de seus romances, os contos não receberam a devida atenção. Tanto é que, no Brasil, não foram traduzidos e publicados. *Civil Peace* é um conto de 1971, reunido na coleção *Girls at War and Other Stories* (1972), juntamente com outras narrativas que vão da época de sua graduação até os tempos da guerra.

Notas sobre a tradução

Civil Peace apresenta ao tradutor alguns dilemas e questões delicadas, dentre os quais se destacam três. Em primeiro lugar, temos o contexto cultural do pós-guerra e da perseguição aos igbos, sinalizado logo de início com a menção da expressão '*Happy Survival*', que merece atenção. Após a trégua, em 1970, o povo igbo, que vinha sendo massacrado desde 1966, passou a usar tal expressão no lugar do cumprimento habitual. Mais tarde, foi popularizada em uma canção. De tal forma, preferimos mantê-la em inglês para que a referência não se apagasse ao leitor mais interessado em se aprofundar com uma pesquisa.

O segundo ponto trata-se da expressão '*ex gratia*', utilizada para denotar uma recompensa voluntária que o Estado ofereceu a quem entregava dinheiro biafrense. No conto, as pessoas que a recebiam não conseguiam pronunciar direito a expressão e acabavam trocando-a por '*egg-rasher*'. Optamos por manter a semelhança sonora, mas acabamos perdendo a alusão à comida. A nossa escolha privilegia o sentido da expressão original, ou seja, de algo feito sem obrigação.

Por fim, a questão de maior complexidade foi a presença de um diálogo em pidgin da Nigéria. Na narrativa, Jonathan, que é o personagem principal, utiliza a variante formal do inglês, enquanto os ladrões que vão roubar a sua recompensa utilizam o pidgin, que acaba por servir como índice de marginalidade e diferença social. Como seria impossível recriar em português algo que se assemelhasse ao *Nigerian pidgin*, a nossa escolha tradutória foi a de não reproduzir a oralidade por meio de expressões características de variantes do português brasileiro que fossem associadas a regiões específicas, como Nordeste, Minas Gerais, Rio Grande do Sul etc. Para tal, buscamos algumas estratégias que fugissem à norma padrão de uma forma menos localizada, como o apagamento do 's' no final de alguns verbos, a ausência de concordância entre pronome e verbo e o emprego de um léxico mais informal de modo geral. Por mais que não se reproduza, na tradução, a barreira de entendimento que um leitor de inglês fora da Nigéria teria, também não se produz uma confusão elementar de referentes culturais e geográficos.

A última observação digna de nota é que não traduzimos duas palavras, a saber, *àkàràs* e *katakata*. No primeiro caso, decidimos não trocar *àkàràs* por *acarajés* pelo mesmo motivo enunciado acima – trata-se de um referente muito explícito à Bahia. No segundo, foi uma tentativa de inserir uma referência mais clara à cultura *igbo* e um certo estranhamento, mesmo que seja possível inferir seu significado (caos, confusão) pelo contexto.

Paz Civil

Jonathan Iwegbu considerava-se um grande sortudo. Para ele, *‘Happy Survival!’* era muito mais do que a simples moda corrente de cumprimentar velhos amigos nos primeiros dias nebulosos de paz. Ressoava profundamente no seu coração. Ele saíra da guerra com cinco bênçãos inestimáveis – a sua cabeça, a cabeça da esposa Maria e as cabeças de três dos seus quatro filhos. E ainda de bônus lhe sobrara a antiga bicicleta – um milagre também, mas naturalmente incomparável ao da segurança de cinco cabeças humanas.

A bicicleta tinha a própria historieta. Um dia, no auge da guerra, foi requisitada ‘para ação militar urgente’. Por mais que a dor da perda pudesse ser grande, ele não pensaria duas vezes antes de abrir mão dela se não fosse a dúvida quanto à autenticidade do oficial. Não foram os seus lastimáveis andrajos nem os dedos dos pés espiando pelos sapatos de lona, um pé marrom, o outro azul, nem sequer as duas estrelas da insígnia, obviamente desenhadas com pressa e caneta esferográfica, que perturbaram Jonathan; muitos soldados bons e heroicos tinham aspecto igual ou pior. Fora mais uma certa falta de autoridade e firmeza nos seus modos. Logo, Jonathan, ao suspeitar de que ele pudesse ser passível de influência, vasculhou a bolsa de ráfia e pegou as duas libras com as quais havia saído para comprar lenha que a sua esposa, Maria, vendia a oficiais acampados para comprar mais peixe desidratado e farinha de milho, e recuperou a bicicleta. Na mesma noite, enterrou-na na pequena clareira, no mato onde os mortos do acampamento, incluindo o seu próprio filho caçula, estavam enterrados. Quando ele a desenterrou um ano mais tarde, após a rendição, bastou que a lubrificasse com um pouco de óleo de palma. “Deus não conhece enigmas”, disse, embevecido.

Colocou-a em uso imediatamente como táxi e acumulou uma pilha modesta de dinheiro biafrense transportando oficiais acampados e as suas famílias por um trecho de seis quilômetros até a estrada asfaltada mais próxima. Cobrava uma tarifa padrão de seis libras por viagem, e quem tinha dinheiro ficava feliz em poder, dessa forma, se livrar de uma parcela do total. Ao fim de uma quinzena, já havia juntado uma pequena fortuna de cento e quinze libras.

Depois, seguiu para Enugu, onde havia outro milagre esperando por ele. Era inacreditável. Esfregou os olhos, olhou de novo e o milagre ainda estava lá, diante de si. Porém, era evidente que até mesmo aquela dádiva monumental deveria ser considerada absolutamente inferior às cinco cabeças da família. O mais novo milagre era a sua casinha em Ogui Oversight. É verdade que Deus não conhece enigmas! Não mais do que a duas casas de distância, um enorme edifício de concreto que um empreiteiro abastado havia erguido logo antes da guerra não passava agora de uma montanha de escombros. E lá estava a pequena casa de zinco de Jonathan, construída sem arrependimentos com blocos de terra, relativamente intacta! É claro que faltavam as portas e janelas e cinco telhas.

Mas isso não era nada! De qualquer forma, ele havia retornado para Enugu a tempo de catar pela vizinhança pedaços velhos de zinco, madeira e placas de papelão ensopadas antes que outros milhares saíssem das suas tocas na floresta em busca das mesmas coisas.

Arrumou um carpinteiro desvalido com um martelo velho, uma plaina sem corte e alguns pregos tortos e enferrujados na caixa de ferramentas para transformar o sortimento de madeira, papelão e metal em uma porta e em janelas venezianas por cinco *shillings* nigerianos ou cinquenta libras biafrenses. Ele pagou e se mudou com a sua família exultante, carregando cinco cabeças sobre os seus ombros.

Os seus filhos colhiam mangas perto do cemitério militar e as vendiam às esposas dos soldados por alguns centavos – de verdade dessa vez – e a sua mulher começou a fritar *àkàràs* para os vizinhos, ansiosa por recomeçar a vida. Com os ganhos da família, ele levou a bicicleta às vilas próximas e comprou vinho de palma fresco. De volta à casa, misturou-o a uma quantia generosa da água que há pouco tempo voltara a correr da torneira pública da estrada e abriu um bar para os soldados e outras pessoas afortunadas que tinham um bom dinheiro.

No começo, ia aos prédios da Corporação de Carvão, onde trabalhara como mineiro, todos os dias, depois, em dias alternados e, finalmente, uma vez por semana, para descobrir em que pé estavam as coisas. Só descobriu que aquela sua casinha tinha sido uma bênção ainda maior do que imaginara. Alguns de seus ex-colegas mineiros que não tinham para onde voltar após um dia de espera simplesmente dormiam para fora, na porta dos prédios, e cozinhavam o que quer conseguissem filar na rua em latas de achocolatado. Conforme as semanas foram se estendendo sem que ninguém conseguisse dizer em que pé as coisas estavam, Jonathan interrompeu as suas visitas semanais de uma vez e encarou o seu bar de vinho de palma.

Mas Deus não conhece enigmas. Chegou o dia da bonança inesperada, quando, após cinco dias de brigas intermináveis em filas e mais filas sob o sol à porta do Departamento do Tesouro, ele segurou na palma da mão vinte libras oferecidas a título de recompensa *ex gratia* pelo dinheiro rebelde que havia entregado. Quando os pagamentos começaram, foi como se o Natal tivesse chegado para ele e muitos outros iguais a ele. Todos começaram a chamá-lo (já que poucos conseguiam pronunciar o nome correto) de “é de graça”.

Assim que as notas foram depositadas em sua mão, Jonathan só as apertou com força e enterrou punho e dinheiro no bolso da calça. Ele precisava ter muito cuidado, pois, há uns dias, tinha visto um homem tombar à beira da loucura na frente da multidão oceânica, porque, mal havia posto as mãos nas vinte libras, um rufião desalmado as tomara de si. Embora não fosse justo que um homem em tamanho estado de agonia levasse a culpa, muitas das filas naquele dia foram capazes de comentar silenciosamente sobre a falta de cuidado da vítima, principalmente depois que ele puxou o bolso para fora e revelou um buraco grande o bastante para passar a cabeça de um ladrão. Mas é claro que ele insistira que o dinheiro estava no outro bolso, puxando-o também para mostrar a comparativa falta de buraco. Logo, era necessário ter cuidado.

Jonathan tratou de passar o dinheiro para a mão e para o bolso esquerdo a fim de deixar a mão direita livre para cumprimentos em caso de necessidade, embora tenha garantido que essa necessidade não viesse a existir fixando o olhar em um ponto elevado onde não veria nenhum dos rostos humanos que se aproximavam até que chegasse em casa.

Ele costumava dormir pesado, mas, naquela noite, ouviu os vizinhos se calarem um a um. Até o vigia que anunciava a hora em alguma peça de metal à distância tinha silenciado após bater uma em ponto. Esse deve ter sido o último pensamento de Jonathan antes de finalmente se deixar levar. Porém, não havia dormido por muito tempo quando foi acordado com violência.

“Quem está na porta?” sussurrou a sua mulher deitada no chão ao seu lado.

“Não sei”, respondeu em um cochicho arquejante.

Na segunda vez, a batida foi tão alta e autoritária que poderia ter derrubado a porta velha e oscilante.

“Quem é?” ele enfim perguntou com a voz esturricada e trêmula.

“Ladrão aqui e o pessoal dele”, veio a resposta indiferente. “Vai, abre essa porta”. E seguiu com a batida mais forte de todas.

Maria foi a primeira a pedir socorro, depois ele e por fim todos os filhos.

“Polícia-aaa! Ladrão-ooo! Vizinho-ooo! Polícia-aaa! Estamos perdidos! Estamos mortos! Vizinhos, vocês estão dormindo? Acordem! Polícia-aaa!”

Os apelos se estenderam por um bom tempo e depois pararam repentinamente. Talvez eles tivessem espantado os ladrões. O silêncio era absoluto. Mas não durou muito.

“Tá acabado?” perguntou a voz lá fora. “Deixa nós te ajudar também. Vamos lá, pessoal!”

“Polícia-aaa! Ladrão-ooo! Vizinho-ooo! Nós tá perdido-ooo! Polícia-aaa!”

Havia pelo menos mais cinco vozes além da do líder.

Jonathan e a sua família estavam completamente paralisados de pânico. Maria e as crianças soltavam soluços inaudíveis como almas perdidas. Jonathan não parava de gemer.

O silêncio seguido ao apelo dos ladrões vibrava de modo atroz. Jonathan estava quase implorando para que o líder voltasse a falar e acabasse logo com aquilo.

“Amizade,” finalmente falou, “nós tentou chamar eles mas eu acho que eles dormiu... Então o que a gente fazemos agora? Tu quer chamar os soldado? Ou quer que nós chame eles pra tu? Soldado é melhor que polícia. Né não?”

“É mesmo!” responderam os homens. Jonathan achou que havia ainda mais vozes agora do que antes e gemeu profundamente. As suas pernas amoleciam sob seu peso e a sua garganta era uma lixa.

“Amizade, por que você não fala mais? Estou perguntando se tu quer que nós chama os soldado?”

“Não.”

“Tá bom. Agora é hora de falar de negócios. Nós não é ladrão ruim. Nós não gosta de criar problema. O problema acabou. A guerra acabou e toda a *katakata* aqui dentro. Guerra Civil não tem mais. Agora é a Paz Civil. Né não?”

“É mesmo!” retrucou o terrível coro.

“O que vocês querem de mim? Sou um homem pobre. Tudo o que tinha se foi com essa guerra. Por que estão atrás de mim? Vocês conhecem pessoas que têm dinheiro. Nós...”

"Tá bom! Nós sabe que tu não tem dinheiro a rodo. Mas nós não tem nada. Então vê se abre essa janela e dá cem libras pra nós e a gente vaza. Senão a gente entra aí dentro agora pra te mostrar nosso instrumento aqui..."

Uma saraivada da metralhadora automática ecoou pelo céu. Maria e as crianças voltaram a abrir o berreiro.

"Ah, lá vai a madame chorar de novo. Não precisa disso. Nós já falou que é ladrão de bem. A gente só vai pegar o nosso dinheirinho e dar o fora na boa. Sem chateação. A gente tá chateando?"

"Que nada!" cantou o coro.

"Meus amigos," Jonathan começou, com a voz rouca. "Entendo o que vocês dizem e agradeço. Se eu tivesse cem libras..."

"Olha aqui, amizade, nós não tá pra brincadeira. Se a gente errar e entrar, você não vai gostar. Então..."

"Pelo Deus que me deu a vida, se vocês entrarem e acharem cem libras, peguem-nas e atirem em mim, na minha mulher e nos meus filhos. Eu juro por Deus. O único dinheiro que tenho nessa vida são essas vinte libras – o é de graça que me deram hoje..."

"OK. O tempo tá passando. Abre essa janela e traz essas vinte libra. Vamo resolver isso assim."

Agora um burburinho de objeção se avolumava no coro: "É mentira; tem dinheiro sim... Vamos nós entrar lá dentro e procurar direito... O que é vinte libra?..."

"Cala boca!" retumbou a voz do líder como um tiro solitário no céu, silenciando os murmúrios de uma só vez. "Tu tá aí? Traz rápido o dinheiro!"

"Estou indo", respondeu Jonathan, atropalhando-se na escuridão com a chave da pequena caixa de madeira que deixava ao lado da esteira.

*

Ao primeiro sinal da luz, conforme os vizinhos e os demais se juntavam em solidariedade, ele já atava o garrafão de vinte litros ao bagageiro da bicicleta, e a sua mulher, suando à beira do fogo, virava os àkàràs em uma grande tigela de barro com óleo fervendo. No canto, o seu filho mais velho enxaguava os restos do vinho de palma do dia anterior que haviam sobrado em garrafas antigas de cerveja.

"Para mim, não foi nada," disse aos que lhe prestavam apoio, os olhos na corda que amarrava. "O que é um é de graça? Eu dependia dele na semana passada? Por acaso ele vale mais do que as outras coisas que foram levadas pela guerra? Digo eu, que o é de graça pereça no fogo! Que vá ao mesmo lugar para onde tudo o mais se foi. Deus não conhece enigmas."

Civil Peace

Jonathan Iwegbu counted himself extra-ordinarily lucky. 'Happy survival!' meant so much more to him than just a current fashion of greeting old friends in the first hazy days of peace. It went deep to his heart. He had come out of the war with five inestimable blessings--his head, his wife Maria's head and the heads of three out of their four children. As a bonus he also had his old bicycle – a miracle too but naturally not to be compared to the safety of five human heads.

The bicycle had a little history of its own. One day at the height of the war it was commandeered 'for urgent military action'. Hard as its loss would have been to him he would still have let it go without a thought had he not had some doubts about the genuineness of the officer. It wasn't his disreputable rags, nor the toes peeping out of one blue and one brown canvas shoes, nor yet the two stars of his rank done obviously in a hurry in biro, that troubled Jonathan; many good and heroic soldiers looked the same or worse. It was rather a certain lack of grip and firmness in his manner. So Jonathan, suspecting he might be amenable to influence, rummaged in his raffia bag and produced the two pounds with which he had been going to buy firewood which his wife, Maria, retailed to camp officials for extra stock-fish and corn meal, and got his bicycle back. That night he buried it in the little clearing in the bush where the dead of the camp, including his own youngest son, were buried. When he dug it up again a year later after the surrender all it needed was a little palm-oil greasing. 'Nothing puzzles God,' he said in wonder.

He put it to immediate use as a taxi and accumulated a small pile of Biafran money ferrying camp officials and their families across the four-mile stretch to the nearest tarred road. His standard charge per trip was six pounds and those who had the money were only glad to be rid of some of it in this way. At the end of a fortnight he had made a small fortune of one hundred and fifteen pounds.

Then he made the journey to Enugu and found another miracle waiting for him. It was unbelievable. He rubbed his eyes and looked again and it was still standing there before him. But, needless to say, even that monumental blessing must be accounted also totally inferior to the five heads in the family. This newest miracle was his little house in Ogui Overside. Indeed nothing puzzles God! Only two houses away a huge concrete edifice some wealthy contractor had put up just before the war was a mountain of rubble. And here was Jonathan's little zinc house of no regrets built with mud blocks quite intact! Of course the doors and windows were missing and five sheets off the roof.

But what was that? And anyhow he had returned to Enugu early enough to pick up bits of old zinc and wood and soggy sheets of cardboard lying around the neighbourhood before thousands more came out of their forest holes looking for the same things. He got a destitute carpenter with one old hammer, a blunt plane and a few bent and rusty nails in his tool bag to turn this assortment of wood, paper and metal into door and window

shutters for five Nigerian shillings or fifty Biafran pounds. He paid the pounds, and moved in with his overjoyed family carrying five heads on their shoulders.

His children picked mangoes near the military cemetery and sold them to soldiers' wives for a few pennies – real pennies this time – and his wife started making breakfast akara balls for neighbours in a hurry to start life again. With his family earnings he took his bicycle to the villages around and bought fresh palm-wine which he mixed generously in his rooms with the water which had recently started running again in the public tap down the road, and opened up a bar for soldiers and other lucky people with good money.

At first he went daily, then every other day and finally once a week, to the offices of the Coal Corporation where he used to be a miner, to find out what was what. The only thing he did find out in the end was that that little house of his was even a greater blessing than he had thought. Some of his fellow ex-miners who had nowhere to return at the end of the day's waiting just slept outside the doors of the offices and cooked what meal they could scrounge together in Bournvita tins. As the weeks lengthened and still nobody could say what was what Jonathan discontinued his weekly visits altogether and faced his palm-wine bar.

But nothing puzzles God. Came the day of the windfall when after five days of endless scuffles in queues and counter-queues in the sun outside the Treasury he had twenty pounds counted into his palms as exgratia award for the rebel money he had turned in. It was like Christmas for him and for many others like him when the payments began. They called it (since few could manage its proper official name) 'egg-rasher'.

As soon as the pound notes were placed in his palm Jonathan simply closed it tight over them and buried fist and money inside his trouser pocket. He had to be extra careful because he had seen a man a couple of days earlier collapse into near-madness in an instant before that oceanic crowd because no sooner had he got his twenty pounds than some heartless ruffian picked it off him. Though it was not right that a man in such na extremity of agony should be blamed yet many in the queues that day were able to remark quietly on the victim's carelessness, especially after he pulled out the innards of his pocket and revealed a hole in it big enough to pass a thief's head. But of course he had insisted that the money had been in the other pocket, pulling it out too to show its comparative wholeness. So one had to be careful.

Jonathan soon transferred the money to his left hand and pocket so as to leave his right free for shaking hands should the need arise, though by fixing his gaze at such an elevation as to miss all approaching human faces he made sure that the need did not arise, until he got home.

He was normally a heavy sleeper but that night he heard all the neighbourhood noises die down one after another. Even the night watchman who knocked the hour on some metal somewhere in the distance had fallen silent after knocking one o'clock. That must have been the last thought in Jonathan's mind before he was finally carried away himself. He couldn't have been gone for long, though, when he was violently awakened again.

'Who is knocking?' whispered his wife lying beside him on the floor.

'I don't know,' he whispered back breathlessly.

The second time the knocking came it was so loud and imperious that the rickety old door could have fallen down.

'Who is knocking?' he asked then, his voice parched and trembling.

'Na tief-man and him people,' came the cool reply. 'Make you hopen de door.' This was followed by the heaviest knocking of all.

Maria was the first to raise the alarm, then he followed and all their children.

'Police-o! Thieves-o! Neighbours-o! Police-o! We are lost! We are dead! Neighbours, are you asleep? Wake up! Police-o!'

This went on for a long time and then stopped suddenly. Perhaps they had scared the thief away. There was total silence. But only for a short while.

'You done finish?' asked the voice outside. 'Make we help you small. Oya, everybody!'

'Police-o! Tief-man-o! Neighbours-o! we done loss-o! Police-o!...'

There were at least five other voices besides the leader's.

Jonathan and his family were now completely paralysed by terror. Maria and the children sobbed inaudibly like lost souls. Jonathan groaned continuously.

The silence that followed the thieves' alarm vibrated horribly. Jonathan all but begged their leader to speak again and be done with it.

'My frien,' said he at long last, 'we don try our best for call dem but I tink say dem all done sleep-o... So wetin we go do now? Sometaim you wan call soja? Or you wan make we call dem for you? Soja better pass police. No be so?'

'Na so!' replied his men. Jonathan thought he heard even more voices now than before and groaned heavily. His legs were sagging under him and his throat felt like sandpaper.

'My frien, why you no de talk again. I de ask you say you wan make we call soja?' 'No'.

'Awrighto. Now make we talk business. We no be bad tief. We no like for make trouble. Trouble done finish. War done finish and all the katakata wey de for inside. No Civil War again. This time na Civil Peace. No be so?'

'Na so!' answered the horrible chorus.

'What do you want from me? I am a poor man. Everything I had went with this war. Why do you come to me? You know people who have money. We...'

'Awright! We know say you no get plenty money. But we sef no get even anini. So derefore make you open dis window and give us one hundred pound and we go commot. Orderwise we de come for inside now to show you guitar-boy like dis...'

A volley of automatic fire rang through the sky. Maria and the children began to weep aloud again.

'Ah, missisi de cry again. No need for dat. We done talk say we na good tief. We just take our small money and go nwayorly. No molest. Abi we de molest?'

'At all!' sang the chorus.

'My friends,' began Jonathan hoarsely. 'I hear what you say and I thank you. If I had one hundred pounds...'

'Lookia my frien, no be play we come play for your house. If we make mistake and step for inside you no go like am-o. So derefore...'

'To God who made me; if you come inside and find one hundred pounds, take it and shoot me and shoot my wife and children. I swear to God. The only money I have in this life is this twenty-pounds 'egg-rasher' they gave me today...'

'OK. Time de go. Make you open dis window and bring the twenty pound. We go manage am like dat.'

There were now loud murmurs of dissent among the chorus: 'Na lie de man de lie; e get plenty money... Make we go inside and search properly well... Wetin be twenty pound?...'

'Shurruup!' rang the leader's voice like a lone shot in the sky and silenced the murmuring at once. 'Are you dere? Bring the money quick!'

'I am coming,' said Jonathan fumbling in the darkness with the key of the small wooden box he kept by his side on the mat.

*

At the first sign of light as neighbours and others assembled to commiserate with him he was already strapping his five-gallon demijohn to his bicycle carrier and his wife, sweating in the open fire, was turning over akara balls in a wide clay bowl of boiling oil. In the corner his eldest son was rinsing out dregs of yesterday's palm wine from old beer bottles.

'I count it as nothing,' he told his sympathizers, his eyes on the rope he was tying. 'What is 'egg-rasher'? Did I depend on it last week? Or is it greater than other things that went with the war? I say, let 'egg-rasher' perish in the flames! Let it go where everything else has gone. Nothing puzzles God.'

Referência bibliográfica

ACHEBE, Chinua. *Girls at War and Other Stories*. London: Heinemann Educational Books, 1972.

O vazio de Socorro Venegas

Nylcéa Therezça de Siqueira Pedra

Resumo: Pode uma mãe não sentir amor por seu filho recém-nascido? Esta é a pergunta que emerge – e desconcerta – na leitura do conto “O vazio”, de Socorro Venegas. A solidão de uma mãe em puerpério, a ausência da compreensão daqueles que estão à sua volta e a descoberta de que existe um caminho a ser percorrido até o encontro entre mãe e filho são os motes de um texto transgressor e avassalador. Na tradução apresentada, a escolha pelo “vazio” se faz de modo a reverberar a série de ausências sentidas pela personagem.

Palavras-chave: Socorro Venegas, maternidade, escritora latino-americana, tradução.

Resumen: ¿Sería posible una madre no sentir amor por su hijo recién nacido? Esta es la pregunta que emerge – y desconcierta – en la lectura del cuento “El hueco”, de Socorro Venegas. La soledad de una madre en puerperio, la ausencia de la comprensión de los que forman parte de su vida y el descubrimiento de que existe un camino a recogerse hasta el encuentro entre madre e hijo son los motivos de un texto transgresor y avasallador. En la traducción presentada, la elección por “vazio” se hace de modo a reverberar la serie de ausencias sentidas por el personaje.

Palabras-clave: Socorro Venegas, maternidad, escritora latinoamericana, traducción.

Nascida em San Luis Potosí (México) em 1972, Socorro Venegas divide o seu trabalho de escrita com a função de editora, tendo trabalhado no Fondo de Cultura Económica do México e atualmente na Universidade Nacional do México. Entre a sua produção literária, ainda inédita no Brasil, destaca-se a escrita de romances – *La noche será negra y blanca* (2009) e *Vestido de novia* (2014) – e contos – *La risa de las azucenas* (1997), *La muerte más blanca* (2000) e *Todas las Islas* (2002).

O seu último livro *La memoria donde ardía*, foi publicado em 2019. Composto por dezenove contos curtos, cuja concisão aponta para um tratamento preciso e

rigoroso da palavra, versam sobre temas como a família, a perda e a maternidade. Não se tratam de histórias felizes ou de encontros, mas relatos de sobreviventes e suas cicatrizes. A dor narrada já não é a dor pulsante da ferida, mas a que se faz lembrar nos dias frios, no incômodo que a cicatriz evoca. Se há uma esperança, apesar da morte, do abandono, do incompreensível, ela reside na certeza de que é preciso seguir, olhando a vida de frente porque são as marcas que nos constituem.

E é nesse encarar a vida de frente que a autora se propõe a tratar de temas bastante sensíveis como o do conto aqui apresentado em tradução. Abandonando uma abordagem mais romantizada do tema, “O vazio” se aproxima da maternidade desde o viés dissidente, dando espaço e voz a uma mãe que não consegue estabelecer vínculo afetivo com o filho recém-nascido. Perdida de si mesma, memória do que era, sente o vazio de não saber quem é. Perambulando pela casa, tratada como doente, a construção da possível aproximação da criança também é interdita pela presença do pai que, se à primeira vista parece reivindicar para si o cuidado do filho, convida a pensar como no seu exercício de poder também usurpa da mãe o seu lugar. Não casualmente, o título do livro, verso de um soneto do poeta Francisco de Quevedo, nos conduz à uma possível chave de leitura para o conto. O “amor constante mais além da morte” acompanha a protagonista no seu sono-travessia.

No que tange à prática do exercício tradutório, o cuidado foi manter as frases breves e cortantes da autora, bem como respeitar as suas escolhas lexicais de modo a reconstruir a poeticidade do texto original. Embora não tenha sido difícil fazer escolhas, uma delas nos parece interessante justificar. Diz respeito ao substantivo “hueco”, que aparece três vezes no texto, além de um registro de “oquedad”. Poderíamos ter optado pelo correspondente mais direto em português – “oco”, sem nada por dentro – mas entendemos que a escolha pelos substantivos “vazio” representa de maneira mais plena não apenas o “nada interior”, registrado no ventre sem o filho, mas também o vazio existencial vivido pela personagem, que repercute, inclusive, na sua presença não presente na própria casa. O estado de quem nada contém é o retrato da mãe que precisa passar pela escuridão para encontrar uma sala quase vazia, com um tapete branco, na qual o seu filho lhe espera.

El hueco

Socorro Venegas

Para Antonio Ramos Revillas

Dirijo mis pasos hacia la habitación del niño. No consigo llamarlo “hijo”. La puerta se abre suavemente, la cuna es iluminada por la luz tenue de una lámpara. A un costado, en un futón, su padre duerme agotado. Es un cuadro desolador. ¿En dónde está la madre de esas dos criaturas? Me llevo las manos al vientre: un hueco, ahí donde el pequeño creció hasta el día del alumbramiento. Sí, el fantasma del dolor, eso que me impide dormir.

En la noche más honda, la del insomne, me levanto a caminar por la casa. Parecería sonámbula, pero sé que no lo soy. Veo los rincones y tengo ganas de llorar. No se me ocurre por qué.

Busco, he buscado en mis manos las sorpresas de una chistera. Nada.

Cambia de lugar mi fe. Mi brújula errante, esa pequeña fe.

Me despertó su llanto desconsolado, fui a verlo y me quedé acodada en el barandal de la cuna, observé atenta sus rasgos, tan indefinidos, ¿qué lo hacía mío?, ¿cuál inobjetable parecido? Sentía el impulso de cargarlo pero no hubiera sido una actuación genuina, sino un arrebató, un acto dictado más por la impaciencia, por el fastidio de escuchar los berridos, que un acto de amor. Entonces llegó él, y como yo no hacía nada por consolar al crío, me llamó “monstruo”.

Estoy sola en esta incomprensible espera de un acto de amor. Mío. Mientras el niño lloraba, su padre, con el rostro incendiado, lo sacó de la cuna. Es tan pequeño que lo sostuvo con un brazo, con el otro me empujó.

Yo no quería parirlo. Me gustaba sentirlo moviéndose, un contorsionista infinito. Soñaba que en mí se gestaba un navegante, un vadeador de abismos. Solía sentarme a contemplar el jardín y el comprendía ese momento de paz, se quedaba quieto para convertirse apenas en una vibración, en un presentimiento. Llegué a creer que sería así siempre. ¿Es por eso que no entiendo lo sucedido? El ajetreo grosero del hospital, el parto, las visitas, las flores.

El hueco en que me convertí.

Aún la leche escapa de mis pezones, la succiono y luego la tiro en el lavabo. “No sirve”, le recuerdo a él cuando me mira con reproche. Trato de disculparme porque soy una oquedad innecesaria en esta nueva vida que ya organizó: prepara biberones, cambia pañales, baña a la criatura. Se ocupa por entero. No se suponía que las cosas resultarían

así. “Deja de mirar, solo sabes eso, ¡mirar!”, grita, mientras oculta en su regazo el estrecho cuerpo de mi angustia, ese niño. Soy una desconocida bajo su techo.

La desconocida solo puede limpiarse a sí misma y extraer la leche, un alimento venenoso. El doctor lo dijo, después de que el pequeño vomitara varias veces: “Su leche no es buena para el bebé”. Dio la noticia mientras la enfermera se empeñaba en que el niño chupara mis senos. Súbitamente liberada, lo aparté y me di vuelta en la cama. Me dormí.

Su padre no permite que me acerque a mirarlos. Ese lado de la casa es, ya, territorio hostil. Hay una sirvienta que trae a mi cuarto la comida tres veces al día. Comida de enfermo: cosas blandas, incoloras. Le habrán contado alguna mentira para justificarme. Estoy casi segura de que echan algo en los alimentos, después de probarlos caigo en un sueño hondo, pero no de inmediato. En el descenso percibo cómo los familiares pasan de largo frente a mi puerta, los oigo saludar al padre, jugar con el niño, entregar los regalos, murmurar sobre mi “estado”. “Medidas necesarias, obligarla...”.

A veces no como y desde la ventana los veo alejarse, miran de reojo, saben que estoy aquí, me evitan. Murmuran entre sí. Han dicho algo, han decidido algo. Me acuesto de nuevo, cierro los ojos, quiero parecer dormida, ¿para engañar a quién? El fingimiento trae un efecto inesperado, de algún modo llega el letargo, y después, el sueño.

No sé cuánto tiempo he dormido. Esta vez me despierta la risa del niño. Me cuesta reconocer las paredes, el techo, la casa. Unos instantes me quedo paralizada en la cama. Es un sonido precioso. Continúa riéndose. Pero ¿una criatura tan pequeña puede reír así? Pongo los pies sobre el suelo y siento un cosquilleo frío que me arranca una sonrisa. Tal vez gélida, pero auténtica. Salgo intrigada de mi cuarto, la risa continúa. Sigo el rastro de esa dicha.

La casa parece desierta. Tampoco veo a la sirvienta, siempre apostada y espíandome. En el centro de la habitación está el niño, solo, sentado sobre una alfombra blanca; se embadurna una crema para la piel. Tiene los brazos y las piernas cubiertos de color blanco. Un vértigo me orilla, me detengo del dintel. ¿Cuánto tiempo ha pasado? Ya puede sentarse sin que el peso de su cuerpo lo gane. Ha crecido. Y también está solo. Vuelve a reírse y en medio a su travesura dirige el rostro hacia donde estoy, veo un diente nuevo en esa carcajada. Alza los brazos y los tiende hacia mí.

O vazio

Socorro Venegas

A Antonio Ramos Revillas

Dirijo os meus passos até o quarto do bebê. Não consigo chamá-lo de “filho”. A porta se abre suavemente, a luz tênue de um abajur ilumina o berço. Ao lado, num futon, o pai dorme exausto. É uma imagem desoladora. Onde está a mãe dessas duas criaturas? Levo minhas mãos ao ventre: um vazio, ali onde o pequeno cresceu até o dia do nascimento. Sim, o fantasma da dor que não me deixa dormir.

Na noite mais profunda, a noite do insone, me levanto para andar pela casa. Pareço sonâmbula, mas sei que não sou. Olho para os cantos da casa e sinto vontade de chorar. Não sei explicar por quê.

Procuo, procurei entre as minhas mãos, as surpresas que saem da cartola do mágico. Nada.

Minha fé muda de lugar. Minha bússola errante, essa fé pequena.

Acordei com seu choro desconsolado, fui vê-lo e fiquei parada com os braços apoiados na grade do berço, observei com atenção seus traços, tão indefinidos, o que o fazia meu?, qual indiscutível semelhança? Senti o impulso de pegá-lo, mas não teria sido um gesto genuíno, senão um arrebato, um ato ditado pela impaciência, mais pelo cansaço de escutar os berros do que um ato de amor. Então ele chegou e como eu não fazia nada para consolar a criança me chamou de “monstro”.

Estou sozinha nesta incompreensível espera por um ato de amor. Meu. Enquanto o menino chorava, o pai, com olhar inflamado, o tirou do berço. Era tão pequeno que podia segurá-lo com apenas um braço, com o outro me empurrou.

Eu não queria pari-lo. Gostava de sentir como se movimentava, um contorcionista sem limites. Sonhava que gestava um navegante, um marinheiro de abismos. Costumava me sentar para contemplar o jardim e ele entendia aquele momento de paz, ficava quieto para tornar-se apenas uma vibração, um pressentimento. Cheguei a acreditar que seria assim para sempre. É por isso que não entendo o que aconteceu? A agitação do hospital, o parto, as visitas, as flores.

O vazio que me tornei.

O leite ainda escapa dos meus seios, o esgoto e jogo na pia. “Não serve”, lembro a ele quando me lança seu olhar de crítica. Tento me desculpar por ser um vazio desnecessário nesta nova vida que ele já organizou: prepara mamadeiras, troca fraldas, dá banho no bebê. Ocupa-se por inteiro. Não imaginava que as coisas seriam assim. “Para de olhar,

“você só sabe fazer isso, olhar!”, grita, enquanto esconde entre os braços o pequeno corpo da minha angústia, aquele menino. Sou uma estranha na própria casa.

As únicas coisas que a desconhecida consegue fazer sozinha é se limpar e esgotar o leite, um líquido venenoso. O médico disse depois que o menino vomitou várias vezes: “Seu leite não é bom para o bebê”. Deu a notícia enquanto a enfermeira se esforçava para que a criança pegasse o meu peito. Subitamente liberada, afastei-o de mim e virei para o outro lado da cama. Dormi.

O pai não permite que eu me aproxime para olhá-los. Este lado da casa já é terreno hostil. Temos uma empregada que traz a comida três vezes por dia até o meu quarto. Comida de doente: coisas pastosas, sem cor. Devem ter contado a ela alguma mentira para justificar o meu comportamento. Desconfio que colocam alguma coisa na comida, porque depois de comer, embora não de imediato, caio num sono profundo. Enquanto vou apagando, percebo como os familiares passam na frente da minha porta, escuto como cumprimentam o pai, brincam com o menino, entregam presentes, conversam sobre o meu “estado”. “Medidas necessárias, obrigá-la...”.

Às vezes não como e, pela janela, posso vê-los se afastando, olham de canto, sabem que estou aqui, me evitam. Conversam entre si. Disseram alguma coisa, decidiram alguma coisa. Me deito de novo, fecho os olhos, quero fazer de conta que estou dormindo, para enganar a quem? O fingimento traz um efeito inesperado, chega a letargia e, depois, o sono.

Não sei por quanto tempo dormi. Desta vez acordo com a risada do menino. Tenho dificuldade para reconhecer as paredes, o teto, a casa. Fico imóvel na cama durante um tempo. É um barulho encantador. Continua rindo. Mas uma criança tão pequena consegue rir desse jeito? Ponho os pés no chão frio e sinto cócegas que me fazem sorrir. Talvez um sorriso gélido, mas autêntico. Saio do quarto intrigada, a risada continua. Sigo o rastro dessa fortuna.

A casa parece deserta. Não vejo a empregada, sempre a postos e me vigiando. O menino está no meio da sala, sozinho, sentado em um tapete branco; se lambuza com um hidratante. Os braços e as pernas estão brancos. Uma vertigem me visita, me encosto na parede. Quanto tempo passou? Já consegue se sentar sem ser vencido pelo peso do seu corpo. Cresceu. Também está sozinho. Dá mais uma risada e, na sua brincadeira, dirige o olhar para onde estou. Vejo um dente nascendo naquela gargalhada. Levanta os braços e os estende para mim.

Referência bibliográfica

VENEGAS, Socorro. *La memoria donde ardía*. Madri: Páginas de Espuma, 2019.

Tradução do terror em tempos de pandemia¹

Odile Cisneros²

Mary Anne Warken³

Alison Silveira Morais⁴

Resumo: Como projeto de quarentena, Mary Anne Warken e Alison Silveira Morais, alunos do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), escolheram trabalhar com o conto “*Solo*” do autor chileno Aldo Astete Cuadra (“A sós” e “*Alone*”, em suas respectivas versões), convidando Odile Cisneros da Universidade de Alberta para acompanhar e orientar esse trabalho.

Palavras-chave: Terror; Estudos da Tradução; Aldo Astete Cuadra; “Solo”; Quarentena.

“Para mim o terror é a possibilidade de explorar novos mundos, desenvolver até o extremo a imaginação, criar mundos possíveis e fazer verossímil o que não existe”, comenta o escritor Aldo Astete Cuadra em entrevista a Mary Anne Warken, tradutora para o português do conto aqui apresentado conjuntamente na tradução inglesa de Alison Silveira

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Odile Cisneros é professora Associada do Departamento de Línguas Modernas e Estudos Culturais da Universidade de Alberta, Canadá. Especialista em tradução literária, literatura de vanguarda latino-americana, mexicana e ecocrítica. Em 2019-2020 atuou como professora visitante no PPGET na UFSC.

3 Mary Anne Warken é tradutora e doutoranda no Programa em Estudos da Tradução da UFSC com bolsa CAPES. Estudiosa da Literatura Chilena e do castelhano chileno, pesquisa atualmente a obra de Nicanor Parra.

4 Alison Silveira Morais é escritor, tradutor e ilustrador, atualmente é bolsista CAPES, mestrando em Estudos da Tradução da UFSC. Sua atual pesquisa é sobre a Literatura mística medieval, possui contos publicados em antologias do gênero terror e horror desde 2016.

Morais. Como projeto de quarentena, Mary Anne e Alison, ambos alunos do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), escolheram trabalhar com o conto “Solo” (“A sós” e “Alone”, em suas respectivas versões), e me convidaram para acompanhar e orientar esse trabalho. Nessa empreitada, ambos tradutores exploraram os desafios linguísticos e literários das narrativas de terror em que os autores criam, como aponta Astete Cuadra, realidades novas e inéditas. Considerando que a pandemia mundial de 2020, durante a qual os tradutores desenvolveram esse trabalho, é justamente uma situação sem precedentes, me pareceu que eles fizeram a escolha certa. O conto é de 2018 (publicado na coleção *Pródromo*, que teve uma segunda edição em 2019), mas a atmosfera inquietante em que se situa, um mundo cheio de ameaças, entre elas o contágio, parece ter se inspirado no momento atual. Aliás, o título da coleção é um termo médico que indica o mal-estar que precede a uma doença.

Astete Cuadra é herdeiro da importante tradição literária do terror que inclui os clássicos americanos do século XIX Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft. Nascido no Sul do Chile e radicado na ilha de Chiloé, Astete Cuadra aproveita as paisagens dessas regiões em sua obra. “O Sul do Chile é mágico, tem condições únicas desde o clima e a paisagem”, observa, e acrescenta, “Esse sem dúvida é um dos meus referentes enquanto a dar visibilidade para o Sul, a aventura, o desconhecido, o estranho, o macabro, a escuridão, a inclemência climática.” Com esse pano de fundo, Astete Cuadra desenvolve o que ele chama de uma “*narrativa del borde*”, categoria ampla onde podem caber tanto contos de terror, ficção científica, mitos, lendas e até comics (o escritor também já publicou nesse gênero). A característica comum nesses variados gêneros seria o componente ominoso, desagradável, transgressor, escuro e pós-humano que para o escritor chileno caracteriza nossos tempos.

“Solo” reúne todos esses elementos. Abandonado pelos pais em condições precárias, um jovem se enfrenta sozinho aos perigos de um mundo hostil e pós-apocalíptico (possivelmente resultado de uma catástrofe não mencionada) numa tentativa desesperada de sobrevivência. O rapaz empreende uma viagem que o leva do interior da casa de família abandonada até o mar. Ao longo dessa tentativa de fuga, a narrativa cria uma sensação de desassossego que vai em aumento até atingir um desenlace arrepiante.

Para o tradutor, o texto apresenta não apenas os desafios habituais da linguagem literária, mas em particular dos detalhes precisos que contribuem para a evocação de tal atmosfera de terror. Entre esses detalhes estão os espaços interiores e exteriores, por exemplo os jogos de luz e sombra criados pelas janelas de uma casa ou pelos reflexos do sol no mar, trechos que apresentavam desafios e onde ambos tradutores evocam tais pormenores do original com sucesso. Outras características importantes são as paisagens e as condições meteorológicas. Há no original, por exemplo, repetidas referências ao vento que são expressadas de diferentes maneiras: “*El viento estremecía los ventanales de la sala*”; “*Las ráfagas de viento que se colaban en la habitación*”; e “*un día [...] de lluvia copiosa y viento huracanado*”. Ambos os tradutores atenderam cuidadosamente às repetições de “*viento*”, atingindo, ao mesmo tempo, as variações do original: “O vento sacudia os janelões da sala”; “As rajadas

de *vento* entravam pela habitação”; e “um dia de muita chuva e *ventania*,”; “*The wind shook the large living room windows*”; e “*The gusts of wind swept through the room,*” “*on a day [...] with a rainstorm and strong winds*”. Ambas as versões também conseguem reproduzir com destreza o ritmo narrativo de uma fuga desesperada, mas fútil e de um final inesperado e chocante. No seguinte trecho, por exemplo, o ritmo pontuado pelos verbos em pretérito, todas palavras oxítonas, e sua colocação precisa na sequência da frase se mantêm perfeitamente em português, enquanto o inglês, para gerar um ritmo semelhante, alterna monossílabos com verbos em pretérito com duas sílabas:

Al salir, *rodeó* la casa con precaución y *miró* desde el portón a una calle despejada de contagiados. Algunos cuerpos inertes, otros en descomposición yacían sobre el pavimento. *Rogó* para que ninguno de ellos fuera uno de sus padres. Luego *decidió* que correr por el centro de la calle, lo más alejado posible de las edificaciones, era lo más sensato bajo estas condiciones.

Ao sair, *deu* uma volta no entorno da casa por cautela e *olhou* desde o portão para uma rua livre de contagiados. Alguns corpos inertes, outros em decomposição, repousavam sobre o chão. *Implorou* para que nenhum deles fosse um dos seus pais. Logo *decidiu* correr pelo centro da rua, mantendo-se o mais longe possível das construções.

As he *left*, he carefully *walked* around the house and *looked* out past the gate at a street free of the infected. *There*, a few lifeless bodies *lay*, some of them in a state of decomposition strewn about on the sidewalks. He *prayed* that none of them were his parents. He decided *then* that running down in the middle of the street, as far away from the buildings as possible, was the most reasonable thing to do in that situation.

Além desses detalhes, as notas de ambos os tradutores comentam ainda outros problemas de tradução e suas soluções.

A tradução se desenvolveu a “seis mãos”, uma experiência interessante em que os jovens tradutores e eu como orientadora lemos todas as versões e comentamos. Nessa colaboração, cada um contribuiu com diferentes conhecimentos contextuais e linguísticos. Dessa forma, não apenas o cotejo da tradução com o original, mas também a leitura da tradução do outro por parte dos próprios tradutores enriqueceu cada uma das versões. Esperamos que esse modelo de tradução coletiva seja tão sugestivo, quanto a leitura do conto prazerosa.

Odile Cisneros

Ilustração de Alison Silveira Morais



SOLO

Aldo Astete Cuadra

Aún no regresaba. Su padre había aprovechado la intensa lluvia para salir a conseguir alimentos. La urgencia y el hambre le habían forzado a dejar solo a su hijo en casa.

El viento estremecía los ventanales de la sala que aún quedaban intactos. Era el lugar más luminoso de la casa, el único sitio en donde Gonzalo aún sentía un poco de seguridad. Los marcos estaban tapiados de tal forma que, entre las tablas había espacios que filtraban la tenue luz del día invernal y permitían mirar hacia el antejardín.

Habían transcurrido seis horas desde que su padre se marchara prometiendo regresar cuanto antes. «No más allá de una hora» dijo y se fue, pese a los intentos resignados de su hijo por retenerlo. Se había quedado solo, hambriento y asustado.

Las ráfagas de viento que se colaban en la habitación actuaban como mensajes de desamparo y Gonzalo presentía que su papá no regresaría. Esto ya lo había sufrido con su madre, hacía unas semanas, en un día igual a éste, de lluvia copiosa y viento huracanado. Ella se había marchado pues no soportó el encierro de meses, volviéndose loca con la

restricción de alimentos. Desvariaba constantemente y actuaba con inusitada violencia cada vez que sufría los punzantes retorcijones en el estómago. Es por aquella razón que la dejaron partir sin mayores aprensiones, pues ella se había convertido en un peligro latente.

En uno de aquellos arranques feroces y voraces su madre reventó el candado de la despensa y comió desesperadamente gran parte de las reservas. Su padre reaccionó para evitar que ella continuara con su demencial festín, pidiéndole que terminara de una vez por todas, que pensara en su hijo, que sólo podrían sobrevivir si mantenían el racionamiento como lo habían hecho hasta ahora. Sin embargo, obtuvo por respuesta una inesperada y feroz golpiza con el fierro que antes utilizara ella para ingresar a la reserva. Al día siguiente se marchó diciéndoles que regresaría con mucha comida, que ella sabía muy bien donde conseguirla y que la lluvia le permitiría ir y volver con todo lo necesario para cocinar una cena como nunca antes la habían tenido en casa. Estaba desequilibrada, era un peligro para ambos.

Su partida los sumió en una gran depresión, pero no intentaron retenerla, sabían que no regresaría, que no estaba en condiciones para hacer lo correcto, de hecho cada día que pasaba se iba pareciendo más a los contagiados. Ahora su padre era el que se marchaba para no volver.

La caída del atardecer confirmaba los oscuros pensamientos del niño que aguardaba acurrucado con una manta detrás del sofá, intentando escudriñar las sombras a través de las tablas en las ventanas. Un dolor agudo en el estómago le provocó un desmayo y luego un profundo sueño similar a la animación suspendida. Ya avanzada la noche un fuerte estruendo lo despertó e instintivamente llamó a su padre, pensando que había regresado y se encontraba durmiendo, sin embargo, nadie respondió. Entonces supo que ya no quedaban esperanzas.

A la mañana siguiente y luego de una noche tormentosa, entre destellos de relámpagos y sollozos, se prometió huir a los bosques, sabía, por los comentarios de su padre, que ahí habrían posibilidades de sobrevivir.

Lo visualizaba en su mente. Bajaría a la playa para salir del área urbana y llegar hasta los bosques en búsqueda de tallos y frutos silvestres y luego de encontrar un escondite podría regresar a la playa a mariscar. Si tenía suerte tal vez encontraría ayuda en alguna de las comunidades que, supuestamente, se habían formado y establecido en los bosques antes del toque de queda, cuando los más visionarios previeron lo que ocurriría después, una vez el contagio se esparciera por toda la Isla.

Que continuara lloviendo con fuerza era el mejor escenario al que se podía ver enfrentado. La lluvia amparaba a los no contagiados, protegiéndolos de los rabiosos que se ocultaban al alero de las techumbres en ruinas de un pueblo fantasma.

Salió de casa portando una mochila con afilados cuchillos, fósforos, velas y calzado de repuesto. En sus manos blandía un astil de hacha con el que su padre se había deshecho de un par de contagiados que habían logrado saltar el cerco quebrando algunos ventanales de la sala.

Al salir, rodeó la casa con precaución y miró desde el portón a una calle despejada de contagiados. Algunos cuerpos inertes, otros en descomposición yacían sobre el pavimento. Rogó para que ninguno de ellos fuera uno de sus padres. Luego decidió que correr por el centro de la calle, lo más alejado posible de las edificaciones, era lo más sensato bajo estas condiciones. Pudo sentir murmullos que fueron in crescendo hasta transformarse en gritos destemplados, bestiales, guturales que salían de las bocas abiertas de las casas en ruínas.

Al llegar a la costanera las calles le parecieron amplias y alejadas de las viviendas, pero aun así decidió bajar a la orilla del mar que lo resguardaría de las miradas y se transformaría en su última escapatoria. Entrar al mar era una opción no tan descabellada como huir corriendo. Los bosques y campos estaban a unos kilómetros por la playa, y si la lluvia continuaba en su intensidad tendría posibilidades de llegar y tener oportunidades.

Sin embargo, en contra de sus deseos, un arcoíris despuntó en horizonte, iluminando la mañana, despejando el día paulatinamente. Debíó acelerar su paso, de lo contrario estaría perdido.

De pronto, el sol alumbró irradiando la superficie del mar, y Gonzalo enceguecido creyó ver una lancha de pequeñas dimensiones que navegaba con lentitud en su dirección; no obstante, aún se encontraba a una buena distancia, le era imposible nadar, pues apenas su padre le había enseñado algo en los fríos veranos australes.

Se encontraba recordando cuando sintió a la distancia, justo detrás de él, una horda de infectados. Desesperado, corrió por la playa para acortar distancias con la embarcación, dejó atrás su mochila y se lanzó al agua con el astil como flotador.

Con las manos firmemente asidas al astil, llorando de terror y pataleando sin descanso fue acercándose a la lancha que, al parecer, había disminuido aún más su lenta marcha. Gonzalo pensaba que sería su salvación. Sobre la cubierta vio a un hombre sonriente, cuyos dientes contrastaban con una barba rojísima.

Un salvavidas rebotó cerca de él, lo cogió y fue remolcado lentamente hasta al bote, el hombre acercándose sin perder la sonrisa le habló.

– Te has salvado niño y me has salvado a mí – riéndose horriblemente.

Gonzalo al borde del colapso, se arrastró por la cubierta que estaba asquerosa, y comprendió que sería mejor desfallecer, al ver unos diez cráneos que colgaban al costado de la cabina.

El hombre tomó la cabeza del niño tirando de su pelo y cortó su garganta e inmediatamente acercó un pequeño recipiente que se llenó con sangre. Enseguida, cogió un lavatorio, y sacó el anterior en que ya se rebalsaba de sangre para dar un largo y tibio sorbo. Luego pasó su manga por la boca para limpiar los restos que se adherían al bigote y barbas. Acto seguido miró al cielo y agradeció.

– Gracias Señor por proveer los alimentos a tu hijo. Siento tu lealtad. Esta noche comeré y beberé en tu honor y agradeceré la protección que en todo momento me has brindado.

Al verificar que ya no manaba más sangre, desnudó al niño y fue destazándolo de acuerdo a las costumbres del matarife.

A sós

Tradução de Mary Anne Warken

Ainda não tinha regressado. Seu pai tinha aproveitado a chuva intensa para buscar alimentos. A urgência e a fome tinham exigido que deixasse seu filho sozinho em casa.

O vento sacudia os janelões da sala que ainda estavam intactos. Era o lugar mais iluminado da casa e o único local onde Gonzalo ainda sentia um pouco de segurança. Entre os marcos da janela, havia frestas que filtravam a tênue luz do dia invernal e permitiam ver o jardim da frente.

Passaram seis horas desde que seu pai tinha partido com a promessa de voltar o quanto antes. “Não mais de uma hora”, disse, saindo apesar das tentativas inúteis do filho de reter o pai. Acabou ficando a sós, faminto e assustado. As rajadas de vento entravam pela habitação como mensagens de desamparo, e Gonzalo pressentia que seu pai não voltaria.

Ele já tinha passado por isso antes com a mãe, fazia algumas semanas, em um dia de muita chuva e ventania, parecido com este. Sua mãe tinha partido pois não aguentou a clausura de meses e ficou louca com a restrição de alimentos. Alucinava constantemente e agia com inusitada violência cada vez que sentia os embrulhos no estômago. Ela tinha se convertido em um perigo latente, e por essa razão a deixaram ir embora.

Em um daqueles surtos ferozes e vorazes, a mãe arrebeitou o cadeado da despensa e comeu desesperadamente uma grande parte das reservas. Seu pai reagiu para evitar que ela continuasse com seu insano banquete, implorando que acabasse com aquilo de uma vez por todas e que pensasse no filho, pois só poderiam sobreviver se mantivessem o racionamento como tinham feito até agora. No entanto, como resposta ele recebeu uma inesperada pancada com uma barra de ferro que antes ela tinha usado para acessar a despensa. No dia seguinte, ela partiu dizendo que voltaria com muita comida, a qual ela sabia muito bem onde conseguir e que a chuva lhe permitiria ir e voltar com tudo o que fosse necessário para cozinhar um jantar como jamais haviam tido em casa. Estava desvairada e era um perigo para ambos.

A partida da mãe fez pai e filho mergulharem em uma profunda depressão, mas não tentaram retê-la. Sabiam que não voltaria, que não tinha condições de fazer o correto e que, de fato, a cada dia que passava, mais ela se assemelhava aos contagiados. Agora seu pai era quem ia embora para não voltar mais.

A chegada do fim da tarde confirmava os obscuros pensamentos do menino que aguardava atrás do sofá encolhido e enrolado em uma manta, tentando examinar as sombras através das tábuas das janelas. Uma dor aguda no estômago lhe fez desmaiar e entrar em um sono profundo similar a uma animação suspensa. Já avançada a noite, um

forte estrondo o despertou e instintivamente ele chamou seu pai, pensando que tinha voltado e se encontrava dormindo. No entanto, ninguém respondeu. Então soube que já não restavam esperanças.

Na manhã seguinte, após uma noite atormentada entre soluços de choro e clarões de relâmpagos, prometeu-se fugir e ir até os bosques. Sabia, pelos comentários do seu pai, que ali teria condições de sobreviver.

Projetava na sua cabeça: desceria até a praia para sair da área urbana e chegar aos bosques buscando plantas e frutos silvestres, e depois que encontrasse um esconderijo poderia voltar à praia para mariscar. Se tivesse sorte, encontraria ajuda em alguma das comunidades que, supostamente, tinham se estabelecido nos bosques antes do toque de queda quando os mais visionários previram o que ocorreria depois que o contágio se espalhasse por toda a Ilha.

Que continuasse chovendo com força era o melhor cenário que podia ter enfrentado. A chuva amparava aos não contagiados, protegendo-os dos raivosos que se escondiam ao amparo dos telhados em ruínas daquela cidadezinha fantasma.

Saiu de casa com uma mochila contendo facas afiadas, fósforos, velas e um par de sapatos para trocar, caso fosse necessário. Nas suas mãos, erguia um longo cabo de machado com o qual seu pai tinha se desvencilhado de um par de contagiados que tinham conseguido pular a cerca e quebrar alguns janelões da sala.

Ao sair, deu uma volta no entorno da casa por cautela e olhou desde o portão para uma rua livre de contagiados. Alguns corpos inertes, outros em decomposição, repousavam sobre o chão. Implorou para que nenhum deles fosse um dos seus pais. Logo decidiu correr pelo centro da rua, mantendo-se o mais longe possível das construções. Era o mais sensato, considerando as circunstâncias. Ao longe ouviu murmúrios que foram aumentando até se tornarem gritos descontrolados, monstruosos, guturais que saíam das bocas abertas das casas em ruínas.

Próximo à orla, as ruas lhe pareceram amplas e afastadas das casas, mas ainda assim decidiu descer até a praia onde estaria a salvo dos olhares e teria uma última chance de escapar. Entrar no mar era uma opção não tão descabida quanto fugir correndo. O bosque e o campo estavam a uns quilômetros pela praia e, se a chuva continuasse naquela intensidade, teria possibilidades de chegar até algum deles.

No entanto, ao contrário dos seus desejos, um arco-íris surgiu no horizonte, iluminando a manhã e abrindo o dia paulatinamente. Se não acelerasse o passo, estaria perdido.

De repente, o sol iluminou irradiando a superfície do mar, e Gonzalo, cego pela luz, pensou ver uma lancha de pequenas dimensões que navegava com lentidão na sua direção; porém, estava ainda muito distante e ele não tinha condições de nadar, já que seu pai tinha lhe ensinado muito pouco de natação nos frios verões austrais.

Estava distraído com seus pensamentos e recordações quando percebeu ao longe, justo atrás dele, um bando de infectados. Desesperado, correu pela praia para diminuir

a distância entre ele e a embarcação. Abandonou sua mochila e atirou-se na água com o cabo do machado como boia.

Com as mãos agarradas fortemente na madeira, chorando de terror e batendo pernas sem descanso, foi se aproximando da lancha que, ao que parecia, tinha diminuído ainda mais sua marcha lenta. Gonzalo pensava que seria sua salvação. Sobre a coberta, viu um homem sorrindo, cujos dentes contrastavam com uma barba muito vermelha.

Uma boia salva-vidas o alcançou. O menino a agarrou e foi se aproximando devagar até o bote. O homem se aproximou sem perder o sorriso e disse:

– Você se salvou, menino, e me salvou também – rindo horripilantemente.

Gonzalo, à beira de um colapso, rastejou pelo chão do barco, que estava um nojo, e entendeu que teria sido melhor desmaiar quando viu os dez crânios que estavam pendurados nas laterais da cabine.

O homem alcançou a cabeça do menino, puxando-a pelos cabelos, e cortou sua garganta, aproximando imediatamente um pequeno pote que se encheu de sangue. Depois, substituindo o pote transbordante pela bacia do lava-mãos, tomou um longo gole de sangue. Então, passou a manga da camisa pela boca para limpar os restos que estavam grudados no bigode e barba. Olhou para o céu e agradeceu.

– Graças a vós, Senhor, por prover alimento para vosso filho. Posso sentir vossa lealdade. Esta noite comerei e beberei em vossa homenagem e agradecerei a proteção que em todo momento me brindastes.

Depois de conferir que não jorrava mais sangue, despiu o menino e foi esquartejando seu corpo com a habilidade de um açougueiro.

Nota da tradutora Mary Anne Warken

A tradução colaborativa do castelhano para o português brasileiro que apresentamos foi realizada a seis mãos. Alison Silveira Morais, ilustrador, que ademais de tradutor é também autor de contos de terror publicados no Brasil, participou neste projeto oferecendo a leitura e o olhar de quem conhece o gênero intimamente. A coordenação da Professora Odile Cisneros, que, domina os idiomas castelhano, inglês e português, nos ajudou ver o trabalho como um todo e em cada detalhe. Nosso diálogo e trabalho em equipe provocou novas leituras e com essa troca foi possível que encontrássemos as escolhas que apresentamos nesta publicação.

Nossa conversa foi desenhando um projeto de tradução compartilhado, nos estimulou a intervir no texto quando foi necessário, tendo sempre como objetivo buscar uma articulação no idioma português e trazer o suspense que líamos na narrativa de terror para nossa tradução. Além disso, queríamos que a leitura em português trouxesse os cenários que o autor descreveu. O processo se desenvolveu de forma harmoniosa, e, em virtude da pandemia, sempre com encontros virtuais e utilizando ferramentas online para a troca de ideias e observações.

A tradução para o inglês ajudou pensar a tradução para o português, e interferiu de forma positiva. Ter acesso a outra leitura, e outra tradução do mesmo texto, para outro idioma, transformou-se em ferramenta de reflexão para a tradução ao português.

Sobre a tradução de textos literários chilenos, deve-se considerar, que de forma geral, naquelas literaturas em que escritoras e escritores inserem falas de personagens chilenos, ou narrativas com idiomatismos, podem ser encontrados na estrutura do texto aspectos linguísticos desse castelhano que merecem maior atenção na tradução ao português. Porém, no conto que traduzimos, pode-se dizer que características mais marcadas dessa variedade não foram encontradas. As dificuldades que tivemos não decorrem de particularidades da variedade linguística chilena. A única voz de personagem dentro da narração onisciente é a seguinte “*Te has salvado niño y me has salvado a mí*”. Fala que se expressa de forma mais neutra e o uso da flexão do “tú” ocorre de forma padrão normativa.

Também não encontramos inserção de nomes em mapudungum ou quéchua, línguas indígenas faladas no território chileno e normalmente presentes na toponímia, fauna e flora chilenas. Os cenários descritos podem remeter a um território que não necessariamente seja chileno, apesar de que pequenos fragmentos lembram características do sul do Chile “*lluvia copiosa y viento huracanado*”, “*invierno austral*”, um clima inclemente, elemento sumamente importante no ambiente

inquietante que o conto evoca. Estão neste texto traduzido por nós, possíveis marcas do gênero de terror herdeiro da poesia dos lares⁵, chamado por Aldo Astete Cuadra: *Terror Lárico*. O cenário externo se relaciona com detalhes na descrição do ambiente e um estado de ânimo particular: “*Las ráfagas de viento que se colaban en la habitación actuaban como mensajes de desamparo*”.

Sobre as escolhas tradutórias, sempre compartilhadas e conversadas com Alison e com Odile, nos deparamos com diferentes possibilidades desde o título do conto: “*Solo*” em castelhano e “*A sós*” e “*Alone*” nas nossas traduções. Para essas decisões finais foram pensadas e analisadas outras possibilidades, no título, por exemplo, em detrimento de “*Sozinho*” preferimos “*A sós*”, essa escolha abre o estado de solidão não apenas para um personagem masculino, (menino, pai, assassino), mas também para todos outros personagens: mãe, infectados, todos eles em situação de solidão, ou seja “*A sós*”.

Em alguns momentos optamos pelo diminutivo para trazer ao texto imagens que líamos no texto de referência, é o caso do fragmento que selecionei logo abaixo:

*La lluvia amparaba a los no contagiados, protegiéndolos de los rabiosos que se ocultaban al alero de las techumbres en ruínas de un **pueblo fantasma**.* / A chuva amparava aos não contagiados, os protegendo dos raivosos que se escondiam ao amparo dos telhados em ruínas daquela **cidadezinha fantasma**.

A expressão “*animación suspendida*” utilizada no conto, fez com que consultássemos Aldo, para ter certeza do significado dela dentro da narrativa. Na tradução ao português mantivemos o “*animação suspensa*”, uma expressão que remete a uma breve interrupção da vida, expressão bastante presente em literatura de ficção.

Em outros casos, a tradução de uma só palavra no texto de referência foi composta por mais palavras, como é o caso de “*costanera*”, que na nossa tradução ao português ficou “*Avenida à beira-mar*”.

5 N.T. A poesia dos lares está associada aos projetos poéticos dos poetas chilenos Floridor Pérez (1937-2019) e Jorge Teiller (1935-1996). Jorge Teiller, referência reconhecida por Aldo Astete Cuadra, no artigo “*Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena*”, publicado em 1965, discorre sobre elementos compositivos da poesia dos lares, uma poesia que pode ser lida integrada ao seu entorno, a paisagem e que destaca a relação do homem com o mundo que o rodeia. Dessa forma, o “*lárico*” pode ser visto como um movimento literário que coloca luzes na comunicação e relações dos sujeitos com a materialidade do mundo e a própria natureza. Cabe lembrar que o autor resgata lendas e mitos do sul do Chile, região com forte presença da cultura mapuche e onde está localizado o arquipélago de Chiloé, conhecido por suas lendas de bruxas, mitos e tradições próprias.

Foram consultados os dicionários da *Real Academia Española* em sua versão online e o *Diccionario de uso del español de Chile* publicado pela *Academia Chilena de la lengua*. Além disso, contamos com a oportunidade de dialogar com o autor do conto, que sempre esteve disponível e respondeu as dúvidas que surgiram durante o processo de tradução de sua obra. Contar com o conhecimento do autor e do tradutor Alison, especializados no gênero terror, tornou o trabalho de tradução colaborativo bastante rico, e a coordenação de Odile, que lia o texto nos três idiomas, foi uma experiência muito enriquecedora. Sem dúvida essa oportunidade fez com que através desse diálogo, pudéssemos modificar alguns elementos tendo como horizonte oferecer uma maior aproximação com as imagens contidas na narrativa de terror de Aldo Astete Cuadra.

ALONE

Tradução de Alison Silveira Morais

He wasn't back yet. His father had taken advantage of the heavy rain to go out in search of some food. Hunger and the urgency of the situation had forced him to leave his son alone at home.

The wind shook the large living room windows, which remained intact. It was the brightest place in the house, the only place where Gonzalo still felt some sense of security. The window frames were set in such a way that there were cracks, which let the faint light of that winter day in, allowing a view of front yard.

Six hours had passed since his father had left, promising to return as soon as possible. "Not more than an hour," he had said before leaving, despite the futile attempts of his son to hold him back. He was alone, hungry, and frightened.

The gusts of wind swept through the room like a message of helplessness, and Gonzalo felt that his father would not return. He had suffered through the same thing a few weeks earlier with his mother, on a day like this, with a rainstorm and strong winds. She had left, unable to bear the endless months of confinement anymore, and having gone mad because of the food rationing. She hallucinated constantly and behaved in an unusually violent way whenever she felt those sharp stomach pains. For this reason, they let her go without hesitation, since she had become a growing threat.

In one of those furious and ravenous outbreaks, his mother had broken the padlock of the kitchen pantry and desperately eaten most of their food supplies. His father had tried to stop her insane feasting, asking her to put an end to it once and for all, trying to make her think of their son, and warning they would only survive if they kept rationing the food, as they had done up until that moment. In response, he received an unexpected beating with the metal rod she had used to force the pantry lock. She left the next day, saying that she would return with lots of food, that she knew very well where she could get it. The rain would allow her to go and come back with everything she needed to cook a dinner like they had never seen before. She was mentally unstable and had become a threat to both of them.

Her departure plunged them into a deep depression, but they did not try to hold her back. They knew she would not return anymore, that she was not capable of doing the right thing – in fact, with each passing day, she looked more and more like one of the infected ones. Now, it was his father who was leaving never to return.

Twilight confirmed the boy's dark expectations. He was waiting, wrapped up in a blanket behind the sofa, trying to peer out into the shadows forming through the window

frames. A sharp pain in his stomach made him pass out and he went into a deep sleep, into a state similar to suspended animation. Later that night, a loud bang woke him up, and instinctively he called out for his father, thinking he might have returned and would be sleeping, but there was no answer. He realized then there was no hope left.

The following morning, after a night of lightning flashes and sobs, the boy promised himself he would flee to the woods. He knew, from his father's comments, that there he could still manage to survive.

He visualized everything in his mind. He would first go down to the beach to leave the urban area behind and reach the woods in search of stems and fruits. Then he would find a place where he could hide and return to, and finally, he would go back to the beach to gather shellfish. If he was lucky, he might find help in the communities that had supposedly formed in the woods prior to the lockdown, when the greatest visionaries predicted what would happen once the infection had spread all over the Island.

That continuous and heavy rain was the best scenario he could face. The downpour protected the non-infected from those stricken by rabies, who hid under the dilapidated roofs of that ghost town.

He left the house carrying a backpack containing a sharp knife, matches, candles, and an extra pair of shoes. He wielded an axe handle, which his father had used to rid himself of a couple of the infected who managed to jump over the fence and break the living room windows.

As he left, he carefully walked around the house and looked out past the gate at a street free of the infected. There, a few lifeless bodies lay, some of them in a state of decomposition strewn about on the sidewalks. He prayed that none of them were his parents. He decided then that running down in the middle of the street, as far away from the buildings as possible, was the most reasonable thing to do in that situation. He could hear the din growing louder and louder until it turned into wild screams, inhuman and guttural growling coming from open mouths hidden among the ruins.

When he arrived at the coastline, the streets seemed to be wider and far from the houses, but he still decided to keep going towards the seashore, something that would prevent him from drawing attention and give him his last chance. To dive into the sea didn't seem a worse idea than to run away. The woods and the fields were just a few kilometers from the beach, and if went on raining with the same intensity, he might arrive there and have a chance.

However, and contradicting his wishes, a rainbow appeared on the horizon, illuminating the morning, gradually clearing up the sky. He had to hurry, otherwise, he would be done for. All of a sudden, the sun's rays hit the surface of the ocean, and Gonzalo was instantly blinded by the light, but he saw a small boat sailing slowly towards him. Although, it was still far away, he was unable to swim towards it because, in the cold northern summers, his father had barely taught him how.

He was reminiscing about his past, when he felt an infected horde right behind him. Horrified, he ran along the beach to get closer to the boat. He left his backpack behind and dove into the sea, using his ax handle as a floater.

Holding on to the handle with all his might, crying in terror, and desperately kicking his legs, he approached the boat, which seemed to be slowing down gradually. Gonzalo thought that this was his salvation. On the deck he saw a smiling man, whose teeth contrasted with a very red beard.

A life-saver floated in the water next him, so he grabbed it and was towed to the boat. As he was getting closer, the man kept smiling and said to him:

– You have been saved, boy, and you saved me too – laughing hideously.

On the verge of collapse, Gonzalo crawled across the revolting deck and realized that it would have been better to pass out when he noticed ten skulls hanging by the side of the cabin.

The man grabbed the boy by the hair and slashed his throat, bringing a small container close to it, which soon filled up with blood. He then reached for a hand washing basin, removed the overflowing container and took a long sip of the warm blood. He wiped off his mouth and beard with his shirt sleeve, then looked up to the sky giving thanks:

– Thank you, Lord, for providing food for your son! I feel your loyalty towards me. This night I shall eat and drink in your honor and appreciate your sheltering grace at all times towards me.

When he noticed the blood had stopped flowing, he removed the boy's clothes and cut him into pieces, like a butcher would do.

Nota do tradutor Alison Silveira Morais

Minha motivação para debruçar sobre essa obra fantástica de terror e horror foi através do convite de Mary Anne Warken, que já conhecia o autor e sua obra. Tendo concluído a leitura pela primeira vez, tive certeza absoluta que adoraria trabalhar nela. Aprecio enormemente os gêneros literários de terror e horror, e o tom e o ritmo da história me comoveram, também pelas evidentes referências com o momento de pandemia que vivemos. Algo que chama atenção no conto é como o autor deixa a responsabilidade para o leitor de interpretar a situação e também os demais personagens. Temos o ponto de vista do menino Gonzalo, mas não conhecemos seu pai, sua mãe, e também não podemos afirmar por qual tipo de pandemia eles passaram, desde quando e detalhes sobre seus efeitos nos “infectados” (mesmo fazendo algumas alusões a clássica figura dos zumbis).

Possuo bastante familiaridade com o idioma espanhol, entretanto, costumo trabalhar nos caminhos português x inglês e vice-versa, o que foi um aprendizado constante, tirando dúvidas sobre contexto e o próprio idioma espanhol com Mary Anne Warken e recebendo muitos feedbacks positivos da Profa. Dra. Odile Cisneros.

Essa grande pesquisa para a construção dessa tradução foi um divisor de águas, pois foi também enriquecedor aprender mais sobre o próprio idioma inglês. Alguns exemplos específicos se mostraram especialmente desafiadores devido ao caráter polissêmico de algumas palavras traduzidas do espanhol, como por exemplo, “*la costanera*” e “*orilla del mar*”, onde tanto no inglês como no português, giram em torno de um mesmo termo “*litoral*” ou em inglês “*coastline*” e “*shore*”, que são utilizadas como sinônimas de acordo com dicionários como *Oxford English Dictionary*, *Merriam-Webster* e *Thesaurus*.

Outros momentos interessantes foram as palavras “*mariscar*” que vemos como um verbo, mas que tanto em português quanto em inglês necessitam de um verbo que antecede o substantivo: o animal em si “marisco”, sendo catar marisco, juntar, recolher etc., assim como no inglês que vem, geralmente, acompanhado por “*gather*” ou “*harvest*” shellfish. As palavras “*techumbres*”, devido sua grande variedade de sinônimos e traduções (telhado, teto, forro, cobertura, etc.), tornou necessária uma análise do contexto para tomar algumas decisões. À curiosa “*salvavidas*”, que em espanhol, com recorrência refere-se a boia salva vidas e não ao “*socorrista*” que em português se chama “*salva-vidas*”, então foi adicionado o “*floated in the water...*” depois de “*life-saver*” como um recurso contextual. Essa decisão foi para evitar ambiguidades, já que a palavra “*rebotó*” no original pode significar ricochetear, bater e saltar.

Por fim, a fala do homem no barco, após ter salvado a vida de Gonzalo, foi onde meus recentes estudos em Literatura Mística Medieval e Teologia Medieval se mostraram grandes aliados para essa tradução, devido ao tom místico de proximidade com seu deus:

– Gracias Señor por proveer los alimentos a tu hijo. Siento tu lealtad. Esta noche comeré y beberé en tu honor y agradeceré la **protección** que en todo momento me has brindado.

– Thank you, Lord, for providing food for your son! I feel your loyalty towards me. This night I shall eat and drink in your honor and appreciate your **sheltering grace** at all times towards me.

Aqui decidi substituir “*proteção*”, que poderia ter sido uma boa tradução para o original “*protección*”, por “*sheltering grace*”, como forma de enfatizar a intensidade e o caráter religioso do personagem, como um prelúdio à justificativa para seu ato grotesco.

Na literatura mística medieval, a palavra de Deus se resumia em “experiência”. Sendo assim, muitas vezes, a própria Bíblia ficava em segundo plano para dar lugar aos sentidos, visões, ao mistério, a proximidade com Deus, o que gerava certa liberdade para reinterpretar a religião. O místico possuía uma forma especial de conhecimento de Deus, que não vinha através das missas, nem pelas autoridades, mas com a comunicação expressa com ele, através de diálogos internos. É esse o caso dessa passagem, que dá contorno e cor a essa proximidade e também a distorção interpretativa beirando o fanatismo, que coloca como “graça acolhedora” o fato de poder degolar o menino para sobreviver em meio ao caos.

Pensamos juntos em elaborar uma ilustração para as traduções, e foi muito importante desenvolver esse desenho após o final de todo o processo de debates, tradução e revisão. Imagino que nele é expressado, não somente traços do que poderia ser o menino correndo de seus medos – porém já fadado ao fracasso –, mas também o próprio desafio desta tradução.

A ilustração, foi feita com caneta nankin sakura Pigma Micron preta 0.3 e 0.5 em folha Canson XL Aquarela 300gm² e arte final elaborada digitalmente no Photoshop.

Referências bibliográficas

CUADRA, Aldo Astete. Solo. *Pródomo*. 2^a ed. Lima: Ángeles del Papel Editores, 2019, p. 47.

CUADRA, Aldo Astete. Entrevista com o escritor chileno Aldo Astete Cuadra a partir da tradução do conto de terror “El suicidante del Moraleda” para língua portuguesa. BEZERRA, Mara. WARKEN, Mary Anne. ZILS. Elys Regina. Florianópolis: *Revista Qorpus*. 2019, p. 155. Disponível em: https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/11/Entrevistas2_Qorpus-v9-n2_Bezerra_Warken_Zils.pdf Acesso em: 21 maio 2020.

Normalidade e desvio em um conto de Federico Falco

Rafael Ginane Bezerra

Resumo: Mobilizando chaves de leitura elaboradas por Elsa Drucaroff (2011) e Beatriz Sarlo (2012), o trabalho contextualiza brevemente a narrativa de Federico Falco. Em seguida, conferindo destaque ao tratamento de temas incomuns através de uma abordagem que elude o fantástico e à construção de personagens opacos, o trabalho apresenta a tradução do conto “El pelo de la Virgen” como texto que ilustra à perfeição os elementos estéticos previamente mencionados.

Palavras-chave: Federico Falco, conto argentino, tradução.

Resumen: Articulando claves de lectura elaboradas por Elsa Drucaroff (2011) y Beatriz Sarlo (2012), el trabajo contextualiza brevemente la narrativa de Federico Falco. Enseguida, destacando el tratamiento de temas poco comunes a través de un abordaje que elude lo fantástico y a la construcción de personajes opacos, el trabajo presenta la traducción del cuento “El pelo de la Virgen” como texto que ilustra a la perfección los elementos estéticos previamente mencionados.

Palabras-clave: Federico Falco, cuento argentino, traducción.

Segundo Elsa Drucaroff (2011), Federico Falco (General Cabrera, Argentina, 1977) pertence à geração de escritores que adolesceu quando a Guerra das Malvinas, o último ciclo ditatorial argentino e o julgamento dos seus verdugos já haviam perdido parte de sua proeminência histórica. Da mesma forma, esses escritores se despediram da adolescência quando as crises econômicas e políticas das décadas de 1990 e 2000 lançaram a Argentina em um profundo contexto de incertezas.

Ao lado de outros elementos que informam a abordagem geracional utilizada pela autora, esse panorama histórico seria relevante para jogar luz sobre uma

produção literária recente que reúne uma série de traços comuns. Especificamente em relação ao gênero conto – gênero com o qual a literatura de Federico Falco mais se identifica –, sob a influência de uma linhagem narrativa que remete a escritores norte-americanos como Raymond Carver, John Cheever e Flannery O'Connor, essa produção seria marcada por uma estética desapaixonada, pela falta de dramatismo, por uma entonação despretensiosa e pela construção de personagens opacos, que se movem sem saber por quê.

Beatriz Sarlo (2012), por sua vez, adotando uma abordagem distinta, delimitada pela análise do plano interno ao próprio texto, comenta que os contos de Federico Falco são habitados por personagens deslocados; personagens destituídos de atributos excepcionais, mas tocados por acontecimentos excepcionais e incapazes de compreender o porquê de estarem envolvidos nesses acontecimentos. Dessa maneira, a narrativa de Falco teria a peculiaridade de abordar temas que escapam à norma sem recorrer às regras do fantástico e, como resultado, sua escrita, percorrendo a fronteira entre a normalidade e o desvio, seria plana e desprovida de ênfases.

A despeito do contraste entre a aproximação de Falco a outros escritores e a ênfase na sua singularidade, não deixa de ser notável que críticas literárias ancoradas em perspectivas díspares tenham sido quase consensuais ao analisar a sua produção. Possivelmente, esse consenso está associado à originalidade de sua voz e, ao mesmo tempo, reflete sua recepção como um representante privilegiado da literatura argentina deste início de século – a esse respeito, observe-se que Falco, ao lado de nomes como Andrés Neumann e Samanta Schweblin, integrou a lista da revista *Granta*, elaborada em 2010, apontando os autores jovens mais promissores em língua espanhola.

Alguns dos traços consensualmente destacados por Drucaroff e por Sarlo representam valiosas chaves de leitura para mediar o contato inicial com a literatura de Federico Falco. Nesse sentido, “El pelo de la Virgen”, o conto aqui apresentado em tradução, reúne elementos que ilustram à perfeição sua estética desapaixonada ou desprovida de recursos excepcionais, mas que narra o excepcional, e seus personagens deslocados ou marcados por traços de alienação. Nele, um narrador em primeira pessoa relata a sua paixão por uma colega de escola. Mais especificamente, sem dar pistas de que compreende a situação, fato que o aproxima à perversão sexual, ele toma por equivalentes essa paixão e a relação de fetiche que mantém com o cabelo da menina. É justamente esse fetiche que coloca o narrador em movimento. Ambientado em uma pequena cidade interiorana e mobilizando a figura de Nossa Senhora convertida em objeto por meio do qual a libido busca

por satisfação, o conto pontua com naturalidade condutas cercadas por interdição religiosa. E, como consequência, a incontornável transgressão contida nessas condutas, invariavelmente castigada com culpa e frustração, encontra um narrador incapaz de elaborar a própria experiência.

A respeito da tradução propriamente dita, considerando a dinâmica de ganhos e perdas que toda atividade dessa natureza implica, é oportuno ponderar a respeito de três escolhas pontuais, cada uma delas orientada pelo princípio da domesticação.

Em primeiro lugar, como o título do conto indica, Falco utiliza e repete intencionalmente a palavra *Virgen* para produzir um efeito de ambiguidade, sobrepondo a figura da menina que nunca teve relações sexuais à imagem de devoção religiosa. Nesta tradução, no entanto, em que pese a existência de registro dicionarizado com sentido correspondente em Língua Portuguesa, optou-se pelo registro de uso para referenciar a imagem de devoção como “Nossa Senhora”. Nesse caso, a aproximação do texto ao público leitor implicou em sacrificar parcialmente a ambiguidade original.

Em segundo lugar, seguindo o mesmo critério, mas resultando em interferência de outra ordem, optou-se por substituir o nome próprio *Rastrojero*, um veículo utilitário de uso popular que representou um símbolo da indústria nacional argentina e que não tem equivalente simétrico na história brasileira, por “Rural”. Nesse caso, a aproximação do texto ao público leitor implicou em sacrificar a carga simbólica associada ao veículo.

Em terceiro lugar e por fim, ao final do conto, Falco faz a única referência de que o espaço narrativo corresponde à Cabrera, Argentina – sua cidade natal. Nesse caso, optou-se pela inclusão de “nossa cidade” para ressaltar que o nome próprio faz referência a um espaço urbano. Com essa intervenção, objetivou-se evitar um ruído com potencial para desviar a atenção do leitor precisamente quando o conto se aproxima do seu desfecho.

El pelo de la Virgen

Federico Falco

Durante muchos años, desde cuarto hasta séptimo grado, estuve enamorado de una chica de pelo muy largo. Se llamaba Silvina y se sentaba siempre en la primera fila de bancos, lo más cerca posible del pizarrón, porque era un poco corta de vista. No era la chica más inteligente del curso, ni la más aplicada- tampoco era la más linda, esa chica de la que todos los otros varones estaban enamorados y que se llamaba Anahí Mara Olinda Rodríguez (las siglas de su nombre formaban la palabra “AMOR”). Silvina era rara, un tanto extraña y muy rubia. Tan rubia que, a veces, en los veranos, el cloro de la pileta del club le decoloraba mechones enteros de pelo y se los teñía de un blanco verdoso parecido al color de las algas secas.

Silvina siempre usaba el pelo suelto, partido al medio. Lo tenía tan largo que casi le llegaba a la cintura. Las mañanas de viento lo llevaba recogido, pero el resto del tiempo su cabellera caía lisa sobre sus hombros y terminaba con un corte neto a la altura del cinto del guardapolvo, como si para guiar la tijera la peluquera que lo emparejaba hubiera usado una regla. El pelo de Silvina era perfecto y en el curso nadie más que yo estaba enamorado de ella y yo la amaba en secreto.

Hasta que un día Silvina llegó a clase rapada a ero. Una pelusa dura, de no más de medio centímetro de alto, se erizaba sobre su cuero cabelludo. Silvina entró a la escuela con la cabeza descubierta y recién se calzó un sombrero cuando estuvo segura de que todos ya la habíamos visto y de que el comentario ya había recorrido los dos patios, el de varones y el de nenas, u los pasillos y las aulas y la cocina donde las maestras y las porterías tomaban café o fumaban en los recreos. Solo entonces, Silvina se puso sobre la cabeza un sombrero de hilo blanco y ala ancha, tejido al crochet, que a un costado llevaba pegada una flor de color celeste, también tejida al crochet.

No parecía estar avergonzada de haber perdido su pelo. Al contrario, Silvina parecía orgullosa de ya no tenerlo. Mantenía la frente alta y miraba directamente a los ojos, desafiante, a quien se animara a enfrentarla. Eso sirvió para que nadie le hiciera preguntas y para que yo me enamorara aún más de ella.

A partir de ese día empecé a soñar que la cabeza pinchuda de Silvina me recorría bruscamente la piel y me refregaba el pecho como un cepillo friega una mancha en la ropa sucia. Oleadas de vibraciones me recorrían y el cuerpo se me llenaba de calores. Soñaba que un montón de cabellos rubios y desordenados se colaban por entre mis sábanas, que me atrapaban y me aturdían. Yo los mordía sin decir una palabra, disfrutándolo. Lo mascaba como se masca el pelo, con picazón y con enredo.

Todavía no entendía qué era lo que me pasaba y me despertaba mojado y con las sábanas hechas un lío. Lleno de vergüenza, tenía que correr a limpiarme cuidando de no despertar a mi hermana, que estaba a unos pocos metros, en la cama junto a la mía, o a mi papá y mi mamá, que dormían en la pieza de al lado.

Por esos días, en la escuela corrió el rumor de que Silvina se había cortado el pelo para ofrendarlo a una Virgen milagrosa. Se decía que Silvina tenía un hermanito enfermo y que le había regalado el pelo a la Virgen para que lo sanara y lo protegiera. Yo tomé el rumor como verdadero y me desesperé. En algún lugar me esperaban sus cabellos. Necesitaba por lo menos uno, para prenderlo a mi pecho, para recordarla por siempre. Así que me armé una lista de capillas e iglesias de la zona que podrían contener Vírgenes capaces de salvar hermanos moribundos y empecé por recorrer las más cercanas. Encontré figuras de yeso sólidas, altas y que por ningún costado hubieran aceptado apliques de pelo humano. Al otro lado de las vías, en una ermita donde el culto principal era un San Roque inmenso custodiado por un perro gris de ojos mal pintados, descubrí una Virgen pequeña escondida en un altarcito lateral. Tenía cabello humano, pero negro y envejecido: ese no era el pelo de Silvina.

A pesar de que se volvía infructuosa, no desistí en mi búsqueda. Amplié mi radio de acción, agregué altares a la lista, hice más averiguaciones. Después de un tiempo y bajo secreto de confesión, le pregunté por la Virgen a un cura viejo, que había venido a ayudar al padre Porto con la novena de San José, y él me contó que mucha gente había comenzado a creer que una imagen muy antigua, en la capilla de una estancia cercana, hacía grandes cosas si uno pedía con devoción. Me dio el nombre de la estancia y me indicó cómo llegar. Antes de absolverme por mis pecados, el cura me regaló un rosario y una estampita y me deseó buena suerte. Yo agaché la cabeza y dejé que me bendijera sin decir una palabra. La búsqueda había finalizado.

Llegar hasta la capilla donde Silvina había dejado su pelo no era cosa fácil, había que organizar la excursión con muchísimo cuidado. Iba a tener que recorrer quince kilómetros de camino de tierra, cruzar un arroyo en el que no había puente y guiarme por mí mismo en una maraña de potreros y alambrados semiderruidos. El único modo de locomoción con que contaba era una bicicleta vieja, heredada de un primo y que tenía las dos gomas pinchadas. La tuve que llevar al bicicletero y pagar la compostura.

Partí un sábado a la mañana, temprano. Había pasado bastante tiempo desde la última lluvia y los caminos estaban llenos de tierra. Las ruedas de la bicicleta se hundían en el guadal, pedalear se hacía pesado, y en algunos lugares era mejor bajarse y avanzar a pie. Cada vez que pasaba una chata o un camión, se formaban nubes de tierra que tapaban el camino y que durante minutos enteros me hacían perder en una neblina densa y seca. El guadal se me pegaba a la piel transpirada y yo emergía de las nubes con la ropa, las orejas y el pelo cubiertos de barro.

Al llegar al arroyo paré a descansar y me comí un sándwich de milanesa que había llevado en la mochila. La correntada lenta me salpicaba los tobillos y, en el agua, un

cardumen de mojarritas grises esperaba por las migas que de tanto en tanto dejaba caer. Ahí, entre el barro fresco de la orilla, me toqué sin hacer ruido, pensando en el pelo ya cercano y bendito. “Silvina”, dejó mi boca escapar su nombre, al quebrarme. Salpiqué el agua con dos o tres gotitas débiles que al contacto con el líquido se solidificaron y se volvieron blancas. Antes de que precipitaran hacia el fondo, las mojarritas las engulleron una a una y escaparon veloces. Después seguí pedaleando. En el último tramo del camino me encontré con una vaca suelta y su ternero y, un poco más allá, con un gato marrón y negro, de cola muy larga. El gato me miró un rato desde la cuneta polvorienta y se escabulló entre los yuyos altos y secos que crecían junto al alambrado. Supuse que se trataba de un gato perdido, o de un gato ermitaño.

La capilla apareció poco a poco, escondida detrás de una curva. Era muy vieja y parecía abandonada. Frente a ella, un recuadro tapiado y lleno de malezas delimitaba el cementerio: por entre los yuyos se alzaban las puntas herrumbradas de las cruces más altas. Una hilera de cipreses cimbrada en el viento. Uno o dos se habían secado y otro, partido por la mitad, seguía creciente inclinado sobre un panteón.

La puerta de la capilla estaba cerrada con candado. Justo al lado de la cerradura, metido en un folio transparente pegado a la madera con chinches, un papel informaba que las misas eran domingo de por medio, a la una de la tarde. Hacía un costado, por una escalera de piedra, se subía al campanario. A la campana le faltaba el badajo. Estaba atada con alambre al crucero del cual se sostenía. Sobre uno de los últimos escalones encontré un pedazo de hierro y di dos golpes fuertes en el canto mellado. Seis o siete palomas aletearon entre los cipreses del cementerio, lo sobrevolaron armando un círculo en el cielo y después de un rato volvieron a posarse sobre las tumbas. Dentro de la capilla se escuchó un rumor de ratas corriendo por las vigas. El alambre que ataba la campana al madero gruñó como si estuviera a punto de cortarse. Después, regresó el eco y, después, todo volvió al silencio.

Bajé y rodeé la capilla sin encontrar otra puerta más que la del atrio. Dos de las paredes tenían ventanas, pero cerradas a cal y canto, o clausuradas desde hacía ya muchos años. Estaba a punto de robar una cruz del cementerio para forzar con ella la puerta cuando por el camino apareció una vieja secándose las manos con el delantal.

¿Usted tocó la campana?, me preguntó.

Respondí que sí y que venía a ver la Virgen. La vieja sonrió.

Linda la devoción de alguien tan niño, susurró mientras hurgaba los bolsillos de su vestido. Encontró una llave, sacó el candado y abrió las puertas de la capilla de par en par.

Cuando se vaya toque de nuevo y yo vengo a cerrar, dijo antes de dejarme solo frente a la oscuridad fresca.

La Virgencita estaba al fondo, en una casilla de vidrio. A cada lado, hileras de bancos apolillados armaban un pasillo que encaminaba hacia ella. Era una Virgen morena, bajita, de cara muy dulce. En los brazos tenía un Niño Jesús sin corona, caído un poco hacia atrás. La cabeza de la Virgen estaba cubierta con una mantilla blanca. Esquivé un reclinatorio

y me acerqué. Abrí con cuidado la puerta de la casilla, que chirrió. Encasquetada sobre el velo, fijándolo, descansaba una pequeña corona plateada. Miré hacia atrás y encontré la resolana de la siesta reflejándose sobre las baldosas rojas y, más allá, el campo vacío y el cementerio en silencio. Saqué la corona y la dejé a los pies de la Virgen. Después, lento, muy lento, levanté el velo.

Alguien había hecho un nudo con un piolín en medio del manojo de pelo rubio. El nudo formaba la raya en el peinado de la Virgen. Cada mitad del pelo caía hacia uno de los costados, como un manto suave, que enmarcaba la cara de arcilla y se extendía sobre el vestido de tafetán celeste. Una tachuela escondida aseguraba el cabello a la cabeza de la Virgen. Acaricié temblando ese pelo brillante. Lo acaricé de nuevo. Sentí que iba a morir de placer. El cabello que por las noches me rodeaba, atrapándome y haciéndome gemir en sueños, ahora estaba en mis manos, para siempre.

Un ruido leve me arrancó del éxtasis. Me volví; la capilla seguía vacía. Desde el púlpito, adosados a la pared, dos angelitos cachetudos me miraron con ojos ciegos. Me quedé muy quieto. Esperé un minuto largo y el sonido no se repitió.

Habría sido una rata, pensé y, rápido, de mi bolsillo, saqué la tijera. Corté el cabello al ras, junto al nudo y la tachuela, y la Virgen quedó pelada. Volví a acomodar la mantilla sobre su cabeza. La dejé caída un poco hacia delante, para que nadie notara la falta y apoyé la corona diminuta tal como la había encontrado.

Al retirar la mano rocé sin querer la cabeza del Niño Jesús y la Virgen se tambaleó. Intente sostenerla por la base del vestido. Mi mano se aferró a la tela pero debajo de ella no había más que aire y la Virgen bailó sobre sí misma, como un trompo ya sin fuerzas y a punto de caerse. Fue apenas un segundo pero se me hizo eterno. Después, enseguida, la Virgen se aquietó y quedó parada. Di gracias a Dios. Con intriga, levanté hasta la cintura el vestido celeste y pude ver que el cuerpo de la Virgen no era más que un palo sin barnizar clavado sobre una base de madera. Arriba, el tronco se incrustaba en la cabeza de arcilla pintada y hacía las veces de cuello. Más abajo, los frunces del vestido imitaban una figura rolliza y maternal, disimulando con bombés de tela celeste el esqueleto pobre.

Todavía sorprendido dejé caer la falda y acomodé el manto. Tenía en mi bolsillo el manojo de pelos y nada más me importaba.

Cerré la casilla de vidrio, me persigné y corrí hacia afuera. Antes de montar la bicicleta hice sonar un par de veces la campana y desaparecí a toda velocidad por el camino. Llegué a casa a la tardecita, justo cuando mi mamá empezaba a preocuparse. Esa noche, en mi cama, me metí el montón de pelos adentro del calzoncillo. Sentí como me cosquilleaban en la entrepierna y como se escurrían hacia mi ingle. La cara de la Virgen se dibujó en mi memoria, y con una mano repetí el gesto lento de levantarle el vestido. Entonces el pelo terminó de rodearme y me dormí así, humedecido y perfecto.

Pasó el domingo y no veía la hora de que llegara el lunes para ir a la escuela y ver a Silvina. Pero el lunes Silvina faltó a clases. Cuando la maestra entró al aula, su banco, bien adelante, seguía sin ocupar.

Silvina no ha venido a la escuela, dijo la maestra con cara apesadumbrada, porque ayer falleció su hermanito.

El grado la miró en silencio. Yo bajé la cabeza.

No tienen de qué preocuparse, siguió. Era un bebé y se ha ido derecho al cielo. Ahora nos cuida desde allá.

¿Por qué se murió el hermanito de Silvina?, preguntó alguien desde el fondo del aula.

Nació muy enfermo, pero ustedes no piensen en eso. Ustedes son chicos sanos e inteligentes y ahora me van a mostrar los deberes que hicieron para hoy, contestó la maestra.

¿Pero la Virgen no iba a salvarlo?, preguntó alguien más, también desde el fondo.

¿Silvina no le había llevado el pelo de regalo para que la Virgen lo salvara?, se sumó otro de mis compañeros.

La maestra, esta vez, no supo que contestar.

Más manos se levantaron. Todos, menos yo, tenían preguntas para hacer. La maestra respondió algunas. Al final, nos pusimos de pie, nos tomamos de las manos y rezamos un Padre Nuestro.

Cuando terminamos yo estaba llorando.

Me sequé las lágrimas en secreto, con el borde del guardapolvo.

Ni bien arriaron la bandera y la señorita directora nos dejó partir, corrí a casa. Había escondido el pelo en el fondo de mi mesa de luz, envuelto en una bolsa de nylon. Agarré el atado y lo puse en mi mochila. Pedaleé a toda velocidad hasta llegar a la plaza. La iglesia tenía las puertas entreabiertas. Me metí en silencio y caminé entre los bancos, rumbo al sagrario, donde una lamparita eléctrica con forma de cirio titilaba continuamente. A un costado, en un altar lateral, había una Virgen de manto blanco y dorado. A sus pies, entre cabitos de velas y un ramillete de flores plásticas, dejé la bolsa de pelo.

El sol quemaba cuando salí de la iglesia y su resplandor me encegueció por un momento. Cabrera emergía de la siesta. Frente a la casa velatoria, del otro lado de la plaza desierta, se había organizado una procesión de autos. La encabezaba un coche largo que cargaba el cajoncito rodeado de coronas y palmas. Detrás, en otro auto negro, iban los padres de Silvina y una de sus abuelas. Más autos, camionetas y un Rastrojero los seguían en fila india. La caravana rodeó lentamente la plaza. Al pasar frente a mí, pude entrever, detrás del vidrio del segundo de los coches, la cara de Silvina. No lloraba. Miraba hacia delante con ojos duros. Parecía enojada.

Yo no supe qué hacer y levanté la mano para saludarla.

Ella no me vio y el cortejo siguió de largo, camino al cementerio.

O cabelo da Nossa Senhora

Durante muitos anos, entre a quarta e a sétima série, fui apaixonado por uma menina de cabelo muito comprido. O nome dela era Silvina e ela sempre se sentava nas primeiras carteiras, o mais próximo possível do quadro, porque não enxergava bem. Não era a menina mais inteligente, nem a mais aplicada; também não era a mais bonita, aquela por quem todos estavam apaixonados. Esta se chamava Anahí Mara Olinda Rodríguez, seu nome era acrônimo de “AMOR”. A Silvina era incomum, enigmática e loira. Ela era tão loira que, durante o verão, o cloro da piscina mudava o seu cabelo, deixando-o esverdeado como alga ressecada.

A Silvina sempre usava o cabelo solto, repartido ao meio. Ele era tão comprido que quase chegava à cintura. Nas manhãs de vento, ela o prendia, mas no resto do tempo sua cabeleira descia pelos ombros e terminava no cós do guarda-pó, num corte aparado como se a cabelereira usasse régua. O cabelo da Silvina era perfeito e na nossa sala eu era o único que estava apaixonado por ela. Eu a amava em segredo.

Até que um dia a Silvina apareceu com a cabeça raspada. Uns fios eriçados, que não chegavam a meio centímetro, arrepriavam-se em seu couro cabeludo. Ela entrou na escola com a cabeça descoberta e só colocou o chapéu quando teve certeza de que todos tínhamos visto, de que os comentários tinham circulado pelos pátios dos meninos e das meninas, pelos corredores, pelas salas de aula e pela cozinha onde professoras e inspetoras tomavam café ou fumavam durante o recreio. Foi somente depois disso que a Silvina cobriu a cabeça com um chapéu branco de abas largas, feito de crochê, enfeitado com uma flor azul, também de crochê.

Ela não parecia envergonhada. Ao contrário, parecia orgulhosa por não ter mais o cabelo. Mantinha a cabeça erguida e, desafiadora, encarava quem se atrevia a olhá-la nos olhos. Isso fez com que ninguém fizesse perguntas e com que eu me apaixonasse ainda mais.

A partir desse dia, comecei a sonhar com a cabeça áspera da Silvina roçando minha pele com violência, esfregando meu peito como uma escova que remove manchas na roupa suja. Tremores me atravessavam e o meu corpo ficava excitado. Eu sonhava com a cabeleira loira e despenteada deslizando pela roupa de cama. Ela me prendia e aturdia. Desfrutando, eu a mordida silenciosamente. E como se tratava de um bolo de cabelo, mastigá-lo coçava e eu me engasgava.

Só que eu não entendia o que acontecia comigo e então despertava molhado em meio aos lençóis emaranhados. Envergonhado, cuidando para não acordar a irmã na cama próxima à minha, ou o pai e a mãe no quarto ao lado, eu corria me lavar.

Na escola, por aqueles dias, circulou o boato de que a Silvina tinha oferecido o cabelo à Nossa Senhora. Comentava-se que o irmão dela estava doente e que ela tinha pedido à Santíssima Virgem que o curasse e protegesse. Tomei o boato como verdade e me desesperei. Em algum lugar, o cabelo dela esperava por mim. Eu precisava de pelo menos um fio para guardar junto ao peito e lembrá-la para sempre. Por isso, listei as capelas

e igrejas com Nossas Senhoras que salvavam irmãos moribundos e comecei visitando as mais próximas. Encontrei figuras de gesso sólidas, altas, incompatíveis com apliques de cabelo humano. Do outro lado dos trilhos, em um mosteiro onde tinha um São Roque acompanhado por um cachorro cinzento de olhos mal pintados, descobri uma Virgem pequena, escondida em um altar lateral. Ela tinha cabelo humano, só que preto e envelhecido: não podia ser da Silvina.

Não abandonei a busca, apesar da falta de resultados. Ampliei o raio de ação, acrescentei lugares à lista, fiz novas investigações. Depois de um tempo, e sob segredo de confissão, perguntei pela Nossa Senhora a um velho vigário que tinha ido ajudar o padre Porto com a novena de São José. Ele contou que muita gente estava procurando por uma imagem antiga, na capela de uma fazenda vizinha, acreditando que ela operava prodígios se o pedido fosse feito com devoção. Ele disse o nome da fazenda e mostrou o caminho. Antes da absolvição, ele me presenteou com um rosário e um santinho e me desejou sorte. Abaixei a cabeça e recebi a benção em silêncio. Minha busca tinha terminado.

Chegar à capela não era tarefa fácil, a expedição tinha que ser organizada com cuidado. Eu teria que percorrer quinze quilômetros por um caminho de terra, atravessar um córrego por onde não passava ponte e me orientar sozinho por um emaranhado de currais e cercados decadentes. Meu único meio de transporte era uma bicicleta velha, herdada de um primo, que tinha os pneus furados. Tive que levá-la ao borracheiro e pagar pelo conserto.

Era um sábado bem cedo quando parti. Fazia muito tempo que não chovia e o caminho estava cheio de terra. As rodas atolavam, ficava difícil pedalar, e em alguns lugares era melhor seguir a pé. Cada vez que passava um veículo, a poeira se agitava, tapava a minha vista e durante minutos me deixava perdido dentro de uma nuvem densa e seca. A terra grudava na minha pele suada, sujava minha roupa, orelhas e cabelo.

No córrego, parei para descansar e comi um sanduíche que tinha levado na mochila. A correnteza roçava meus tornozelos e um cardume de piabas cinzas esperava pelos farelos que eventualmente eu deixava cair. Então, acomodado no barro fresco que ficava à margem, toquei-me em silêncio pensando no cabelo. Abençoado, ele estava próximo. “Silvina”, sussurrei ao relaxar. Salpiquei a água com duas ou três gotas pequenas que se adensaram e embranqueceram. Antes que se precipitassem ao fundo, as piabas as engoliram e fugiram velozmente.

Depois, continuei a pedalar. No último trecho, encontrei uma vaca e um bezerro soltos e, um pouco adiante, um gato de rabo comprido, preto e marrom. Da valeta empoeirada, ele me olhou por um instante e sumiu entre o jugo que crescia junto à cerca. Pensei que estivesse perdido. Ou era um gato eremita.

Por trás de uma curva, a capela foi se descortinando aos poucos. Ela era velha e parecia abandonada. Na parte da frente, cheia de mato, o cemitério era delimitado por um retângulo de taipa. Sobressaíam apenas as pontas enferrujadas das cruzes mais altas. O vento agitava uma fileira de ciprestes, quase todos secos, um deles inclinado sobre uma sepultura.

A porta da capela estava trancada com um cadeado. Próximo à fechadura, em um plástico fixado com percevejos, um papel informava que as missas eram domingo sim, domingo não, a uma da tarde. Pela lateral, uma escada de pedra levava ao campanário. Preso por um arame, o sino estava sem o badalo. Sobre um dos degraus, encontrei um pedaço de ferro que usei para golpear duas vezes. Seis ou sete pombas se agitaram nos ciprestes, sobrevoaram o cemitério fazendo um círculo e depois voltaram a pousar entre as sepulturas. Um rumor de ratos que corriam sobre vigas de madeira emergiu de dentro da capela. O arame que prendia o sino grunhiu como se estivesse a ponto de romper. Então, tudo voltou a ficar em silêncio.

Desci e contornei a capela, mas não encontrei outra porta. As paredes tinham janelas lacradas com massa de cal e pedras. Eu estava a ponto de usar uma cruz do cemitério para forçar a fechadura, quando apareceu uma velha secando as mãos no avental.

Você tocou o sino? ela me perguntou.

Respondi que sim, que tinha ido ver Nossa Senhora. A velha sorriu.

Que bonita a devoção de alguém tão jovem, ela comentou enquanto revirava os bolsos. Encontrou uma chave, destrancou o cadeado e abriu a porta da capela.

Quando for embora, toque novamente que eu venho fechar, ela disse antes de me deixar sozinho em meio ao frescor daquela escuridão.

A Nossa Senhora estava na parte dos fundos, dentro de uma cúpula de vidro. Em duas fileiras, bancos velhos formavam um corredor que levava até ela. Era uma imagem morena, pequena, de expressão doce. Carregava um Menino Jesus nos braços. Levemente caído para trás, Ele estava sem coroa. Um manto branco cobria a cabeça da Virgem. Contornando um genuflexório, aproximei-me. Com cuidado, abri a porta da cúpula. Ela rangeu. Uma pequena coroa prateada fixava o véu. Olhando para trás, vi o reflexo intenso da luz da tarde no ladrilho vermelho e, depois, o cemitério silencioso e o campo vazio. Retirei a coroa e a coloquei aos pés da Nossa Senhora. Depois, bem devagar, levantei o véu.

Alguém tinha feito um nó com uma tachinha no meio do punhado de cabelo loiro. O nó formava a risca do penteado da Virgem. Cada metade do cabelo pendia para um dos lados como um manto suave, que emoldurava o rosto de argila e caía sobre o vestido azul de tafetá. Tremendo, acariciei aquele cabelo sedoso. E sem parar de tremer, acariciei-o mais uma vez. Pensei que ia morrer de tanto prazer. Era o cabelo que às noites me aturdiava, me envolvia e, em sonho, me fazia gemer. Agora, ele estava em minhas mãos. Para sempre.

Um discreto barulho, no entanto, tirou-me desse êxtase. Virei, mas a capela continuava vazia. Do púlpito, fixados à parede, dois anjinhos bochechudos me olharam com seus olhos cegos. Quietamente, esperei um longo minuto, mas o barulho não se repetiu.

Deve ter sido um rato, pensei, e rapidamente tirei a tesoura do bolso. Cortei o cabelo bem rente à tachinha. Nossa Senhora ficou careca. Voltei a acomodar o manto sobre a cabeça dela, deixando-o um pouco inclinado para que ninguém pudesse notar o furto, e devolvi a coroa à posição original.

Só que, sem querer, ao retirar minha mão, esbarrei na cabeça do Menino Jesus e fiz a Virgem balançar. Tentei agarrá-la pelo vestido. Segurei o tecido, mas debaixo dele havia somente ar e a imagem bamboleou como um pião que, perdendo força, fica a ponto de cair. Não passou de um segundo, mas me pareceu uma eternidade. Logo em seguida, Nossa Senhora parou e ficou quieta. Dei graças a Deus. Então, curiosamente, levantei o vestido azul até à cintura e vi que seu corpo não passava de um toco sem verniz pregado a uma base de madeira. Em cima, fazendo às vezes de pescoço, ele encaixava na cabeça de argila pintada. Embaixo, as pregas do vestido sugeriam uma figura roliça e maternal, disfarçando com camadas de pano azul a pobreza do esqueleto.

Ainda tomado pela surpresa, soltei o vestido e ajeitei o manto. Tinha o cabelo no bolso. Nada mais me importava.

Fechei a cúpula, fiz o sinal da cruz e corri. Antes de montar na bicicleta, bati o sino como combinado com a velha e desapareci. De tardezinha, quando cheguei em casa, a mãe já estava preocupada. À noite, na cama, enfiei o cabelo na cueca. Entre as minhas pernas, deslizando pela virilha, ele me fez cócegas. O rosto da Nossa Senhora reapareceu em minha memória e com uma mão repeti lentamente o movimento de levantar o seu vestido. Então, o cabelo me envolveu e eu dormi assim, molhado e satisfeito.

O domingo passou. Eu não via a hora de que a segunda chegasse para poder ir à escola ver a Silvina. Mas na segunda, a Silvina faltou. Quando a professora entrou na sala, a carteira dela, bem na frente, estava vazia.

A Silvina não veio, disse a professora com pesar, porque ontem o irmão dela morreu.

A turma a olhou em silêncio. Baixei a cabeça.

Vocês não precisam se preocupar, ela continuou. Era um bebê e foi direto para o céu. Lá de cima, agora ele vai cuidar de nós.

Por que o irmãozinho da Silvina morreu? perguntou alguém do fundo da sala.

Ele nasceu doente, mas vocês não precisam pensar nisso. Vocês são crianças saudáveis e inteligentes e agora vão me mostrar as tarefas, respondeu a professora.

Mas ele não ia ser salvo pela Nossa Senhora? perguntou mais alguém do fundo da sala.

A Silvina não tinha oferecido o cabelo? acrescentou outro colega.

Dessa vez, a professora não soube o que responder.

Várias mãos se levantaram. Todos, menos eu, tinham perguntas para fazer. A professora respondeu algumas. No final, ficamos de pé, nos demos as mãos e rezamos um Pai Nosso.

Quando terminamos, eu estava chorando.

Com a barra do guarda-pó, enxuguei as lágrimas em segredo.

Assim que arriaram a bandeira, a diretora nos dispensou. Corri para casa. Tinha escondido o cabelo no fundo do criado-mudo, dentro de uma sacola de nylon. Coloquei o embrulho na mochila. Pedalei a toda velocidade até chegar na praça. A igreja tinha as

portas entreabertas. Entrei em silêncio e caminhei entre os bancos, na direção do sacrário, onde uma lamparina elétrica em forma de círio cintilava continuamente. No altar lateral, tinha uma Nossa Senhora de manto branco e dourado. Aos seus pés, entre tocos de velas e um ramalhete de flores de plástico, deixei a sacola de cabelo.

O sol queimava quando saí da igreja e o seu resplendor me cegou por um instante. Cabrera, a nossa cidade, despertava da sesta. Em frente à casa funerária, do outro lado da praça deserta, partia um cortejo. Ele era encabeçado por um carro grande que carregava o caixãozinho envolto por coroas e palmas. Atrás, em um carro preto, iam os pais da Silvina e uma de suas avós. Outros carros, caminhonetes e uma Rural os seguiam em fila. O cortejo contornou lentamente a praça. Ao passar diante de mim, pude ver, pelo vidro do segundo carro, o rosto de Silvina. Ela não chorava. Com o olhar severo, olhava para frente. Parecia zangada.

Sem saber o que fazer, levantei a mão para cumprimentá-la.

Ela não me viu e o cortejo seguiu sua marcha a caminho do cemitério.

Referências bibliográficas

FALCO, Federico. *222 patitos y otros cuentos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas – 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

O caso de Clyde Griffiths, de Erwin Piscator: Theodore Dreiser em versão épica

Fernando Bustamante¹

Resumo: Este artigo apresenta a tradução do prólogo da peça inédita em português *The Case of Clyde Griffiths*, de Erwin Piscator, baseada no romance *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser. Além da tradução, apresenta uma breve trajetória da escrita e de duas montagens do texto nos EUA, feitas em 1935 e 1936, bem como a análise de alguns recursos do teatro épico empregados pelo seu dramaturgo.

Palavras-chave: Erwin Piscator, teatro épico, Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, dramaturgia épica.

O caso de Clyde Griffiths

Prólogo

O NARRADOR está embaixo, em meio à orquestra, à direita, à frente das luzes da ribalta e durante seu discurso ele anda lentamente para a esquerda, tomando seu lugar rapidamente no momento em que a cortina se ergue.

NARRADOR Atenção, senhoras e senhores! Vocês irão ver esta noite uma peça que foi feita a partir de um romance, que seu autor, Theodore Dreiser, chamou de UMA TRAGÉDIA AMERICANA. Mas nós não estamos preocupados com a pura reiteração do romance ou a simples dramatização de seus incidentes. Essa tragédia que vocês verão

1 Doutorando em Letras pelo programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Bolsista CAPES.

essa noite é tão internacional quanto o problema do Contraste de Classes, a Distinção de Classes da qual se origina a história. Nós estamos aqui para resolver um problema matemático que mostra que o destino do homem hoje é tão inexorável e absoluto quanto era seu destino nas antigas tragédias gregas. Nós podemos chamá-lo de A Lei do Trabalho, ou, ainda melhor, do Capital. (*A cortina se ergue, música suave*)

Duas classes surgiram do Capital. Vocês podem ver que o palco está dividido de acordo com isso. À direita, a terra da Pobreza; à esquerda, a terra das Riquezas. E no centro, sim, no centro está A Terra de Ninguém, na qual os dois lados decidem seus destinos. (*A cabeça de CLYDE aparece.*)

Aqui vocês veem Clyde Griffiths, o filho de um pobre pastor itinerante que vaga pelas ruas cantando e rezando para trazer a salvação a um mundo pecaminoso. Eles nunca têm nenhum dinheiro; eles vivem dos centavos doados por pessoas piedosas e das vendas de panfletos. Eles desprezam qualquer outra coisa. Eles vivem em um misterioso mundo de sonhos que contrasta tão fortemente com a realidade que até esse menino de doze anos o sente. Ele sente, misturado à tristeza, uma vergonha desdenhosa dos seus pais, de sua origem humilde, suas ideias piedosas, suas roupas gastas e sua própria falta de cultura e impotência.

A FAMÍLIA GRIFFITHS é formada pelo pai, a mãe e três filhos, dois meninos e uma menina. A menina está empurrando um órgão sobre rodas. Eles cantam um hino.

“Olhe para longe das coisas terrenas,
Apenas em Deus estão a Verdade e a Salvação”

NARRADOR (continua) Os carros luxuosos, os pedestres bem-vestidos, as vitrines brilhantes, todos despertam em Clyde uma percepção de outro mundo, melhor e mais bonito, e nasce nele o desejo de fugir de seu meio intolerável e se tornar uma parte desse reino fascinante.

À DIREITA a fazenda de ALDEN. À sua frente o velho Alden, sua esposa e sua filha ROBERTA.

NARRADOR À direita vocês veem a fazenda de Alden. São dez da manhã. Uma velha casa em ruínas, com um valor total de cerca de US\$ 2.400. A fazenda não produz mais do que aproximadamente noventa quilos de batatas, alguns vegetais, um pouco de aveia e comida para uma vaca. Não é o suficiente para prover uma herança para um filho ou um dote para uma filha que vá se casar; mal é o suficiente para prover a família de quatro pessoas.

ALDEN Você poderia tentar a fábrica de colarinhos dos Griffith. Ouvi falar que estão contratando mais garotas.

ROBERTA Eu vou encontrar algo; não se preocupe.

MÃE Eu detesto ver você partir. Ai, Berta, tome cuidado. E nos escreva sempre.

ROBERTA Ah mãe, você sabe que vou. Não precisa se preocupar. Vai ser difícil pra mim também ir para longe de vocês. Mas o que mais se pode fazer?

ALDEN E não se esqueça do que conversamos! Quando você puder... você sabe... ou nós vamos ter que vender o cavalo.

ROBERTA Sim, sim, eu sei pai. Eu vou mandar alguma coisa pra vocês assim que puder, e vir para casa também, quando puder. Não é longe de Licurgo. *A cena se apaga, apenas ROBERTA permanece visível.*

NARRADOR Roberta Alden vai à cidade para ganhar seu pão. Ela parte, deixando muita coisa para trás, e, ah, quanto à sua frente! Talvez ela encontre um emprego na fábrica de colarinhos de Samuel Griffiths, que emprega 1.200 mulheres e garotas, lavando, costurando, estampando, em pé diante das máquinas da sua fábrica. E desse jeito se encontram, em Licurgo, 20 mil, nos Estados Unidos, 3.000.000, e no mundo 200 milhões de mães e filhas separadas de suas famílias, a se entregar a um destino desconhecido, incertas sobre como vão viver a cada dia, sem esperança, tentando sempre assegurar o suficiente para descansar em algum momento no futuro. Aqui à esquerda, na terra da riqueza, está outra jovem.

SONDRA FINCHLEY, *vestida para viajar de automóvel, trajando uma roupa cara, está diante de um carro, falando com as pessoas sentadas dentro dele.*

SONDRA Papai e mamãe decidiram desistir da casa no Lago Verde e pegar uma em Ponto dos Pinheiros, no Lago Doze. Nós vamos ficar lá esse verão. Ai, estou tão feliz! A casa é bem perto da água, com uma imensa varanda na qual podemos dançar. Não vai ser divino? E papai vai comprar para Stuart uma lancha elétrica de trinta pés.

O **NARRADOR** interrompe sua fala.

NARRADOR Essa jovem não pertence às 200 milhões. Ela nunca teve que temer pelo seu futuro. Sua única preocupação é atravessar o dia de modo confortável e divertido. Ela nunca pensa de onde vem o dinheiro para suas roupas, seus prazeres, suas festas. Diferente

de Roberta, ela nunca experimentou a terrível pressão da pobreza. Tudo que ela faz foi perdoado de antemão. O que alguém reputaria como falta de caráter em outros, nela é apenas um capricho ou humor passageiro. Ela não precisa temer nada, já que por trás dela está a sua família, e isso significa US\$ 1.250.000.

Vocês viram agora três figuras nesta tragédia. O destino de duas delas será decidido no decorrer dessa noite. Mas seus destinos não são apenas algo pessoal, individual. É um destino que foi estabelecido desde o princípio, estabelecido pela Distinção de Classes. Duas garotas de igual beleza, e entre elas Clyde Griffiths, que, na invejável e difícil situação que se seguirá, deve escolher entre elas. Tal como em um problema matemático se colocam esses elementos centrais: duas garotas, uma pobre e outra rica, e um homem, ele próprio pertencente a uma classe sem posses, mas levado pelas circunstâncias a tentar um salto de uma classe a outra, um perigoso salto por meio do qual ele... não, vocês verão no decorrer da noite.

As garotas à esquerda e direita desaparecem. A luz se apaga durante o último discurso, e quando a direita e a esquerda estão escuros, o centro se ilumina e mostra CLYDE como um carregador em um hotel. Ele está conversando, de costas para o público.

NARRADOR Clyde primeiro conseguiu um emprego em uma sorveteria. Mas a vida o impeliu a seguir subindo. Seu sonho foi alimentado pelos homens e mulheres elegantes que ele servia. Mas ele ganhava apenas seis dólares por semana, dos quais ele dava três a sua família. Isso não era o suficiente. Ele queria estar mais próximo da vida. Ele obtém um emprego como carregador em um grande hotel.

VOZ DE UM MENINO Você não me disse uma vez que tinha um parente na indústria de colarinhos perto de Nova Iorque?

CLYDE Sim, meu tio, Samuel Griffiths. Ele tem uma grande fábrica em Licurgo. Por quê?

VOZ DO MENINO Você o conhece?

CLYDE Não, eu nunca o vi na vida. Só ouvi minha mãe e meu pai falarem dele.

VOZ Bem, eu acho que ele está aqui nesse hotel. É ele ali, vindo na nossa direção. (Um distinto homem idoso entra na luz).

SAMUEL GRIFFITHS Por favor, cuide dessa carta para mim. Mas entregue-a pessoalmente. Aqui... (dá uma gorjeta para CLYDE).

CLYDE Ah, não, obrigado... me desculpe perguntar, mas o senhor é o Sr. Griffiths?

SAMUEL Sim.

CLYDE Bom, acho que sou seu parente, Sr. Griffiths.

SAMUEL Mas quem é você?

CLYDE O meu pai é Asa Griffiths, seu irmão.

SAMUEL Sim, Asa Griffiths é meu irmão. Você é filho dele? Seu nome é...?

CLYDE Clyde. Clyde Griffiths.

SAMUEL Isso é mesmo uma surpresa. Você é filho do Asa! Você deve saber que não tenho notícias do seu pai há mais de vinte e cinco anos. Ele ainda está vivo?

CLYDE Sim, Sr. Griffiths. Meus dois pais estão vivos.

SAMUEL Seu pai ainda está vinculado ao trabalho religioso?

CLYDE Sim, eles têm agora uma missão em Denver... um tipo de albergue.

SAMUEL Bem. E você? Gosta do seu trabalho aqui?

CLYDE Não muito. Eu ganho o suficiente, mas a forma de ganhar não é muito divertida. Não é o tipo de trabalho que eu tinha em mente para mim. Mas eu nunca tive uma oportunidade de aprender algo de valor. Meus pais estava sempre se mudando de cidade em cidade. E então eu quis ganhar meu próprio sustento. Eu gostaria de entrar em algo que pudesse me dar um futuro.

SAMUEL E você pensou em algum tipo especial de trabalho?

CLYDE Certa vez minha mãe queria que eu escrevesse e lhe perguntasse se o senhor teria alguma utilidade para mim na sua fábrica. Mas eu fiquei com receio que o senhor não gostasse de que eu lhe escrevesse. (pausa) Eu suponho que não tenha nada na sua fábrica que o senhor pudesse querer confiar a mim?

SAMUEL Eu estou muito interessado no que você me disse. E gostaria de fazer algo por você. Mas eu preciso pensar sobre isso primeiro. Não posso dizer que sim ou que não agora. De toda forma, não poderia pagar tanto quanto você está recebendo aqui.

CLYDE Ah, isso não importa.

SAMUEL É possível também que você não goste da nossa fábrica. Ou que você não se adeque ao trabalho.

CLYDE Então o senhor só teria que me mandar embora. Mas desde que ouvi falar a seu respeito e da sua grande fábrica eu senti que gostaria de estar ligado a ela.

SAMUEL Lamento não ter tempo agora, mas eu vou ficar mais dois dias e vou pensar a respeito. Talvez eu possa fazer algo por você. Eu não sei ainda. Mas vou lhe dizer, e quem sabe o veja em Licurgo.

A CENA se apaga – Fim do prólogo.

The Case of Clyde Griffiths

Prologue

The SPEAKER stands downstairs, in Orchestra, at right, before the footlights and during his talk walks slowly left, taking his place quickly the moment the curtain rises.

SPEAKER Attention, ladies and gentlemen! You will see this evening a play that has been made from a novel, which its author, Theodore Dreiser, calls AN AMERICAN TRAGEDY. But we are concerned not so much with the naked reiteration of the novel or the simple dramatization of its incidents. This tragedy that you will see this evening is as international as the problem of Class-Contrast, Class-Distinction from which the story arises. We are here to solve a mathematical problem that shows that the fate of man today is as inexorable and absolute as was his fate in the old Greek tragedies. We might term it The Law of Labor, or better yet, of Capital. (*Curtain rises, to soft music*)

Two classes have sprung from Capital. You can see that the stage is accordingly divided. On the Right, the land of Poverty; on the left, the land of the Riches. And in the center, yes, in the center, lies No Man's Land, in which both sides work out their destinies. (*The head of CLYDE appears*)

Here you see Clyde Griffiths, the son of a poor, itinerant preacher who wanders the streets singing and praying to bring salvation to a sinful world. They never have any money; they live on the pennies of pious people and the sale of tracts. They scorn anything else. They live in a mysterious dream world that contrasts so strongly with reality that even this twelve-year-old boy feels it. He feels, mingled with sorrow, a contemptuous shame for his parents, their humble origin, their pious ideas, their shabby clothes, and his own lack of culture and his impotence.

The GRIFFITHS FAMILY consists of father and mother and three children, two boys and a girl. The girl is pushing a harmonium on wheels. They sing a hymn

“Turn your eyes from earthly things,
Only in God is Truth and Salvation.”

SPEAKER (continues) The luxurious motor-cars, the well-dressed pedestrians, the glittering shop-windows, all arouse in Clyde a realization of another, better and more beautiful, world, and the desire is born in him to flee his intolerable surroundings and become a part of this fascinating realm.

RIGHT *The Alden farmhouse. In front of it, old man Alden, his wife and daughter* **ROBERTA**.

SPEAKER At the right you see the farm of Alden's. It is ten O'Clock in the morning. An old dilapidated house with four rooms, its total worth about \$2400. The farm yields no more than about two-hundred weight of potatoes, a few vegetables, some oaths and feed for a cow. Not enough to provide an inheritance for a son or a dowry for a marriageable daughter; barely sufficient to provide for the family of four.

ALDEN You might try the Griffiths collar factory. I hear they are taking on more girls.

ROBERTA I'll find something; don't worry.

MOTHER I hate to see you go. Oh, Berta, be careful, won't you. And write to us regularly.

ROBERTA Oh, mother, you know I will. You needn't worry. It will be hard for me, too, to go away from you. But what else is there to do.

ALDEN And don't forget what we talked about! When you can manage... you know... otherwise we'll have to sell the horse.

ROBERTA Yes, yes, I know, father. I'll send something as soon as I can, and come home, too, when I can. It's not far from Lycurgus.

The scene fades; only ROBERTA remains visible.

SPEAKER Roberta Alden goes to the city to earn her living. She goes, leaving much behind her, and oh, how much ahead of her! Perhaps she will find a place in the collar factory of Samuel Griffiths, who employs all of twelve hundred women and girls, washing, sewing, stamping, standing before the machines of his factory. And so, in Lycurgus, there are 20,000, in the United States 3,000,000, and in the whole world 200 million, mothers and daughters torn from their families, to deliver themselves to an unknown fate, uncertain of how they will live from day to day, without hope, ever trying to secure sufficient enough to rest at some future time. Here on the left, in the land of wealth, is another young woman.

SONDRA FINCHLEY, dressed for motoring, wearing an expensive wrap, stands before an automobile, talking to the people sitting within.

SONDRA Papa and mama have decided to give up the house at Greenlake and take one at Pinepoint on Twelfth Lake. We'll be staying there this summer. Oh, I'm so glad! The

house is right on the water, with a huge veranda on which we can dance. Won't that be heavenly! And papa is going to buy Stuart a thirty-foot electric motorboat.

SPEAKER breaks into her conversation

SPEAKER This young woman does not belong to the 200 million. She has never experienced "Life-fear". Her one concern is to get through the day entertainingly and comfortably. She never thinks of where the money comes from for her clothes, her pleasures, her parties. Unlike Roberta, she has never known the terrible pressure of poverty. All that she does was excused from the beginning. What one would deem characterless in others is in her a merely whim or mood. She needs to fear nothing, since behind her stands her family, and that means \$1,250,000.

You have now seen three figures in this tragedy. The fate of two of them will be worked out in the course of this evening. But their destiny is not only and individual, personal thing. It is a destiny that was ordained from the beginning ordained by Class-Distinction. Two girls of equal beauty, between them Clyde Griffiths, who, in the enviable, difficult situation which will follow, must choose between them. As in a mathematical problem stand these chief figures two girls, the one poor, the other rich, and one man, himself belonging to a propertyless class, but driven by circumstances to attempt the leap from one class to another, a dangerous leap by which he... no, you will see in the course of the evening.

The girls left and right disappear. The light fades during the last speech, and when right and left are dark, the center grows light and discloses CLYDE as a hotel bellboy. He is talking, with his back to the audience.

SPEAKER Clyde first found employment at a soda fountain. But life impelled him to move upward. His dream was fed by the fashionable men and women he served. But he earned only six dollars a week, of which he gave three to his family. That was not enough. He wanted to get nearer to life. He secures a place as a bellboy in a great hotel.

VOICE OF A BOY Didn't you once tell me that you had a relative in the collar industry in the neighborhood of New York?

CLYDE Yes, my uncle, Samuel Griffiths. He owns a large factory in Lycurgus. Why?

BOY'S VOICE Would you know him?

CLYDE No, I never saw him in all my life. I've only heard my mother and father speak of him.

VOICE Well, I believe he's here in this hotel. That's him over there coming this way. (A distinguished elderly man walks into the light).

SAMUEL GRIFFITHS Please take charge of this letter for me. But deliver it personally. Here... (*gives CLYDE a tip*)

CLYDE Oh, no, thanks... Excuse the question, but are you Mr. Griffiths?

SAMUEL Yes.

CLYDE Well, I believe I am related to you, Mr. Griffiths.

SAMUEL But who are you?

CLYDE My father is Asa Griffiths, your brother.

SAMUEL Yes, Asa Griffiths is my brother. You are his son? Your name...?

CLYDE Clyde. Clyde Griffiths.

SAMUEL This is indeed a surprise. You Asa's son! You must know that I haven't heard of your father for over twenty-five years. Is he still living?

CLYDE Yes, Mr. Griffiths. Both my parents are living.

SAMUEL Is your father still connected with religious work?

CLYDE Yes, they now have a mission in Denver... sort of a little lodging house.

SAMUEL So. And you? Do you like your work here?

CLYDE Not very much. I earn enough, but the way of earning it isn't much fun. It's not the kind of work I had in mind for myself. But I never had an opportunity to learn anything worthwhile. My parents were always moving from city to city. And then I wanted to earn my own living. I'd like to get into something that would have a future for me.

SAMUEL Have you thought of any special kind of work?

CLYDE Once my mother wanted me to write and ask you if you could use me in your factory. But I was afraid you wouldn't like me writing you. *(pause)* I suppose there's nothing in your factory you would want to trust me with?

SAMUEL I'm deeply interested in what you've told me. And I'd like to do something for you. But I must think it over first. I can't say yes or no at this time. Anyway, I wouldn't be able to pay you as much as you're getting here.

CLYDE Oh, that doesn't matter.

SAMUEL It's possible, too, that you wouldn't like it in your factory, or that you wouldn't suit the work.

CLYDE Then you would only have to let me go. But ever since I heard of you and your great factory, I've had the feeling that I wanted to be connected with it.

SAMUEL Sorry that I haven't the time now, but I'm staying another two days and will think it over. Perhaps I can do something for you. I don't know yet. But I'll let you know, and maybe I'll see you in Lycurgus.

SCENE fades out – End of Prologue

Nota do tradutor

The Case of Clyde Griffiths é uma adaptação feita originalmente para o idioma alemão pelo diretor e dramaturgo Erwin Piscator a partir do romance estadunidense de Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, de 1925. O livro de Dreiser, por sua vez, foi baseado em uma história real de um jovem que assassina sua namorada grávida e acaba condenado à morte, em um caso judicial que – como sói acontecer nos Estados Unidos – tornou-se um “espetáculo midiático”, chocando e atraindo as atenções do grande público por meio da cobertura da imprensa.

O volumoso romance de Dreiser, com mais de 800 páginas, torna-se um *best seller*, e em 1927 é traduzido ao alemão sob o título *Eine amerikanische tragödie roman*, por Marianne Schön, e publicado pela editora Berlin P. Zsolnay. A partir daí uma primeira adaptação do romance para o teatro em alemão seria aventada sob o auspício de Lena Goldschmidt², escritora alemã que já havia trabalhado com a tradução de obras anteriores de Dreiser para a língua germânica.

Após algumas frustradas tentativas de levar aos palcos a adaptação, Dreiser decide procurar um nome muito conhecido no teatro alemão para integrar o projeto, que é o de Erwin Piscator. O diretor e dramaturgo havia se tornado um dos nomes de maior destaque no teatro na Alemanha da década de 1920, tendo sido o principal responsável pela revolução das concepções cênicas e dramáticas que ficariam conhecidas sob o nome de teatro épico, cuja essência era de repensar o fazer teatral a partir do enfoque histórico e social da luta de classes, trazendo em seu bojo uma profunda transformação em todos os âmbitos, que ia desde a dramaturgia até os aspectos técnicos da cena – sendo estes últimos aqueles pelos quais Piscator é frequentemente lembrado, tais como a introdução do uso de projeções cinematográficas, mas que constituem apenas um entre tantos recursos empregados por ele na busca de uma ruptura estético-política da arte teatral. Junto a Bertolt Brecht – que foi profundamente influenciado pelo amigo e parceiro, chegando a integrar e produzir junto a ele em seu coletivo teatral – Piscator ocupou um papel central na renovação teatral ligada ao movimento revolucionário de trabalhadores na Alemanha, em um movimento que ocorria paralelamente a uma transformação muito semelhante do teatro na Rússia após a revolução soviética, com nomes como Vsevolod Méierhold e Vladímir Maiakóvski como expoentes.

2 A grafia do nome da autora e tradutora é encontrada em diferentes formas nas diversas fontes, ora aparecendo como “Lena”, ora como “Lina”.

Piscator aceita o trabalho proposto por Dreiser, com o condicionante de ter a liberdade de interferir no texto produzido por Golschmidt. Ainda que ele seja recorrentemente e injustamente apenas lembrado por seu trabalho como diretor, uma marca indelével do trabalho de Piscator era a de sempre retrabalhar o texto dramático de forma radical para que ele estivesse de acordo com os preceitos de suas concepções teatrais, o que não raras vezes lhe rendeu desentendimentos com os autores, que nem sempre concordavam com suas modificações. Um associado de Piscator, em carta a Dreiser de 23 de março de 1929, afirma que ele considera a versão de Goldschmidt promissora, mas que era “sehr einfaches Theater” (um teatro muito simples) (WENTZ, 1961, p. 368). Por fim, acordam que Piscator seria o responsável pela dramatização, enquanto Goldschmidt atuaria como agente e representante de Dreiser. Ainda assim, por vezes o nome de Goldschmidt consta também como co-autora do texto, e desconhecemos até que ponto sua primeira escrita determinou o resultado final da peça.

O acirramento do clima político na Alemanha, somado ao cenário econômico também muito difícil, fizeram com que a estreia da peça fosse recorrentemente adiada. Da inviabilidade de financiar o projeto à prisão de Piscator por motivos políticos – mas sob o pretexto de uma dívida fiscal – são muitos os percalços que inviabilizam a montagem. Assim, do projeto inicial de estreá-la em 1930, adia-se para janeiro de 1931, depois para novembro do mesmo ano, em seguida abril de 1932, e, finalmente, quando uma viagem a trabalho de Piscator para a URSS acaba se transformando em um exílio para escapar à ascensão nazista na Alemanha, o projeto acaba tendo que ser abandonado.

As adaptações feitas por Piscator e Goldschmidt não haviam sido as primeiras a levar o romance de Dreiser para a dramaturgia: já em 1926, um texto de autoria de Patrick Kearney fora encenado nos palcos da Broadway. A contraposição entre, por um lado, a peça de Kearney e a adaptação cinematográfica de 1931, com roteiro de Samuel Hoffenstein e direção de Josef Von Sternberg, e por outro lado a peça de Erwin Piscator e a frustrada tentativa de adaptação cinematográfica feita por Sergei Eisenstein – rejeitada pelo estúdio que a produziria em detrimento da versão de Hoffenstein/Sternberg – é muito expressiva do tipo de debate suscitado pelas distintas interpretações do romance de Dreiser, e joga luz sobre a intenção de Piscator com seu texto de caráter épico, cujos elementos retomaremos adiante.

A versão em inglês da peça teve sua estreia no Hedgerow Theatre, em Rose Valley, na Pensilvânia, em 20 de abril de 1935, sob direção de Jasper Deeter. Foi o próprio Dreiser que, tendo tomado conhecimento do texto escrito por Piscator, e querendo encená-lo nos EUA, procurou Deeter – cujo trabalho conhecia da

época do Provincetown Theatre, em Nova Iorque, entre 1919 e 1921. Essa versão foi bem-sucedida, tendo permanecido no repertório do Hedgerow Theatre até 1938, com 69 apresentações; entre 1947-48 retornou para mais 44 apresentações.

Em artigo para o New York Times, Dreiser teceu elogios à peça de Piscator, dizendo-se “enormemente impressionado” por ela, e considerando-a superior à versão “semi-melodramática” de Kearney (DREISER, 1935 apud NEWLIN, 2003, p. 5). Em 1936, o texto ganharia nova montagem na Broadway, encenado pelo Group Theatre. Pela incompatibilidade entre as concepções do grupo e as presentes no texto de Piscator, pautadas no teatro épico, a peça foi um fracasso, tendo apenas 19 apresentações antes de ser retirada de cartaz.

O trecho aqui traduzido, correspondente ao prólogo da peça escrita por Piscator, é suficientemente ilustrativo a respeito dessa diferença. Enquanto o filme de Sternberg, por exemplo, apresenta uma visão extremamente melodramática da história, procurando comover o público, o texto de Piscator está ancorado na concepção de um teatro épico, da qual ele foi pioneiro na Alemanha dos anos 1920 a partir de um trabalho contínuo em desenvolver e pensar uma intervenção teatral ligada à luta dos trabalhadores. O objetivo de Piscator é demonstrar que é a sociedade de classes e sua inevitável injustiça a verdadeira culpada pelo crime, e não Clyde Griffiths, cujo verdadeiro crime teria sido o de trair sua classe ao tentar ascender socialmente sob os favores de seu tio.

Alguns recursos fundamentais expressam essa concepção e traduzem, no plano dramaturgico, a intenção do autor, tal como a presença do narrador como elemento de fundamental importância na peça. Desde sua primeira fala, o narrador expõe ao público a intenção de abordar a história de Clyde não como um drama individual, mas como um “problema matemático” capaz de expressar as grandes questões sociais de seu tempo, demonstrando como “a lei do Capital” governa a vida das mulheres e homens, e fundando na divisão de classes o lastro para o desenvolvimento trágico do enredo.

Além do narrador, que ao longo de toda a peça irá ressaltar os aspectos sociais e econômicos que demarcam a posição das personagens, outros recursos são empregados por Piscator para acentuar tais elementos. Vemos, por exemplo, como a divisão do espaço cênico entre a Terra da Pobreza, a Terra da Riqueza e a Terra de Ninguém está colocada em função de ressaltar esse sentido.

Assim, podemos ver que o que interessa a Piscator é justamente realizar o movimento oposto daquele apontado pela adaptação de Sternberg: o que importa, como afirma o narrador, é mostrar que não se trata de um drama individual de um casal estadunidense, mas de uma história que retrata o sentido mais profun-

do de uma sociedade dividida em classes. Clyde, ambicionando “subir na vida” e abandonar sua própria classe em nome de ser incluído na classe proprietária, estará disposto a tudo. Isso, longe de ser retratado por Piscator como um “desvio de caráter”, será apontado como o tipo de ação que é incentivada e promovida por essa sociedade, na qual cada um deve lutar sem escrúpulos pelo seu sucesso individual. O “pecado” de Clyde, de acordo com essa visão em que o “vale-tudo” é legitimado pelo capitalismo, não seria o de aplicar esse princípio, mas sim o de fazê-lo de forma ineficaz, tendo seu crime apontado e descoberto. Fosse ele um membro da classe dominante, seus crimes seriam encobertos e perdoados. Como aponta o narrador ao introduzir Sondra Finchley, “Tudo que ela faz foi perdoado de antemão. O que alguém reputaria como falta de caráter em outros, nela é apenas um capricho ou humor passageiro.”

Assim, a peça de Piscator é um excelente exemplo das concepções do teatro épico, bem como uma evidência de que sua renovação estilística está a serviço de apresentar uma visão política de crítica à sociedade de classes.

O trabalho com a peça de Piscator faz parte de minha pesquisa de doutorado, realizada sob a orientação de Maria Silvia Betti no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Referências bibliográficas

- DREISER, Theodore. *An American Tragedy*. Signet Classics, 2010.
- NEWLIN, Keith (Edit). *A Theodore Dreiser Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- PISCATOR Erwin. “Case of Clyde Griffiths” in: *The “lost” group theatre plays*. Volume 3. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- WENTZ, John C., *An American Tragedy as Epic Theater: The Piscator Dramatization*. p. 368. In: *Modern Drama*, Volume 4, Number 4, Winter 1961: University of Toronto Press. p. 365-376.

O drama do antitestemunho: *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização), de Tadeusz Różewicz¹

Marcelo Paiva de Souza²

“E daí?”

(Idiotismo brasileiro)

Resumo: Após algumas considerações iniciais sobre a recepção do teatro de Tadeusz Różewicz no Brasil, propõe-se a tradução de um fragmento da peça *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização), de 1962. A obra é objeto de uma breve discussão crítica introdutória, e também são discutidas, sucintamente, as balizas e metas que nortearam o processo tradutório, com especial ênfase em seu aspecto de in(ter)venção intercultural, estética e política.

Palavras-chave: *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização); Tadeusz Różewicz; drama polonês moderno; tradução.

Abstract: After a few considerations about the reception of Tadeusz Różewicz's theatre in Brazil, I present my translation into Portuguese of a fragment of the play *Świadkowie albo Nasza Mała Sta-*

1 Este trabalho é um dos resultados das atividades que desenvolvi, ao longo de 2019, em um pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará, sob a supervisão do Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

2 Professor do Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e tradutor. Bolsista PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

bilizacja (The Witnesses or Our Little Stabilization), from 1962. The play is the subject of a short introductory discussion, and the criteria and goals that guided the translation process are also briefly discussed, with special emphasis on its aspect of intercultural, aesthetic and political in(ter)vention.

Keywords: *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (The Witnesses or Our Little Stabilization); Tadeusz Różewicz; Polish modern drama; translation.

O retrospecto, por ora, não é de encher os olhos, mas pelo menos cabe afirmar que a recepção da dramaturgia de Tadeusz Różewicz (1921-2014) já deu seus primeiros passos no Brasil. Em diferentes âmbitos. A escrupulosa erudição de Nelson de Araújo, por exemplo, em sua valiosíssima *História do Teatro*, não deixou passar despercebida a fundamental contribuição różewicziana à efervescência criativa nos palcos da Polônia durante as décadas de 1960-1970. Apontando certeira, de um lado, vários nomes de destaque no domínio da encenação – desde Tadeusz Kantor, Józef Szajna e Jerzy Grotowski, até Erwin Axer, Andrzej Wajda, Konrad Swinarski e Jerzy Jarocki –, de outro lado Araújo também se volta, com igual perspicácia, para a seara da criação dramaturgical. Entre os autores em maior evidência no “clímax de experimentalismo” (ARAÚJO, 1991, p. 409) do período mencionado, são aludidos em primeiro lugar Stanisław Ignacy Witkiewicz e Witold Gombrowicz, cuja tardia consagração cênica, dentro e fora das fronteiras polonesas, justamente então se desenrolava.³ E em seguida o estudioso se detém na nova “geração de dramaturgos surgida (...) depois do último conflito mundial” (p. 419), salientando dessa vez os perfis de Sławomir Mrożek e Tadeusz Różewicz.

Dada a natureza de um compêndio como a *História do Teatro*, em que disputam a primazia, parágrafo a parágrafo, o ímpeto da abrangência e o imperativo da síntese, seria quicá querer demais do livro esperar dele especial aprofundamento na abordagem de um universo vastamente desconhecido em nosso meio. Louve-se, antes, o trabalho de pesquisa exemplar de seu autor, que não se poupou o esforço de buscar e transmitir informação fidedigna sobre a exuberante produção cênica da Polônia na segunda metade do séc. XX. Różewicz, que é também uma das vozes

3 Recordemos que a maior parte da produção dramaturgical de Witkiewicz (1885-1939) data de fins da década de 1910 a meados de 1920. Gombrowicz (1904-1969), por seu turno, publica sua primeira peça no final dos anos 1930. Inovadores radicais, de uma desnorteante originalidade, não por acaso ambos só alcançam pleno reconhecimento crítico – e a merecida aclamação nos palcos – a partir dos anos de 1960.

mais notáveis da lírica polonesa do pós-guerra, observa Nélson Araújo, escreveu – entre outras – peças como *O Fichário*, *As Testemunhas* e *O Casamento Branco*,⁴ obras que se afastam de qualquer “Realismo convencional” (p. 420), assevera o estudioso, graças a uma estruturação dramática “impregnada de poesia” (p. 420). Logo adiante, debruçados sobre uma amostra do texto rózewicziano em tradução para a língua portuguesa, teremos chance de retomar essa breve ponderação e de seguir a pista fornecida por Araújo.

Resta ainda assinalar, porém, que a incipiente circulação de Rózewicz como dramaturgo em nosso país não se limitou apenas aos territórios acadêmicos. Fato alvissareiro, a obra do autor polonês também já chegou por aqui até o crivo do público de teatro! Aos 22 de agosto de 1990, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, estreava a primeira montagem brasileira de uma peça rózewicziana: *O Casamento Branco*. A equipe responsável pela realização, composta por excelentes artistas da cena, faz supor de imediato um belo espetáculo, de construção apurada e vigoroso impacto sobre a plateia: na direção, Sergio Britto; direção corporal, Angel Vianna; música e direção musical, Cláudio Botelho; cenários e figurinos, Biza Viana; iluminação, Jorginho de Carvalho. E no elenco – não menos digno de nota –, Fabio Sabag, Othon Bastos, Suzana Faini, Tamara Taxman, Carolina Aguiar, Luciana Braga, Leonardo Bricio e Ivone Hoffmann, entre outros.⁵ Sem dúvida de grande interesse, uma tentativa de reconstrução analítica da montagem deve ser deixada para outra oportunidade. Um derradeiro aspecto da empreitada, contudo, possui relevância incontornável para a presente discussão. O texto levado ao palco resultou da prolífica oficina tradutória de Millôr Fernandes. Mais uma vez, o lastro autoral em jogo é de peso e permite supor sem receio que não faltaram qualidades ao traslado da peça utilizado na produção d’*O Casamento Branco*. Com a experiência que acumulou nas lides do traduzir – sobretudo a serviço do teatro –, Millôr terá dado forma, no mínimo, a um Rózewicz brasileiro literariamente bem cuidado e perfeitamente funcional para a criação cênica dirigida por Sergio Britto.

4 Em polonês, respectivamente: *Kartoteka* (1960), *Świadkowie* (1962) e *Białe Małżeństwo* (1975).

5 O programa da peça está disponível no site Acervo Angel Vianna: <<http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/consolidacao-da-escola-angel-vianna/a-obscena-senhora-d-e-casamento-branco/1006/>>. Também pode ser consultada ali a elogiosa crítica de Armindo Blanco sobre o espetáculo (publicada originalmente no jornal carioca *O Dia*, em 30 de agosto de 1990). No portal Sergio Britto Memórias, estão disponíveis algumas fotos da encenação: <<http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/ccbb/o-casamento-branco/>>

Só pôde fazê-lo, no entanto, sem conhecer a língua polonesa, por intermédio de alguma versão anterior de *Białe Matężenstwo* para outra língua.⁶

A questão com que deparamos neste ponto se revela crucial. Sendo certo que, a reboque da recepção do teatro de Różewicz no mundo, sua recepção entre nós já se pôs em marcha, uma tarefa decisiva ainda nos aguarda: traduzi-lo do original, inscrevê-lo no português do Brasil diretamente a partir do polonês. Desafio tanto maior, vale frisá-lo, porque tem em vista um duplo horizonte de destino: *garantir publicação impressa (e/ou eletrônica) das obras dramáticas do autor em tradução*, para proveito de pesquisadores, professores e estudantes, quer da área das letras, quer da área do teatro – além de interessados em geral; e *assegurar, ademais, matéria-prima dramática de préstimo para futuras iniciativas artísticas em nossos palcos*. De uns tempos para cá, venho me dedicando a esse projeto. Conforme se antecipou, o objetivo aqui é dar a conhecer um pouco dos resultados já obtidos, uma pequena amostra do texto dramático różewicziano traduzido. Passaremos a ela assim que estejam respondidas, sucintamente, algumas perguntas básicas. Entre os mais de vinte títulos da dramaturgia do escritor, de que obra se trata? Que razões determinaram sua escolha? E por fim: que parâmetros orientaram seu processo tradutório?

Há de se ler em seguida um fragmento da terceira e última parte de *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja* (As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização). A primeira edição da peça data de 1962. Até ali, só duas outras da lavra do autor haviam sido publicadas: além da já referida *Kartoteka* (O Fichário), em 1960, *Grupa Laokoona* (O Grupo de Laocoonte), em 1961. Cumpre lembrar, todavia, que sua trajetória como poeta vinha de bem antes. Para Karl Dedecius (2013, p. 175), estudioso, tradutor e editor dos escritos de Różewicz na Alemanha, o autor polonês “foi o primeiro que, buscando uma nova possibilidade de expressão na ‘hora zero’ após o término da Segunda Guerra Mundial, atingiu o objetivo” – sua obra de estreia, *Niepokój* (Inquietude), de 1947, ofereceu “uma senha e uma carteira de identidade” (p. 175) aos sobreviventes, às hostes de náufragos “de uma geração tocada pelo cataclismo”⁷ (p. 176; tradução minha). Mais de uma dezena

6 É bastante provável que Millôr tenha recorrido à versão inglesa da peça, que veio a lume em livro no início dos anos de 1980 (ver RÓŻEWICZ, 1983). Convém todavia que fique claro: não se trata de modo algum de incidir aqui em preconceitos superciliosos e simplistas acerca da assim chamada “tradução de segunda mão”. Desdenhar desse tipo de operação tradutória constitui flagrante equívoco, o que se comprova, aliás, pelo próprio caso em exame: o pioneiro *Casamento Branco* de Różewicz dirigido por Sergio Britto hoje é história – e a tradução de Millôr faz parte dela.

7 [był pierwszym, który w “godzinie zero” po zakończeniu II wojny światowej szukając nowej możliwości wypowiedzi, osiągnął cel (...) hasło wywoławcze i dowód tożsamości (...) pokolenia dotkniętego katakliz-

de livros de poemas antecede a publicação de *Kartoteka*. “[O]s alicerces da visão de mundo rózewicziana”, segundo outro especialista, “foram plantados muito sólida e duradouramente”⁸ (KELERA, 1988, p. 6) nesses volumes, aos quais subjazem as experiências e reflexões oriundas da guerra, da ocupação e da luta clandestina no Exército Nacional polonês (a *Armia Krajowa*), bem como a vigilante, aguda observação das vicissitudes do pós-guerra.⁹ “A poesia precede o drama”, portanto, mas “também – prepara o drama”¹⁰ (KELERA, 1988, p. 9), seja porque este herda maciçamente daquela seu substrato histórico e existencial, seja porque o trabalho de linguagem do poeta, em seu empenho de experimentação e invenção, se prolonga de certa maneira no trabalho de linguagem do dramaturgo.

Grosso modo, e resguardadas as especificidades de cada qual, bem entendido, a lírica e o drama de Rózewicz são regidos por uma poética negativa.¹¹ Assim como a tessitura de seus versos, que prima pela recusa e pelo despojamento, também a engenharia dramática do escritor opera sob um rigoroso signo de menos. O drama rózewicziano se constitui como que pelo esvaziamento do drama, pela calculada erosão de traços distintivos costumeiros no gênero. Nem diálogo, por conseguinte, nem ação de moldes convencionais. O mais relevante aqui “se passa na esfera do não expresso e do não consumado”, argumenta a pesquisadora Ewa Wąchocka (1997, p. 338), e “[n]o projeto ideal que persegue a Rózewicz – na mudez e na imobilidade” (p. 338).¹² Tchékhov e Beckett, está claro, definem marcos de referência inequívocos para o dramaturgo polonês. Tenhamos os dois em mente, além das demais considerações expostas, em face d’*As Testemunhas*.

mem]. Para evitar repetições, registro desde logo: todas as citações de obras estrangeiras no artigo em tradução minha.

8 [fundamenty Rózewiczowskiej wizji świata (...) zostały już bardzo mocno i trwale osadzone]

9 Uma breve introdução à obra de Rózewicz – à sua lírica, em particular – e traduções de alguns poemas do autor sobre a *Sboah* podem ser consultadas em SOUZA (2019a).

10 [Poezja wyprzedza dramat (...) także – przygotowuje dramat]

11 Nome de relevo entre os conhecedores da criação rózewicziana, Stanisław Burkot sublinha que o escritor “trava uma incessante contenda com as convenções na arte [...] – em particular na poesia e no drama. O processo de esfacelamento de convenções fossilizadas é nele um ato criador – na destruição ou pela destruição surgem qualidades novas [prowadzi nieustanny spór z konwencjami w sztuce (...) – w szczególności zaś w poezji i w dramacie. Proces rozbijania skostniałych konwencji jest u niego aktem twórczym – w destrukcji czy poprzez destrukcję rodzą się nowe jakości]” (BURKOT, 2004, p. 134).

12 [rozgrywa się w sferze niewypowiedzianego i niedokonanego (...)] W prześladowającym Rózewicza projęcie idealnym – w milczeniu i bezruchu! Essas características gerais, obviamente, tomam aspectos variados de peça a peça: seja no que toca às temáticas exploradas, seja no que respeita às formas e expedientes técnicos empregados. Para uma discussão em torno de outro título da dramaturgia do autor, ver SOUZA (2019b).

A composição tripartite da peça sugeriu a Martin Esslin uma analogia com a forma da sonata: “[c]ada movimento contém-se em si mesmo, mas os três juntos produzem o efeito total desejado de variações sobre um tema de base, imagens inter-relacionadas”¹³ (ESSLIN, 1983, p. 322-323). Esse “tema de base” é introduzido por uma manobra inopinada, que instaura um jogo ficcional de peculiar complexidade. Sem que a cortina suba, especificam as didascálias, postam-se no palco Ela e Ele para recitar o poema (!) intitulado “Nossa Pequena Estabilização”. O texto que se segue alude com sarcasmo a um mundo que reencontrou sua suposta normalidade – temperatura média, ventos moderados, pernas cruzadas “no concerto/no teatro no avião” (RÓŻEWICZ, 1988, p. 180)... Uma nota de medo, entretanto, paira no ar e as palavras que encerram a primeira parte da obra – esse estranho limbo teatral, situado *defronte da cortina*, logo, *ao mesmo tempo fora e dentro das coordenadas da cena* – continuarão ressoando em ambas as partes restantes: “Nossa pequena estabilização/talvez seja só um sonho” (p. 182). O segundo e o terceiro movimentos da peça exibem situações de todo distintas uma da outra. No segundo, a fachada de modesto idílio do convívio doméstico de um casal vai deixando a descoberto tensões e fissuras insuspeitas. No terceiro, dois homens na sacada de um café, entre evasivas e banalidades, fazem o possível para manter as costas viradas a certo inconveniente que teima em reclamar sua atenção.

Na “estrutura do drama e da situação dramática, [na] estrutura do acontecimento e da sequência de acontecimentos, da imagem e da sequência de imagens”, arrazoa o já citado Józef Kelera (1988, p. 11), é que discernimos o poeta no dramaturgo Różewicz. E, sobretudo, acrescenta o especialista, no “característico método de progressão do concreto rumo à metáfora”¹⁴ (p. 11). Compreensivelmente, a cifração poético-metafórica d’*As Testemunhas* tem se aberto a diversas chaves de leitura e múltiplas sugestões de sentido. À luz da conjuntura social e política da Polônia, a obra logo assumiu feições de denúncia da falsa normalização da vida no país na fase inicial do governo de Władysław Gomułka como Primeiro Secretário do Partido Operário Unificado Polonês (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*).¹⁵ Em

13 [Each movement is self-contained, yet the three together produce the total desired effect of variations on a basic theme, interrelated images]

14 [struktura dramatu i sytuacji dramatycznej, struktura zdarzenia i sekwencji zdarzeń, obrazu i sekwencji obrazów (...) znamienna metoda postępowania od konkretnego do metafory]

15 Segundo observa o polonista e tradutor Michel Masłowski (2002, p. 159), o título irônico da peça – “Nossa pequena estabilização” – passou a ser uma designação comum “do gomulkismo, espécie de equivalente do socialismo-*goulash* húngaro [du gomulkisme, sorte d’équivalent du “goulasch-socialisme” hongrois]”. Sob Gomułka (Primeiro Secretário do PZPR do “Degelo”, em 1956, até os protestos operários

termos mais amplos, discutindo a peça no contexto do teatro do absurdo, Esslin a entendeu como um flagrante lírico da “brutalidade e insensibilidade” sob “a tênue crosta de normalidade do mundo pós-guerra”¹⁶ (ESSLIN, 1983, p. 323). Como tradutor do texto no Brasil, hoje, quero crer que não pouco de seu fascínio esteja atrelado a essas abordagens e às perspectivas por elas proporcionadas. Meu interesse mais premente, porém, é o potencial semântico acrescido ao texto, aqui, pela tradução, em resposta a outra conjuntura, às voltas com outros contextos e debates.

Ficou dito que na última parte da peça dois homens – chamados apenas de Segundo e Terceiro – têm sua atenção reclamada por um inconveniente. Vai rastejando na direção deles uma criatura agonizante, cujo aspecto, a princípio, é custoso determinar. Um cachorro de rua atropelado? Uma pessoa? Em sua meticulosa análise da obra, Halina Filipowicz depreende desses elementos dramáticos a conotação metafórica de uma espécie de prova ética e existencial. No que aparenta “um instante de terrificado reconhecimento”¹⁷ (FILIPOWICZ, 1991, p. 99), a criatura em agonia arranca do Segundo uma exclamação: “Pobre Jan!” (RÓŻEWICZ, 1988, p. 216) Seria este Jan, acaso, um hipotético Primeiro, “de quem o Segundo tomou o lugar? [...] Różewicz não concede explicações. O que importa é que [o Segundo e o Terceiro] se contentam em ser testemunhas. Nada, nem a fetidez do corpo em decomposição, pode impelir [os dois] a agirem”¹⁸ (FILIPOWICZ, 1991, p. 99). Embora concorde com as linhas gerais desse raciocínio, tenho uma objeção às considerações de Filipowicz. O Segundo e o Terceiro não se dignam a agir, *nem tampouco a ser testemunhas*. Não, pelo menos, em uma acepção forte da palavra. “Ainda está respirando?” (RÓŻEWICZ, 1988, p. 217) – pergunta o Terceiro ao Segundo. “Não sei. Se isso te interessa, venha aqui e olhe” (p. 218). Após um momento de silêncio, vem a resposta: “Não me interessa tanto assim” (p. 218). Omissão por inação, com efeito, só que mais ainda. Ouvidos moucos, ali onde não se poderia não ouvir; cegueira voluntária, ali onde não se poderia não ver. Acima de tudo, então, o drama de que Różewicz nos torna testemunhas talvez

de dezembro de 1970), “comprada de certo modo” [achetée en quelque sorte] na esteira de um período inicial de tímidas reformas, “toda contestação silenciou” [toute contestation s’est tue] (p. 159). Por isso, prossegue Masłowski, a fórmula różewicziana veio a funcionar também como uma palavra de ordem para os adversários do regime: “porque lhes causava vergonha” [parce qu’il leur faisait honte] (p. 159).

16 [brutality and callousness (...) the thin crust of the post-war world’s normality]

17 [a moment of terrified recognition]

18 [whom the Second Man has unseated? (...) Różewicz offers no explanation. What matters is that both men are content to be witnesses. Nothing, not even the stench of the decomposing body, can compel them to take action]

seja o drama do antitestemunho, da desfaçatez empedernida dos olhos e da boca fechados perante o que obriga ao contrário.

A tradução aqui apresentada partiu dessa premissa. E tomou impulso decisivo de uma urgência estética, ética e política: fazer o drama do antitestemunho rózewicziano interpelar nossas circunstâncias e nossa história, tão pródigas, por seu turno, em indefectíveis Segundos e Terceiros...¹⁹ Quanto a minúcias de seu artesanato, enfim, que o gesto tradutório fale por si mesmo, em suas escolhas pontuais, tomadas isoladamente, bem como em seu rendimento de conjunto. A bivalência artística do texto dramático – sua espessura própria como gênero literário e a intrínseca pulsão cênica que o atravessa – foi o postulado geral determinante dos procedimentos e das soluções adotadas.²⁰ Assim, se a elipse picota a sintaxe das frases traduzidas, por exemplo, ou se o português das personagens ecoa uma série de particularidades da língua falada no Brasil, tais recursos²¹ querem-se efetivos no âmbito da literatura, desde logo, sobre a quieta superfície da página, e, dada essa feliz eventualidade no futuro, em meio às dinâmicas da invenção coletiva da cena e da fruição compartilhada do espetáculo teatral.

19 Para a problemática teórica de fundo, ver as importantes reflexões sobre tradução e ativismo em TYMOCZKO (2014; especialmente o cap. 5: “Activism, Political Agency, and the Empowerment of Translators”).

20 TOTZEVA (1995), BARAŃCZAK (2004) e FIGUEIREDO (1980) são alguns dos referenciais importantes aqui (posta de lado a matéria mais específica nos dois últimos casos: em Barańczak, sobre Shakespeare, e em Figueiredo, sobre o *Tartufo*, de Molière). Cada qual a seu modo, os três estudiosos evocados abordam a tradução do texto dramático a partir de um mesmo pressuposto: o vínculo constitutivo das obras desse gênero com a literatura e com a cena. Assim, discorrendo acerca das diretrizes que o guiaram pelos quase trinta anos de polimento de seu extraordinário *Tartufo* brasileiro, Figueiredo encarece a dupla visada de seus esforços: o palco e o leitor. Daí sua proposta de um “conceito poético-teatral” (p. 44) de fidelidade tradutória: “a estesia do original redescoberta em outras palavras de outro idioma” (p. 42), fornecendo “um máximo de veículos verbais” para uso do “jogo cênico” (p. 50).

21 Apenas a título de ilustração, algumas opções de linguagem – e os problemas tradutórios que elas tentaram equacionar – serão objeto de comentário a seguir, em notas, no decorrer do texto traduzido. Embora se reduza ao mínimo para não ralentar em demasia o passo da leitura, esse conjunto de notas deve permitir acesso à oficina da tradução em pontos mais nevrálgicos do texto dramático rózewicziano.

As Testemunhas ou Nossa Pequena Estabilização

Tadeusz Różeŋiewicz

Tradução Marcelo Paiva de Souza

PARTE III²²

[...] *Em poltronas, dois homens de idade indefinida. Suas roupas são quase elegantes. Um deles está sentado de costas para a plateia; o outro, de frente. [...] As poltronas estão perto uma da outra, mas a distância entre elas é tal que os braços estendidos dos homens sentados não podem se tocar. Ouve-se o uivo distante e persistente de uma sirene. Como se tivesse chegado uma ambulância. Depois silêncio.*

SEGUNDO *endireita-se. Põe-se em uma posição mais cômoda. Cruza as pernas. Fica imóvel. Olha as pessoas. Não faz coisa alguma. Talvez reflita intensamente, mas quem vai saber...*

TERCEIRO *vê-se apenas o alto da cabeça careca no encosto. Vê-se uma das mãos no braço da poltrona. Solta um “profundo suspiro de alívio”.²³ Ao que parece, percorreu um caminho longo e cansativo até chegar a esse lugar.*

SEGUNDO *endireita-se. Agora vemos suas duas mãos, os dedos apertam os braços da poltrona.*

TERCEIRO *Aah. Respira.*

SEGUNDO *Está sentado? Hum?*

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO *Finalmente.*

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO *com animação* Confortável?

22 O recorte efetuado no original buscou oferecer uma leitura que se bastasse a si mesma e que, na medida do possível, evidenciasse o leque de recursos e o *modus operandi* do dramaturgo: na configuração do espaço e das personagens, no fio das falas e dos silêncios, no humor – e na contundência.

23 As aspas irônicas (na expressão “profundo suspiro de alívio”) e o comentário zombeteiro (“Talvez reflita intensamente, mas quem vai saber...”) de imediato tornam perceptível nas didascálias a frequência muito particular *de uma voz autoral* e seu jogo com as convenções da dramaturgia. Mas não me afasto da norma escrita no texto secundário (ver, p. ex., o pronome átono enclítico nos verbos iniciando frases), para efeito de destaque do registro coloquial *nas falas das personagens* (ver adiante, entre diversos outros, o uso sistemático da forma reduzida da preposição “para” ou a próclise nos verbos pronominais em início de frase).

TERCEIRO E você?

SEGUNDO Dá pra se acostumar. Não é lá muito firme.

TERCEIRO Não vai cair?

SEGUNDO Estou me segurando com as mãos e os pés.

TERCEIRO As unhas.

SEGUNDO Unhas e dentes. *Sorri*

TERCEIRO Não está achando muito apertado?

SEGUNDO Apertadoço, uma merda.²⁴

TERCEIRO Tem alguma vista daí? Paisagens, pessoas?

SEGUNDO Uma... massa cinza, trêmula. Mas está muito longe. O tremor talvez seja do ar.

TERCEIRO Não está entediado?

SEGUNDO Não. Preciso ficar alerta.

TERCEIRO E você pode mudar de posição? Se virar?

SEGUNDO Não tenho necessidade.

TERCEIRO Está certo... Você não tem água aí?

SEGUNDO Não.

TERCEIRO E fogo?

SEGUNDO Não.

TERCEIRO Pena.

SEGUNDO Não.

TERCEIRO Tem uns fiapinhos de carne entre os meus dentes. Estão me irritando.

SEGUNDO Você se acostuma.

TERCEIRO Estão me irritando muito, você não tem aí um palito?

SEGUNDO Não.

TERCEIRO Procure.

SEGUNDO Não.

TERCEIRO Não o quê?

SEGUNDO *calado*

TERCEIRO Você está aí?

SEGUNDO Sim.

24 No original, “Cholernie ciasno” (algo como “Terrivelmente apertado”). O reforço expressivo coloquial é o advérbio “cholernie”, de “cholera”: cólera (a doença infecciosa) e, além disso, uma interjeição bastante usual na língua polonesa falada, de mesmo jaez que a nossa rotineira “merda”. A solução brasileira que empreguei buscou cobrir um tanto desse espectro expressivo e semântico. Quiçá, temo, ao preço de oralizar um pouquinho demais... “Apertado pra cacete” – opção que ficou em segundo lugar na lista – tinha a desvantagem de tirar de cena “cholera” e derivados, reincidentes no decorrer do texto.

TERCEIRO *respira com alívio* Bom.

SEGUNDO Estou, estou. Não tenha medo.

TERCEIRO Não gosto de solidão.

SEGUNDO Eu também não... *para si mesmo* Se mexeu de novo.

TERCEIRO Você disse alguma coisa?...

SEGUNDO Não.

TERCEIRO O que você disse?

SEGUNDO Nada.

TERCEIRO Mas o que é?

SEGUNDO Não sei.

TERCEIRO Um objeto, um bicho, uma nuvem?

SEGUNDO Um montinho escuro.

TERCEIRO Você disse que está se mexendo.

SEGUNDO Se aproximando, talvez.

TERCEIRO E se você for até lá?

SEGUNDO *quase assustado* Não, não.

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO Não posso.

TERCEIRO E o que você está fazendo?

SEGUNDO Estou ocupado. Tenho um monte de problemas na cabeça. Eu vinha adiando tudo. Não posso sair daqui. Fora de questão.

TERCEIRO Deixe suas ocupações por um instante e veja o que tem lá.

SEGUNDO Não posso.

TERCEIRO *calado*

[...]

SEGUNDO [...] Foi você que deu esse gemido?

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO Com certeza foi essa infeliz dessa foca.

TERCEIRO Uma foca na rua?

SEGUNDO Pode ter saído de um tanque. E aliás, não é uma foca. É um cachorro. Agora estou vendo melhor.

TERCEIRO Um cachorro?

SEGUNDO É.

TERCEIRO *Setter?*

SEGUNDO *Pointer.*

TERCEIRO Pelo curto?

SEGUNDO Pelo crespo.

TERCEIRO Bassê?

SEGUNDO Pelo liso.

TERCEIRO Pelo comprido?

SEGUNDO Mas como uiva, o bicho!

TERCEIRO Eu disse que é dobermann.

SEGUNDO Terra-nova.

TERCEIRO *Poodle*.

SEGUNDO *Schnauzer*.

TERCEIRO Está vendo ele direito?

SEGUNDO Não. Amanhã eu tenho de ir ao oculista.

TERCEIRO Eu, ao dentista.

SEGUNDO Imagine só, está se levantando.

TERCEIRO Você está vendo bem?

SEGUNDO Estou... interessante... *após uma pausa* Pele branca de vários tons.

TERCEIRO De um branco rosa até o amarelado.

SEGUNDO Corpo bem peludo, cabeça com pelo levemente ondulado.

TERCEIRO Às vezes quase liso; olhos e pelo de cor clara.

SEGUNDO Pelo preto, cacheado.

TERCEIRO Relativamente curto.

SEGUNDO Olhos muito escuros.

TERCEIRO Está vendo, eu falei.

SEGUNDO Agora está se equilibrando em duas patas.

TERCEIRO Com certeza fugiu de um circo.

SEGUNDO Não está se mexendo.

TERCEIRO Vai lá ver de uma vez.

SEGUNDO Não posso, você sabe muito bem que eu não posso sair do lugar.

TERCEIRO Esqueci.

SEGUNDO Você esquece rápido o que a gente te fala. Você sabe muito bem a luta que foi pra eu conseguir este lugar. Fiquei sem comer direito, sem jogar, sem pescar, sem amar e agora você vem querendo me convencer a largar meu lugar.

TERCEIRO Você está muito alterado. Se acalme.

SEGUNDO Quietos.

TERCEIRO Sabe o que me veio à cabeça?

SEGUNDO Espere. Eu tive a impressão...

TERCEIRO Claro, impressão... Deixe esse cachorro em paz. Estou curioso pra ouvir o que você vai achar da minha ideia.

SEGUNDO É um cachorro.

TERCEIRO Jogue um osso pra ele e você vai ter sossego.

SEGUNDO Não tenho um osso. E acho que sossego aqui não vai ter mais.

TERCEIRO Então jogue uma pedra. Pra um bicho assim não faz diferença.

SEGUNDO Não. *Após uma pausa* Não. É impossível. Devo ter ouvido mal.

TERCEIRO Está vendo...

SEGUNDO Não estou vendo nada.

TERCEIRO Está chamando a gente.

SEGUNDO Latindo?

TERCEIRO História engraçada.

SEGUNDO Que merda, imagine essa: ele tem uma gravata no pescoço.

TERCEIRO Uma gravata?

SEGUNDO Uma gravata.

TERCEIRO Chegue mais perto.

SEGUNDO Não posso sair daqui, acho que já expliquei isso pra você. Situação idiota, justo com a gente vai acontecer uma dessas.

TERCEIRO O sujeito não tem um minuto de sossego.

SEGUNDO Você acredita?

TERCEIRO Acredito.

SEGUNDO No quê?

TERCEIRO Na ressurreição do corpo.

SEGUNDO Então você tem suas crenças?

TERCEIRO Tenho. E você?

SEGUNDO Não. *Após uma pausa* Levantou a cabeça. Estou vendo os olhos e a boca. Virou os olhos pro céu. De novo está rastejando.

TERCEIRO Jogue pra ele um pedaço de carne ou um cigarro.

SEGUNDO Está olhando pra mim.

TERCEIRO Impressão sua, você está muito sensível.

SEGUNDO Caiu. Está deitado. Deitado na própria bosta. Cavoucando com as patas.

TERCEIRO Quando desencavoucar²⁵ me diga.

SEGUNDO O que você vai fazer agora?

TERCEIRO Tenho meus assuntos. Já preciso ir.

SEGUNDO Agora?

TERCEIRO Meu caminho também não é coberto de rosas.

25 Lancei mão de “Cavoucando”/“desencavoucar” (o segundo verbo, salvo engano, consistindo em um neologismo) para fazer frente ao jogo “Grzebie”/“się wygrzebie” no original. Por razões expressivas, a solução me pareceu indispensável; em polonês, no entanto, o verbo “wygrzebać” *não é* um neologismo...

SEGUNDO *passa um lenço no rosto* Não estou entendendo.

TERCEIRO Estou dizendo que cada um de nós tem seus problemas. Já vou.

SEGUNDO Como assim “já vou”? Você quer ir embora? Agora?

TERCEIRO Não leve isso tão a sério.

SEGUNDO *sorri com alívio* Estou te dando um conselho, não saia daí. Não saia daí. É melhor ficar. Não saia daí. Você mesmo disse que se ajeitou passavelmente. Tem um lugar relativamente confortável, vista ampla, traje distinto, garagem. Ainda te restaram alguns ideais.

TERCEIRO *funga*

SEGUNDO O que você falou?

TERCEIRO Nada, continue.

SEGUNDO Continue o quê?

TERCEIRO *funga* O que é isso agora?... um cheiro ruim.

SEGUNDO Não estou sentindo nada.

TERCEIRO Como não está sentindo, se eu estou?

SEGUNDO *dá de ombros*

TERCEIRO Eu estou sentindo perfeitamente. Alguma coisa aqui está soltando um cheiro desagradável. Bem perto.

SEGUNDO Talvez você tenha pisado em algum cocô.

TERCEIRO Não... Mas é um cheiro horrível!

SEGUNDO Então não cheire.

TERCEIRO De algum modo eu preciso respirar.

SEGUNDO Respire pela boca, não pelo nariz. *Pega o lenço, cobre a boca e o nariz.*

TERCEIRO Aí do seu lado não se sente nada? Diga a verdade.

SEGUNDO *com a voz abafada* Te dou minha palavra de honra, não estou sentindo nada.

TERCEIRO Como assim, de honra?

SEGUNDO É, de honra.

TERCEIRO Honra?

SEGUNDO Honra.

TERCEIRO É. É o único valor que nos restou.

SEGUNDO É. É só o que nos restou.

TERCEIRO O quê?

SEGUNDO *guarda o lenço* O que você ia dizendo?

TERCEIRO Mas como fede. Tem alguma coisa podre aqui.

SEGUNDO Realmente.

TERCEIRO Não cheire.

SEGUNDO O ar está todo tomado.

TERCEIRO É simples: troque de lugar.

SEGUNDO Não. Isso em nenhuma hipótese.

TERCEIRO Você está dizendo que o fedor é sufocante.

SEGUNDO Talvez eu me acostume.

TERCEIRO Eu te admiro.

SEGUNDO Vou tentar me acostumar.

TERCEIRO Eu admiro seu quase heroísmo.

SEGUNDO Escute, que tal a gente cantar um pouco? Vai ficar mais alegre. Um dois três... Juntos.

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO Deve ter alguma carniça por aqui.

TERCEIRO E as autoridades fazem o quê? Onde está a opinião pública?

SEGUNDO O quê?

TERCEIRO A opinião pública.

SEGUNDO Pois é.

TERCEIRO Na segunda metade do século XX, bem no centro da cidade a carcaça de um bicho e ninguém dá a mínima.

SEGUNDO Pois é.

TERCEIRO Um cachorro? De que cachorro você está falando?

SEGUNDO Daquele que estava rastejando na sua direção.

TERCEIRO Na minha direção? Eu não sei de nada.

SEGUNDO *como que assustado* Oh, meu Deus!

TERCEIRO Como?

SEGUNDO *inseguro, ri* Pobre Jan!²⁶

TERCEIRO Você falou comigo?

SEGUNDO Não... Enfiou o focinho na bosta.

TERCEIRO Pobre criatura.

SEGUNDO Está se mexendo ainda.

TERCEIRO E onde ele está agora?

SEGUNDO Seria melhor se alguém desse logo um fim nele.

TERCEIRO Perguntei a que distância está de nós.

SEGUNDO Está deitado aos meus pés.

TERCEIRO O quê?

26 Uma eventual montagem teria aqui um ponto interessantíssimo a considerar. Embora o nome polonês seja de pronúncia fácil, talvez se preferisse no palco a ressonância brasileira de um “Pobre João!” Ou talvez melhor ainda, trocando o nome: “Pobre Zé!” Para um modelo teórico de cooperação entre encenação e tradução, ver HÖRMANSEDER (2008).

SEGUNDO Está deitado a um passo da minha perna.

TERCEIRO E o que é?

SEGUNDO Não sei.

TERCEIRO Mas agora você pode se mexer.

SEGUNDO Não posso.

TERCEIRO *erguendo a voz* Como não pode? O que isso quer dizer? Você não pode dar um passo?

SEGUNDO Não posso sair do meu lugar.

TERCEIRO Ninguém vai tomar ele de você agora. Se mexa!

SEGUNDO Meu caro. Estou vendo que você está alterado. *Sorri* Percebo na sua voz algo novo... notas... emotivas. Você se indigna, ordena, grita.

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO Espero que não comece a me dar lições de moral, hum? “Só um passo te separa”, “se mexa!”... Caridoso! Ou quem sabe vai me lembrar minhas obrigações em relação ao próximo? Mande lá um sermão. À vontade... “Se mexa”. Já te expliquei que não posso sair deste lugar.

TERCEIRO *calmamente* E se inclinar, você não pode?

SEGUNDO Não posso.

TERCEIRO O quê?

SEGUNDO Não estou com vontade. *Pega o lenço e cobre a boca.*

[...]

TERCEIRO Ainda está respirando?

SEGUNDO Não sei. Se isso te interessa, venha aqui e olhe.

TERCEIRO *calado*

SEGUNDO Então?

TERCEIRO Não me interessa tanto assim. O que você está fazendo? Chamou o pronto-socorro?

SEGUNDO Lógico.²⁷ *Senta mais confortavelmente na poltrona*

TERCEIRO Ele está dizendo alguma coisa?

SEGUNDO Não sei.

27 Lógico que sim – ou *que não*? A sirene de uma ambulância que parecia haver chegado, lembremos, soa logo na abertura da terceira parte da peça, conforme se lê nas didascálias iniciais. Entre muitas outras ocorrências similares no texto, o laconismo da fala do Segundo põe à mostra o papel chave da economia verbal na escrita dramaturgica rózewicziana. Menos palavras e *tanto maior poder de sugestão*, quer no plano da leitura, quer no plano das possibilidades de realização cênica. Sobre a fundamental problemática da expansão e da redução textual no âmbito do teatro polonês moderno traduzido, ver SCHULTZE; WEINHAGEN (2015).

TERCEIRO Se você se inclinar um pouco, talvez ouça algo.

SEGUNDO Não posso.

TERCEIRO Fico me perguntando que aparência ele tem.

SEGUNDO Difícil determinar. Vai se decompondo muito rápido.

TERCEIRO Mas deve ter ainda alguma forma.

SEGUNDO Parece um saco cheio de carne podre.

TERCEIRO E a raça, não consegue identificar?

SEGUNDO Não.

TERCEIRO Não tem alguma marca, um anel, um documento?

SEGUNDO Não sei o que você está querendo dizer. É um escândalo que ninguém tenha limpado ainda essa carniça.

TERCEIRO Está falando dele como se fosse um cachorro.

SEGUNDO Era um cachorro.

TERCEIRO Tem certeza?

SEGUNDO Lógico. *Cruza as pernas. Põe o lenço dobrado no bolso.*

TERCEIRO Graças a Deus!

SEGUNDO O que você disse?

TERCEIRO Nada.

SEGUNDO Fico feliz que você esteja se recompondo. Eu não pensei que fosse se envolver tanto. Quase gritou comigo.

TERCEIRO Já deviam ter chegado.

SEGUNDO Pelo visto não estão com pressa.

Aumenta o burburinho de cidade grande. Silêncio.

Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja

Tadeusz Różewicz

CZEŚĆ III

[...] *W fotelach siedzi dwóch mężczyzn w nieokreślonym wieku. Są ubrani prawie elegancko. Jeden z mężczyzn siedzi odwrócony do widowni tyłem, drugi twarzą. [...]. Fotele stoją obok siebie, ale dzieli je taka odległość, że wyciągnięte ręce siedzących nie mogą się zetknąć. Słychać dalekie przeciągłe nycie syreny alarmowej. Jakby przyjechała karetka pogotowia. Potem cisza.*

DRUGI *poprawia się. Sadowi się wygodniej. Zakłada nogę na nogę. Siedzi nieruchomo. Patrzy na ludzi. Nic nie robi. Być może, myśli intensywnie, ale kto to może wiedzieć.*

TRZECI *widąc tylko czubek tysej głony nad oparciem fotela. Widać dłoń na poręczy. Wydaje że siebie "głębokie westchnienie ulgi". Widocznie odbył długą męczącą drogę, zanim doszedł do tego miejsca.*

DRUGI *poprawia się. Teraz widzimy jego dwie ręce, palce zaciskają się na poręczach fotela.*

TRZECI *Taaak. Odetchnął.*

DRUGI *Siedzisz? Co?*

TRZECI *milczy*

DRUGI *No, wreszcie.*

TRZECI *milczy*

DRUGI *z ożywieniem* Wygodnie?

TRZECI *A tobie?*

DRUGI *Można się przyzwyczaić. Stoi trochę niepewnie.*

TRZECI *Nie wypadniesz?*

DRUGI *Trzymam się rękami i nogami.*

TRZECI *Zębami.*

DRUGI *Zębami i pazurami. uśmiecha się*

TRZECI *Nie jest ci za ciasno?*

DRUGI *Cholernie ciasno.*

TRZECI *A masz jakieś widoki? Krajobrazy, ludzi?*

DRUGI *Jakaś szara masa drży. Ale to bardzo daleko. Chyba powietrze tak drży.*

TRZECI *Nie nudzi ci się?*

DRUGI Nie. Muszę się pilnować.

TRZECI A możesz zmienić pozycję? Odwrócić się?

DRUGI Nie mam potrzeby.

TRZECI Masz rację... Nie masz tam u siebie wody?

DRUGI Nie.

TRZECI A ognia?

DRUGI Nie.

TRZECI Szkoda.

DRUGI Nie.

TRZECI Mam między zębami kawałki mięsa. Drażni mnie to.

DRUGI Przywykniesz.

TRZECI Bardzo mnie drażni, może masz zapalkę?

DRUGI Nie.

TRZECI Poszukaj.

DRUGI Nie.

TRZECI Co nie?

DRUGI *milczy*

TRZECI Ale ty tam jesteś?

DRUGI Tak.

TRZECI *oddycha z ulgą* To dobrze.

DRUGI Jestem, jestem. Nie bój się.

TRZECI Nie lubię samotności.

DRUGI Ja też... *do siebie* To się znów poruszyło.

TRZECI Mówiłeś coś...

DRUGI Nie.

TRZECI Co mówiłeś?

DRUGI Nic.

TRZECI Ale co to jest?

DRUGI Nie wiem.

TRZECI Przedmiot, zwierzę, chmura?

DRUGI Małe, ciemne wzniesienie.

TRZECI Mówiłeś, że się porusza.

DRUGI Chyba się zbliża.

TRZECI A może tam podejdiesz?

DRUGI *prawie wystraszony* Nie, nie.

TRZECI *milczy*

DRUGI Nie mogę.

TRZECI A co robisz?

DRUGI Jestem zajęty. Mam masę spraw na głowie. Wszystko odkładałem. Nie mogę ruszyć z miejsca. Nie ma mowy.

TRZECI Oderwij się na chwilę od swoich zajęć i zobacz, co tam leży.

DRUGI Nie mogę.

TRZECI *milczy*

[...]

DRUGI [...] Czy to ty jęczales?

TRZECI *milczy*

DRUGI To pewnie ta nieszczęsna foka.

TRZECI Foka na ulicy?

DRUGI Mogła wyjść z basenu. Zresztą, to nie foka. To jest pies. Teraz widzę dokładniej.

TRZECI Pies?

DRUGI Tak.

TRZECI Seter?

DRUGI Wyżel.

TRZECI Krótkowłosa?

DRUGI Szorstkowłosa.

TRZECI Jamnik?

DRUGI Gładkowłosa.

TRZECI Długowłosa?

DRUGI Ale wyje to bydlę!

TRZECI Mówilem ci, że to doberman.

DRUGI Wodolaz.

TRZECI Pudel.

DRUGI Brodacz monachijski.

TRZECI Czy go widzisz dokładnie?

DRUGI Nie. Muszę iść jutro do okulisty.

TRZECI A ja do dentysty.

DRUGI Wyobraź sobie, że się podnosi.

TRZECI Widzisz go dobrze?

DRUGI Tak... ciekawe... *po chwili* Skóra biała o różnych odcieniach.

TRZECI Od białoróżowego do żółtawego.

DRUGI Owłosienie ciała silne, włosy na głowie lekko faliste.

TRZECI Niekiedy prawie proste, barwa oczu i włosów jasna.

DRUGI Włosy czarne, skręcone.

TRZECI Stosunkowo krótkie.

DRUGI Oczy bardzo ciemne.

TRZECI No widzisz, mówiłem.

DRUGI Teraz stoi na dwóch łapach.

TRZECI Uciekł pewnie z cyrku.

DRUGI Nie rusza się.

TRZECI Skocz i zobacz wreszcie.

DRUGI Nie mogę, przecież wiesz, że ja nie mogę opuścić miejsca.

TRZECI Zapomniałem.

DRUGI Szybko zapominasz o tym, co się do ciebie mówi. Przecież wiesz, z jakim trudem wywalczyłem sobie to miejsce. Nie dojadłem, nie grałem, nie lowilem, nie kochałem, a teraz ty mnie namawiasz, żebym opuścił swoje miejsce.

TRZECI Jesteś bardzo wzburzony. Uspokój się.

DRUGI Cicho.

TRZECI Wiesz, co mi przyszło do głowy?

DRUGI Czekaj. Zdawało mi się...

TRZECI Oczywiście, że ci się zdawało... Zostaw tego psa w spokoju... Ciekaw jestem, co powiesz o moim pomysśle.

DRUGI To pies.

TRZECI Rzuć mu kość i będziesz miał spokój.

DRUGI Nie mam kości. Zdaje mi się, że i spokoju tu już nie będzie.

TRZECI To rzuć kamień. Takie bydlę nie rozróżni.

DRUGI Nie. *po chwili* Nie. To niemożliwe. Chyba się przesłyszałem.

TRZECI No widzisz.

DRUGI Nic nie widzę.

TRZECI On woła do nas.

DRUGI Szczeka?

TRZECI Zabawna historia.

DRUGI Cholernie, wyobraź sobie, że on ma na szyj krawat.

TRZECI Krawat?

DRUGI Krawat.

TRZECI Podejdź bliżej.

DRUGI Nie mogę się ruszyć, chyba ci to już wyjaśniłem. Głupia sytuacja, że też akurat nam musiało się to przytrafić.

TRZECI Człowiek nie ma chwili spokoju.

DRUGI Wierzysz?

TRZECI Wierzę.

DRUGI W co?

TRZECI W ciała zmartwychwstanie.

DRUGI To ty jesteś wierzący?

TRZECI Tak. A ty?

DRUGI Nie. *po chwili* Podnosi głowę. Widzę oczy i usta. Podnosi oczy do nieba. Znow się czolga.

TRZECI Rzuć mu kawałek mięsa albo papierosa.

DRUGI On się patrzy na mnie.

TRZECI Zdaje ci się, jesteś przewrażliwiony.

DRUGI Upadł. Leży. Leży na własnym łajnie. Grzebie łapami.

TRZECI Jak się wygrzebie, to mi powiedź.

DRUGI Co teraz będziesz robił?

TRZECI Mam swoje sprawy. Muszę już iść.

DRUGI Teraz?

TRZECI Moja droga też nie jest usłana różami.

DRUGI *nyciera twarz chusteczką* Nie rozumiem.

TRZECI Mówię, że każdy z nas ma swoje kłopoty. Idę.

DRUGI Jak to “idę”? Chcesz odejść? Teraz?

TRZECI Nie bierz tego tak poważnie.

DRUGI *uśmiecha się z ulgą* Radzę ci, nie ruszaj się. Nie ruszaj się. Lepiej zostań. Nie ruszaj się. Przecież sam mówiłeś, że się znośnie urządziłeś. Masz stosunkowo wygodne miejsce, rozległe widoki, reprezentacyjne suknie, garaż. Zostało ci jeszcze trochę idealów

TRZECI *pociąga nosem*

DRUGI Co mówisz?

TRZECI Ja nic, mów dalej.

DRUGI A o czym.

TRZECI *pociąga nosem* Co to znowu?... jakiś nieprzyjemny zapach.

DRUGI Nic nie czuję.

TRZECI Jak to nie czujesz, kiedy ja czuję?

DRUGI *wzrusza ramionami*

TRZECI Przecież ja czuję doskonale. Tutaj coś wydaje nieprzyjemną woń. Bardzo blisko.

DRUGI Może wlałeś w jakieś odchody?

TRZECI Nie... Ale to paskudna woń!

DRUGI To nie wąchaj.

TRZECI Przecież muszę czymś oddychać.

DRUGI Oddychaj ustami, nie nosem. *nyciaga chusteczkę, przykładą do ust i nosa*

TRZECI U ciebie nic nie czuć? Tylko mów prawdę.

DRUGI *nienyrażnie* Daję ci słowo honoru, że nic nie czuję.

TRZECI Jakiego znów honoru?

DRUGI No, honoru.

TRZECI Honoru?

DRUGI Honoru.

TRZECI Tak, to jedyna wartość, jaka nam została.

DRUGI Tak, to jedno nam zostało.

TRZECI Co?

DRUGI *chowa chusteczkę* Co mówisz?

TRZECI Ale to cuchnie. Tu coś gnije.

DRUGI Rzeczywiście.

TRZECI Nie wachaj.

DRUGI Całe powietrze jest przesycone.

TRZECI Po prostu przenieś się na inne miejsce.

DRUGI Nie. To w ogóle nie wchodzi w rachubę.

TRZECI Mówisz, że smród cię dusi.

DRUGI Może przywyknę.

TRZECI Podziwiam cię.

DRUGI Spróbuję przywyknąć.

TRZECI Podziwiam twoje prawie bohaterstwo.

DRUGI Słuchaj, może coś zapiewamy. Będzie weselej. Raz dwa trzy... Razem...

TRZECI *milczy*

DRUGI Tu chyba gdzieś leży padlina.

TRZECI Co właściwie robią władze? Gdzie jest opinia społeczna?

DRUGI Co?

TRZECI Opinia społeczna.

DRUGI Właśnie.

TRZECI W drugiej połowie XX wieku w samym środku miasta leży padłe bydło i nikogo to nic nie obchodzi.

DRUGI Właśnie.

TRZECI Pies? O jakim psie mówisz?

DRUGI O tym, który do ciebie czołgał.

TRZECI Do mnie? Nic nie wiem.

DRUGI *jakby przestraszony* O Boże!

TRZECI Proszę?

DRUGI *śmieje się niepewnie* Biedny Jan!

TRZECI Mówiłeś do mnie?

DRUGI Nie... Zarył się pyskiem w łajnie.

TRZECI Biedne stworzenie.

DRUGI Rusza się jeszcze.

TRZECI A gdzie on teraz jest?

DRUGI Lepiej, żeby go ktoś dobił.

TRZECI Pytam się ciebie, jak daleko jest od nas.

DRUGI Leży u moich stóp.

TRZECI Co?

DRUGI Leży o krok od mojej nogi.

TRZECI A co to jest?

DRUGI Nie wiem.

TRZECI Przecież teraz możesz się ruszyć.

DRUGI Nie mogę.

TRZECI *podniesionym głosem* Jak to nie możesz? Co to znaczy? Nie możesz zrobić jednego kroku?

DRUGI Nie mogę się ruszyć z mojego miejsca.

TRZECI Teraz ci go nikt nie zajmie. Rusz się!

DRUGI Mój drogi. Widzę, że się podniecasz. *uśmiecha się* W twoim głosie słyszę jakieś nowe nuty... emocjonalne. Oburzasz się, rozkazujesz, krzyczysz.

TRZECI *milczy*

DRUGI Mam nadzieję, że nie zaczniesz mnie umoralniać, co? “Tylko jeden krok cię dzieli”, “rusz się!” Dobrodziej! A może mi zaczniesz przypominać o obowiązkach względem bliźnich. Kropnij kazanie. Użyj sobie... “rusz się”. Już ci tłumaczyłem, że nie mogę się ruszyć z tego miejsca.

TRZECI *spokojnie* A pochylić się nie możesz?

DRUGI Nie mogę.

TRZECI Co?

DRUGI Nie chce mi się. *wyciąga chusteczkę i zasłania sobie usta*

[...]

TRZECI Czy jeszcze oddycha?

DRUGI Nie wiem. Jeśli cię to interesuje, to chodź tu i zobacz.

TRZECI *milczy*

DRUGI No, co?

TRZECI Tak bardzo mnie nie interesuje. Co tam robisz? Zawiadomiłeś pogotowie?

DRUGI Oczywiście. *zasiada wygodniej w fotelu*

TRZECI Czy on coś mówi?

DRUGI Nie wiem.

TRZECI Jeśli się trochę pochyliš, to może coś usłyszysz.

DRUGI Nie mogę.

TRZECI Ciekawe, jak wygląda.

DRUGI Trudno zidentyfikować. Rozkłada się bardzo szybko.

TRZECI Ale przecież ma jeszcze jakiś kształt.

DRUGI Wygląda jak worek pełen gnijącego mięsa.

TRZECI A rasy nie możesz rozpoznać?

DRUGI Nie.

TRZECI Nie ma jakiegoś znaczka, obrączki, dowodu?

DRUGI Nie wiem, o co ci chodzi. To jest skandal, że jeszcze nikt nie uprzątnął tej padliny.

TRZECI Mówisz o nim jak o psie.

DRUGI To był pies.

TRZECI Jesteś tego pewien?

DRUGI Oczywiście. *zakłada nogę na nogę. Złożoną chusteczkę wkłada do kieszonki.*

TRZECI Dzięki Bogu!

DRUGI Co mówisz?

TRZECI Nic.

DRUGI Cieszę się, że wracasz do formy. Wiesz, nie przypuszczałem, że aż tak się zaangażujesz. Prawie na mnie krzyczałeś.

TRZECI Już tu powinni być.

DRUGI Jakoś im się nie śpieszy.

Rośnie zgiełk wielkiego miasta. Cisza.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Nélson. *História do Teatro*, 2ª edição revista, ampliada e atualizada até 1980. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

BARAŃCZAK, Stanisław. "Od Shakespeare'a do Szekspira". In: *Ocalone w Tłumaczeniu: Szkice o Warsztacie Tłumacza Poezji z Dodatkiem Małej Antologii Przekładów-Probleatów*, wyd. 3. Kraków: a5, 2004. pp. 148-172.

BURKOT, Stanisław. "Dramaturgia Tadeusza Różewicza". In: *Tadeusza Różewicza opisanie świata*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2004. pp. 130-144.

DEDECIUS, Karl. "Ponowne Spotkanie z Tadeuszem Różewiczem", przełożył Jacek Dąbrowski. In: *Szkiełko Tłumacza i Oko poety*. Eseje, wybrał i wstępem opatrzył Andreas Lavaty. Kraków: Universitas, 2013. pp. 175-182.

- MASŁOWSKI, Michel. "L'Absurde dans le Théâtre de Tadeusz Różewicz". In: DELAPERRIÈRE, Maria (Dir.). *Absurde et Dérision dans le Théâtre Est-Européen*. Paris: L'Harmattan, 2002. pp. 153-166.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, third edition (revised and enlarged). London/New York: Penguin, 1983.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *Tartufo 81*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- FILIPOWICZ, Halina. *A Laboratory of Impure Forms: the Plays of Tadeusz Różewicz*. New York: Greenwood Press, 1991.
- HÖRMANSEDER, Fabienne. *Text und Publikum*. Kriterien für eine Bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten. Tübingen: Stauffenburg, 2008.
- KELERA, Józef. "Od Kartoteki do Pułapki?". In: RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Teatr* (Vol. 1). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988. pp. 5-66.
- RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Mariage Blanc and The Hunger Artist Departs*, translated by Adam Czerniawski. London/New York: Marion Boyars, 1983.
- _____. *Śniadankowie albo Nasza Mała Stabilizacja*. In: *Teatr* (vol. 1), wyboru dokonał autor, wstępem poprzedził Józefa Kelera. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988. pp. 177-218.
- SCHULTZE, Brigitte; WEINHAGEN, Beata. "Między zyskiem a stratą. Redukcja i ekspansja w tłumaczeniu tekstów dla teatru na przykładzie polskich dramatów XX i XXI wieku. In: *Przekładaniec*, n° 31, 2015. pp. 125-139. Página eletrônica: <https://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2015/Numer-31/>. Consulta realizada em 28 de abril de 2020.
- SOUZA, Marcelo Paiva de. "Tadeusz Różewicz: Fazer Poesia Depois de Oświęcim". In: *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES*, n° 36, 2019a. pp. 239-268. Página eletrônica: <http://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/953/showToc>. Consulta realizada em 28 de abril de 2020.
- _____. "Pieszko (A Pé), de Sławomir Mrożek, e Pułapka (A Armadilha), de Tadeusz Różewicz: Drama, Testemunho, Memória e Tradução". In: *Anais Eletrônicos do XVI Congresso Internacional Abralic 2019: Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura*. Brasília: Abralic, 2019b. pp. 3685-3696 (v. II). Página eletrônica: <http://www.abralic.org.br/anais/>. Consulta realizada em 28 de abril de 2020.
- TOTZEVA, Sofia. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.
- TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London/New York: Routledge: 2014.
- WĄCHOCKA, Ewa. "Rozdział VIII: Polska. Wstęp". In: UDALSKA, Eleonora (Red.). *O Dramacie*. Od Sartre'a do Mrożka: Poetyki, Manifesty, Komentarze. Warszawa: Energeia, 1997. pp. 333-372.

Traduzindo metáforas: uma análise comparativa em tirinhas do Garfield

Mariana de Andrade Doninelli¹

Resumo: Através da análise de dez tirinhas do Garfield, esse artigo tem como objetivo discutir a tradução da metáfora, com base nas teorias de van den Broeck (1981) e de Lakoff e Johnson (2002). De acordo com a teoria descritivista do primeiro autor, há três procedimentos de tradução para metáforas. Para Lakoff e Johnson, a metáfora não é um simples ornamento linguístico. Eles afirmam que nós não só falamos metaforicamente, como vivemos, pensando e agindo, por metáforas. Entendendo o papel central da metáfora em uma cultura e sabendo que traduzir metáforas significa “traduzir cultura”, realizar uma pesquisa sobre tradução de metáforas não é só importante, mas vital para os estudos da tradução.

Palavras-chave: Metáfora; Tradução; Tirinhas do Garfield.

Abstract: Through the analysis of ten Garfield comic strips, this paper aims at discussing metaphor translation based on van den Broeck's (1981) and Lakoff and Johnson's (2002) theories. According to the descriptive theory of the first author, there are three possible procedures to translate metaphors. For Lakoff and Johnson, metaphor is not a simple language ornament. They claim we not only speak metaphorically. We live, thinking and acting, by metaphors. Understanding the central role metaphor plays in a culture and knowing that translating metaphor also means “translating culture”, doing a research about metaphor translation is not only important, but vital to translation studies.

Keywords: Metaphor; Translation; Garfield comic strips.

1 Aluna do *Mestrado Profissional em Educação* da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/UERGS; Especialista em *Tradução de Inglês* pela Universidade Estácio de Sá/UNESA (2015); Licenciada em *Letras-Inglês* pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS (2002).

Introdução

Na atividade da tradução são muitos os desafios encontrados, um deles se refere à tradução de metáforas. Os teóricos “Lakoff e Johnson têm tratado as metáforas linguísticas como expressões de metáforas conceituais preexistentes na mente do falante” (ZANOTTO et al., 2002, p. 31). Esses autores entendem que a metáfora está ligada a todo um sistema conceitual de uma cultura, o que faz com que possa haver algum grau de dificuldade na tradução de metáforas de uma língua, referente a uma comunidade com sua cultura específica, para a língua de uma outra população, com outra cultura.

Analisando a teoria desenvolvida por van den Broeck (1981 apud KOGLIN; SOUZA, 2008), é possível constatar que, diante das metáforas, o tradutor pode adotar três possibilidades de tradução: *stricto sensu* (tradução que transfere, literalmente, o tópico e o veículo presentes no texto fonte para o texto alvo); substituição (substituição da metáfora da língua-fonte para outra similar na língua-alvo) ou paráfrase (tradução da metáfora do texto fonte por um enunciado não metafórico no texto alvo).

O *corpus* estudado compreende dez tirinhas do *Garfield*, publicadas em inglês e português. Considerando esse *corpus* e diante das três possibilidades apresentadas por van den Broeck (1981), percebe-se que, ao analisar cada caso, o tradutor pondera sobre a possibilidade de optar entre uma tradução literal, por substituir a metáfora por uma equivalente ou, ainda, pela paráfrase. O estudo a que se propõe esse artigo objetiva analisar as escolhas tradutórias apresentadas nas tirinhas selecionadas, observando quais foram adotadas e se elas se mostraram funcionais dentro do contexto (serviram ao seu objetivo, comunicando a ideia original com clareza), bem como apontar qual ou quais são as escolhas que aparecem com maior frequência.

O tema central escolhido (tradução de metáforas) se justifica por sua relevância linguístico-cultural, pois, segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 43), “a metáfora desempenha um papel essencial na linguagem cotidiana e no pensamento” e “nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45). Sendo assim, o estudo sobre a metáfora constitui-se, por si só, bastante relevante e o estudo da tradução da metáfora ainda mais, tendo em vista que o sistema conceitual citado pelos autores está diretamente ligado à cultura. Assim, ao tentar “transferir” conceitos e expressões metafóricas de uma língua para outra é necessário considerar, antes de tudo, as culturas envolvidas,

assegurando que a tradução da metáfora seja funcional, visto que os sistemas conceptuais dos falantes das línguas envolvidas podem divergir.

A fim de contribuir no campo dos estudos acerca da tradução, essa pesquisa se propõe a explorar as possibilidades de “transferência” da metáfora de uma língua e cultura para outra, a saber: do inglês americano para o português brasileiro. Para tanto, foi selecionado um *corpus* que, como já mencionado, compreende dez tirinhas do *Garfield*, retiradas de livros publicados nos Estados Unidos e suas correspondentes versões publicadas no Brasil. Através de uma análise comparativa entre as tirinhas em inglês e português, determina-se qual a escolha adotada pelo tradutor e a funcionalidade de cada tradução.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Teoria da Metáfora Conceptual

Para Lakoff e Johnson (2002), embora por muito tempo a metáfora tenha sido concebida apenas como um recurso da imaginação, um enfeite poético ou retórico, na realidade ela não só permeia nosso discurso, estando presente na linguagem, como também se encontra em nosso pensamento e em nossas ações. Assim, segundo os autores, “o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46).

Os mesmos autores, que escreveram a obra *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002), explicam que a metáfora conceptual é cultural. No livro, eles dão como exemplo a seguinte metáfora: DISCUSSÃO É GUERRA² (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46-48). Essa é uma metáfora conceptual presente em nossa cultura. Concebemos *discussão* como *guerra* e por isso dizemos: “Ele *derrubou* todos os meus argumentos; *Destrui* sua argumentação; Suas críticas foram *direto ao alvo*” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46, grifos dos autores). Se, em alguma outra cultura, discussão não fosse concebida como guerra em seu sistema conceptual ordinário, mas sim como uma dança, então as expressões metafóricas utilizadas nessa outra cultura não seriam aceitas como na nossa. Dessa forma, dizer que “Suas críticas foram *direto ao alvo*” não faria sentido, pois

2 Todas as metáforas conceptuais serão destacadas em caixa alta ao longo do texto, seguindo o padrão apresentado por Lakoff e Johnson na obra *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002).

a metáfora conceptual DISCUSSÃO É GUERRA seria inexistente nesse contexto, havendo, assim um outro modo para falar sobre discussão que estivesse de acordo com a metáfora conceptual da cultura em questão (DISCUSSÃO É DANÇA). Nessa segunda cultura, as pessoas pensariam diferentemente acerca de discussão, agiriam de outras formas frente às discussões, logo teriam outras experiências e uma outra linguagem em relação à *discussão*. Assim, a tradução de metáforas deve levar em consideração o sistema conceptual de cada cultura para a qual se deseja traduzir.

A respeito da teoria de Lakoff e Johnson, Farias (2006, p. 22) explica que a metáfora conceptual é um mapeamento entre domínios, em que “um domínio A (domínio alvo) é compreendido através de um domínio B (domínio fonte).” Assim, na metáfora conceptual AMOR É UMA VIAGEM, o conceito de *amor* seria compreendido por meio do conceito *viagem*. Em outras palavras:

[...] a metáfora é um conceito estruturado a partir de outro, é formada por um conceito de origem, de onde parte a produção de sentido, e um conceito alvo, o qual recorre ao significado anterior [...] a metáfora, no sistema conceptual, é entendida como uma projeção [...] entre um domínio fonte, que serve como ponto de referência e onde se buscam conceitos e terminologia, e um domínio alvo, aquele que é explorado e expresso com os elementos fornecidos pelo primeiro. (ALDRIGUE, 2007, p. 30)

Segundo Aldrigue (2007, p. 30), “é importante salientarmos que para um domínio alvo podem ser utilizados vários domínios fontes”. Como exemplo, a autora cita o domínio alvo *amor*, que pode ter como domínios fontes *insanidade/doença*, *fogo* e *viagem*. Dessa forma, tentamos compreender o amor (domínio alvo) através de diferentes domínios fontes (insanidade/doença, fogo, viagem), o que faz com que se originem expressões como: “Nosso relacionamento é uma *loucura* sem fim [...] O nosso relacionamento é *quente* [...] Nós devemos seguir *caminhos* diferentes” (ALDRIGUE, 2007, p. 31, grifos da autora). A autora salienta que o contrário também pode acontecer, ou seja, “um domínio fonte pode ser utilizado para vários domínios alvos” (p. 31). Como exemplo, Aldrigue cita as metáforas conceptuais DISCUSSÃO É GUERRA e AMOR É GUERRA, sendo que através delas podemos perceber que um mesmo domínio fonte (guerra) é utilizado para domínios alvos diferentes (discussão e amor). Assim, tentamos compreender o amor e a discussão em termos de guerra, originando expressões como: “Seus argumentos não vão me *vencer*; Ela tentou *lutar* por ele, mas acabou *perdendo a luta*” (ALDRIGUE, 2007, p. 31, grifos da autora).

Um apontamento importante é o de que não podemos confundir *metáfora conceptual* com *expressão metafórica*. Se observarmos todos os exemplos citados anteriormente, veremos que as expressões metafóricas provêm das metáforas conceptuais. Assim, através da metáfora conceptual AMOR É FOGO, por exemplo, originam-se expressões metafóricas, como “Quando ele me beija *uma chama se acende* entre nós” (ALDRIGUE, 2007, p. 31, grifos da autora). A esse respeito, Farias (2006, p. 23) diz que: “por ser uma figura de pensamento, a metáfora conceptual dá origem, ou melhor, ‘licencia’ expressões metafóricas na linguagem” e que “essas podem ser vistas como evidências ou marcas linguísticas de metáforas conceptuais que as subjazem.” Em outras palavras, “as metáforas conceptuais [...] ‘motivam’ as expressões metafóricas. Sem [...] [essa] motivação, as expressões metafóricas não teriam sentido imediato aparente” (SARDINHA, 2007, p. 33).

São inúmeros os exemplos de metáforas conceptuais e de expressões metafóricas provenientes das mesmas, citadas por Lakoff e Johnson (2002), na obra *Metáforas da vida cotidiana*. São alguns exemplos:

- a) Da metáfora conceptual AMOR É UMA VIAGEM originam-se expressões metafóricas como as destacadas a seguir: “Estamos *numa encruzilhada*; Não podemos *voltar atrás* agora; Esta relação é um *beco sem saída*” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 104, grifos dos autores).
- b) A metáfora conceptual TEORIAS (E ARGUMENTOS) SÃO CONSTRUÇÕES dá origem às seguintes expressões metafóricas: “Esse é o *alicerce* de sua teoria?; A teoria precisa de *mais sustentação*; O argumento é *frágil*” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 107, grifos dos autores).
- c) São expressões provenientes da metáfora conceptual IDEIAS SÃO ALIMENTOS: “Simplesmente não consigo *engolir* essa afirmação; Há muitos fatos aqui para que eu possa *digeri-los* de uma só vez” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 108, grifos dos autores).

Nas palavras de Sardinha (2007, p. 31), a expressão metafórica é a “expressão linguística que é uma manifestação de uma metáfora conceptual.” Segundo o autor, a metáfora “é uma representação mental. Ela é cognitiva (existe na mente e atua no pensamento). Sendo assim, é abstrata. Porém, embora abstrata, sabemos que ela existe, pois toma forma na fala e na escrita por meio das expressões metafóricas” (SARDINHA, 2007, p. 32).

Sardinha (2007) faz outros apontamentos importantes sobre a teoria proposta por Lakoff e Johnson, dizendo que:

O acesso às metáforas conceptuais é automático. Normalmente não precisamos de esforço para entender uma expressão metafórica, pois ela automaticamente aciona a metáfora conceptual correspondente na nossa mente. Do mesmo modo, não precisamos de esforço para produzir (falar ou escrever) as expressões metafóricas, pois as metáforas conceptuais gerariam as expressões metafóricas correspondentes. (SARDINHA, 2007, p. 33)

O autor segue, afirmando:

As metáforas conceptuais são culturais. Elas refletem a ideologia e o modo de ver o mundo de um grupo de pessoas, construídos em determinada cultura. Em outras palavras, elas não dependem da vontade do indivíduo. Não podemos normalmente, criar uma metáfora conceptual; se tentarmos, muito provavelmente ela não funcionará como uma verdadeira metáfora conceptual, pois não será compartilhada em sociedade. (SARDINHA, 2007, p. 33)

Como podemos observar, a metáfora conceptual está presente em nossa mente e o acesso a ela se dá de forma natural, de acordo com cada cultura. Assim, se alguém disser “Essa gripe me *derrubou*” em nossa cultura, todos irão entender que a gripe deixou o falante abatido, sentindo-se mal, sem energia, visto que o ouvinte acessaria sem esforço as metáforas conceptuais SAÚDE E VIDA SÃO PARA CIMA/ DOENÇA E MORTE SÃO PARA BAIXO. Ninguém iria relacionar essa fala a uma queda no sentido literal da palavra. Em outra cultura, em que não houvesse tais metáforas conceptuais, tal fala poderia causar incompreensão ou estranhamento.

Em relação à classificação, segundo Lakoff e Johnson (2002), as metáforas conceptuais podem ser estruturais, orientacionais ou ontológicas.

As metáforas estruturais são aquelas em que “um conceito é estruturado metaforicamente em termos de outro” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 59), como em DISCUSSÃO É GUERRA, em que o conceito de discussão é estruturado em termos de guerra.

As metáforas orientacionais são assim chamadas por estarem relacionadas à orientação espacial. Assim, são metáforas desse tipo: FELIZ É PARA CIMA/ TRISTE É PARA BAIXO; SAÚDE E VIDA SÃO PARA CIMA/ DOENÇA E MORTE SÃO PARA BAIXO; BOM É PARA CIMA/ MAU É PARA BAIXO; gerando expressões metafóricas como: Tenho me sentido muito *para baixo*; Hoje estou me sentido radiante, estou nas *alturas*! etc.

As metáforas ontológicas, por sua vez, “nascem de nossas experiências com objetos físicos e nos permitem compreender coisas abstratas como entidades e substâncias em termos de coisas concretas e/ou convencionais” (KOGLIN; OLIVEIRA, 2008, p. 3). Nas palavras de Lakoff e Johnson (2002, p. 76), “as nossas experiências com objetos físicos (especialmente com nossos corpos) fornecem a base para uma variedade extremamente ampla de metáforas ontológicas, isto é, formas de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias etc. como entidades e substâncias.” Esses autores apontam a metáfora MENTE É UMA ENTIDADE como uma metáfora ontológica, que faz com que a mente possa ser entendida, por exemplo, em termos de máquina ou de objeto quebradiço, dando origem a expressões metafóricas, tais como: “A minha mente simplesmente não está *funcionando* hoje [...] Estou um pouco *enferrujado* hoje [...] A experiência o *despedaçou* [...] A sua mente *pifou* (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 79, grifos dos autores).

Lakoff e Johnson (2002, p. 87) dizem que: “talvez as metáforas ontológicas mais óbvias sejam aquelas nas quais os objetos físicos são concebidos como pessoas.” A esse caso específico de metáfora ontológica, os autores dão o nome de *personificação*. É importante salientar que a personificação (atribuição de características humanas àquilo que não é humano) não se dá somente em relação a objetos, mas também a uma gama de outras coisas e “isso nos permite compreender uma grande variedade de experiências concernentes a entidades não-humanas em termos de motivações, características e atividades humanas” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 87). Algumas expressões metafóricas provenientes de metáforas ontológicas de personificação são “A *vida* me *trapaceou* [...] A *inflação* está *devorando* nossos lucros [...] O *câncer* finalmente o *pegou*” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 87, grifos dos autores).

1.2 Tradução de metáforas

Em relação à tradução de metáforas, Koglin (2008, p. 31) diz:

É, talvez, por intermédio dos estudos descritivos da tradução de metáforas que se torna possível a busca de alternativas mais adequadas por meio da observação e da investigação de decisões tradutórias bem sucedidas. Dentre os autores que apresentam estratégias para traduzir metáforas nesta abordagem, [...] [está] van den Broeck [...]

Dessa fala, podemos inferir que van den Broeck não apresenta uma teoria prescritivista, não define como se deve traduzir metáforas, mas “desenvolveu uma

teoria descritivista, que se propõe explicar e descrever soluções identificadas” (KOGLIN; SOUZA, 2008, p. 482). Van den Broeck (1981) apresenta três possibilidades tradutórias para as metáforas, abordadas por Koglin e Souza (2008). As autoras explicam que uma dessas possibilidades é a:

Tradução *stricto sensu*: transferir o tópico e o veículo do texto fonte para o texto alvo. Exemplo: Em *I am feeling up today* é possível fazer a tradução literal por *Estou me sentindo para cima hoje*, sem afetar a compreensão, supondo que, em ambas as línguas, haja o mesmo valor metafórico. (KOGLIN; SOUZA, 2008, p. 482, grifos das autoras)

Segundo Sardinha (2007), os termos *tópico* e *veículo*, os quais são usados até os dias de hoje na descrição da metáfora, foram criados pelo estudioso I. A. Richards. O autor diz que, segundo esse teórico, tópico seria a parte não metafórica do enunciado, enquanto o veículo corresponderia justamente à parte metafórica. Koglin (2008) complementa, afirmando, em relação ao tópico e ao veículo, que “O primeiro [tópico] se refere àquilo de que falamos, enquanto o segundo [veículo] diz respeito ao termo da afirmativa a partir do qual a analogia é criada, sendo que apenas algumas características do veículo são transferidas ao tópico” (KOGLIN, 2008, p. 42).

A autora explica, ainda, que a estrutura da metáfora é composta por estes dois termos (tópico e veículo) e que:

Quando dizemos, por exemplo, que alguém é uma mala, temos o alguém como tópico e a mala como veículo, a partir do qual apenas algumas características são destacadas e atribuídas ao tópico, nesse caso, o desconforto e o incômodo causado por uma mala. (KOGLIN, 2006, p. 4)

Na tradução *stricto sensu*, ambos (tópico e veículo) seriam traduzidos literalmente, de forma que tanto o leitor do texto fonte, quanto o leitor do texto alvo, fossem capazes de compreender o mesmo enunciado, devido à existência de um mesmo valor metafórico entre as duas culturas envolvidas.

Outra possibilidade tradutória citada por Koglin e Souza (2008) com base na teoria de van den Broeck (1981) é:

Substituição: substituir o veículo da língua fonte por um veículo que tenha um teor parecido na língua alvo. Exemplo: Na expressão *Paddle your own canoe*, a tradução literal seria *Reme sua própria canoa*. Assim, o leitor da língua portuguesa poderia não entender o seu sentido, que, em nossa cultura

muito frequentemente é expresso por meio de expressões como *Ande com suas próprias pernas*, isto é, seja autônomo. (KOGLIN; SOUZA, 2008, p. 482, grifos das autoras)

No exemplo citado acima, o enunciado metafórico da língua-fonte é substituído por outro correspondente na língua-alvo, visto que não há a possibilidade de tradução literal, a qual causaria grande estranhamento por parte do leitor da língua portuguesa. Assim, para os falantes do português brasileiro, faria muito mais sentido dizer *Ande com suas próprias pernas*, que já é uma expressão consagrada, optando pela estratégia de *substituição* e, assim, evitando mal-entendidos e priorizando uma melhor comunicação, que esteja de acordo com a cultura local, para a qual se deseja traduzir.

Por vezes, pode ocorrer impossibilidade de tradução literal (*stricto sensu*) ou o tradutor pode ter dificuldade em encontrar uma expressão metafórica equivalente, realizando uma *substituição* adequada. Nesses casos, há a possibilidade de optar pela *paráfrase*. Essa possibilidade, também apresentada por van den Broeck (1981), é assim explicada por Koglin e Souza:

Paráfrase: traduzir a metáfora da língua fonte por uma expressão não metafórica na língua alvo. Exemplo: Para a expressão metafórica *couch potato*, que é empregada em referência a pessoas que gastam muito tempo sentadas ou deitadas, usualmente assistindo à televisão, não teríamos possibilidade de tradução *stricto sensu*, uma vez que, em português, *batata de sofá* seria considerada uma expressão sem sentido. Também não seria tarefa fácil encontrar expressão metafórica que pudesse substituir *couch potato*, em português. Nesse caso, seria adequado e necessário parafrasear a expressão, de modo a explicar seu sentido, distanciando naturalmente o texto alvo do texto fonte em termos de expressão linguística. (KOGLIN; SOUZA, 2008, p. 482, grifos das autoras)

Devido às diferenças linguísticas e culturais entre os povos, a metáfora pode ser vista como uma dificuldade na tarefa de traduzir. Entretanto, como vimos, há teóricos que nos permitem estudar e compreender não só a metáfora, mas também como se dá a sua tradução, possibilitando a pesquisa que será apresentada.

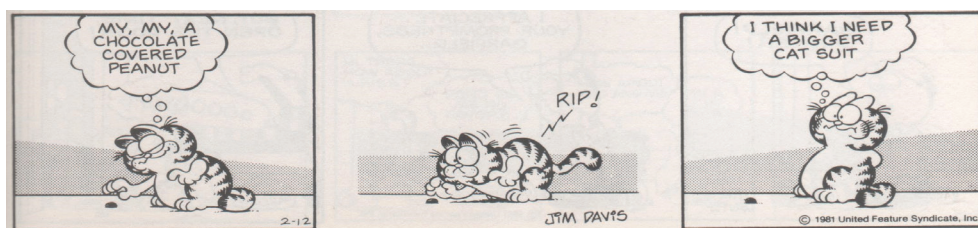
2 ANÁLISE DO CORPUS

Foram selecionados 10 pares de tirinhas do *Garfield* para análise, visando determinar qual metáfora conceptual “aparece” em cada par de tiras, bem como

as expressões metafóricas licenciadas pelas mesmas e, ainda, quais foram as alternativas de tradução escolhidas pelos tradutores e aplicadas em cada caso e se as mesmas se mostraram funcionais no contexto de cada tirinha.

Segue, abaixo, a análise das tirinhas selecionadas:

Tirinha 1



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield takes the cake*. Nova Iorque: Ballentine Books, 1982, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield leva o bolo*. São Paulo: Cedibra, 1982, não paginado.

Metáfora conceptual: PELE É UMA ROUPA

Expressão metafórica licenciada (em destaque): I think I need a bigger *cat suit*.

Tradução para a língua-alvo: Acho que preciso de uma *pele* maior.

Alternativa de tradução aplicada: paráfrase

Funcionalidade da tradução: Ao traduzir a expressão metafórica *cat suit*, o tradutor optou por usar uma palavra sem valor metafórico (*pele*). O tradutor poderia ter optado pela tradução literal, que compreende a pele do gato como roupa (terno; traje/*suit*), visto que, em ambas as culturas se verifica a metáfora conceptual PELE É UMA ROUPA. Entretanto, optou por uma paráfrase, fazendo-se entender com o auxílio das imagens que se apresentam nas tirinhas, em que a pele do personagem se “rasga” como uma roupa, devido ao excesso de peso. Assim, a tradução é funcional, embora haja uma certa perda do ponto de vista cômico evidenciado na tirinha original, que aponta a pele como uma roupa pequena demais para o tamanho do gato.

Tirinha 2



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield takes the cake*. Nova Iorque: Ballentine Books, 1982, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield leva o bolo*. São Paulo: Cedibra, 1982, não paginado.

Metáfora conceitual: AMOR É LOUCURA

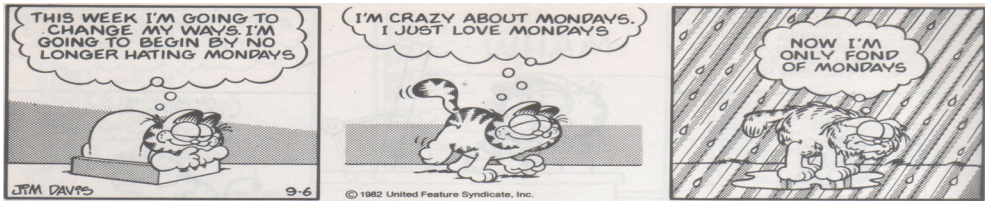
Expressão metafórica licenciada (em destaque): *She's crazy about me*.

Tradução para a língua-alvo: Ela é *louca por mim*.

Alternativa de tradução aplicada: *stricto sensu*

Funcionalidade da tradução: A tradução literal é bastante funcional, tendo em vista que em ambas as culturas é possível conceber o amor em termos de loucura, licenciando expressões como *ser louco por alguém*.

Tirinha 3



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield tips the scales*. Nova Iorque: Ballentine Books, 1984, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield na balança*. São Paulo: Cedibra, 1986, não paginado.

Metáfora conceptual: AMOR É LOUCURA

Expressão metafórica licenciada (em destaque): I'm *crazy* about Mondays.

Tradução para a língua-alvo: Eu *adoro* as segundas-feiras.

Alternativa de tradução aplicada: paráfrase

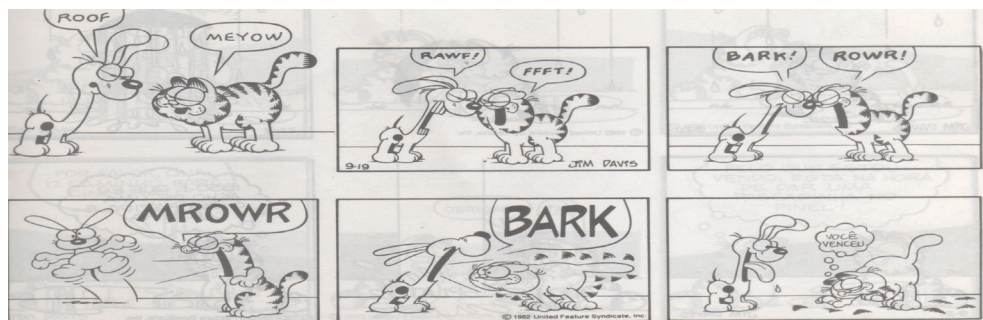
Funcionalidade da tradução: Como no par de tirinhas anterior, percebe-se, no texto original, a presença da metáfora conceptual AMOR É LOUCURA, que dá origem à expressão metafórica *ser louco por algo/alguém*. Embora tal expressão exista tanto no inglês americano (*crazy about someone/something*) quanto no português brasileiro, visto que nas culturas de ambos os povos falantes dessas línguas existe a mesma metáfora conceptual, que concebe amor como loucura, ainda assim o tradutor optou por traduzir “I’m *crazy* about Mondays” por “Eu *adoro* as segundas-feiras”, escolhendo aplicar a paráfrase em sua tradução.

Quando analisamos as tirinhas, percebemos a funcionalidade da tradução adotada, pois através de ambos os enunciados verificamos a postura do personagem em encarar as segundas-feiras com otimismo. Quem conhece bem as histórias de *Garfield* sabe que, na verdade, o gato detesta segundas-feiras, acredita que coisas ruins lhe acontecem só por ser esse dia da semana, que é encarado por ele como se fosse um dia de azar. Quando ele diz “I’m *crazy* about Mondays” ou “Eu *adoro* as segundas-feiras”, mostra sua vontade em transformar o que é, para ele, um dia tradicionalmente de acontecimentos ruins, em um bom dia. Essa postura de encarar o dia de forma positiva e feliz é expressa, sem prejuízo, pela paráfrase empregada pelo tradutor.

Tirinha 4



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield tips the scales*. Nova Iorque: Ballentine Books, 1984, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield na balança*. São Paulo: Cedibra, 1986, não paginado.

Metáfora conceptual: DISCUSSÃO É GUERRA

Expressão metafórica licenciada (em destaque): You *win*.

Tradução para a língua-alvo: Você *venceu*.

Alternativa de tradução aplicada: *stricto sensu*

Funcionalidade da tradução: A tradução literal mostra-se eficiente, visto que em ambas as culturas se verifica a existência da metáfora conceptual DISCUSSÃO É GUERRA, ou seja, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil se concebe discussão em termos de guerra, o que nos permite dizer, por exemplo, que ganhamos ou perdemos uma discussão.

Tirinha 5



FONTE: DAVIS, Jim. *Garfield swallows his pride*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1987, não paginado.



FONTE: DAVIS, Jim. *Garfield em ação 13*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, não paginado.

Metáfora conceitual: TEMPO É DINHEIRO

Expressão metafórica licenciada (em destaque): The TV advertisers didn't *waste any time*.

Tradução para a língua-alvo: Os anunciantes da tv não *perderam tempo*.

Alternativa de tradução aplicada: *stricto sensu*

Funcionalidade da tradução: Embora não existam palavras que sejam sinônimos perfeitos, que possam substituir uma a outra, com exatidão, em qualquer contexto, a expressão *perder tempo* parece ter sido uma escolha adequada, visto que carrega a ideia de “desperdício” explicitada na expressão *waste time*. Por isso, considera-se que, nesse contexto, *waste* e *perder* têm significados equivalentes. Assim, a tradução de um termo por outro se apresenta como uma tradução *stricto sensu*.

Em nossa cultura, assim como na cultura americana, existe a metáfora conceitual TEMPO É DINHEIRO, que nos permite dizer que podemos *ganhar* tempo, *perder*/ *desperdiçar* tempo, *gastar* ou *investir* tempo, etc. Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 51): “Pelo fato de que *agimos* como se o tempo fosse um bem valioso – um recurso limitado, como o dinheiro – nós o *concebemos* dessa forma” (grifo dos autores). Eles seguem, afirmando: “Logo, compreendemos e experienciamos o tempo como algo que pode ser gasto, desperdiçado, orçado, bem ou mal investido, poupado ou liquidado” (p. 51). Assim, expressões como *waste time* e *perder tempo* são metafóricas, pois estamos conceitualizando um termo (tempo) em termos de nossas experiências com outro (dinheiro).

Não só na cultura americana, como em nossa cultura, também capitalista-ocidental, a metáfora conceptual apresentada é bastante comum, por isso as expressões metafóricas por ela licenciadas são de fácil identificação e compreensão por parte da maioria de nós. Assim, a tradução *stricto sensu* é bastante funcional, considerando que temos uma mesma metáfora conceptual presente em ambas as culturas, licenciando expressões muito parecidas ou até mesmo idênticas em inglês e português, conforme vários exemplos apresentados no livro *Metáforas da vida cotidiana*, dos autores Lakoff e Johnson (2002). O grupo GEIM, responsável pela tradução da obra, para deixar mais claro os exemplos, optou por colocar ao lado da tradução para o português, os exemplos originais, escritos em inglês. Alguns desses exemplos nos mostram a semelhança (ou até mesmo a correspondência exata) entre as expressões metafóricas apresentadas em ambas as línguas:

Você está *desperdiçando* meu tempo. Você está me fazendo *perder* tempo. (You are *wasting* my time.)³

Como você *gasta* seu tempo hoje em dia? (How do you *spend* your time these days?)⁴

Tenho *investido* muito tempo nela. (I've *invested* a lot of time in her.)⁵

O seu tempo está se *esgotando*. (You're *running out* of time.)⁶

Você deve *calcular/administrar* bem o seu tempo. (You need to *budget* your time.)⁷

3 Lakoff; Johnson, 2002, p. 50, grifos dos autores.

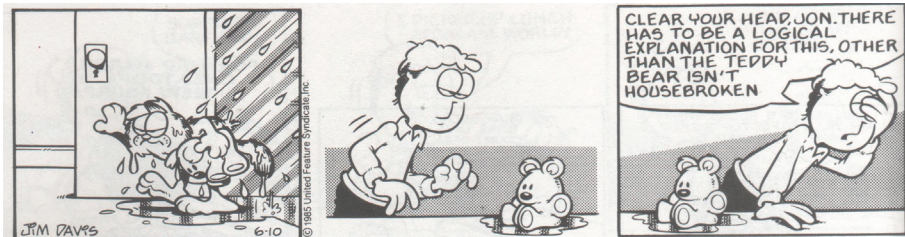
4 Lakoff; Johnson, 2002, p. 50, grifos dos autores.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

Tirinha 6



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield out to lunch*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1986, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield em ação 10*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988, não paginado.

Metáfora conceptual: MENTE É UM RECIPIENTE

Expressão metafórica licenciada (em destaque): *Clear your head*, Jon.

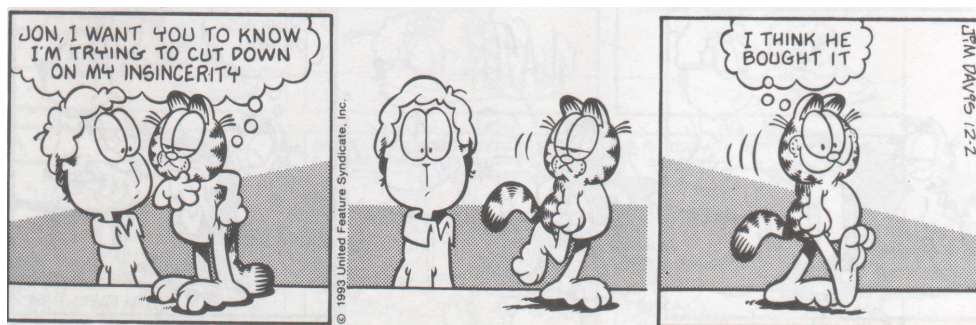
Tradução para a língua-alvo: *Acalme-se*, Jon.

Alternativa de tradução aplicada: paráfrase

Funcionalidade da tradução: A expressão metafórica apresentada na língua-fonte vem da metáfora conceptual MENTE É UM RECIPIENTE, que também está presente em nossa cultura. Apesar disso, a tradução literal não se mostrou possível nesse caso.

A expressão *clear your head* remete à ideia de esvaziar a mente dos problemas, de removê-los para poder acalmar-se. Nota-se que a tradução literal da expressão metafórica por “Limpe/Esvazie/ Clareie a sua mente/cabeça” não seria possível, uma vez que, em nossa língua, esses enunciados causariam estranheza, não sendo expressões de uso corrente. Assim, não seria a opção mais viável para passar a ideia de “Não se preocupe”, sentido apresentado pela expressão metafórica na língua-fonte. Porém, seria possível pensar em possibilidades tradutórias pautadas pela substituição, trocando a expressão metafórica apresentada em inglês por outra semelhante em português, como: “Clareie as ideias” ou “Não esquite a cabeça”. Entretanto, o tradutor optou pela paráfrase, traduzindo uma expressão metafórica por outra não metafórica. Assim, o enunciado, que tinha um significado mais abrangente, foi simplificado mas, apesar disso, não parece haver prejuízo para a compreensão do texto.

Tirinha 7



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield dishes it out*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1995, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield está de dieta*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 17.

Na tira acima, há a ocorrência de duas metáforas conceptuais:

a) Metáfora conceptual: QUALIDADE (SINCERIDADE) É UM OBJETO MENSURÁVEL

Expressão metafórica licenciada (em destaque): Jon, I want you to know I'm trying *to cut down on my insincerity*.

Tradução para a língua-alvo: Jon, quero que você saiba que estou tentando ser *menos hipócrita*.

Alternativa de tradução aplicada: paráfrase

Funcionalidade da tradução: Qualidades podem ser concebidas como algo de que se tem a posse e que são mensuráveis, calculáveis ou quantificáveis. É o que verificamos nesta tira, a partir de uma metáfora ontológica. Segundo Aldrigue e Espíndola (2011, p. 195), as metáforas ontológicas são aquelas “em que um conceito abstrato é transformado em entidade, objeto ou substância.” Lakoff e Johnson (2002, p. 76) explicam que identificar as

nossas experiências dessa forma nos permite “referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las – e, dessa forma, raciocinar sobre elas.” Assim, ao conceber o conceito de “sinceridade” como algo que se possui, portanto, como um objeto (*my insincerity*), torna-se possível mensurá-lo, fazendo com que se possa afirmar que precisa ser “reduzido” (*to cut down on my insincerity*).

Como vemos na tira original, a metáfora conceptual QUALIDADE É UM OBJETO MENSURÁVEL, circula no inglês americano. Isso também ocorre em relação ao português brasileiro, em que são muitas as expressões metafóricas licenciadas a partir da compreensão de uma qualidade como um objeto pessoal quantificável, o que nos permite dizer, por exemplo: “A *honestidade dele* é inquestionável. Ele é *muito honesto*”; “Ele *possui* uma *inteligência* notável, *grandiosa*”; “Ela *tem muita paciência*”; “O professor *tem a paciência curta*”; “É preciso *ter muita tolerância* para lidar com algumas pessoas”; “A *minha tolerância esgotou*”; Ele *tem uma paciência* e uma *tolerância infinitas*.”

Na tira cômica em questão, Garfield afirma estar tentado *reduzir a sua insinceridade*. A partir da análise desta tira, vemos que qualidades podem ser tratadas como coisas que possuímos e que podem ser mensuradas ou quantificadas. Isso é possível em ambas as línguas: fonte e alvo, mas, embora o tradutor pudesse ter se valido disso e adotado uma tradução *stricto sensu*, preferiu optar pela paráfrase, modificando o enunciado original, escolhendo como novo enunciado “estou tentando ser *menos hipócrita*”.

O efeito cômico é percebido em ambas as línguas. Na tira em inglês é possível observar que o gato está demonstrando um certo cinismo, ao fingir que está se empenhando em melhorar seu jeito de ser. Na tradução, a opção adotada faz com que a comicidade da tira seja mantida, uma vez que o tradutor traz um enunciado em que o gato afirma estar tentando ser *menos hipócrita*, enquanto demonstra justamente o contrário.

b) Metáfora conceptual: IDEIAS SÃO BENS DE CONSUMO

Expressão metafórica licenciada (em destaque): I think he *bought it*.

Tradução para a língua-alvo: Acho que ele *acreditou*.

Alternativa de tradução aplicada: paráfrase

Funcionalidade da tradução: Segundo Lakoff e Johnson, a metáfora conceptual IDEIAS SÃO BENS DE CONSUMO licencia expressões metafóricas tais como: “He won’t *buy* that; That idea just won’t *sell*; There is always a *market* for good ideas” (2002, p. 111, grifos dos autores). Na tirinha apresentada, o tradutor optou pela paráfrase, escolhendo uma frase sem valor metafórico para expressar o humor irônico de Garfield que, deliberadamente, tenta enganar seu dono. A tradução é funcional sob o ponto de vista interlinguístico, visto que os enunciados (I think he *bought it* / Acho que ele *acreditou*) têm o mesmo valor semântico, embora haja uma perda do efeito cômico, uma vez que a expressão metafórica presente no texto-fonte realça a ideia de deboche na fala do personagem que, em *stricto sensu* seria “Acho que ele comprou”.

Tirinha 8



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield dishes it out*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1995, não paginado.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield está de dieta*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 93.

Metáfora conceptual: ALIMENTO É PESSOA

Expressões metafóricas licenciadas na língua-fonte (em destaque):

a) Where did *the cookies go*?

Tradução para a língua-alvo: Onde *foram parar os biscoitos*?

b) Uh, they *went* to the post office to *buy* some stamps.

Tradução para língua-alvo: Hã... eles *foram* até a agência dos correios *comprar* selos!

c) And then they are *going* to the beach!

Tradução para a língua-alvo: E depois disso eles *irão* à praia!

Alternativas de tradução aplicadas em cada enunciado:

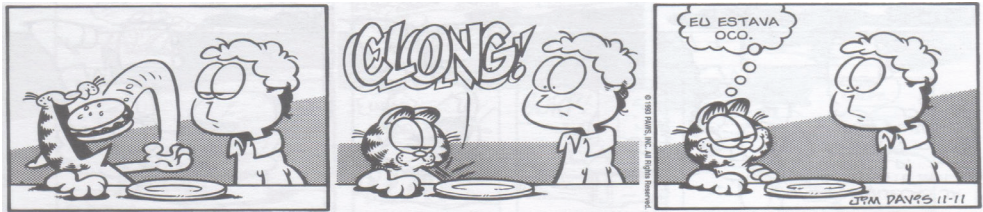
a) *stricto sensu*; b) *stricto sensu*; c) *stricto sensu*

Funcionalidade das traduções: As traduções são funcionais, tendo em vista não só a correspondência metafórica conceptual entre ambas as culturas envolvidas, como também o fato de que o efeito cômico se mantém.

Tirinha 9



FONTE: DAVIS, Jim. *Garfield dishes it out*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1995, não paginado.



FONTE: DAVIS, Jim. *Garfield está de dieta*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 5.

Metáfora conceptual: CORPO É UM RECIPIENTE

Expressão metafórica licenciada (em destaque): I was *empty*.

Tradução para a língua-alvo: Eu estava *oco*.

Alternativa de tradução aplicada: *stricto sensu*

Funcionalidade da tradução: No contexto apresentado na tirinha, *oco* e *vazio* (*empty*), apresentam-se como sinônimos. Assim, aqui tópico e veículo são traduzidos literalmente, o que configura a tradução como *stricto sensu*. A alternativa de tradução mostra-se funcional, tendo em vista que, em nossa cultura, a metáfora conceptual CORPO É UM RECIPIENTE é bastante comum, o que nos permite dizer, por exemplo: Estou me sentindo *cheio* (de comida); Estou *oco* (de fome); Ela é *cheinha* (gordinha), etc.

Tirinha 10



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield food for thought*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1987, p. 45.



Fonte: DAVIS, Jim. *Garfield em ação 11*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, não paginado.

Metáfora conceptual: OBJETO (BALANÇA) É PESSOA

Expressão metafórica licenciada (em destaque): *Liar!*

Tradução para a língua-alvo: *Mentirosa!*

Alternativa de tradução aplicada: *stricto sensu*

Funcionalidade da tradução: A metáfora conceptual OBJETOS SÃO PESSOAS é bastante comum tanto em língua inglesa, quanto em língua portuguesa. No caso específico das tirinhas apresentadas, temos uma comparação entre a balança e um ser humano, pois só uma pessoa pode mentir, essa é uma característica exclusivamente humana, que foi aplicada a um objeto. A tradução é funcional e mantém o efeito cômico, uma vez que há correspondência metafórica entre as culturas envolvidas. Quando chama a balança de mentirosa, Garfield mostra sua indignação com os números que aparecem no visor, culpando a balança pelo resultado.

Considerações finais

A partir das tiras cômicas selecionadas, foram estudadas as traduções de 13 expressões metafóricas. Analisando esse material, foi possível perceber que há uma maior incidência de traduções *stricto sensu* (8 ocorrências), em que tópico e veículo são traduzidos literalmente da língua-fonte para a língua-alvo.

A segunda possibilidade tradutória mais aplicada foi a paráfrase (5 ocorrências), que é caracterizada pela tradução da expressão metafórica encontrada na língua do original por uma palavra, expressão ou frase não metafórica na língua a que se destina a tradução.

Em relação à possibilidade tradutória de substituição, (quando uma expressão metafórica na língua-fonte é substituída por outra equivalente na língua-alvo), não foi encontrada nenhuma ocorrência dentre as traduções analisadas.

No total das traduções observadas, mais da metade são traduções literais (*stricto sensu*), assim conclui-se que isso pode indicar a existência de grande correspondência entre os sistemas conceituais das culturas americana e brasileira. Por outro lado, também foi verificado um número significativo de traduções por paráfrase em tiras que traziam metáforas conceituais correspondentes entre as línguas fonte e alvo (PELE É UMA ROUPA; AMOR É LOUCURA; MENTE É UM RECIPIENTE; QUALIDADE É UM OBJETO MENSURÁVEL; IDEIAS SÃO BENS DE CONSUMO). Isso pode indicar que, mesmo mediante tal correspondência, nem sempre a tradução literal das expressões metafóricas é a escolha tradutória utilizada, cabendo ao tradutor avaliar e adotar a opção mais adequada na transferência das expressões metafóricas de uma língua para a outra, considerando a funcionalidade da tradução no contexto linguístico-cultural para a qual o texto se destina.

Referências bibliográficas

ALDRIGUE, Natália de Sousa. *A metáfora conceptual como recurso argumentativo em folderes turísticos*. 2007. 78p. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Linguística. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

ALDRIGUE, Natália de Sousa; ESPÍNDOLA, Lucienne. Expressões linguísticas metafóricas como recurso argumentativo em folderes turísticos. *Veredas Online*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 190-201, 2011.

Davis, Jim. *Garfield dishes it out*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1995.

_____. *Garfield em ação 10*. Tradução de Lygia da Veiga Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988.

_____. *Garfield em ação 11*. Tradução de Lygia da Veiga Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

_____. *Garfield em ação 13*. Tradução de Lygia da Veiga Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

_____. *Garfield está de dieta*. Tradução da Intercontinental Press. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Garfield food for thought*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1987.

_____. *Garfield leva o bolo*. Tradução de Laura R. B. Ribeiro. São Paulo: Cedibra, 1982.

_____. *Garfield na balança*. Tradução de Laura Barretto. São Paulo: Cedibra, 1986.

_____. *Garfield out to lunch*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1986.

_____. *Garfield swallows his pride*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1987.

_____. *Garfield takes the cake*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1982.

_____. *Garfield tips the scales*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1984.

FARIAS, Cláudia V. V. N. *A metáfora na leitura em língua estrangeira: efeitos de uma intervenção pedagógica*. 2006. 151 p. Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução do Grupo GEIM. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

KOGLIN, Arlene. A tradução de metáforas em tiras do Garfield. *Scientia Translationis*. Florianópolis, n° 3, t. 8, p. 1-13, 2006.

_____. *A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva Friends: um estudo de legendas*. 2008. 99 f. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____; OLIVEIRA, S. M. *Metáfora e humor: uma abordagem cognitiva*. In: VIII Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul, 2008, Porto Alegre. Anais do 8º Encontro do CELSUL. Pelotas: EDUCAT, 2008. p. 1-11.

_____; SOUZA, A. C. Metáforas em tiras humorísticas: estratégias de tradução. In: MAGALHÃES, J. S; TRAVAGLIA, L. C. (Org.). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. Uberlândia: Edufu, 2008. V. 1, p. 480-488.

SARDINHA, Tony Beber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

van den BROECK, R. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. *Poetics Today*, v. 2, n. 4, p. 73-87, 1981.

ZANOTTO, Mara Sophia. et. al. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

A Escola de Tradutores de Toledo: a oralidade da escrita

Francisco César Manhães Monteiro¹

Resumo: Este artigo se volta para a análise da chamada Escola de Tradutores de Toledo, surgida na época da Primeira Cruzada, e se propõe a questionar e reformular o que se sabe sobre os seus métodos, personagens, tradutores e época, sobretudo a questão do papel da oralidade na criação, controle e eventual censura das traduções produzidas por intérpretes e tradutores hebreus, muçulmanos, convertidos e cristãos, hispânicos e francos; também, o que isso ainda afeta e pode contribuir para a prática, história e teoria da tradução.

Palavras-chave: Escola de Tradutores de Toledo; História da Tradução; Oralidade da escrita.

Resumen: Este artículo se centra en el análisis de la llamada Escuela de Traductores de Toledo, surgida en la época de la Primera Cruzada, y se propone a cuestionar y reformular lo que se sabe sobre sus métodos, personajes, traductores y tiempo. Sobre todo, la cuestión del papel de la oralidad en la creación, control y eventual censura de las traducciones producidas por intérpretes y traductores hebreos, musulmanes, conversos y cristianos, hispanos y franceses. Además, en qué dicha Escuela todavía afecta y puede contribuir a la práctica, la historia y la teoría de la traducción.

Palabras-llave: Escuela de Traductores de Toledo; Historia de la Traducción. Oralidad de la escritura

Introdução

Contou da academia, da qual era o cabeça. Certamente, seu modesto instituto não se podia comparar com outros semelhantes entre os muçulmanos,

1 Doutor em Literaturas Neolatinas/UFRJ

mas, de todo modo, a sabedoria dos árabes e dos pagãos da Antiguidade era transmitida ao Ocidente. “Não creia, ó Musa”, esclareceu com afã, “que eu seja tacanho, mandei até mesmo traduzir o Alcorão para o latim, e alguns infiéis também trabalham na minha academia, tanto judeus como muçulmanos. Com sua permissão, trarei algum dos meus discípulos, para desfrutar da honra de uma conversa convosco” (FEUCHTWANGER, 1983, p. 91, tradução nossa)².

Em 1955, o romancista judeu-alemão Lion Feuchtwanger (1884-1958) escreveu o romance *Die Jüdin von Toledo* (Feuchtwanger, 1983) em que narrava a história dos amores entre a judia Raquel de Toledo, conhecida como “La Fermosa”, com o rei Alfonso VIII. O romance histórico baseia-se na *Crônica General* (1270) composta pelo rei e historiador Alfonso X, o Sábio. A história de Raquel também rendeu uma peça de Lope de Vega, chamada justamente *La judia de Toledo*. O antecessor de todos os anteriormente citados, Alfonso VII, havia reinado justamente durante o período de auge da primeira etapa da chamada Escola; foi também o primeiro rei espanhol da Casa de Borgonha, uma dinastia de origem francesa. Alfonso X, que patrocinou a segunda etapa da Escola, foi seu bisneto.

Feuchtwanger tinha escapado do nazismo na Europa e enfrentava a perseguição do macarthismo nos Estados Unidos no momento da publicação do romance mencionado. Sintomaticamente, a sua ficção da Espanha medieval é a idealização de um suposto momento em que a convivência entre povos, línguas e civilizações foi possível ou, pelo menos, tentada. A tradução ou esforço de comunicação entre culturas é quase uma personagem no romance, que proporciona visões das diferenças de concepções dos protagonistas. Na obra, a própria *Akademie* ou Escola de tradutores é mencionada.

Assim como Raquel, a Judia de Toledo, de Feuchtwanger e de Lope de Vega, a Escola de tradutores de Toledo é uma figura de ficção baseada em fatos reais. Do mesmo modo, a Escola de Toledo é um ente criado para encarnar idealizações e conceitos, às vezes conflitantes. Para entender o que foi, e não foi, na realidade é preciso escavar sob muitas camadas de ficções e fixações. Porém, vale a pena

2 Er erzählte ihm von der Akademie, deren Leiter er war. Gewiß könne sich dieses sein bescheidenes Institut nicht vergleichen mit ähnlichen der Moslems, aber es werde immerhin von hier aus Weisheit der Araber sowohl wie der heidnischen Alten dem Abendlande vermittelt. “Glaube ja nicht, o weiser Musa”, erklärte er eifrig, “daß ich engherzig sei. Ich habe sogar den Koran ins Lateinische übersetzen lassen. Auch arbeiten an meiner Akademie manche Ungläubige, Juden wie Moslems. Wenn du es erlaubst, dann bringe ich dir einmal den einen oder ändern meiner Schüler, daß er der Ehre eines Gespräches mit dir teilhaftig werde.”

pelo papel que exerceu, seja qual tenha sido, na história do contato linguístico e civilizacional entre Ocidente e Oriente e na própria teoria e prática da tradução.

Porém, mais certo ainda é que a Escola de Tradutores designa algo relevante que parte e vai além de uma realidade histórica, tendo se tornado um conceito, mesmo que contraditório e instável.

J. C. Santoyo dedica um ensaio às lacunas e erros da historiografia da tradução e dá o episódio da “escola” toledana como exemplo de lapsos recorrentes, erros factuais e de interpretação. Entre as obras de referência que cita há menções a uma tradução do Alcorão falsamente atribuída ao abade de Cluny, Pierre de Montboissier ou Pedro o Venerável, ou à presença do bispo Ulfila, na Península Ibérica, confundindo visigodos e ostrogodos, além de outras confusões de lugares e épocas (SANTOYO, 2006).

No nosso caso, tratando-se de um fenômeno complexo, as perguntas não são simples e as respostas não são fáceis nem óbvias. Hsia e Burke (2009, p. 17)³, sugerem destrinchar essas “culturas da tradução” a partir de respostas provisórias para seis grandes perguntas: “Quem traduz? Com que intenção? O quê? Para quem? De que maneira? Com que consequências?” Começaremos pela indagação de quem traduz, cuja resposta muda ao longo do tempo de realização e interpretação e conduz também à questão da individualidade e autonomia de intérpretes e tradutores “infieis” e cristãos de Toledo; ou da relação de confiança, controle e censura entre eles.

Quais as intenções e propósito e para quem se traduz tampouco têm respostas simples; as respostas óbvias e declaradas podem não ser as verdadeiras ou relevantes e também variam ao longo do tempo. Ou dos tempos: o da etapa de realização da tradução e o da sua interpretação *a posteriori*. Mesmo o que se traduz, que permitiria uma resposta numérica e objetiva, não tem uma resposta simples.

Collège de traducteurs

Embora o *Collège* ou Escola de Toledo não tenha existido em sua época com este nome, o termo *collegium* talvez lhe tivesse sido apropriado no sentido que se dava na época, de colegiado ou guilda, “corporação de pessoas reunidas para uma função comum”. O termo *Collège des Traducteurs* só foi cunhado no começo

3 Tradução de Roger Maioli dos Santos.

do século XIX, pelo orientalista francês Amable Jourdain. O certo é que não há prova documental de que tenha havido algo como um *collège*, *scola*, escola, *escuela*, *school*, *Akademie* (Feuchtwanger), *Schule* (Valentin Rose), como entendemos esses termos hoje, como instituições educacionais ou entidades jurídicas estáveis. Comentadores de hoje, como Santoyo (2006), não hesitam em chamar estas denominações de equívocos, mas não pareceria tão distante da realidade de sua época se considerarmos o uso medieval da palavra *collegium*. A própria designação foi criada fora da Espanha:

Foi Amable Jourdain quem, em 1819, primeiro cometeu o erro de falar de um “*collège de traducteurs*” naquela cidade espanhola, quando de fato os tradutores atribuídos à “Escola de Toledo” realizaram suas tarefas em lugares às vezes bem distantes de Toledo. O erro, no entanto, logo se espalhou por toda a Europa, e depois de Jourdain muitos outros eruditos do século XIX costumavam se referir à mesma “escola”.

[...]

Não, não existe tal escola de tradutores em Toledo, se a “escola” deve ser entendida em qualquer dos sentidos usuais da palavra. Já em 1942, Angel González Palencia (1942, p. 118) teve de admitir que “os poucos documentos que até agora foram encontrados não proporcionam uma base para afirmar-se a existência de um centro de traduções” (SANTOYO, 2006, p. 31, tradução nossa)⁴

A chamada Escola de Toledo não foi, nem pretendeu ser em seu momento, uma escola no sentido de ser uma instituição com um quadro de professores ou lugar físico fixo e próprio. De fato, nem mesmo era chamada assim ou sequer tinha um nome específico; como é muito comum na História, só ganhou um nome e delimitação quando já não existia como tal. Além disso, engloba dois momentos e movimentos dessemelhantes.

4 It was Amable Jourdain who in 1819 first made the mistake of speaking of a “*collège de traducteurs*” in that Spanish town, when in fact the translators he ascribed to the “Toledo School” carried out their tasks in many other parts of the country, places sometimes quite far from Toledo. The error, however, soon spread all over Europe, and after Jourdain many other nineteenth-century scholars used to refer to the same “school.” [...]

No, there was no such School of Translators at Toledo, if “school” is to be understood in any of the normal senses of the word. Already in 1942 Angel González Palencia (1942, 118) had to admit that “the very few documents which so far have been found do not provide a basis to assert the existence of such a centre of translations.”

Estabelecer uma delimitação territorial para a Escola parece fácil e objetivo. Os trabalhos na primeira etapa fossem realizados, sobretudo, na Catedral de Toledo; depois também em diversos outros prédios religiosos e, em seu segundo momento, sobretudo, em dependências privadas da nobreza, do rei ou do Estado. Os trabalhos de tradução também não se limitaram a Toledo e só na sua segunda encarnação estiveram sob direção ou intenção hispânica. De fato, a existência dessa guilda ou corpo de tradutores tampouco ajudou a formar, seja na cidade, seja na península, uma universidade ou centro de estudos autônomo. Os conhecimentos ali traduzidos e transmitidos floresceram em outros lugares; nomeadamente Paris, Bolonha e Oxford. Embora tivesse o apoio desde o início dos reis hispânicos, a escola foi promovida e dirigida nas suas primeiras décadas por arcebispos franceses. Se os intérpretes eram hispânicos, os tradutores eram, na sua prática totalidade, não hispânicos, *francos*⁵ em sua maioria, como que emprestados de outras instituições europeias então nascentes, que buscavam conhecimentos para aplicar em seus lugares de origem. Não foi um fenômeno exclusivo daquela cidade e nem mesmo da Espanha. Toledo disputava a primazia com Sicília e Nápoles e, mesmo na Espanha, não era a única cidade que traduzia. Tampouco, as campanhas ou colegiados de tradução eram uma novidade: o próprio rei muçulmano da taifa de Toledo, Al-Mamun ou Almamune (1043-1075), patrocinava traduções antes da conquista pelos cristãos, e Bagdá teve também a sua “escola de tradutores”: “Mais ou menos se pode dizer o mesmo da célebre ‘escola de tradutores de Bagdá’ do século nono” (SANTOYO, 2006, p. 32, tradução nossa).⁶ Portanto, era bem semelhante em escopo e no seu caráter não formal à sua homóloga de Toledo.

O mais próximo de um corpo funcional próprio consistia de moçárabes, hebreus e muçulmanos almorávidas que interpretavam oralmente textos árabes para a *lingua tholedana*, latim vulgar, romance ou proto-espanhol, como se queira, do qual eram então transpostos para a escrita em latim eclesiástico pelos francos. Não havia o equivalente a tradutores profissionais ou de tempo integral. Os intérpretes

5 O gentílico medieval franco abarcava mais e não era o mesmo que hoje entendemos como francês. Como povo germânico, estão na base da formação da Alemanha e dos Países Baixos, além da França, a qual deram nome. No contexto da Hispânia contemporânea da Primeira Cruzada, época e lugar da primeira Escola de Toledo, o franco é um europeu ocidental não hispânico que hoje seriam franceses, alemães, ingleses, escoceses; mesmo os catalães eram considerados como francos pelos muçulmanos. O que nos interessa aqui é justamente não estarem integrados ao mundo peninsular, não eram espanhóis, judeus ou muçulmanos e esta não integração foi um elemento essencial nas traduções que auspiciaram. Os clérigos francos, sem conhecer e justo por não conhecer o árabe, podiam corrigir e adaptar a primeira versão oral proporcionada por judeus, muçulmanos e cristãos hispânicos.

6 More or less the same can be said of the famous ninth-century Baghdad “school of translators.”

do árabe eram bedéis, sábios e artistas moçárabes, hebreus, muçulmanos, frequentemente conversos e refugiados das guerras territoriais e religiosas. Os tradutores para o latim, na maioria, eram clérigos estrangeiros buscando conhecimentos para levá-los a suas pátrias. Não se fazia a tradução direta e sem interposição da oralidade, um método antieconômico que tinha suas razões de ser. Ernest Renan explica o sistema oral de tradução, enfatizando que era comum a outras “escolas” de tradução da época:

As relações da Europa com os muçulmanos ocorriam, de um lado, pela Espanha, e sobretudo por Toledo; do outro, pela Sicília e o reino de Nápoles. O trabalho dos tradutores era realizado nestes dois pontos com igual ardor e pelos mesmos procedimentos. Quase sempre um judeu, às vezes um muçulmano convertido, desbastava a obra e aplicava a palavra latina ou a palavra vulgar sobre a palavra árabe. Um clérigo presidia o trabalho, encargava-se do latim e dava seu nome à obra. Algumas vezes, no entanto, levava também o nome do secretário judeu, de onde decorre que uma mesma tradução seja frequentemente atribuída a personagens diferentes. Nos séculos XII e XIII, as traduções eram feitas sempre diretamente do árabe. Somente muito mais tarde, começou-se a traduzir os filósofos árabes sobre versões hebraicas. (RENAN, 1992, p. 146, tradução nossa).⁷

Faziam, portanto, um trabalho análogo ao dos copistas, que transcreviam o que se lhes ditava para a escrita, mas desta vez do que ouviam em *sermo vulgaris* ou *lingua tholedana* para o latim escrito escorreito. Seus métodos de trabalho se assemelhavam aos dos *scriptoria* e *studii* de produção de manuscritos.

Culturas de tradução

A Escola ou Escolas de Toledo e suas etapas e métodos parecem se encaixar razoavelmente no que Peter Burke chama, no prefácio de *A tradução cultural no*

7 Las relaciones de la Europa con los musulmanes tenían lugar de un lado por España, y sobre todo por Toledo; del otro por Sicilia y el reino de Nápoles. El trabajo de los traductores se operaba en estos dos puntos con igual ardor y por los mismos procedimientos. Casi siempre un judío, s a menudo un musulmán convertido, desbastaba la obra y aplicaba la palabra latina o la palabra vulgar sobre la palabra árabe. Un clérigo presidia el trabajo, se encargaba del latín y daba su nombre a la obra. Algunas veces, sin embargo, llevaba también el nombre del secretario judío, de donde proviene el que una misma traducción sea frecuentemente atribuida a personajes diferentes. En los siglos XII y XIII, las traducciones se hadan siempre directamente del árabe. Sólo mucho más tarde se empezaron a traducir los filósofos árabes sobre versiones hebraicas.

primórdios da Europa Moderna (HSIA & BURKE, 2009), de “culturas de tradução” e seus regimes. Tendo partido de Amable, o mais célebre patrocinador, ainda no século XIX, da ideia de uma escola de tradutores foi Ernest Renan; a ideia foi posteriormente incorporada na Espanha por Menéndez-Pelayo. Para Renan, a iniciativa Escola de Toledo foi um evento revolucionário e essencial, cujos méritos atribui ao seu conterrâneo francês, o arcebispo Raimundo; Renan destaca também o hispânico Gundisalvo, e reduz Abu Bakr Muhammad ibn Dawud al-Zahiri ou João Avendeth a um subordinado do anterior:

A honra desta tentativa, que havia de ter uma influência tão decisiva sobre a sorte da Europa, corresponde a Raimundo, arcebispo de Toledo e grande chanceler de Castela de 1130 a 1150. Raimundo forma ao seu redor o colégio de tradutores, à cabeça do qual se encontra o arqui-diácono Domingo Gundisalvo ou González *Dominicus Gundisalvi*. Vários judeus, dentre os quais o mais conhecido é João Avendeth, trabalhavam sob suas ordens. Este primeiro ensaio versou, principalmente, sobre Avicena. Gerardo de Cremona e Alfredo Morlay acrescentaram, alguns anos mais tarde, diversos tratados de Alkindi e de Alfarabi. Assim, desde a primeira metade do século XII, eram conhecidas dos latinos as mais importantes obras de filosofia árabe. (RENAN, 1992, p. 145, tradução nossa).⁸

Na verdade, a atividade de Gundisalvi ou Gundissalinus foi exercida sobretudo sob o auspício do sucessor de la Sauvetât, outro arcebispo francês, João de Castellmoron, após 1152, o que só confirma a primazia francesa na campanha de tradução de Toledo. O arcebispo antecessor de Raimundo de la Sauvetât também era francês, Bernardo de Cluny, e o arcebispado continuaria francês (ou franco) até quase o final daquele século. O importante é que a partir de Ernest Renan é que a Escola de Toledo recobra importância histórica e se torna um mito ou narrativa da história da tradução. A tendência a sobrevalorizar as traduções de filosofia (um quinto ou menos) sobre as outras, também parece partir dele.

Como dito, além da precursora “Escola de Bagdá”, havia uma concorrente contemporânea na Sicília da corte normanda, com similaridades de contexto e

8 El honor de esta tentativa, que había de tener tan decisivo influjo en la suerte de Europa, corresponde a Raimundo, arzobispo de Toledo y gran canceller de Castilla de 1130 a 1150. Raimundo forma en torno suyo un colegio de traductores, a la cabeza del cual se halla el arcediano Domingo Gundisalvo o González Dominicus Oundisalvi. Varios judíos, entre los que el más conocido es Juan Avendeth, trabajaban bajo sus órdenes. Este primer ensayo versó principalmente sobre Avicena. Gerardo de Cremona y Alfredo Morlay añadieron, algunos años más tarde, diferentes tratados de Alkindi y de Alfarabi. Así, desde la primera mitad del siglo XII, eran conocidas de los latinos las más importantes obras de filosofía árabe.

circunstância e até um grande tradutor, Gerardo de Cremona, que atuou em ambas. Elas foram os protótipos de outros surtos ou campanhas ou culturas de tradução posteriores pela Europa, como, na própria Espanha, na corte de Carlos V, no século XVI; ou os patrocínios às traduções do rei Gustavo Adolfo, na Suécia, e do czar Pedro, o Grande, na Rússia, nos séculos XVII e XVIII, respectivamente; todos com o objetivo declarado de modernizar e europeizar seus países.

A exemplo do papel que, ao longo dos séculos, refugiados huguenotes, italianos protestantes, hebreus da diáspora exerceram – aquele de mediadores culturais, desempenhado por moçárabes, mouros e, outra vez, hebreus na Toledo medieval. Outra vez, Ernest Renan vai mencionar a importância dessa intermediação. Embora não tenha um viés negativo, não deixa de ser uma preconceção:

Os judeus cumpriam em suas relações um papel essencial, que não foi levado em conta o suficiente na história da civilização. Sua atividade comercial e sua facilidade para aprender as línguas, tornavam-nos intermediários naturais entre os cristãos e os muçulmanos (RENAN, 1992, p. 146, tradução nossa).⁹

Também a Companhia de Jesus, desta vez por todo mundo, Américas e Ásia, sobretudo, quis suprir nos séculos posteriores o papel que o arcebispado franco de Toledo havia exercido, em torno da Catedral, no primeiro século da Escola, levando conscienciosamente os conhecimentos do mundo para a Europa e, sobretudo, sua visão religiosa da Europa para o mundo (HSIA e BURKE, 2009).

Entre as culturas envolvidas, o próprio conceito do que seria uma tradução era diverso e conflitante. As traduções medievais europeias tendiam a ser maciçamente literais e sacralizantes do original, enquanto as traduções hebraicas e muçulmanas tendiam a parafrasear e explicar. Nessas tradições, mesmo hoje, considera-se que não há propriamente traduções de textos sacros, mas comentários.

[...] Haskins estava ciente do fato de que tais traduções eram quase universalmente uma característica essencial da vida intelectual árabe na Europa da época (tanto na Sicília quanto em Espanha); que muitas das “traduções” mais influentes não eram de fato traduções do grego, mas traduções de comentários filosóficos árabes sobre Aristóteles, que durante alguns séculos tinha sido um dos luminares filosóficos da tradição árabe; e que a

9 Los judíos cumplían en sus relaciones un papel esencial, que no se ha tenido en cuenta lo suficiente en la historia de la civilización. Su actividad comercial y su facilidad para aprender las lenguas, hacían de ellos los intermediarios naturales entre los cristianos y los musulmanes.

propagação e recepção de tais textos eram pelo menos em certa medida explicáveis apenas em termos de uma penetração e conhecimento mais profundos da vida intelectual árabe na Europa e de seu alentado prestígio, muito maior do que o que havia tido anteriormente. (MENOCAL, 2004, p. 10, tradução nossa).¹⁰

Isso abre as portas para uma intermediação do mundo hebraico-islâmico da tradição grega. No conto “La busca de Averroes” (BORGES, 1974), Jorge Luis Borges narrará a busca de Averróis de equivalências nocionais ou correspondências para os conceitos da Antiguidade greco-latina no árabe. Esta busca de entendimento de noções e conceitos que não existiam entre os muçulmanos será útil para a transposição dessas noções que também não existiam mais na Europa.

Averróis abre-nos um campo intelectual: o da transposição da tradução. Ele transpõe Aristóteles para o quadro da cultura andaluza sem qualquer servilismo; fornece equivalentes nocionais para diferentes conceitos do Estágira; propõe uma filosofia da tradução em que os conceitos básicos de uma cultura encontram seus correspondentes em outra. O Corão? Uma narrativa homérica. A mesquita? Um ginásio. O imã? O legislador grego. A interpretação da Lei? O silogismo. Esse campo intelectual - mais pacífico do que o do consenso - salvaguarda, com a prática filosófica, a pluralidade das formas de vida e de pensamento. (BENMAKHLOUF, 2006, p. 223).¹¹

No romance de Feuchtwanger, citado acima, uma cena ilustra ficcionalmente tanto o tipo de tradução cultural ou nocional da época quanto o papel da oralidade e sua imediatez no método de tradução da época:

Entre os adágios na parede estava aquele antigo árabe que o tio Musa tanto amava: “Uma paz leve como a pluma é melhor do que uma vitória com peso de ferro”. Raquel leu o adágio para ele; as estranhas palavras vieram plenas, sombrias e elevadas de seus lábios juvenis. Como ele não entendeu,

10 Haskins was aware of the fact that such translations were almost universally an essential feature of Arabic intellectual life in Europe at the time (both in Sicily and Spain); that many of the most influential “translations” were not at all translations from the Greek as such, but rather translations of Arabic philosophical commentaries on Aristotle, who for some centuries had been one of the philosophical luminaries in the Arabic tradition; and that the propagation and reception of such texts was at least in some measure explicable only in terms of a deeper penetration and knowledge of Arabic intellectual life in Europe, and of its far greater prestige, than had previously been adduced.

11 Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira.

ela traduziu para o latim vulgar: “Uma onça de paz vale mais do que uma tonelada de vitória”. – Isso é bobagem – disse Alfonso, imperiosamente. – Isso vale para camponeses e burgueses, não para cavaleiros. Porém, não querendo ofender Raquel, disse: “Isso pode ser adequado na boca de uma dama”. (FEUCHTWANGER, 1983, p. 290, tradução nossa).¹²

A hebreia do romance precisou “se traduzir”, ou seja, se colocar no lugar do Outro e interpretou o que era uma metáfora ao uso semítico, que contrastava suavidade e dureza, com uma metáfora em termos de peso, apropriada para um guerreiro cristão. O Alfonso VII ficcional, sucessivamente, não entendeu, entendeu em seus próprios termos e, finalmente, colocou-se no lugar do outro para entender como o outro poderia entender, ainda que só como concessão tolerante à sua interlocutora.

Se a primeira fase da Escola foi eclesiástica, coletivista e francesa, na segunda, mais curta e individualista, a direção era política, pelo rei Alfonso X, o Sábio. As traduções se faziam direto do árabe, do grego, do hebraico e, agora também, do latim, para o castelhano, herdeiro do romance hispânico, sem a interposição da oralidade. No processo, o dialeto castelhano ganhava foros de língua nacional, como o espanhol.

As traduções eram feitas por eruditos de vários credos, predominantemente hispânicos, e eram coordenadas pelo rei que se fazia chamar de *Imperador das Duas Fés*. Serviam aos interesses políticos e intelectuais locais, pessoais e políticos do rei Alfonso X, ele próprio um historiador notável em castelhano, autor das *Crônicas Generales* que compendiam a história da Espanha (e compendiam os amores de seu avô com a Judia de Toledo). Significativamente, fez que o espanhol fosse adotado como língua do seu reinado em detrimento do latim. Curiosamente, também é lembrado como notável poeta em galego-português, a língua de sua mãe.

O questionar e discutir os métodos, sistemas, regimes, *habitus* ou culturas de tradução é bastante relevante, porque revela os condicionantes que levaram à escolha desses procedimentos e não de outros. Além de ter suas repercussões teóricas e práticas que ainda nos afetam hoje.

12 Unter den Sprüchen an der Wand war jener uralte arabische, den Onkel Musa so liebte: “Ein Federgewicht Frieden ist besser als ein Eisengewicht Sieg.” Sie las ihm den Spruch; voll, dunkel und groß kamen die seltsamen Worte von ihren kindlichen Lippen. Da er nicht verstand, übersetzte sie ins geläufigere Latein: “Eine Unze Friede ist mehr wert als eine Tonne Sieg.” “Das ist Unsinn”, erklärte Alfonso herrisch. “Das ist was für Bauern und Bürger, nicht für Ritter.” Da er aber Raquel nicht verletzen wollte, begütigte er: “Im Munde einer Dame mag es angehen.”

O que pode ser feito aqui é situar esses textos em seu contexto cultural, incluindo os sistemas ou “regimes” de tradução prevalentes nesse período – em outras palavras, às regras, normas ou convenções que governavam sua prática, tantos os fins – (ou “estratégias”) como os meios (as “táticas” ou “poéticas”) (HSIA e BURKE, 2009, p. 17)¹³

Os tradutores ou intérpretes orais do árabe para o romance hispânico eram predominantemente moçárabes, cristãos de cultura árabe, e algumas vezes hebreus ou mouros convertidos. Curiosamente, segue-se aqui a prática islâmica de relegar a tradução a convertidos e renegados, segundo Peter Burke. No entanto, os tradutores finais para o latim escrito eram sempre intelectuais cristãos confiáveis, quase sempre de outras partes da Europa ou educados fora da Península Ibérica. Garantia-se assim o caráter pan-europeu, mais que ibérico, da empreitada.

A etapa obrigatória de interpretação em voz alta do texto árabe ou hebraico em romance hispânico é um método antieconômico, no sentido de mais cansativo e caro, senão no sentido econômico, no sentido do uso da mão de obra, mas atende a várias determinantes sócio-religiosas, linguísticas e até jurídicas (PALENCIA, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, 1930). De certa forma, as exigências de fidedignidade sobrepunham-se às necessidades práticas de fidelidade ao original, com a introdução, neste caso literal, de ruídos de comunicação. Sobretudo, garantia-se assim o controle religioso sobre o produto final.

Toledo, Babel

Toledo já era um importante centro de aprendizagem e tradução quando foi conquistada por hispânicos e europeus do Norte. Segundo Gonzáles Palencia e outros autores, Toledo era simplesmente uma cidade de língua e cultura arabizadas e mesmo os cristãos locais eram bilíngues. Tampouco os cristãos conquistadores do norte da Península desconheciam o árabe e, segundo, outra vez, Gonzáles Palencia, logo se arabizaram culturalmente. Palencia constata que a corte do conquistador da cidade não se distinguia em moda, língua e costumes de uma corte muçulmana e o herdeiro do rei era filho de uma rainha ou concubina árabe convertida. Por outro lado, os numerosos cavaleiros e clérigos que atravessaram os Pireneus logo criaram um bairro próprio e separado cultural e linguisticamente, o arcebispado

13 Tradução de Roger Maioli dos Santos.

toledano seria, pelos primeiros cem anos após a conquista, uma possessão franca ou francesa. Isso terá, claro, consequências na Escola de Toledo.

Para a historiadora cubana María Rosa Menocal, o que ocorreu de mais extraordinário em Toledo foi um despertar do conquistador diante da cultura do conquistado.

A conquista de Toledo abriu aos europeus as portas para o que anteriormente estava restrito aos andaluzes. O grande aumento do fluxo de traduções dessa cidade, cujo nome se tornaria sinônimo de arte e ciência da tradução de textos árabes, representava um tipo diferente de ameaça e representava um tipo diferente de maldade. Instilou os medos e preocupações que o conhecimento filosófico secular e as ciências sempre invocaram em instituições religiosas, fosse qual fosse o credo. (MENOCAL, 2004, p. 41).

E esta é uma ameaça que vai além da religião e da disputa por terreno contra o Islã; havia ali uma *Kulturkampf*, como a que Bismarck depois travaria no século XIX contra a França e o catolicismo para consolidar a unificação da Alemanha. Nos dois casos, a derrota cultural teria inviabilizado quaisquer conquistas territoriais e políticas. Ainda segundo Menocal,

devemos prontamente ser capazes de perceber o poder sedutor do *milieu* cultural árabe para a comunidade intelectual e artística europeia – apesar da importância da ameaça territorial que o Islã representava para a Europa. A verdadeira ameaça, de fato, era cultural, e essa ameaça tinha pouco a ver com o islamismo ou a conquista territorial (MENOCAL, 2004, p. 47, tradução nossa).¹⁴

Portanto, a tarefa de tradução era tanto uma busca de aproximação quanto uma atividade de contenção contra o aluvião cultural do “Oriente”. Como afirma Burke, ainda em *A tradução cultural* (2009), uma sociedade procura na outra cultura aquilo que lhe falta e de que precisa, mas também aquilo que reconhece e a deixa confortável; para isso, precisa modificar e subverter o importado. Esta valorização da tradução não afeta o público local cristão, que não precisava de traduções para aceder à cultura árabe. De fato, a elite política tampouco tinha condições

14 we should be readily able to perceive the seductive power of the Arabic cultural milieu for the European intellectual and artistic community—despite the importance of the territorial threat that Islam posed for Europe. The real threat, indeed, was a cultural one, and this threat had little to do with either Islam or territorial conquest..

de traduzir das línguas semíticas, não por desconhecer o árabe, que usavam no cotidiano, mas por falta de domínio do latim eclesiástico que era a língua franca europeia. Portanto, o empreendimento da transmissão do conhecimento em árabe para o Ocidente foi maiormente transpirenaico, realizado por intelectuais de fora da Península ou por algum raro intelectual hispânico educado na França, como foi Gundissalinus; com a colaboração anônima de eruditos moçárabes e hebraicos, e sem participação historicamente registrada de outros clérigos locais. Alguns dos seus principais tradutores, para exemplificar, seriam Herman Alemanus, alemão da Caríntia; Gerardo de Cremona, italiano, que também atuou na Escola de Tradutores da Sicília; Daniel de Morlay, anglo-normando; Alexander Neckham, inglês, e Miguel Scoto, escocês ou inglês.

Conclusão

No capítulo nono do *Quixote*, séculos depois, Miguel de Cervantes parodiará o estranho processo, quando apresenta seu fictício tradutor: um suposto intérprete mourisco anônimo e solícito, um provável mendigo, que na narrativa será quem primeiro verterá o suposto original árabe de Cide Hamete Benengeli do romance para um espanhol oral, para que Cervantes o ponha no papel em boa língua cristã.

Foi em 1160 que o filósofo hebreu Abraham ibn Daud ou ben David ou Avendeuth ofereceu seus serviços aos líderes da cidade para traduzir Avicena (Ibn Sīnā), o que foi aceito, com condições. Ibn Daud alegadamente não tinha domínio suficiente do latim para traduzir sozinho e associou-se ao arqui-diácono Dominicus Gundissalinus (Domingo Gundisalvi ou Gundisalvo). No prólogo, de Avendeuth, o seu método de tradução é explicitado: “Assim, traduzimos o livro do árabe, comigo assumindo a liderança e representando cada palavra na língua vernácula, e o arqui-diácono Dominicus transpondo as palavras para o latim” (BURNETT, 2001, p. 252).

Embora Avendeuth se apresente nesse prólogo como o cabeça da tradução, com o cristão Dominicus Gundissalinus tratado com familiaridade pelo prenome, como auxiliar, o fato é que o sábio hebreu não reaparece em outras traduções conhecidas. Enquanto Dominicus Gundissalinus se tornará um dos tradutores mais prolíficos, com outros sábios mulçumanos e hebreus, a partir daqui anônimos, ocupando o posto de Avendeuth.

A descrição assemelha-se notavelmente àquela de uma oficina de cópia de manuscritos, com interpretação em voz alta para que outros escrevessem, mas também na aplicação figurada da palavra latina sobre a árabe, como um palimp-

sesto, um processo cumulativo, mas também destrutivo ou ocultador do que fica por baixo.

Burnett faz uma descrição mais simples, na mesma linha:

que um moçárabe ou judeu, que não era proficiente em latim, fez uma tradução intermediária de um texto para o vernáculo (seja o árabe coloquial de Toledo ou o dialeto românico local), que um clérigo educado no latim transpunha para um bom latim (BURNETT, 2001, p. 252, tradução nossa)¹⁵

Este processo parece bastante exaustivo, com grande dispêndio de tempo e de pessoal qualificado, e depende da disponibilidade de um grande número de profissionais. Neste caso, o enorme número de sábios hebreus e mouriscos refugiados e disponíveis, e de intelectuais europeus ávidos dos conhecimentos na língua árabe. Havia também outros condicionantes que justificam a escolha desses procedimentos e que não eram exclusivos de Toledo, visto que o método era empregado em outras partes na época.

Havia, primeiro, a questão consuetudinária da forma de leitura. Simplesmente, não era comum a leitura silenciosa, mesmo privada. Ler praticamente implicava falar ou murmurar o texto. O que para nós seria um vício de leitura, ou um esforço a mais, era, para o homem medieval, apenas o seu modo habitual de ler. Agostinho de Hipona (santo Agostinho) demonstrou surpresa quando encontrou o bispo Ambrósio de Milão lendo introspectivamente, o que lhe pareceu extraordinário e inquietante (NUNES, p. 161). Precisou especular sobre as razões de Ambrósio e aceitar que, fosse qual fosse, deveria ser boa:

Se mesmo a leitura individual era falada, a leitura coletiva dos copistas medievais era mais ainda. Os *scriptoria* de reprodução de manuscritos eram ambientes ruidosos. Um orador lia em voz alta o manuscrito a ser copiado e os copistas passavam o que ouviam para o pergaminho.

A asserção comum de que os sábios hebreus não podiam traduzir diretamente do árabe para o latim é discutível. De fato, era motivo de reprimenda religiosa entre os hebreus da época que eles estudassem mais o latim cristão do que o hebraico:

15 that a Mozarab or Jew, who was not proficient in Latin, made an intermediate translation of a text into the vernacular language (whether the colloquial Arabic of Toledo or the local Romance dialect), which a cleric educated in the Latin schools transferred into good Latin.

O estudo da língua latina estava nesta época muito estendido entre os judeus. Em 1280, Salomão-ben-Adereth, de Barcelona, escreveu uma carta aos judeus das sinagogas da Provença para repreendê-los por estudar a língua latina em detrimento da lei (PASINI, I, págs. 61-62 apud RENAN, 1992, p. 146, tradução nossa)¹⁶

Não seria, no entanto, viável deixar na mão de tradutores *infieis*, aqui no sentido religioso, a tradução de textos filosóficos e religiosos, sob o risco de serem também infieis no sentido linguístico.

O papel da oralidade nessas traduções ajuda a explicar a inexistência da tradução literária lírica na Escola. Isto é determinado, primeiramente, pela questão de para quem a tradução é feita; a população local consumia e mesmo produzia poesia popular, quase sempre amorosa, diretamente em árabe, e a poesia árabe não interessava aos clérigos de língua latina. E não porque fossem especialmente castos, mas porque tinham outras tradições de poesia erótica, com a dos *Carmina Burana*.

Mais tarde, coincidindo com segunda etapa da Escola, relacionada, haverá um tipo de “tradução de procedimentos”. A chamada Canção de Amigo galego-portuguesa será uma derivação da poesia amorosa moçárabe, em geral composta em língua românica com refrão em árabe ou hebraico. Como fórmula e tema, mudará muito pouco; onde surge o *habib* no refrão árabe, se usa amigo, significando amante. Além da dificuldade técnica e literária inerente da tradução de versos de outra língua, religião e cultura, está o fato de que tais traduções, mesmo se existiram, não foram postas no papel ou eram traduções anônimas, de todo modo, não preservadas.

O que não quer dizer que não tenha havido influência literária indireta. De todo modo, no começo da literatura castelhana são comuns as adaptações da sabedoria oriental sob a forma de contos de fundo moral, sem que se chame isso de tradução. Mesmo Boccaccio no *Decamerão* aproveitou temas árabes em alguns enredos. O fato é que a Escola de Toledo não é associada comumente à tradução de literatura. Cálculo, cosmogonia e medicina concentravam 70% das traduções, bem acima da filosofia, com cerca de 20% das traduções, embora sejam as mais lembradas atualmente, com a religião muito atrás. No entanto, o arabista espanhol

16 El estudio de la lengua latina estaba en esta época muy extendido entre los judíos. En 1280, Salomón-ben-Adereth, de Barcelona, escribió una carta a los judíos de las sinagogas de Provenza para reprenderles por estudiar la lengua Latina en, detrimento de la ley.

Asín Palacios levantou hipóteses sobre a influência da mística árabe sobre Dante Alighieri na criação da *Commedia* (MENOCAL, 2004). María Rosa Menocal levanta a questão para logo questionar a extensão dessa influência: “Está bem sugerir que aqueles poetas cuja dedicação à fé seja suspeita possam ter encontrado algo atraente e imitável no mundo dos muçulmanos. Mas Dante?” (MENOCAL, 2004, p. 122, tradução nossa).¹⁷

Não é possível esquecer que Avendauth,¹⁸ quem primeiro propôs o método da tradução intermediada oralmente, era um hebreu, portanto, de uma cultura acostumada a esta corporeidade verbal da palavra escrita, mas isto estava longe de ser algo raro ou estranho entre muçulmanos e cristãos.

Hsia e Burke sugerem que, do ponto de vista do historiador cultural, “a tradução revela [...] o que uma cultura acha interessante em outra” (HSIA e BURKE, 2009, p. 26). Mas este *interesse* atua segundo dois princípios opostos, só aparentemente, opostos.

O primeiro, é o de que a tradução serve para “preencher lacunas na cultura hospedeira” (HSIA & BURKE, 2009). O segundo é “o princípio da confirmação, segundo o qual, pessoas de uma cultura traduzem obras que sustentam ideias, premissas ou preconceitos já presentes nela. (HSIA & BURKE, 2009).

Hsia e Burke apresentam como um corolário deste segundo princípio o que poderia ser de fato um terceiro princípio unificador. Ou, em termos dialéticos, uma síntese para a tese e antítese que os dois princípios acima representam: “Caso não sustentem ideias desse tipo, as traduções são *modificadas* [grifo nosso], direta ou indiretamente” (HSIA & BURKE, 2009, p. 27). Segundo Menocal:

Por outro lado, houve uma europeização, uma adaptação e absorção dentro deste paradigma, do corpus de informações que revelam essas “traduções” do árabe, particularmente nos séculos XI e XII, que contribuíram decisivamente para o renascimento intelectual da Europa daquela época (MENOCAL, 2004, pp. 9-10).¹⁹

17 It is all well and good to suggest that poets of suspect dedication to the faith might have found something appealing and imitable in the world of Muslims. But Dante?

18 Conforme o autor e a época, o tradutor judeu Abraham ibn Daud é também chamado ben David ou Avendeuth. Renan adota a grafia Avendauth.

19 On the one hand, there has been a Europeanization, an adaptation and absorption into this paradigm, of the body of information that reveals that Arabic “translations”, particularly in the eleventh and twelfth centuries, contributed decisively to the intellectual revival of Europe at that time.

De todo modo, e ao contrário do lugar comum das obras de referência, a tradução não começou por obras de filosofia e religião, mas por temas mais técnicos e pragmáticos:

Em geral, as primeiras obras traduzidas do árabe não foram obras filosóficas. A medicina, as matemáticas, a astronomia, haviam atizado a curiosidade de Constantino, o Africano, de Gerberto, de Abelardo de Bath, de Platão de Tívoli, antes de que se sonhasse em pedir ensinamentos filosóficos a infieis como Alfarabi e Avicena. (RENAN, 1992, p. 145, tradução nossa)²⁰

Em termos de táticas de tradução, a intermediação da oralidade acaba se revelando um método propício para este ajuste entre o que se precisa e o que se deseja entre duas culturas.

As duas etapas da que foi chamada Escola de Tradutores de Toledo são tão diferentes, até opostas, que seria mais preciso chamá-las respectivamente Escola Eclesiástica ou Franca e Escola Alfonsina ou Castelhana respectivamente, em vez de colocá-las sob um só chapéu. Sem que isso implique que alguma delas tenha sido propriamente uma escola, antes movimentos ou missões coletivas ou colaborativas. A primeira foi criada para atender a interesses do norte da Europa de aquisição de conhecimentos orientais e clássicos, realizada por clérigos que depois levaram seus conhecimentos no retorno a seus países de origem. Dependeu do afluxo de sábios hebreus e muçulmanos, alguns convertidos, que chegaram como arquitetos, artistas, intelectuais e se tornaram em Toledo tradutores anônimos. Traduzia-se do árabe, depois também do hebraico, para o latim eclesiástico. Esses clérigos exerciam a função múltipla de intermediários e censores do que a cultura dos *infieis* podia proporcionar à nova civilização pan-europeia.

Captavam o necessário, colhiam o que queriam e modificavam o que podiam.

A Escola Alfonsina, pelo contrário, era voltada para a Espanha nascente, era feita por hispânicos de vários credos e etnias, e do árabe, hebraico, grego e, agora também, do latim, para o castelhano, alçado à condição de língua nacional. O regime de trabalho era mais colaborativo, com a participação direta do rei como revisor e censor, do que coletivo. Embora ainda se ditassem textos, isto era incidental, uma comodidade, e não algo inerente ao modo de traduzir.

20 En general, las primeras obras traducidas del árabe no fueron obras filosóficas. La medicina, las matemáticas, la astronomía, habían tentado la curiosidad de Constantino el Africano, de Gerberto, de Abelardo de Bath, de Platón de Tívoli, antes de que se soñase en pedir enseñanzas filosóficas a infieles como Alfarabi y Avicena.

Sobretudo, era um projeto político nacional. Alfonso X preparava-se para unificar a Espanha sob os reinos de Leão e Castela e preparava o castelhano para ser o veículo linguístico dessa unificação. Um projeto bem-sucedido no longo prazo e que desembocará na Gramática de Nebrija (Nebrija, 1492) e terá repercussões na conquista das Américas e até hoje.

Existe hoje como um protótipo, modelo, miragem de uma cultura ou culturas da tradução, na acepção de Burke que chegou até nós, a partir da História, mas ultrapassando-a. A relação entre os intelectuais e tradutores europeus naquele primeiro momento em Toledo criou o modelo do que seria o comportamento de apropriação cultural posterior de outras culturas e línguas pela Europa. Se por um lado, reconheciam o esplendor, validade e necessidade das culturas e línguas semíticas e seu papel preservador, mediador e transformador da cultura clássica europeia, por outro, mantinham a apropriação destas culturas estritamente controlada por agentes confiáveis, com precauções e com o apagamento das contribuições individuais dos povos admirados, mas colonizados. De fato, quase todos os brilhantes contribuidores não clérigos das traduções foram tornados anônimos ou ignorados posteriormente em nome de seus coordenadores (e censores) clérigos.

Referências bibliográficas

- ALFONSO. *Primera crónica generak*. estoria de España que mandó componer Alfonso El Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289.
- ALIGHIERI, D. *Da linguagem vulgar*. E-books Brasil, 1999.
- BASTIN, G. L., & BANDIA, P. F. *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006.
- BENMAKHOUL, A. *Averrois*. (G. J. Teixeira, Trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- BERMANN, S., & WOOD, M. (Eds.). *Nation, language, and the ethics of translation*. Princeton, N. J: Princeton University Press, 2005.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BURNETT, C. The Coherence of the Arabic-Latin Translation Program in Toledo in the Twelfth Century. *Science in Context*, 14, pp. 249-288 doi:10.1017/S0269889701000096. In: C. Burnett (2001).
- FEUCHTWANGER, L. *Die Jüdin von Toledo*. Frankfurt am Main: Roman-Fischer Taschenbuch Verlag, 1983.
- FOLENA, G. *Volgarizzare e tradurre* (Vol. Volume 605 de Piccola Biblioteca Einaudi). Turim, Itália: G. Einaudi, 1994.

- HIPONA, A. d. *The Confessions of Saint Augustine*. San Diego, Ca: ICON Group International, 2005.
- HSIA, R. P.-c., & BURKE, P. *A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna*. (R. M. Santos, Trad.). São Paulo: UNESP, 2009.
- HUNG, E. (Ed.). *Translation and cultural change: studies in history, norms, and image projection*. Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2005.
- JOURDAIN, A. *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote*. Paris: Paris Joubert, 1843.
- KALTNER, J., & MCKENZIE, S. L. (Eds.). *Beyond Babel: a handbook for biblical Hebrew and related languages*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2002.
- KERMODE, L. E. *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- LEWIS, B. *From Babel to dragomans: interpreting the Middle East*. New York: Oxford University Press, 2004.
- MENOCAL, M. R. *The Arabic Role in Medieval Literary History*. University of Pennsylvania Press, 2004.
- NARVÁEZ, D., & Lapsley, D. K. (Eds.). *Personality, identity, and character: explorations in moral psychology*. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- NEBRIJA, A. d. *Gramática de la lengua Castellana*. Salamanca, 1492.
- NUNES, C. O. *Leitura na Idade Média: a ruptura com a oralidade*. Biblos, Rio Grande, 21: 0-000, 2007.
- PALENCIA, Á. G. *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII* (Vol. Volume preliminar). Madri: Instituto de Valencia de Don Juan, 1930.
- PALENCIA, Á. G. *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII* (Vol. Volume II). Madri: Instituto de Valencia de Don Juan, 1930.
- PALENCIA, Á. G. *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII* (Vol. III). Madri: Instituto de Valencia de Don Juan, 1930.
- PICK, L. K. *Conflict and Coexistence: Archbishop Rodrigo and the Muslims and Jews of Medieval Spain*. Michigan: University of Michigan, 2004.
- RENAN, E. *Averroes y el Averroísmo*. Madrid: Hiperion, 1992.
- SANTOYO, J.-C. Blank Spaces in the History of Translation. In: G. L. Bastin, & P. F. Bandia, *Charting the Future of Translation History* (pp. 11-43). Ottawa: University of Ottawa Press, 2006.
- SCHOLEM, G. G. *O nome de Deus: A teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II*. (J. Guinsburg, & R. J. Solon, Trans.). São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SPOLSKY, B. *The languages of the Jews: a sociolinguistic history*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Cosa c'è in un nome?

Entrevista com Aurora Fornoni Bernardini

Mário Coutinho¹

Nesta entrevista tenho o prazer de conversar com Aurora Fornoni Bernardini, professora titular do departamento de letras orientais da FFLCH/USP, crítica literária e tradutora; autora de *Aulas de Literatura Russa* (2018), Premiada pela APCA, e com o Jabuti na categoria tradução.

Italiana radicada no Brasil aos 13 anos, Aurora tem uma riquíssima produção teórica e um grande número de traduções publicadas, dentre essas traduções o já clássico *O Nome da Rosa* de Umberto Eco (em parceria com Homero Freitas de Andrade), livro que completa quarenta anos em 2020 e é o foco de nossa conversa.

Professora, em primeiro lugar eu gostaria de dizer que é uma grande honra poder ter essa conversa. Para começar eu gostaria que você nos contasse um pouco sobre seus anos e leituras formativas, e o que te fez tomar o caminho das Letras.

Aconselho aos interessados o livro da coleção *Palavra de tradutor* da editora Medusa, onde dou uma longa entrevista sobre minha privilegiada formação livresca, pois devo sua origem a um ensino fundamental na Itália que, na época, estava entre os melhores do mundo. Ao mesmo tempo, no antigo ciclo ginasial, que na Itália se chama “Escola Média”, desenvolvi o gosto pelos estudos de língua e literatura, em geral.

1 Graduando em Letras – Português/Grego na Universidade de São Paulo

E como fica a escolha entre sua língua nativa (o italiano) e o russo?

Comecei a traduzir do italiano textos com os quais lidava na USP (os manifestos do *Futurismo*), e em seguida continuei com outros, no intuito de divulgar o que eu considerava importante (Gadda, Buzzati...) que o leitor brasileiro conhecesse. Quanto ao russo, foi um amor de adolescente. Aos 16 anos li *Os irmãos Karamázov* e fiquei fulgurada pela frase atualíssima de Ivan Karamázov: “se este é o mundo de Deus, devolvo o bilhete”. Decidi estudar sua língua e as circunstâncias ajudaram. A vizinha da casa onde morava (no limite de São Caetano do Sul) era uma grande dama russa (na casa da avó dela tocava o próprio Tchaikóvski) e estudei com ela quatro anos, visitando os bairros próximos de imigração russa. Depois de terminar o curso das “anglo-germânicas” dediquei-me ao russo, com o professor Bóris Schnaiderman que me indicou como assistente. Viajei à Rússia e segui a carreira, mas também trabalhei (e trabalho) com literatura comparada, campo no qual pude dedicar-me, entre outras, à literatura italiana.

Como você conheceu o professor Homero Freitas de Andrade?

Homero foi meu aluno no Curso de Russo da USP quando eu era ainda instrutora voluntária, recém-egressa do curso de especialização em inglês, onde fui aluna de Kenneth Buthlay. Apreendi com esse professor a dar extrema importância, na investigação literária, não apenas à descoberta ao cerne da questão, mas ao *witticism*, ou seja, à maneira arguta e espirituosa de apresentar esse cerne. Foi justamente esta habilidade que me chamou a atenção quanto ao Homero. Ele tinha o dom do *wit*, não propriamente do *wit* erudito, que implica citações e alusões à tradição literária, mas do *wit* popular. Dou um exemplo. Estávamos nos referindo à obra de uma escritora qualquer, sem grande lustro, e Homero saiu-se com essa: “ela é a rainha do lugar-comum”. Achei que essa capacidade do Homero faria dele um bom tradutor, assim iniciei-o na literatura italiana pela qual ele se apaixonou. Em termos de língua italiana ele era autodidata, mas nos textos em que a redação era dele, o cotejo que fazíamos era rigoroso. Aliás, eu sempre insisti: se o tradutor não é nativo da língua original é obrigatório o cotejo linguístico com alguém que o seja. Eu mesma o pratico: as armadilhas da língua são sutis. Quando traduzo do russo sempre procuro um nativo a quem recorrer.

Ano passado me lembro de ter procurado Homero no final de uma de suas aulas para conversar um pouco sobre a tradução d'O Nome. Ele me contou que vocês foram especificamente escolhidos

por Eco para a tradução. Como era o relacionamento de vocês com o autor? E ainda neste tema, Eco, em paratexto de um de seus livros (agora me falha a memória) diz que mantinha um contato próximo com seus tradutores, em que implica esse contato no produto final?

Eu conhecera Umberto Eco durante um curso de semiótica que ele deu na USP e, pessoalmente, nos encontros do Instituto Italiano de Cultura de S. Paulo, com o qual eu colaborava. Quando saiu *O nome da rosa*, que ambos lemos no original, nos entusiasmos e tentamos traduzi-lo para o português. Não foi fácil conseguir a indicação que devemos não ao autor, mas a Haroldo de Campos, com quem eu colaborava em várias traduções do italiano que fizemos juntos. Digamos assim: Eco perguntou ao Haroldo e Haroldo nos indicou. A tradução foi épica. Palavra por palavra, tudo foi discutido. Infelizmente, na época, não existia o Google, de modo que, em edições subsequentes, tivemos que rever nomes e lugares que tiveram que ser reformulados.

Ainda que eu conheça traduções até a seis mãos (posso citar a tradução de Apanhador no Campo de Centeio, assinada por Jorio Dauster, Álvaro Alencar e Antônio Rocha), traduções a quatro mãos ainda são relativamente incomuns. Quais são os desafios na padronização do texto final e nas escolhas feitas ao se traduzir um texto em parceria?

Esta é uma questão crucial. Os critérios têm que ser bem claros, para não haver pastiches ou hibridações de estilo. Com Homero o contrato, no que se refere à literatura italiana, era o seguinte: vamos fazer um ensaio: ambos traduzimos o mesmo capítulo e checamos o efeito. Decidimos ambos, no fim, qual é o mais conveniente. Em *Os Malavoglia*, por exemplo, o do Homero ganhou. O que faz o outro parceiro? Uma coisa importantíssima que se chama *revisão*. Revisão gramatical, sintática, mas principalmente *estilística*, o que implica a escolha de sinônimos, a substituição de expressões, o cuidado com o ritmo etc. A esse respeito lembro um episódio de *O que é a arte* de Tolstói. Certa dama da sociedade levou a Tolstói um manuscrito de sua autoria pedindo ao mestre que desse sua opinião. Quando foi retirá-lo, o manuscrito estava pleno de riscos e de adendos e Tolstói foi lapidar: “aqui está, minha senhora, a diferença entre uma obra medíocre e uma obra literária”. No comment.

Um mecanismo que Eco usa, e que eu acho particularmente brilhante, é o do “naturalmente, un manoscritto”, que escusa o autor de diversos problemas conceituais provenientes da escrita de um

livro que emula a linguagem e a mentalidade do século XIV. Adicionado a este mecanismo temos o recurso da tradução: O original italiano é uma tradução de uma publicação em francês de um certo Abade Vallet, que por sua vez é uma tradução do manuscrito original de Adso em latim. Antes mesmo de chegarmos na primeira página do relato de Adso o texto já está envolto em tantas camadas de dissimulação narrativa. Como um tradutor deve receber um texto como este?

No caso do manuscrito, como em outros casos em *O nome da rosa* nos ativemos o mais possível ao original. Curioso, os que não leram o original passaram a achar que a linguagem usada por Umberto Eco precisasse de interpretação ou mesmo – em alguns casos – de “recriação”, no sentido haroldiano. Nada disso; a linguagem de Eco é clara e até mesmo linear. Houve até literatos italianos que a criticaram por isso.

Aproveitando que estamos falando de Eco: utilizando os conceitos d'A Obra Aberta o tradutor pode ser considerado autor de uma nova interpretação de um determinado texto e, por consequência, a tradução pode ser tomada como um desvio do original, suficientemente diferente para torná-la texto derivado?

Eco escreveu ensaios importantíssimos sobre tradução, inclusive alguns que eu uso como “mandamentos” para o tradutor. Um desses mandamentos diz que a “fidelidade” literal não é garantia de uma boa tradução. Deve haver fidelidade ao “espírito” do original, cuja tradução pode variar conforme a língua e a cultura para o qual é vertido. Vejam-se, por exemplo, os *Cantos do Paradiso* que Haroldo traduziu e que Eco considerou a melhor tradução até hoje da obra dantesca.

Outro aspecto de interesse no livro é a decisão do narrador de “manter” alguns trechos em latim, para efeito de verossimilitude, o original e as primeiras traduções não contém as traduções destes trechos, o que levou muitos leitores a fazerem compilações das traduções; uma dessas é a The Key to the Name of the Rose. Em uma nova edição exclusiva da Amazon temos as traduções desses trechos por Ivone Benedetti. O que fez vocês optarem por não traduzir esses trechos como notas?

Utilizamos essa chave – que foi publicada em italiano – e outras *chaves* para *O nome da rosa*. Mas decidimos manter os textos em latim macarrônico, não exatamente na versão original, mas de uma forma compreensível para o leitor culto de língua portuguesa.

E por fim eu gostaria de perguntar se você tem algum conselho para um jovem tradutor de literatura?

Sabe qual é o primeiro requisito? Que o futuro tradutor descubra seu próprio estilo. Escrevendo crônicas, diários, continhos, poemas. Afinal, descobrindo para qual gênero ele dá. No caso do Homero, como já disse, descobrimos que ele dava para a narrativa de cunho popularesco e nessa ele foi estupendo. (Veja-se Gadda e Moravia, por exemplo). Eu já tinha propensão para a literatura intimista ou metafísica e assim decidíamos a quem confiar a redação (a não ser para os textos russos, nos quais o papel de Homero era o de revisor estilístico).

Segundo requisito (obrigatório): que o tradutor coteje sua tradução com um nativo da língua original. Não vou citar aqui, mas encontrei e encontro barbaridades em traduções do italiano, mas mesmo do russo (de Dostoiévski) e do alemão (de Walter Benjamin).

Terceiro requisito, que Homero honrava sobremaneira: fundir rigor, conhecimento e... intuição.

Publicamos esta entrevista em homenagem ao professor Homero Freitas de Andrade, falecido em março deste ano.

Entrevista concedida a Mário Continho, graduando em Letras – Português/Grego na Universidade de São Paulo.

Maior 2020