

CARNE VIVA: A ESTREIA LITERÁRIA DE MARIO SOLDATI EM PORTUGAL

Vanessa Castagna¹

Recebido em 06/10/2017. Aprovado em 18/10/2017.

Resumo: O presente artigo aborda a primeira tradução em português do romance *Le lettere da Capri* (1954) do escritor italiano Mario Soldati, que pode ser considerado um caso de estudo pertinente para a descrição do sistema de normas implícitas que orientavam a produção de literatura traduzida em Portugal nos anos 1950, em pleno Estado Novo. O enquadramento teórico que subjaz à análise é o dos estudos descritivos de tradução inaugurados por Gideon Toury, que leva a observar e a interpretar os elementos fornecidos pelo metatexto (*Carne Viva*, 1955), no sentido de reconstruir as expectativas perante uma tradução literária de ficção narrativa nessa determinada época e nesse específico espaço cultural. De acordo com a análise proposta, o critério que se revela predominante no processo tradutório, neste caso, é o da maior aceitabilidade, ou seja, de uma forte adesão às normas do sistema cultural de chegada.

Palavras-chave: Tradução. Literatura traduzida. Literatura italiana. Censura. Autocensura

Introdução

Em meados do século passado observa-se em Portugal um aumento pronunciado das obras de literatura narrativa italiana contemporânea que entram a fazer parte do sistema da literatura traduzida no país². Em particular, nos anos 1950 e 1960, não só se continuam a propor ou repropor autores considerados clássicos, como também se traduzem vários romances, sobretudo de autores contemporâneos, como Curzio Malaparte, Alba De Cespedes, Francesco Jovine, Guido Piovene, Giuseppe Berto, Mario Tobino, Vasco Pratolini, Cesare Zavattini, Giorgio Bassani, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Italo Calvino, Elio Vittorini, Carlo Levi, Pier Paolo Pasolini e Renata Viganò. O suposto interesse pela literatura italiana mais recente parece confirmada por uma antologia de contos italianos que, sob o título ambicioso de *Mestres do Conto Italiano* (1957), é

¹ Doutora em Estudos Ibéricos e Anglo-Americanos (2006) pela Universidade Ca' Foscari de Veneza, onde atua como pesquisadora.

² A este respeito são esclarecedores os dados quantitativos e comparativos fornecidos por Teresa Seruya (Seruya 2009).

publicada precisamente em meados da década de 1950 pela Portugália Editora, que apresenta uma das coleções de antologias de contos mais apreciadas naquela época.

Entre os tradutores que se dedicam a verter para o português obras italianas, incluem-se nomes por si importantes da cultura e da literatura portuguesa, como, entre outros, Manuel de Seabra, Alfredo Margarido ou António Ramos Rosa, além de um tradutor de prestígio muito estimado pelos contemporâneos, como o poeta João Cabral do Nascimento. Este último, com efeito, aventurou-se na tradução para português de várias obras italianas, servindo-se quase sempre da colaboração de outras tradutoras, nomeadamente Maria Franco (sua esposa) e Inácia Dias Fiorillo, ambas também tradutoras autónomas de obras estrangeiras editadas em Portugal nesses mesmos anos³.

Das obras traduzidas por Cabral do Nascimento, um interessante caso de estudo é representado por um romance de Mario Soldati, intitulado *Le lettere da Capri*, publicado na Itália em 1954 (SOLDATI, 1954) e vencedor, nesse mesmo ano, do Prémio Strega, um reconhecimento que deve ter contribuído de um modo decisivo para a sua rápida tradução para português pela Editorial Minerva (SOLDATI, 1955); a atribuição do prémio, de facto, é destacada na badana da capa, que apresenta a tradução de uma parte da sinopse que ocupava a badana da capa da edição italiana. Esta é a primeira obra de Mario Soldati a ser publicada em Portugal e, de resto, como lembrou Andrea Camilleri (2011) no discurso inaugural da manifestação *Mario Soldati – Un autore controtempo* (16/10/2006), o autor italiano chegou à notoriedade precisamente com o romance *Le lettere da Capri* que se tornou num dos primeiros best-sellers italianos⁴. O forte erotismo presente no romance também inspirou uma transposição cinematográfica livre por parte de Tinto Brass, no filme *Amor e Paixão* (título original: *Capriccio*, 1987).

Elementos paratextuais

Ao examinar a tradução portuguesa de *Le lettere da Capri*, observa-se que o

³ Inácia Dias Fiorillo foi também a tradutora da antologia, mencionada acima, de contos italianos publicada pela Portugália Editora.

⁴ “Soldati raggiunse la notorietà con le *Lettere da Capri* che vinse il premio Strega e che divenne uno dei primi best seller italiani. Il romanzo ad alcuni apparve freddamente costruito a tavolino, ad altri invece sembrò una delle sue opere migliori” (CAMILLERI, 2011, p. 2).

paratexto fornece diversos dados significativos e ao mesmo tempo emblemáticos acerca das normas que orientavam o sistema da literatura traduzida em Portugal em meados do século passado.

Em primeiro lugar não pode deixar de surpreender o título, *Carne Viva*, que parece afastar-se bastante do original e faz apelo a evocações eróticas, que apenas parcialmente o prefácio de Antonio Fiorillo tenta atenuar. O título original é contudo indicado, após a referência aos tradutores e à língua fonte, e também a capa remete vagamente para a correspondência epistolar, graças à inserção de uma imagem em tons de verde (típica da coleção) que reproduz alguns envelopes estilizados.

O breve prefácio focaliza-se diretamente no autor e no romance e é plasmado pelo intuito de Antonio Fiorillo de convencer o leitor português, por um lado, da autenticidade do valor literário da obra de Mario Soldati e, por outro, da inconsistência de alguns supostos preconceitos que a afetam. Em especial, é minimizado o peso do “espírito e [d]a agudeza de toda uma série de aventuras americanas” na sua produção narrativa (FIORILLO, 1955, p. 9), num esforço persuasivo que é no mínimo curioso. Por outro lado, emerge um estranho jogo de equilíbrios relativamente aos costumes morais descritos no romance, uma vez que se entrelaçam indissolúvelmente a insinuação de que haverá elementos explicitamente eróticos e a afirmação repetida que na realidade esses elementos seriam de alguma forma transpostos para outro plano e até mesmo transfigurados pela sensibilidade literária do autor. Na esteira do título escolhido para a edição portuguesa, a leitura do prefácio consegue suscitar num leitor habituado à intervenção da censura, ativa durante toda a época do Estado Novo (1933-1974), expectativas quase picantes, em virtude inclusivamente das alusões à “infidelidade” do casal protagonista, a uma “realidade que quase se poderia definir bocaciana”, às “cenas lúbricas” etc., até à “condescendência para o pecado”; ao mesmo tempo tenta amortecer antecipadamente as possíveis suspeitas do censor, garantindo que, na verdade, não há motivo para escandalizar-se.

Receção e censura do metatexto

Como a leitura do prefácio já deixa entrever, uma apreciação do metatexto português não pode ignorar o impacto que o aparelho censório da época podia exercer, tanto diretamente como indiretamente, sobre a atividade de um tradutor. A história externa

da edição portuguesa de *Le lettere da Capri* vem confirmar esta consideração: *Carne Viva* foi inscrito no índice dos livros proibidos em Portugal (COMISSÃO, 1981, p. 85) e uma segunda edição, publicada em 1973, revela elementos que sugerem precisamente a tentativa de contornar a censura. De facto, a segunda edição, em formato de bolso e com um visual gráfico muito diferente da anterior, apresenta-se sem prefácio e com um título diferente e sem dúvida mais literal: *Cartas de Capri*. Além disso, contém informações extraviadoras, porque esta edição é indicada como sendo a primeira e contendo o “texto integral”, embora a tradução seja a mesma (e tudo menos que integral) publicada em 1955 com outro título, ainda que com uma atualização ortográfica. Nesta segunda edição falta também a menção da língua a partir da qual o romance foi traduzido.

Vale a pena salientar, ainda, que a presença da censura amiúde produz como resultado – até mesmo programático (AZEVEDO, 1999, 1997) – a autocensura consciente ou inconsciente por parte do escritor e do tradutor⁵, que o censor em certa medida tenta educar. Os procedimentos tradutórios que respondem a esta necessidade são principalmente a omissão, com cortes que por vezes abrangem vários parágrafos, e o recurso a eufemismos. Em geral, isso se observa sobretudo em relação a âmbitos específicos que deveriam refletir o sistema de valores promovido pelo Estado Novo, tais como a religião, as questões políticas e sociais, o papel da mulher, a centralidade da família, o erotismo e a sexualidade. Limitar-nos-emos a fornecer alguns exemplos capazes de apontar para a importância deste fenómeno. No que concerne ao tema da sexualidade e do erotismo, os casos detetados são inúmeros e alguns deles podem até parecer pueris a um olhar atual:

Vedevo la macchia nera dei capelli, il piccolo ovale del volto senza distinguere i tratti, il corpo snello nell'acqua e l'altra macchia nera e più piccola. (SOLDATI, 1954, p. 126).

Vi-lhe a mancha escura dos cabelos, o pequeno oval do rosto, sem distinguir as feições, o corpo elegante... (SOLDATI, 1955, p. 88).

Perfino l'ultimo orgasmo gioca in favore dell'onanismo [...]. (SOLDATI, 1954, p. 154).

⁵ Cfr. as considerações sobre censura e autocensura em tradução apresentadas por José Lambert (1995, p. 164-165).

Até a última sensação favorece essa espécie de onanismo [...]. (SOLDATI, 1955, p. 108).

Várias passagens desaparecem completamente na tradução portuguesa, como acontece no caso de considerações que chocam com uma moralidade tradicionalista e católica do género de “*Chi ama una donna sposata, o impegnata ad altri, non è ridicolo: ebbene, egli desidera la donna d’altri nè [sic] più nè [sic] meno del marito, o dell’amante, che continua ad amare la propria moglie, o la propria amante, anche se questa lo tradisce, o proprio perché lo tradisce*” (SOLDATI, 1954, p. 119).

Entre outros âmbitos sensíveis em que se registam omissões, no caso específico de *Carne Viva*, surge a caracterização negativa de outras culturas, que acaba por ser quase sempre neutralizada:

Col suo inglese cattivo e affascinante di ebreo, austriaco o alsaziano, dove comunque c’erano le gutturali germaniche e l’erre francese, il piccolo vecchio mago mi caricò allora di commissioni personali. (SOLDATI, 1954, p. 88).

O mago encarregou-me então de ultimar os pormenores da minha partida. (SOLDATI, 1955, p. 63).

Era un bell’uomo, tra i cinquanta e i sessanta, sbarbato, pulito, i lunghi capelli bianchi ravviati, e una cert’aria britannica che partiva dagli occhi azzurri e finiva ai pantaloni di flanella, e che diventava sospetta non appena egli se ne usciva col suo inglese altrettanto privo di esitazioni che di esattezza, o anche soltanto sorrideva il suo subdolo sorriso mediterraneo. (SOLDATI, 1954, p. 92).

Era homem de boa presença, entre os cinquenta e sessenta anos, barbeado, limpo, de cabelo branco e comprido e certo ar britânico originado talvez nos seus olhos azuis e nas calças de flanela que usava. Quando, porém, começava a falar inglês, notavam-se-lhe hesitações frequentes. (SOLDATI, 1955, p. 69).

Contudo, é impossível estabelecer ao certo quais são as razões que, caso a caso, levaram o tradutor a omitir ou eufemizar elementos do prototexto: se por autocensura, se por gosto pessoal (o que revelaria uma grande liberdade de apropriação do texto fonte), ou se por exigências editoriais, como poderia ser a necessidade de reduzir o número de

páginas a um número padrão preestabelecido para efeitos de impressão⁶. As omissões, de facto, são numerosíssimas e constituem uma das operações tradutivas mormente atuadas no romance de Soldati, por vezes sem ser possível determinar para tal uma justificação clara ou unívoca.

Um modelo tradutivo domesticador

Uma análise comparativa do prototexto e do metatexto, como já evidenciado em outros estudos (CASTAGNA, 2009, p. 134-151), permite definir a abordagem tradutiva de Cabral do Nascimento e Inácia Dias Fiorillo como a tentativa de apropriar-se do texto estrangeiro, em particular mediante alguns procedimentos que são atuados de forma sistemática. Essa tendência poderia já ser sugerida pelo facto de que o próprio nome do autor, como era habitual naquela época, surge aportuguesado em “Mário”, com o acento gráfico previsto em português, mas não em italiano. O mesmo acontece ao longo da tradução do romance, onde o narrador intradieético se apresenta como sendo o próprio autor; analogamente, Dorothea no metatexto é indicada sempre pelo diminutivo Dora, enquanto o francês Père de Lalande passa a Padre Lalande. O processo de aportuguesamento, pelo contrário, não afeta o casal norte-americano de Harry e Jane, até porque isso teria dado lugar a fortes incoerências.

Na tradução portuguesa observa-se, em geral, uma vincada propensão para neutralizar os aspetos culturais específicos, ou seja tipicamente italianos: muitos elementos históricos, sociais ou artísticos que poderiam parecer estranhantes ao suposto leitor médio português da época são minimizados, sendo muitas vezes apagados pelo recurso à omissão ou mediante generalização.

A tendência para aproximar o texto do leitor (SCHLEIERMACHER, 2004)

⁶ Este aspeto material não deveria ser negligenciado: naquela época em Portugal muitas vezes as coleções, que era possível subscrever, tinham um número fixo de páginas para a publicação das obras. Não era raro uma única obra ser dividida em duas partes, ou seja dois volumes separados, com títulos diferentes. Como exemplos desta prática podem-se mencionar casos bastante variados: uma mesma obra de Maksim Gorki foi publicada nos anos 1950 pela Editorial Minerva nos dois volumes *Clim Sanguine* e *O Espectador. Segunda parte de Clim Sanguine*; o romance *L'uomo di fuoco* de Emilio Salgari saiu pela editora Romano Torres nos dois volumes intitulados *Na Costa do Brasil* e *O Homem de Fogo*. A análise das traduções da obra de Salgari, tomadas individualmente, parece confirmar também a prática de cortes que provavelmente visavam mesmo a redução do número de páginas do metatexto.

manifesta-se na maior parte das escolhas lexicais e estilísticas: os tradutores sentem-se legitimados a alterar os tempos verbais ou a pontuação sem uma justificação aparente que não seja a de tornar a narração mais dinâmica, mais fluente, mais facilmente desfrutável. As escolhas tradutivas que se afastam do texto original muitas vezes são mínimas se tomadas individualmente, como no caso da pontuação, a substituição de artigos definidos/indefinidos, pronomes indefinidos ou demonstrativos); porém, sendo atuadas de forma persistente, acabam por possibilitar uma leitura global do romance em tradução mais simples e, simultaneamente, mais vivaz.

Na tradução do romance de Mario Soldati, a domesticação do texto começa pela reorganização sintática, atuada seguindo critérios de pontuação e subordinação/coordenação diferentes dos escolhidos pelo autor e apagando, portanto, as marcas estilísticas que frequentemente remetem para a narração cinematográfica, com um amplo recurso a sequências de imagens justapostas e uma montagem hábil e inusual de segmentos. Os elementos inovadores e não canónicos da escrita de Mario Soldati são neutralizados, adaptados a uma escrita mais padronizada: a sequência de orações absolutas ou as listas de elementos sem separação mediante vírgula ou então separados um do outro sempre pela conjunção “e” são sistematicamente normalizadas, eventualmente até omitindo alguns elementos, como se pode observar nos dois exemplos que se seguem (sublinhado nosso):

Dorothea era un capriccio saltuario se pur regolare, un piacere secondario se pur fortissimo, un vizio come per gli altri il gioco l'alcool l'oppio [...]. (SOLDATI, 1954, p. 67).

Dora seria apenas um capricho, se bem que regular, um prazer secundário, embora fortíssimo, um vício como para outros era o jogo, o álcool e o ópio [...]. (SOLDATI, 1955, p. 50).

Ma io ormai, per via del mio lungo soggiorno in Italia e dei miei stessi studi che mi avevano profondamente abituato ai riti ai miti al costume degli italiani, mi sentivo quasi cattolico [...]. (SOLDATI, 1954, p. 152).

Eu, por meu lado, também me sentia muito perto dessa crença, devido à minha longa permanência na Itália e aos meus próprios estudos, que me haviam habituado aos ritos e costumes dos italianos. (SOLDATI, 1955, p. 107).

A apropriação do texto episodicamente abeira-se da naturalização, alterando de um

modo mais vincado os conteúdos textuais, embora isso aconteça sempre num nível marginal. Dos vários casos curiosos, vale a pena assinalar uma evidente adaptação cultural pela qual “*le musiche della televisione*” (SOLDATI, 1954, p. 351) que provêm das casas de Long Island se tornam “músicas de aparelhos de rádio” (SOLDATI, 1955, p. 237).

Idiomatismos e estrangeirismos

A tendência apropriadora que orienta o processo tradutório do romance de Mario Soldati explicita-se, ainda, no recurso habitual a expressões idiomáticas, não só para traduzir em português as que estão presentes no prototexto, mas também em adição a estas, como se pode observar desde as primeiras páginas:

Da molti mesi, forse da più di un anno, non lo vedevo. (SOLDATI, 1954, p. 2).

Havia muitos meses – talvez um ano – que não lhe punha a vista em cima. (SOLDATI, 1955, p. 11).

– *Storia troppo lunga. Te la racconterò un'altra volta.* [...]. (SOLDATI, 1954, p. 5).

– Contos largos... Explicar-te-ei noutra ocasião. [...] (SOLDATI, 1955, p. 14).

A domesticação do texto realiza-se depois, especialmente, na forma em que os estrangeirismos presentes no texto italiano são transferidos para o metatexto.

Os estrangeirismos (palavras e expressões noutras línguas, não adaptadas ao italiano) são muito frequentes no romance de Mario Soldati e são principalmente galicismos – utilizados para dar certo tom moderno à narração ou, simplesmente, porque os protagonistas do romance permanecem por muito tempo na França e usam palavras que se referem a elementos típicos do lugar (mesmo quando existem termos equivalentes em italiano), – e anglicismos, utilizados sobretudo pelo norte-americano Harry e muito frequentes no “texto datilografado” que lhe é atribuído e que preenche uma parte extensa do romance. Em outros termos, as palavras estrangeiras a que recorre Mario Soldati são funcionais, porque contribuem para a caracterização das personagens estrangeiras e as suas experiências fora da Itália.

Observando a lista de estrangeirismos que surgem em *Le lettere da Capri* e a respetiva tradução em português, pode-se depreender que a estratégia dos tradutores portugueses prioriza a domesticação do texto, neutralizando na maior parte dos casos o recurso consciente aos estrangeirismos, presentes, com uma concentração diferente consoante as partes, ao longo de todo o romance de Mario Soldati.

Na lista que se segue referem-se, por ordem de aparecimento, os estrangeirismos presentes no romance, excluindo os que podem ser considerados empréstimos integrados; no caso de o mesmo termo surgir repetidamente mas sempre a mesma tradução, indica-se apenas a primeira ocorrência. Trata-se de uma série muito rica, que confirma o que se acabou de expor.

| Primeira edição italiana | Primeira edição portuguesa |
|---|--|
| drink (p. 5); drinks (p. 227) | qualquer coisa (p. 14); bebidas (p. 159) |
| boat-house (p. 7) | <i>boat-house</i> (p. 15) |
| States (p. 7; p. 72) | Estados Unidos (p. 15); esses lugares (p. 52) |
| British Council (p. 9) | Instituto Britânico (p. 16) |
| Pink-gin (p. 11) | genebra (p. 17) |
| gin (p. 11) | o vermute com a genebra (p. 17) |
| <i>ouverture</i> (p. 13) | indicadora duma declaração (p. 19) |
| buffet (p. 34) | restaurante da estação (p. 32) |
| party (p. 35, 38, 189); <i>parties</i> (p. 199) | festa (p. 34), clube (p. 36), omitido (p. 132); reuniões (p. 139) |
| [prendere il/andare al] lunch (p. 37; 163) | almoçar (p. 35); almoço (p. 115) |
| <i>volage</i> (p. 43) | omitido (p. 38) |
| cellophane (p. 45) | celofane (p. 40) |
| reclame (p. 47) | anúncios (p. 41) |
| Bailey bridge (p. 48) | omitido (p. 41) |
| Dodges (p. 48) | omitido (p. 41) |
| réception (p. 52) | omitido (p. 44) |
| Post Office (p. 52) | Correio (p. 44) |
| apéritif (p. 65) | aperitivo (p. 49) |
| <i>college</i> (p. 66) | colégio (p. 49) |
| boulevard (p. 68); boulevards (p. 165) | passagem omitida ; avenidas (p. 117) |
| <i>emmener</i> (p. 68) | passagem omitida |
| Hôtel de la Gare (p. 69) | hotelzinho da estação (p. 51) |
| <i>belotte</i> (p. 69) | omitido |
| una vecchia <i>fine</i> (p. 69); <i>fine</i> (p. 157) | conhaque (p. 51); cálice de aguardente (p. 111) |
| businessman (p. 71) | homem de negócios (p. 52) |
| <i>pier</i> (p. 72) | cais (p. 52) |
| <i>the old man</i> (p. 73) | o marido (p. 53) |
| college (p. 75; 124 x2) | liceu (p. 54); Universidade (p. 87); colégios universitários (p. 87) |

| | |
|---|---|
| <p>New York University (p. 75) Niagara Falls (p. 75) Fine Arts (p. 75, 77) <i>flat</i> (p. 76) <i>village</i> (p. 76) Faculty Club (p. 77) <i>tube</i> (p. 79) <i>tweed</i> (p. 80 x2) <i>maternity dress</i> (p. 86) <i>down-town</i> (p. 86) ufficio del Department of State (p. 88) <i>south wind</i> (p. 91) uno chasseur (p. 92) <i>ménage</i> (p. 98); per un <i>ménage</i> appena confortevole (p. 98) nurse (p. 99 x2, 166) Fräulein (p. 99) <i>rest camp</i> (p. 103) Mr. (p. 113 x2) “soutener” (p. 116) <i>lighter</i> (p. 117) girl-friend (p. 124) petting party (p. 124) necking party (p. 124) “wishfull thinking” (p. 125) attaché (p. 126) Town Major (p. 130) Car Pool (p. 130) pork and beans o Spam (p. 133) <i>College Teacher</i> (p. 137) <i>cafeteria</i> (p. 147) <i>avenues</i> (p. 147) bow-window (p. 153) <i>toilettes</i> (p. 155); <i>toilette</i> (p. 157) la più <i>haute</i> di tutte le <i>coutures</i> (p. 155) <i>Rive gauche</i> (p. 157) bistrot (p. 157) Mademoiselle (p. 157); M.lle (p. 157) <i>boîte</i> (p. 157 x2) vermouth (p. 161; p. 215; 273)</p> <p><i>fin de siècle</i> (p. 165) questa <i>détente</i> (p. 170) <i>carpe diem</i> (p. 170) flirts (p. 210, 320) <i>coup de foudre</i> (p. 211) living room (p. 237) <i>high balls</i> (p. 246)</p> | <p>Universidade de Nova Iorque (p. 54) cataratas do Niágara (p. 55) Belas Artes (p. 55) aposentos (p. 55) arredores (p. 55) clube da Faculdade (p. 56) túnel (p. 57) mescla (p. 58); omitido (p. 58) <i>maternity dress</i> (p. 61); aquilo (p. 61) omitido repartição do Estado (p. 63) vento do Sul (p. 64) um pequeno, o pacote (p. 64) a nossa vida (p. 69); para uma casa que distava quase vinte minutos do mercado (p. 69) ama (p. 71 x2, 118) <i>Fraulein</i> (p. 71) campo de repouso (p. 73) o senhor (p. 79) amante que ela sustentasse (p. 81) isqueiro (p. 82) <i>girl-friend</i> (p. 87) <i>petting-party</i> (p. 87) <i>necking-party</i> (p. 87) <i>wishfull thinking</i> (p. 125) adido (p. 89) <i>Town Major</i> (p. 91) <i>Car Pool</i> (p. 91) chocolate (p. 93) <i>College teacher</i> (p. 96) restaurante (p. 103) avenidas (p. 104) janela grande (p. 108) vestidos (p. 109); vestido (p. 111) os mais famosos costureiros (p. 109) pela margem esquerda (p. 111) botequim (p. 111) <i>Mademoiselle</i> (p. 111); omitido (p. 111) café-dançante (p. 111); restaurante (p. 111) vermute (p. 114); omitido (p. 150); aperitivos (p. 189) fins do século passado (p. 117) isto (p. 118) frase omitida namoros (p. 146), namoricos (p. 219) <i>coup de foudre</i> (p. 147) omitido (p. 165) bebidas (p. 171)</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| sleeping (p. 273) metteur en scène (p. 281) Gare de Lyon (p. 283) armagnac (p. 300) Summer Session (p. 339) subway (p. 349) apartmente house (p. 350) drug-store (p. 351) undertaker (p. 351) salsaparilla (p. 351) | comboio de carruagens-camas (p. 190) <i>passagem omitida</i> (p. 193) estação de Lião (p. 195) aguardente (p. 206) curso de Verão (p. 231) metropolitano (p. 236) casa de habitação (p. 237) lojas (p. 237) restaurantes (p. 237) salsaparrilha (p. 237) |
|--|---|

Mesmo prescindindo de uma análise exaustiva de cada um dos termos e das respetivas traduções, é contudo possível elaborar algumas considerações gerais sobre a questão. Em primeiro lugar, pode-se observar que apenas num número bastante reduzido de casos o estrangeirismo é mantido em português, porque, normalmente, o mesmo é traduzido por um termo ou uma expressão “autóctone”. As soluções adotadas são variadas, sendo que a mais comum consiste em traduzir a expressão estrangeira para português: por exemplo, Harry refere-se aos Estados Unidos sempre por “*States*”, que em português é traduzido sistematicamente por “Estados Unidos”; o “*British Council*” é traduzido por “Instituto Britânico”, “*party*” por “festa” ou “clube”, “*Post Office*” por “Correio” e assim por diante.

Outra solução recorrente é a omissão do elemento, que ocorre com palavras como “*volage*”, “*belotte*”, “*réception*”, “*living room*” ou nomes como “Bailey bridge” ou “Dodges” etc. Em vários casos, na realidade, o termo é omitido porque se encontra numa passagem que é cortada (cfr. “*metteur en scène*”, “*emmener*”...). Menos frequentemente, a tradução portuguesa simplifica e/ou substitui o estrangeirismo por um elemento que, mesmo semanticamente, se afasta do original: por exemplo, quando se listam as diferentes latas que os americanos tinham na Itália durante a guerra, “*pork and beans o Spam*” passa a simples “chocolate”.

O recurso aos estrangeirismos é sem dúvida mais amplo no prototexto, onde mais raramente do que no metatexto o mesmo termo se encontra em itálico (e por vezes o mesmo termo alterna itálico e letra redonda) ou entre aspas, como acontece com “*girl-friend*”, “*Mademoiselle*” etc. Sob este ponto de vista, o metatexto apresenta-se na verdade como mais coerente na transcrição dos estrangeirismos, adotando por norma o itálico.

A tradução dos nomes das bebidas alcoólicas merece uma consideração à parte, porque não se pode deixar de notar que a um mesmo termo correspondem traduções diferentes, assim como a mesma tradução pode ser usada para termos diferentes: são de observar, nomeadamente, as correspondências com “*fine*” (traduzido primeiro como “conhaque” e depois como “aguardente”) ou com “*vermouth*” (traduzido como “vermute” ou pelo genérico “aperitivos”). A estes casos poderíamos acrescentar o da marca italiana Martini, traduzida, mediante um procedimento de generalização, como “vermute” (SOLDATI, 1955, p. 17) ou, quando surge como substantivo plural, como “cacharotes” (SOLDATI, 1955, p. 87); aliás, “cacharote” é usado também como tradução de “*cocktail*”. Num caso, tanto o “*vermouth*” como o “*martini*” (SOLDATI, 1954, p. 18) são omitidos na tradução. Em certas passagens, insinua-se a suspeita de que os tradutores visem limitar as referências ao consumo de bebidas alcoólicas, sobretudo por parte de mulheres⁷.

Comentários metalinguísticos, dialetismos e *realia*

Outro aspeto reconduzível à supressão de elementos estrangeiros/estranhantes no metatexto se deteta na estratégia adotada para traduzir os comentários metalinguísticos que se referem a dialetos ou a variedades regionais da língua italiana e, sobretudo, à comunicação entre falantes de diversos idiomas, em relação com o facto que uma parte do romance seria a tradução do texto datilografado (em inglês) de Harry. Este expediente cria refrações linguísticas, pelo que, por exemplo, Harry ao relatar a confissão de Jane refere a expressão “*fatto il colpo*”, seguida de uma nota de rodapé onde se esclarece: “*In italiano nel testo (Nota del traduttore)*”⁸ (SOLDATI, 1954, p. 209). A expressão citada é mantida no metatexto, onde também se insere numa nota de rodapé em que, compreensivelmente, a referência ao tradutor desaparece, ao passo que é fornecida uma explicação sublinhando o

⁷ Logo no início do romance, regista-se no metatexto uma alteração de sujeito relativamente a ação de beber: no diálogo em que Harry se dirige a Dora dizendo “*Ma perché dici questo? Hai bevuto migliaia di Martini nella tua vita. Non sai fare un Martini? Prova!*” (SOLDATI, 1954, p. 11) na tradução portuguesa lê-se “Por que dizes isso? Não tenho bebido milhares de cacharotes na minha vida? E tu sabes prepará-los!” (SOLDATI, 1955, p. 17).

⁸ Poder-se-á atribuir a pseudotradução do texto datilografado ao próprio narrador/Soldati, mas isso não é explícito no romance.

destaque dado à expressão no prototexto: “Acertado o alvo. Em itálico no original” (SOLDATI, 1955, p. 145). De resto a ideia do texto datilografado traduzido é apagada na tradução portuguesa, mesmo sucessivamente: antes da “*continuazione e fine del dattiloscritto di Harry*”, no prototexto declara-se “*Eccone la traduzione*” (SOLDATI, 1954, p. 293), enquanto no metatexto se lê: “Ei-la na íntegra” (SOLDATI, 1955, p. 201).

No exemplo seguinte, pelo contrário, pode-se observar que a língua inglesa, em diálogo com a italiana na exposição dos eventos por parte de Harry, desaparece na versão portuguesa:

Rubino in italiano significa “ruby”. (SOLDATI, 1954, p. 98).

[...] em italiano *rubino* quer dizer encarnado. (SOLDATI, 1955, p. 69).

Em particular, enquanto o narrador relaciona o termo italiano – que dá o nome a uma *villa* – com a sua própria língua (o inglês), no metatexto o termo italiano (mantido no original por ser um nome próprio) é posto em relação diretamente com a língua portuguesa. Mas quando se menciona a iguaria “*uova all’ostrica, come le chiamano in Italia*” (SOLDATI, 1954, p. 113) o nome da comida e a referência à língua estrangeira – como é o italiano do ponto de vista do narrador e, ao mesmo tempo, do ponto de vista do leitor português – é omitido no metatexto.

Um caso que envolve, por outro lado, os mal-entendidos na comunicação entre falantes de italiano e inglês regista-se quando Harry tenta referir o telefonema durante o qual se dá a suposta chantagem para a posse das cartas de Jane:

E l’individuo, allora, chiunque egli fosse, poteva, nel suo italiano artificialmente infantile, averle detto: “Lettere? mai sentito.” [...] E Jane poteva aver pensato: “The letters? They have never been sent.” (SOLDATI, 1954, p. 274).

A passagem em que estas frases se inserem apresenta-se muito simplificada e reduzida na tradução portuguesa e a reconstrução do mal-entendido não chega a aparecer.

Em vários momentos no romance comenta-se a tendência dos italianos a falar com os estrangeiros usando os verbos no infinitivo, chegando a questionar a eficácia dessa estratégia comunicativa. Na primeira parte do metatexto os diálogos em que essa tendência se manifesta são normalizados, como se pode ver pelo exemplo que se segue:

“Svegliare presto, oggi, signor maggiore, eh? Avere dormito poco?”
(SOLDATI, 1954, p. 101).

– Acordou hoje muito cedo, senhor major. (SOLDATI, 1955, p. 71).

Mais adiante, porém, a tradução tenta reproduzir essa prática linguística:

“Ah, essere lei, signor maggiore?”
“Sì, con chi parlo?”
“Io dire adesso alla sua signora...”
“Con chi parlo, prego?” [...]“È così che voi dimenticare vecchi amici, eh?” (SOLDATI, 1954, p. 172-173).

– Quer dizer-me, por favor, com quem falo?
– Isso não *ser* bonito, senhor major. Sua senhora *dizer* também a mesma coisa. Vir a Roma e esquecer os velhos amigos! Mas nós *ter estado* juntos! Até a jantar! E *ter* amigos comuns muito íntimos... (SOLDATI, 1955, p. 122).

Contudo o parágrafo seguinte, onde se comenta precisamente o uso dos verbos no infinitivo e se menciona o sotaque do sul do interlocutor, é omitido no metatexto.

Por outro lado, as inflexões e os falares dialetais (sobretudo o romanesco) são neutralizados de forma sistemática e, por vezes, os diálogos em que aparecem reduzem-se notavelmente no metatexto português, que confirma mais uma vez o recurso extensivo à omissão. Um caso representativo é o seguinte:

“Figlio bello,” gli diceva per esempio, “ma tu me sa che di vino num te ne intendi proprio un c... scusi, sa, signor maggiore, vedo che lei l’italiano lo capisce benissimo, e qui bisogna che stiamo attenti come parliamo.” (SOLDATI, 1955, p. 118).

– Meu filho – dizia-lhe bondosamente – tu de vinho não percebes nada... (SOLDATI, 1955, p. 82).

Como se pode observar, a tradução portuguesa apresenta-se significativamente simplificada, porque não só apaga as nuances regionais do italiano (que de resto teria sido difícil manter em português), mas também elimina a alusão ao turpilóquio (“un c...”) e o comentário sobre as competências linguísticas do protagonista estrangeiro que comunica em italiano.

Outros casos em que se pode registar a neutralização dos falares regionais ou dialetais são, por exemplo, “U battello... Nun currite, signor maggiore... essere in tempo

n'altra mezz'ora" (SOLDATI, 1954, p. 101), que é completamente omitido na tradução portuguesa, e:

"E come non l'aggio vista? [...]" (SOLDATI, 1954, p. 103).

– Eu? Nunca a vi? [...]. (SOLDATI, 1955, p. 72).

É de observar, ainda, que em várias ocasiões as personagens populares italianas ao dialogarem com o protagonista norte-americano misturam dialetismos e estrangeirismos; nesses casos o metatexto muitas vezes atua uma dupla naturalização, propondo nomeadamente uma tradução em português padrão, num registo corrente, como exemplifica a passagem que se segue:

"E come no? Capri era u rest camp. [...] Appena l'ho vista... tracchete, ma chista è chilla! [...]" (SOLDATI, 1954, p. 103).

– Pois claro! Capri era o campo de repouso. [...] Assim que a vi, disse comigo: "Olha, é a tal!" (SOLDATI, 1955, p. 73).

Analogamente, para além das expressões dialetais, quase sempre se corrigem os estropiamentos ou a pronúncia imperfeita do inglês por parte das personagens italianas:

"Io te penso sempre" [...] *"Perchè [sic] non me scrivi una bella lettera?" [...]* *"Voglio una tua lettera, Arry."* (SOLDATI, 1954, p. 162).

– Eu penso sempre em ti [...]. Porque não me escreves uma carta, ao menos? [...] Quero uma carta, Harry. (SOLDATI, 1955, p. 114).

Aos dialetismos associam-se de alguma forma os *realia*, ou seja, palavras ou locuções que designam objetos específicos de uma determinada cultura. Esses termos não são muitos no romance de Mario Soldati em análise, mas vale a pena observar como foram traduzidos em português. Já no fim do primeiro capítulo Dora é definida uma "*ciociara*" (SOLDATI, 1954, p. 7); o termo é mantido em português (em itálico), mas é acompanhado de uma nota de rodapé que explica: "camponesa das cercanias de Roma" (SOLDATI, 1955, p. 16).

Um *realia* que aparece repetidamente, associado à figura de Dora, è a "*scarcella*", um bolo típico da região Apúlia. A primeira, a segunda, a terceira e a quinta ocorrência do termo (p. 26 x2, 63, 303 do prototexto) são omitidas no metatexto (p. 26 x2, 48 e 208), a quarta é traduzida por "doce da sua terra" (p. 291/p. 201), a sexta por um genérico

“farinha” (p. 328/p. 225) e a sétima por “doce regional” (p. 349/p. 236). Poder-se-á dizer que, quando possível, os tradutores tentam evitar a mera reprodução do *realia* e só quando a omissão seria problemática para a coerência do texto, ou exigiria uma reformulação mais elaborada, o traduzem, reduzindo porém a sua especificidade semântica e cultural. Essa tendência parece confirmada inclusivamente pela omissão de uma série de pratos típicos que Dora cozinha nos Estados Unidos – “*gli spaghetti, i ravioli, le fettuccine, gli gnocchi*” (SOLDATI, 1954, p. 348), que não aparecem na tradução⁹.

O regionalismo “*bottigliaro*” (SOLDATI, 1954, p. 60) e a sua forma dialetal “*bottijaro*” (SOLDATI, 1954, p. 51) são traduzidos por “aguadeiro” (SOLDATI, 1955, p. 43 e 46), com uma variação semântica e não apenas de registo, ao passo que o vento “*ponentino*” (SOLDATI, 1954, p. 170, entre aspas no prototexto também) é mantido tal e qual em português. Por fim, todas as referências às “*segnorine*” (eufemismo romano para designar as prostitutas) não aparecem no metatexto.

Conclusões

A análise específica de alguns aspetos lexicais do romance de Mario Soldati e da sua tradução em português, na edição que remonta a 1955, confirmam a orientação fortemente apropriadora que subjaz ao metatexto português. Em particular, o levantamento dos estrangeirismos, a que o autor italiano recorre abundantemente para melhor caracterizar as personagens do romance, e da sua respetiva tradução em português confirma que a redação na língua-alvo é mais homogênea e conservadora em relação ao léxico empregado e aos empréstimos linguísticos. Essa tendência reflete uma tentativa – talvez involuntária, ou talvez consciente – de naturalizar o romance, minimizando os aspetos estranhantes, quer do ponto de vista meramente lexical, quer do ponto de vista da especificidade cultural e linguística. Elementos históricos (as referências à guerra, por exemplo) e culturais típicos da Itália ou de algumas regiões do país (como o bolo *scarcella*) tendem a desaparecer ou, quando isso não é possível sem produzir fortes incoerências, tendem a ser traduzidos segundo uma lógica assimiladora, que visa apagar as diferenças. Além disso, o emaranhado de línguas e dialetos que se percebe na leitura do

⁹ Cfr. Soldati (1955, p. 236).

prototexto simplifica-se bastante no metatexto português, onde, em especial, a comunicação por vezes difícil entre norte-americanos e italianos, sobretudo se de baixa extração social e/ou acostumados a falar em dialeto ou numa variedade regional do italiano, é completamente padronizada. Estas considerações, em adição ao que se deteta no plano sintático e mais em geral no plano estilístico, além das amplas supressões de frases e até mesmo de inteiros parágrafos, ajudam a delinear um modelo tradutivo de que *Cartas de Capri* é apenas um reflexo e que uma análise análoga de outras traduções de literatura narrativa da época poderia confirmar, ou seja um modelo em que prevalece a aceitabilidade, nos termos de uma forte adesão às normas do sistema linguístico e cultural de chegada (TOURY, 1995, p. 57).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Cândido de. **A Censura de Salazar e de Marcelo Caetano**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____, Cândido de. **Mutiladas e Proibidas**: para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

CAMILLERI, Andrea. Vi racconto lo scrittore l'uomo di cinema e di tv. **Camilleri Fans Club**, 13 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.vigata.org/bibliografia/viraccontosoldati.shtml>>. Acesso em: 02 out. 2017.

CASTAGNA, Vanessa. **Voz de Muitas Vozes**: Cabral do Nascimento, Tradutor. Lisboa: Príncípa, 2009.

COMISSÃO do livro negro sobre o fascismo. **Livros Proibidos no Regime Fascista**. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1981.

FIORILLO, Antonio. Prefácio. In: Mario Soldati. **Carne Viva**. Lisboa: Editorial Minerva, 1955.

LAMBERT, José. Translation, or the Canonization of Otherness. In: POLTERMANN, Andreas (Org.). **Literaturkanon – Medienereignis – Kulturell Text**. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. p. 160-178.

MESTRES do Conto Italiano. Lisboa: Portugália Editora, [1957].

SCHLEIERMACHER, Friederich D.E.. **Sobre os diferentes métodos de traduzir**. Porto: Porto Editora, 2004.

SERUYA, Teresa. Introdução a uma bibliografia crítica da tradução de literatura em Portugal durante o Estado Novo. In: SERUYA, Teresa; MONIZ, Maria Lin; ROSA, Alexandra Assis (Orgs.). **Traduzir em Portugal durante o Estado Novo**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009. p. 69-86.

SOLDATI, Mario. **Carne Viva**. Lisboa: Editorial Minerva, 1955.

_____. **Le lettere da Capri**. Milano: Rizzoli, 1954.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam: Benjamins, 1995.

CARNE VIVA: MARIO SOLDATI'S LITERARY DEBUT IN PORTUGAL

Abstract: This article deals with the first translation in Portuguese of the novel *Le lettere da Capri* (1954) by the Italian writer Mario Soldati, which can be considered a case-study relevant to the description of the system of implicit norms that guided the production of translated literature in Portugal in the 1950s, during the *Estado Novo*. The theoretical framework that underlies the analysis is provided by descriptive translation studies started by Gideon Toury, which in this case-study allows to use the elements provided by the metatext (*Carne Viva*, 1955) to reconstruct expectations about literary translation of narrative fiction in a particular time and in a specific cultural space. According to the proposed analysis, the argument is that in this case the translation process is informed by greater acceptability, that is, by a strong adherence to the norms of the targeted cultural system.

Keywords: Translation. Translated literature. Italian literature. Censorship. Self-censorship.

**MELVILLE RECONSTITUÍDO: FONTES TEXTUAIS E ELABORAÇÃO
LITERÁRIA NA TRADUÇÃO DE *JAQUETA-BRANCA, OU O MUNDO EM UM
NAVIO-DE-GUERRA*, DE HERMAN MELVILLE**

Bruno Gambarotto¹

Recebido em 09/10/2017. Aprovado em 14/11/2017.

Resumo: O ensaio expõe questionamentos sobre a autoria na tradução a partir de um estudo de caso: a tradução de Bruno Gambarotto para o português de *White-Jacket, or the World in a Man-of-war*, de Herman Melville (Jorge Zahar Editor, no prelo). Tendo por fundo a investigação do horizonte tradutório aberto por perspectivas hermenêuticas ou funcionalistas do texto literário traduzido, nossa ideia é a de observar a operação textual inerente à prática do tradutor mediante o confronto das categorias de autoria e texto. O caso de *White-Jacket* interessa por suas particularidades: a incorporação literária de terminologia técnica – um vasto vocabulário náutico, mormente tratado com parcimônia pela literatura náutica dos séculos XVIII e XIX, produzida sob o signo da aventura; e a construção de um texto que arregimenta diferentes convenções de gênero e posições ideológicas, presentes na produção documentária de marinheiros e oficiais da marinha, consultada pelo autor. Para trabalhar com tal texto, o tradutor voltou-se a uma pesquisa sobre a própria tradição literária luso-brasileira (dicionários, tratados e narrativas em língua portuguesa) para reconstruir retoricamente a *auctoritas* do narrador em primeira pessoa da obra de Melville.

Palavras-chave: Teoria da tradução. Tradução e autoria. Herman Melville.

Neste artigo procuro refletir sobre as relações entre análise literária e procedimento tradutório a partir de um trabalho específico, a tradução, para o português, de *White-Jacket, or the World in a Man-of-War* (doravante *Jaqueta-branca, ou o mundo em um navio-de-guerra*), de Herman Melville (1819-1891), realizada pelo autor deste artigo sob encomenda da Jorge Zahar Editor, executado entre os anos 2014 e 2015 e, atualmente, no prelo. No tocante à tradução literária, as opções de um tradutor exigem o reconhecimento de tensões formais que determinam, a partir do esforço de abstração interpretativa, um campo de ação (a produção textual) e suas respectivas possibilidades estilísticas. A condução do texto

¹ Tradutor literário e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC-FFLCH/USP).

literário na língua de chegada passa por um imprescindível processo de leitura – em que se compreende a incompletude constitutiva do texto literário enquanto parte do ato comunicativo –, sem o qual não é possível a constituição de uma *nova partitura textual* capaz de referir, enquanto sistema autônomo, as relações tensivas de sentido apreendidas do texto de partida a serem postas em operação, por sua vez, pelo leitor da tradução. Avaliada à luz da estrutura do ato comunicativo inerente à produção do texto tradutor, a posição do tradutor é fronteira: a um só tempo *leitor*, cujo ato interpretativo se integra ao esforço de estabelecimento do que Wolfgang Iser (1999) chama de texto-linha (t'), e *produtor textual*, construindo um novo conjunto de “espaços brancos” – os que cercam a letra enquanto comunicação e discurso – a serem ocupados pelo leitor do texto de chegada. Da leitura ao texto, do texto à leitura, o processo tradutório só pode ser concebido sob o prisma do dinamismo do código linguístico e suas dinâmicas culturais próprias.

Às diferenças culturais que pululam e participam do processo tradutório, somam-se – no que toca à versão de textos antigos – as diferenças históricas e as rupturas e revoluções que a integram. Se, para o caso da diferença cultural, compete ao tradutor a adaptação ou a ênfase na impossibilidade de equivalência, a diferença histórica impõe a escolha entre a sincronia e a diacronia – ou seja: em que medida o tradutor será capaz ou não de referir uma *equivalência temporal* no âmbito do texto de chegada? Tal equivalência, posto que impossível enquanto ato histórico, se pode conceber em âmbito discursivo, à medida que textualmente o tradutor opte pela remissão a um campo reconstituído de enunciados e saberes historicamente localizados. O processo de nossa tradução de *Jaqueta-branca, ou o mundo em um navio-de-guerra* suscitou, nesse sentido, uma questão tradutória bastante pontual: a manutenção precisa de um vasto vocabulário náutico referente à construção e ao aparelhamento de um tipo historicamente específico de embarcação – um vaso de guerra de três mastros e 74 canhões – e a necessidade de recuperação do jargão correspondente à equipagem, sem o qual aspectos fundamentais da construção da *autoridade* narrativa do protagonista se perderiam. Ao buscar um elenco de expressões de época, constitutivas de um jargão historicamente perdido, o tradutor se vê em condições de integrar o texto de chegada, enquanto sistema de sentido, a um campo de diálogos literários que a obra em questão não conheceu. Não se trata, portanto, da inevitável *atualização* do texto traduzido, que enquanto ato será necessariamente fiel ao

presente de seu enunciado, mas de consultar a possibilidade de fazer a versão iluminar textos da cultura de chegada que sejam contemporâneos e congeniais ao texto de partida.

Publicado em 1850, *White-Jacket, or the World in a Man-of War* ocupa um lugar de transição na obra melvilleana: trata-se do último dos escritos de fundo documentário e autobiográfico do autor norte-americano – até então popular por seus relatos de aventura náutica ambientados em arquipélagos polinésios (*Typee, or a Peep at the Polynesian Life* e *Omoo, or Adventures in the South Seas*, de 1845 e 1846, respectivamente), baseados em viagens empreendidas entre 1841 e 1842 a bordo de navios baleeiros –, apontando para o desenvolvimento da análise social e da reflexão filosófica a partir da observação do trabalho de convés, projeto e perspectiva que se radicalizam na prosa de *Moby-Dick*, publicado no ano seguinte (1851).

O romance relata, da perspectiva do segundo marinheiro, Jaqueta-branca, episódios de tensão social e violência a bordo da fragata da marinha norte-americana *Neversink*, a partir dos quais o protagonista perfaz uma análise estrutural e legal da sociedade de convés com vistas à reforma institucional e à justa condução das relações entre oficiais e a marinhagem. Como o subtítulo (“mundo em um navio-de-guerra”) indica, a narrativa do protagonista fundamenta-se em procedimentos alegóricos – o microcosmo da embarcação deslinda conflitos e contradições propriamente urbanos, de terra firme, e a injustiça, que pontualmente ressoa como amarga crítica a uma democracia cujas instituições não realizam seu destino histórico.

A análise social e a tematização do trabalho implicam, por sua vez, a incorporação literária de terminologia técnica – um vasto vocabulário náutico, mormente tratado com parcimônia pela literatura náutica dos séculos XVIII e XIX, e a construção de um texto que arregimenta diferentes convenções de gênero e posições ideológicas, presentes na produção documentária de marinheiros e oficiais da marinha consultada pelo autor.

Instalado entre as duas pontas do conflito, Jaqueta-branca se anuncia como representante dos trabalhadores oprimidos perante o Estado. A construção da voz narrativa e sua focalização partem de um estudo prévio da configuração de narradores que, sob regime propriamente autobiográfico, faziam a literatura documentária náutica do período, bastante profícua em relatos produzidos por membros da marinhagem e do oficialato naval. Diante de um gênero cujo cultivo implicava a própria expressão de conflitos de classe,

Melville delineia um protagonista reformista e conciliador, cujo olhar exige o aporte de elementos das perspectivas dos porões e do castelo de popa da embarcação; assim, misturam-se comentários e análises eruditas que transitam pela filosofia política e pelo direito – assuntos próprios à boa educação da aristocracia de bordo – e descrições pormenorizadas do aparelho náutico como um todo, restritos à vida da equipagem oprimida. A incidência do caráter programaticamente conciliador da narrativa de Jaqueta-branca no tecido textual se verifica, por contraste, em obras que, de caráter documental ou ficcional, assinalam a brutal divisão social dos conveses.

Lê-se nos *Quadros navais, ou coleção dos folhetins marítimos do Patriota, seguidas de uma Epopeia Naval Portuguesa*, de Joaquim Pedro Celestino Soares (1862, p. 281-282) acerca do aparelhamento e desapearelhamento de um navio que “caí do estaleiro ao mar”:

Poucos oficiais de marinha sabem aparelhar um navio, posto ser do aparelho que dependa a sua segurança e o bom êxito das manobras de bordo [...] Portanto, quando o oficial combatente põe os pés a bordo, acha o navio aparelhado e pronto a navegar, às vezes até já com o pano metido, de maneira que se não tivesse noções gerais do aparelho, aprendidas na Companhia de Guardas Marinhas, ignoraria até o nome de um botão ou nó com que se fixa o chicote do ovém da enxárcia real à bigota que recebe o colhedor da outra bigota da mesa.

Em contexto propriamente norte-americano, a sensibilidade do público a tais padrões discursivos verifica-se na advertência inicial de Richard Dana, um dos modelos de Melville, no tocante ao uso de vocabulário técnico em seu relato *Two Years Before the Mast* (1846). Não obstante a narrativa de Dana ter se alçado à condição de marco de uma literatura *democrática*, ao expor ao leitor culto a perspectiva do trabalhador a bordo (“*before the mast*”), o narrador de pronto anuncia que evitará a aborrecida menção às tarefas no convés, com sua nomenclatura específica e estranha aos leitores de terra firme. Daí que se tornam imperativas a manutenção da precisão do vocabulário náutico e a atenção a um jargão obsoleto, forjado em uma experiência náutica que se perdeu com o desenvolvimento técnico das marinhas.²

² A força de tal dispositivo se revela mesmo em uma simples contagem de palavras: em comparação com narrativas de ambiência náutica célebres no período – por exemplo, *O piloto (The Pilot)*, um clássico da aventura náutica, de Fenimore Cooper – veremos dobrar a ocorrência de um termo tão acessível a esse público quanto *sail* (vela).

O projeto de nossa tradução visou à construção de uma *equivalência discursiva* entre as obras. Mais do que manter a precisão vocabular exigida pelo texto de partida, a questão era fazer com que o texto de chegada se instalasse no largo tecido textual que compunha, em português, os saberes náuticos e, a partir destes, o que se pode chamar de *discurso marujo*, isto é, um jargão marinho de fundo técnico, mas também social, atento às clivagens linguísticas – contrapartida do conflito social – que o texto de partida afeta, com vistas à manutenção do caráter dinâmico da comunicação inerente à obra de Melville em sua situação histórica. Mais do que a busca pontual de glossários, as obras de referência consultadas para tanto – manuais, dicionários e tratados náuticos de época, relacionados ao tipo de embarcação referida na obra em questão – não só serviram à difícil tarefa lexicográfica (haja vista que a obsolescência técnica se faz acompanhar do desaparecimento da terminologia correspondente dos vocabulários e dicionários modernos), como muniram o tradutor de um repertório de soluções tradutórias que o auxiliaram na construção de uma voz náutica verossímil em língua portuguesa. Abaixo elenco algumas das obras consultadas ao longo da empreitada:

a) Em inglês:

- a. *Dictionary of the Marine*, de William Falconer (1780) – obra bastante completa e em uso à época de Melville.

b) Em português:³

- a. *Vocabulário marujo*, de Maurício da Costa Campos (1823).
- b. *Dicionário de Marinha*, de João Pedro d’Amorim (1841).
- c. *Novo dicionário da marinha de guerra e mercante, contendo todos os termos marítimos, astronômicos, construção e artilheria naval: com um appendice instructivo de tudo que deve saber a gente do mar*, de Antônio Gregório de Freitas (1855).
- d. *Tratado prático do aparelho dos navios para uso dos alumnos da companhia e real academia dos guarda-marinhas* (1856), de João Augusto Fontes Pereira de Mello.

³ É curioso perceber como algumas dessas obras, em especial D’Amorim e Costa Campos, são a referência *ipsis litteris* dos verbetes náuticos de um dicionário moderno e atualizado como o de Antonio Houaiss.

- e. *Tratado de Higiene Naval ou da influência das condições físicas e morais em que está o homem do mar*, do médico francês Jean Baptiste Fonssagrives (1862, traduzido ao português por João Francisco Barreiros, vogal do conselho de saúde naval e do ultramar).
- f. *Manual do Marinheiro-artilheiro*, de Rodrigo Teixeira Pinha (1866).

Das obras acima arroladas, consta uma tradução – o *Tratado de Higiene Naval*, de Fonssagrives –, cuja autoria, porém, de oficial da Marinha portuguesa, referenda-a como discurso náutico em língua portuguesa. A consulta a tais obras não raro impunha um trabalho interpretativo e tradutório à parte, uma vez que exigia o cotejo comparativo de séries inteiras e verbetes entre Falconer (autoridade citada no *Oxford English Dictionary* – OED) e os manuais, tratados e dicionários supracitados – o que, em contrapartida, foi essencial para a reconstituição de campos semânticos inteiros, do geral ao particular, relacionados sobretudo à mastreação, ao velame e massame da embarcação, bem como de um modo de enunciação ligado especificamente ao grupo representado pelo discurso do protagonista. Do elenco de termos técnicos levantados sob o método comparativo de verbetes entre obras técnicas nas línguas de partida e chegada, destacamos um trecho ilustrativo da especificidade vocabular e sua relação com a construção social do discurso:

| | |
|---|--|
| <p>One of these two quarter-deck lords went among the sailors by a name of their own devising—Selvagee. Of course, it was intended to be characteristic; and even so it was.</p> <p>In frigates, and all large ships of war, when getting under weigh, a large rope, called a messenger used to carry the strain of the cable to the capstan; so that the anchor may be weighed, without the muddy, ponderous cable, itself going round the capstan. As the cable enters the hawse-hole, therefore, something must be constantly used, to keep this travelling chain attached to this travelling messenger; something that may be rapidly wound round both, so as to bind them together. The article used is called a selvagee. And what could be better adapted to the purpose? It is a slender, tapering, unstranded piece of rope prepared with much</p> | <p>Um desses dois aristocratas do tombadilho era conhecido entre os marinheiros pelo apelido que estes lhe deram, Mixelo. Evidentemente, a intenção era marcar uma característica do portador; e assim a alcunha funcionava.</p> <p>Nas fragatas, bem como em todos os grandes navios-de-guerra, quando se aparelha a embarcação para partir, uma corda grossa, o cabo de ala e larga, costuma transmitir a tensão da amarra ao cabrestante; de modo que se possa levantar âncora sem que o pesado cabo lodoso se enrole, ele próprio, no cabrestante. À medida que se mete dentro a amarra da âncora pelo escovém, portanto, algo precisa ser constantemente utilizado para mantê-la ligada ao cabo de ala e larga, ambos em movimento; algo que possa ser rapidamente enrolado em torno de ambos, mantendo-os unidos. Este é o mixelo. E o que poderia ser adaptado a tal uso? Um pedaço de</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p>solicitude; peculiarly flexible; and wreathes and serpentine round the cable and messenger like an elegantly-modeled garter-snake round the twisted stalks of a vine. Indeed, Selvagee is the exact type and symbol of a tall, genteel, limber, spiraling exquisite. So much for the derivation of the name which the sailors applied to the Lieutenant. (Chapter 8: Selvagee contrasted with Mad-Jack)</p> | <p>corda leve, afilado e liso preparado com muito zelo; particularmente flexível; que se enrola serpentina ao redor da amarra e do cabo de ala e larga como uma cobra elegantemente modelada ao redor dos ramos entrelaçados de uma vinha. De fato, Mixelo era o tipo e símbolo exatos de uma alta, nobre, flexível e espiralada beleza. Daí a derivação do nome que os marinheiros aplicavam ao Lugar-tenente.” (Capítulo 8: Contraste entre Mixelo e Mad-Jack. Tradução: Bruno Gambarotto)</p> |
|---|---|

Tratarei com mais detalhe da tradução de dois termos bastante específicos: *selvagee* (em português “mixelo”, termo que já não consta do Houaiss ou do Aurélio) e *messenger* (cabo de ala e larga, expressão que tampouco é dicionarizada). No primeiro caso, o termo na língua de partida tampouco conheceu sobrevida, constando unicamente da versão completa do Oxford English Dictionary sob a grafia *selvedge*; sua tradução, porém, não poderia se dar mediante adaptação, uma vez que é usado pelos marinheiros para alcunhar, com ironia, um dos oficiais da embarcação. No caso de *messenger*, o esforço diz respeito à necessidade de precisão vocabular e à consequente recuperação do domínio técnico do narrador. Antes de nos concentrarmos nos caminhos tortuosos exigidos pela versão de tais termos, observemos alguns dos procedimentos textuais adotados pelo tradutor em seu trabalho com a terminologia técnica do romance.

Descontado o caso da voz de comando (a expressão “*getting under weigh*”), em cuja versão se optou pela paráfrase que a descreve em contexto náutico (“aparelhamento da embarcação para partir”), o procedimento para a tradução dos demais termos (destacados em negrito) oscila de uma simples consulta ao dicionário – *quarter-deck*, *rope*, *hawse-hole*, *cable*, *capstan*, sobre os quais não é preciso explicar muito – aos exercícios lexicográficos (cabo de ala e larga e mixelo) anteriormente mencionados. Haja vista o desenvolvimento técnico dos últimos 160 anos, os procedimentos de içar e deitar âncora não apenas prescindem do esforço humano (em determinados modelos de embarcação), como sua mecanização exige materiais distintos do produto semiartesanal, de base vegetal, utilizado no aparelho das antigas embarcações. O termo *messenger* (“*A chain or rope used for hauling in a cable. Also called messenger line*”, segundo se lê no *American Heritage Dictionary of the English Language* [HMHCO, 2016]) não conhece correlato imediato (“mensageiro”) com uso náutico especializado. Assim, foi necessário recorrer aos dicionários técnicos luso-brasileiros de época a partir do termo mais genérico para a

definição do massame de um navio a vela, “cabo” (que designa os instrumentos de transmissão de tensão e distensão utilizados em mastros e panos). A partir de procedimento de consulta inversa ao dicionário (isto é, da definição ao item lexical definido), D’Amorim (1841, p. 69) nos oferece o termo adequado: “Cabo de ala e larga, calabrote de pouco menos bitola que metade da amarra, e com nove bocas de comprimento do navio em que serve – é aplicado a meter dentro a amarra até suspender a âncora, por meio do cabrestante, boças e mixellos”.

Como já foi sugerido, a utilidade de um manual como o de D’Amorim irá além da simples necessidade de equivalências. Uma vez encarado como discurso náutico, o glossário de D’Amorim nos revela usos igualmente interessantes para a ampliação de recursos lexicais, via sinonímia, e tradutórios, à medida que abre caminho a procedimentos adaptativos. Alinhando a definição de “cabo de ala e larga” à passagem em que o narrador de Melville, Jaqueta-branca, explica a função de uma *messenger line*, é possível referendar o uso da sinonímia para toda a passagem. O verbete traz ao menos dois termos genéricos (calabrote e amarra) que se aplicam a um cabo de ala e larga, oferecendo substitutos adequados para a manutenção de exigências estilísticas (no caso, a variação vocabular) da norma culta do português, que melhor reconstitui o padrão linguístico da narrativa como um todo.

No caso específico de “*a large rope*” (“*a large rope, called a messenger*”), o tradutor preferiu, à possibilidade de valer-se de “calabrote” (“tipo de cabo grosso, porém menor que um calibre”), a manutenção da versão ao original (uma corda grossa), uma vez que é clara a intenção didática do narrador na utilização do termo; porém, no que se refere a “*chain*” – que se poderia traduzir por “corrente” –, o termo “amarra” – cabos destinados por sua grossura a serem talingados nas âncoras, para assim unidos conservarem seguro o navio, em qualquer ancoradouro (D’AMORIM, 1841, p. 26) – sugere maior precisão técnica, quando lembramos que as amarras das âncoras à época não são necessária ou unicamente de ferro, e a passagem não faz menção ao material de que o instrumento é feito. No que se refere a expressões, o verbete ainda fala em “meter dentro” a âncora, uso que foi aproveitado com vistas à preservação do discurso de autoridade náutica que se faz presente no texto de partida.

Na definição de D'Amorim para cabo de ala e larga, encontramos a primeira menção ao termo “mixello”, tradução de *selvagee*. O OED eletrônico traz o verbete *selvage, selvedge*. Na quarta entrada, faz menção a Falconer, no qual lemos “*Selvage, a sort of hank or skein of rope-yarn tied together at several distances. It is used to fasten round any rope, as a shroud or stay, so that a tackle may be hooked in it, to extend the said shroud or stay, which is called setting it up*” e exemplos datados de 1859 e 1862. A partir dos sinônimos genéricos *skein* (meada, madeixa no glossário de Webster) e *hank* (também em Webster, laçada, nó, mas também especificamente palomba, que o Houaiss nos descreve como “trabalho de marinheiro que consiste num novelo de cabo fino (mialhar) que se desfaz pelo meio ao se puxar a extremidade deste”) a busca se torna mais específica. O mialhar – termo que consta da versão eletrônica do Houaiss – é um “cabo fino, de 6 mm a 22 mm de bitola, feito de fio de carreta”. A própria definição não nos recomenda o uso: não havia tamanha precisão de bitola num tempo em que os cabos eram produzidos artesanalmente. No entanto, por meio de “fio de carreta” é possível chegar, em D'Amorim (1841, p. 172), a “gaxeta” (“trança de fio de carreta singela [...] de que se fazem tomadouros, rizes, michellos”) e, finalmente (passando por tomadouros e rizes, ambos utilizados na fixação das velas às vergas), a (sic) “michello”. No mesmo D' Amorim (1841, p. 211), sob a forma “mixello”, ele encabeça o verbete: “gaxetas grossas que de ordinário têm uma e meio, ou duas braças de comprimento e servem para ligar o cabo de ala e larga com a amarra, mediante botões volantes, e consecutivos que se vão tomando e largando”. A especificidade do uso, assinalada por Melville em relação ao cabo de ala e larga, foi determinante para a escolha do que seria, ao longo da obra, a alcunha do oficial (não obstante a descrição de Melville quanto à elegância do cabo não coincidir com a descrição em português).

Os tortuosos percursos do estabelecimento de equivalências para uma terminologia técnica obsoleta também demonstram, para além das dificuldades lexicográficas vinculadas à necessidade de reconstituição de um discurso específico, um projeto de instalação do texto literário, na língua de chegada, a um conjunto de fontes e autoridades similares às discerníveis na língua de partida. Do mesmo modo que o discurso filosófico e jurídico do narrador – apenas mencionado neste ensaio – estabelece, mediante citação direta ou utilização de vocábulos e expressões, vínculos intertextuais com um variado elenco de autores, o recurso ao vocabulário náutico coloca o texto do romance em um campo

discursivo específico, no qual são concretas e discerníveis as remissões a certo grupo de autoridades.

A intertextualidade é, decerto, um dos principais efeitos do modo de composição melvilleano, sempre pesadamente amparado por consulta bibliográfica e diálogo com as mais variadas fontes. Em seu diálogo e absorção de modos discursivos e saberes, a arte do romance de Herman Melville se perfaz no limite do que Michael McKeon (1987) entenderá como a impossibilidade de se compreender o romance como gênero estrutural, estilística e tematicamente estável. Nesse sentido, o esforço de diálogo e incorporação de fontes textuais técnicas teve por finalidade a restituição da obra, no contexto de chegada, a um campo equivalente de saberes e autoridades. É no âmbito de tal *campo* – campo que a obsolescência técnica e o desaparecimento do microcosmo social a ela relacionada tornam virtualmente extinto, porém do qual o texto de chegada se pretende espécie de súpula – que o leitor de língua portuguesa deverá circular, com vistas não apenas à experiência do texto literário específico, mas de todo um saber e discurso com o qual dialoga. Com isso, pretendeu-se a manutenção da fidelidade da tradução a mecanismos de composição literária, bem como a seu momento histórico. Ainda que atualizada por seus leitores, o evento da obra – seu projeto, composição e publicação – sempre configurará a partir do tempo – o *perfectum* – que nela se cristaliza. Aos olhos do tradutor, a busca de fontes textuais náuticas contemporâneas a Melville na língua de chegada faz pensar no romance, um *Jaqueta-branca, ou o mundo em um navio-de-guerra*, que tantos autores e leitores do mar brasileiros e portugueses jamais conheceram, porém dele estiveram prenhes.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Maurício da Costa. **Vocabulário marujo**, ou Conhecimento de todos os cabos necessários ao navio; do seu poliame, e de todos os termos marujaes, e de alguns da construcção naval, e artilheria; de indispensável conhecimento do official do mar. Rio de Janeiro: 1823.

D'AMORIM, João Pedro. Dicionário de Marinha que aos officiaes da Marinha Portugueza O. D. e C.. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

FALCONER, William. **A New and Universal Dictionary of the Marine**. Londres: Cadwell and W. Davies, 1780.

FONSSAGRIVES, Jean Baptiste. **Tratado de Higiene Naval** ou da influência das condições físicas e morais em que está o homem do mar (traduzido ao português por João Francisco Barreiros, vogal do conselho de saúde naval e do ultramar). Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

FREITAS, Antônio Gregório de. **Novo dicionário da marinha de guerra e mercante**, contendo todos os termos marítimos, astronômicos, construção e artilheria naval: com um appendice instructivo de tudo que deve saber a gente do mar. Lisboa: Imprensa Nacional, 1855.

HMHCO. **American Heritage Dictionary of the English Language**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2016.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999 (2 vols.)

McKEON, Michael. **Origins of the English Novel, 1600-1740**. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 1987.

MELLO, João Augusto Fontes Pereira de. **Tratado prático do aparelho dos navios para uso dos alumnos da companhia e real academia dos guarda-marinhas**. Lisboa: 1836.

MELVILLE, Herman. **Melville: Redburn (His First Voyage) – White Jacket (or, The World in a Man-of-War) – Moby-Dick (or, the Whale) (The Library of America)**. New York: Literary Classics of the United States, 1983.

_____. *Jaqueta-branca, ou o mundo em um navio de guerra* (tradução, introdução e notas: Bruno Gambarotto). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, no prelo.

PINHA, Rodrigo Teixeira. **Manual do Marinheiro-artilheiro**, contendo exercícios práticos de Artilheria Naval e Desembarque. Lisboa: 1866.

SOARES, Joaquim Pedro Celestino. **Quadros navais, ou coleção dos folhetins marítimos do Patriota, seguidas de uma Epopeia Naval Portuguesa**. Lisboa: Ministério da Marinha, 1971.

**RECONSTITUTING MELVILLE: TEXTUAL SOURCES AND LITERARY
MAKING IN THE TRANSLATION OF MELVILLE'S *WHITE JACKET, OR THE
WORLD IN A MAN OF WAR***

Abstract: The aim of this essay is to inquire the idea of translational authorship through a case study: the translation into Portuguese of Herman Melville's *White-Jacket, or the World in a Man of War*. The point is that textual operations demanded to the translator as a mandatory aspect of his/her discursive activity (including his/her linguistic knowledge

and textual skills built on the literary tradition) can be confronted with the concept of authorship hermeneutically regarded. The study case of the translation into Portuguese of Melville's *White Jacket* can be illustrative for some reasons, i.e.: its massive use of technical/nautical terminology, unknown to sea literature at that moment, usually written under the sign of the Romanesque adventure; and the way Melville structures his novel by taking advantage of genre conventions and ideological positions of the documentary sea narratives of his time, written by seamen and mariner officers alike. In this case, the hermeneutical procedures were followed by the translator's rhetorical approach to Melville's narrative. It required exhaustive research on Portuguese and Brazilian sea narratives and 19th century nautical dictionaries, so as to rebuild Melvillean narrator's *auctoritas* into Portuguese.

Keywords: Theory of translation. Translation and authorship. Herman Melville.

O PRÓLOGO DE PÉRSIO COMO PROFISSÃO DE FÉ¹

Marihá Barbosa e Castro²
Leni Ribeiro Leite³

Recebido em 30/09/2017. Aprovado em 18/10/2017.

Resumo: Apresenta uma tradução poética do prólogo das *Saturae* de Aulo Pérsio Flaco, satirista do período neroniano, que leva em consideração os aspectos formais do original latino. Após fazer breves considerações sobre o estilo do autor, que é marcado por obscuridade e concisão, oferece uma análise do poema, relacionando-o com a tradição a que se filia – tanto a sátira romana como a invectiva grega. Aponta, ainda, no prólogo, os temas que serão retomados pelas sátiras que se seguem e orientarão em grande parte o fazer poético de Pérsio.

Palavras-chave: Sátira romana. Aulo Pérsio Flaco. Tradução poética.

Introdução

Apresentamos neste trabalho uma proposta de tradução em versos do prólogo das *Sátiras* de Pérsio, discutindo brevemente o estilo de linguagem e composição do autor, e as dificuldades em se pensar uma tradução para o português do texto latino que atenda às diversas camadas do original.

A sátira escrita em versos hexâmetros era considerada pelos antigos romanos um gênero genuinamente latino. Caracterizado pela “mistura” ou “variedade”, conforme indica a investigação etimológica do termo *satura* (HANSEN, 2011), a sátira romana tem como

¹ Este trabalho é parte dos resultados da dissertação de mestrado intitulada *O programa satírico de Pérsio frente à tradição*, defendida em 2015 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, tendo contado com auxílio financeiro da Capes.

² Mestre em Letras e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob a orientação da profa Dra. Leni Ribeiro Leite. Desde o Mestrado, tem se dedicado à pesquisa na área de Estudos Clássicos, mais especificamente à sátira latina e ao poeta Aulo Pérsio Flaco, tendo também publicado artigos sobre o ensino de latim no Brasil.

³ Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora Associada de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Tem publicado na área de Estudos Clássicos, com especial enfoque na poesia do Império Romano, na Retórica Latina e na Permanência do Clássico. É autora, entre outros, de *Épica II: Ovídio, Lucano, Estácio* (UNICAMP, 2016) e *Latine Loqui: Curso Básico de Latim* (Edufes, 2016).

temas recorrentes: a crítica literária, em especial aos gêneros elevados e a discussão sobre estilo e dicção; a denúncia dos vícios e a defesa da virtude e da moralidade; a valorização do que é romano frente ao que é estrangeiro; e a apropriação e mescla de diversos discursos e gêneros literários, como o filosófico. Ainda segundo os próprios cultores do gênero antigo, o primeiro a escrever sátiras teria sido Caio Lucílio, que durante a república romana escreveu trinta livros de sátiras, dos quais temos hoje apenas cerca de mil e trezentos versos. O autor seguinte, mais bem sucedido, foi Horácio, poeta augustano do círculo de Mecenas, crítico à sátira luciliana, estabelecedor de novos paradigmas para o gênero ao valorizar a elegância, a *urbanitas*, a *amicitia* e o estilo conciso, mas claro e prosaico.

Aulo Pérsio Flaco, autor que nos interessa aqui, foi o sucessor de Horácio na tradição satírica romana. Dele temos hoje apenas seis sátiras hexamétricas, além de um prólogo de quatorze versos em metro colíambo. Vivendo durante o governo de Nero, Pérsio criticou a literatura sua contemporânea em um estilo condensado, chamado por muitos de obscuro, recheado de metáforas, neologismos e vulgarismos. Apesar disso, a quantidade de comentários e referências à sua obra confirma a grande popularidade: Marcial insinua que apesar de pequena, a obra de Pérsio é notável⁴ e Quintiliano (*Inst. Or.* 10.1.94) aponta Pérsio como um satirista do mesmo nível de Horácio. Dentre os autores pagãos, Pérsio é um dos mais citados pelos cristãos: cinco vezes por Lactâncio, dez vezes por Santo Agostinho e vinte vezes por São Jerônimo, que elogiou não só a moralidade, como também o estilo das sátiras (MORFORD, 1984, p. 98-99). Pérsio era conhecido por Isidoro de Sevilha, por Beda e por Alcuíno, o que demonstra que sua tão mencionada obscuridade não teria sido uma desvantagem para seus leitores mesmo, em um período bastante posterior: ele era lido por estudiosos em todas as partes da Europa (MORFORD, 1984, p. 99).

Embora seja recorrente a observação de que a obra de Pérsio foi admirada em grande parte devido à sua faceta moralizante, ele não foi um filósofo e nem trazia inovações ou novas propostas, apenas reproduzindo tópicos comuns das correntes

⁴ 4.29.7-8: “*Saepius in libro numeratur Persius uno / quam leuis in tota Marsus Amazonide*”/ “Mais vezes Pérsio foi estimado por um único livro/ que o medíocre Marso em toda a sua Amazona” (Trad. Robson Tadeu Cesila. In: Marcial, *Epigrammata*, IV, 29, 7-8).

filosóficas da época, sobretudo do Estoicismo. O grande apreço por seus poemas parece não ter sido oriundo exatamente do conteúdo que exibiam, mas da maneira como eram trabalhadas as ideias, pois transformava pela forma interessante o que seria banal em memorável (MORFORD, 1984, p. 74). Além disso, para a Antiguidade, a relação entre estilo e moralidade, entre ética e estética é bastante estreita, sendo esse o tema da própria *Sátira I*: um estilo degradado e corrompido equivale a uma moral viciosa.

O estilo do poeta

Mas a que se deve enfim a obscuridade ou a dificuldade na leitura das *Sátiras* de Pérsio? Defendemos que a razão é múltipla. A obscuridade do estilo se deve: (1) à estrutura dos diálogos, que apresentam mudanças rápidas de assunto e frequentes troca de enunciador; (2) às mudanças vertiginosas de cenas e cenários, momentos em que uma série de imagens concretas se sucede repentinamente; (3) às complexas descrições de estados psicológicos; (4) ao vocabulário recheado de palavras incomuns ou técnicas; e (5) às metáforas densas encontradas em toda a obra. Pérsio distancia-se, assim, da clareza e delicadeza da sátira horaciana, apesar de manter a tradição conversacional inaugurada pelo mesmo Horácio.

Pérsio utilizou aproximadamente 1.938 palavras diferentes em sua obra. Grande parte delas pode ser considerada como *verba togae*, ou seja, palavras comuns, do dia a dia, pouco utilizadas nos poemas de estilo elevado. Morford (1984, p. 79) observa que muitos desses termos ordinários seriam o equivalente a “hambúrguer” para nós: extremamente comuns no cotidiano, mas raras na literatura. Como exemplos, há o uso de *runcare* (IV. 36), roncar, de *cannabis* (V.146), que nomeia uma corda feita de erva, da forma verbal onomatopeica *lallare* (III. 17-18), que designa o cantarolar da mãe, de *obba* (V.148), nome de um recipiente para guardar vinho, de *perna* (III.75), uma espécie de pernil, e também de *tuccetum* (II.42), um tipo de bife. Esse uso de um léxico vulgar dificulta a leitura das *Sátiras* porque nós, modernos, estamos mais habituados ao latim literário, que guarda significativas diferenças de registro em relação ao latim popular.

Embora Pérsio faça uso de um vocabulário ordinário, não se pode dizer que as sátiras representem uma tentativa plena de aproximação da fala cotidiana. Ainda que a escolha lexical aponte para isso, a estruturação sintática e as metáforas parecem indicar

exatamente o oposto, tendo o autor explorado o potencial do latim para criar uma intensa compressão poética que caracterizou seu estilo como condensado (MORFORD, 1984, p. 82). O uso de palavras típicas dos gêneros elevados é especialmente abundante nas paródias de tais gêneros, e podem ser encontradas especialmente nas sátiras I e V. Nota-se também vasta utilização de palavras oriundas de funções sexuais e excretórias, traço herdado da tradição satírica e da invectiva grega.

Destaca-se, ainda, o uso dos diminutivos, que remetem ao risível: vinte seis vezes ao todo. Entre os usos mais significativos dos diminutivos está *auricula*, diminutivo de *auris*, que significa orelha, encontrado diversas vezes durante a obra, especialmente na Sátira I: o termo é utilizado no diminutivo primeiramente em I.22 e possui conotação pejorativa (a orelhazinha que escuta a poesia ruim recitada cotidianamente), carregando o mesmo sentido negativo em I.108. Reaparece em I.59, remetendo ao gesto burlesco de imitar orelhas de burro com as mãos e em I.121 designa de fato as orelhas do animal. A forma não diminutiva surge em I.126 e é a única vez em que a palavra não representa um gosto degenerado ou estúpido, mas sim um bom ouvinte de poesia, aquele desejado por Pérsio:

Em quatro dos cinco casos encontramos o diminutivo *auricula*, que é usado pejorativamente para descrever aqueles que possuem orelhas defeituosas e, portanto, não podem fazer julgamentos estéticos sãos; apenas quando se refere ao leitor ideal Pérsio escolhe a forma não diminutiva *auris*, que representa uma atitude saudável e uma habilidade de apreciar a boa poesia (TZOUNAKAS, 2005, p. 563).⁵

Além disso, há muitas palavras e construções gregas – como o exclamativo *euge!* (I. 49; I. 75) –, termos arcaicos, neologismos, entre os quais o mais notável é o emblemático *semipaganus*, e usos específicos de palavras que tornam a leitura desafiadora.

Ao lado da escolha vocabular, outro aspecto do estilo de Pérsio figura como importantíssimo: a linguagem metafórica. A princípio, uma linguagem carregada de metáforas parece ser inapropriada ao estilo conversacional da sátira: tal figura de linguagem é recorrente nos estilos elevados. Entretanto, Pérsio utiliza a metáfora como

⁵ “In four of the five cases we find the diminutive *auricula*, which is used in a derogatory sense to describe those who have faulty ears and therefore cannot make sound aesthetic judgements; only when he refers to his ideal reader does Persius choose the non-diminutive form *auris*, which represents a healthy attitude and an ability to appreciate good poetry” (TZOUNAKAS, 2005, p. 563).

parte do fluxo (diferente da épica, que normalmente utiliza a fórmula “*sicut*” sucedida por “*haud aliter*”, criando um aparte no texto) de sua escrita e cria, assim, uma inovação para o estilo satírico. As metáforas de Pérsio traduzem ideias abstratas em termos concretos, na maior parte das vezes visuais (MORFORD, 1984, p. 85). Essa característica faz crescer ainda mais a obscuridade de seu estilo, pois aumenta a concisão das ideias. A própria identificação de leitores ruins com orelhas no diminutivo é um uso metafórico, embora seja simples. Há passagens, entretanto, em que as metáforas são bastante carregadas e alusivas, como a que encontramos na Sátira III (21-24) do vaso corrompido, uma metáfora platônica: um estudante preguiçoso e vicioso é comparado a um vaso mal cozido, que ecoa seu defeito quando nele se bate. O satirista sugere, então, que assim como num processo de fabricação de vaso de cerâmica, o estudante se lapide num torno giratório. Há também a singular metáfora encontrada na Sátira IV (23-24), dos alforjes carregados por cada um dos seres humanos: o indivíduo vê apenas o alforje, que representa as faltas, pendurado nas costas alheias, ignorando o que ele mesmo carrega. Na Sátira I, também encontramos ao longo do poema um uso metafórico da recitação que remete a uma atividade sexual, sinalizando uma orgia entre recitadores e ouvintes, denunciando de que maneira o gosto literário degenerado também simboliza a depravação dos costumes. As metáforas encontradas ao longo das *Sátiras* de Pérsio constituem, sem dúvida, um dos maiores obstáculos para o leitor atual, que muitas vezes dependerá de uma série de comentários e notas para acessar o sentido de muitos trechos.

A essas características específicas de Pérsio, somam-se ainda as dificuldades encontradas por todo leitor de poesia antiga: as referências à mitologia ou a hábitos sociais e culturais de uma época tão afastada de nós acrescentam ainda obstáculos talvez inesperados. Pérsio é, de fato, um autor obscuro e trabalhoso para o leitor, mas isso de forma alguma significa um defeito. A ampliação do público leitor para quem Pérsio diz estar escrevendo⁶ na modernidade passa, também, pela oferta de sua obra em línguas

⁶ “*audaci quicumque adflante Cratino/ iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,/ aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis./ inde uaporata lector mihi ferueat aure*” (PÉRSIO, *Sat. I.* 123-126). Tradução: Quem quer que sejas tu, inspirado pelo audaz Crátino,/ que empalideces diante do irado Eupólido, junto com o maior de todos eles/ olha também essas coisas, se por acaso algo mais diluído escutas/ De lá, o leitor que ferva com orelha quente quero para mim.

modernas, a quem não leia o Latim, mas com a preocupação de manter ao menos algumas das características do original em sua tessitura poética.

O prólogo

O prólogo que antecede as seis sátiras que compõem a obra de Pérsio é escrito em metro diverso daquele canonizado por Lucílio e retomado por Horácio como sendo o padrão do gênero: o hexâmetro. Pérsio utiliza versos colíambos nesse poema de abertura, declarando-se *semipaganus*, expressão que provavelmente carrega diversos significados e, segundo William Anderson (1982, p. 170), claramente aponta para uma construção do satirista como um quase rústico que rejeita os gêneros literários artificiais, os mais dignificados. Desse modo, o poeta se alinha aos temas mais próximos da realidade, de interesse do dia a dia, e para isso utiliza um estilo apropriado a um meio rústico (ANDERSON, 1982, p. 170).

O prólogo pode ser dividido em duas partes: na primeira, observa-se a construção da própria voz satírica, que rejeita a inspiração poética vinda das Musas, tópica comum dos gêneros elevados; na segunda parte, a inspiração continua sendo o foco do poeta, mas dessa vez a crítica se dirige aos autores que encontram a motivação no dinheiro que sua poesia poderá render.

A dessacralização da inspiração divina pode ser constatada através da análise do vocabulário escolhido pelo poeta: ao referir-se a fonte de Pégaso, Hipocrene, o satirista, a adjetiva com a palavra *caballino*, não tendo utilizado o termo *equus*. Enquanto *equus* representa a forma elevada e douta, a palavra *caballus* é vulgar e informal, sendo mais utilizada na fala comum, mas não visitando a literatura elevada. A diferença, portanto, não reside no significado da palavra, mas sim no tom que seu uso revela. Pérsio não apenas rejeita a inspiração divina como também a desqualifica, não só pelo vocabulário, mas também ao trocar o local costumeiro dos sonhos dos vates: normalmente o monte Hélicon, mas, no Prólogo, o Parnaso, como se tal convenção fosse ignorada pela voz satírica (HOOLEY, 2007, p. 90), que demonstra estar verdadeiramente desinteressada pela poesia elevada a ponto de nem saber se o sonho do vate aconteceu no Hélicon ou no Parnaso.

Ao utilizar as principais metáforas dos gêneros elevados gregos para a inspiração divina – o monte Hélicon, a fonte de Pégaso, as musas –, Pérsio rejeita a própria tradição grega, que era o modelo dos primeiros cânones da literatura romana⁷ e também de muitos dos seus contemporâneos:

Pérsio, de qualquer forma, se desassocia não só dos famosos poetas gregos e dos primeiros poetas romanos, como Ênio, que imitou modelos gregos [prol. 1-6a], mas também de seus contemporâneos, os quais são inspirados pelas musas e estão servilmente dando continuidade a essa imitação da épica e da tragédia tradicionais (ZIETSMAN, 2004, p. 75).⁸

O poeta finaliza a primeira metade do Prólogo positivamente ao anunciar que ele mesmo levará, em sua condição de semirrústico, os seus cantos aos vates sagrados:

Ele usa o termo tradicional *uates* para poetas e adapta a metáfora corriqueira da vocação dos poetas como um ritual sagrado para esvaziar a sua própria sátira (Morford 1984: 27). Ele é *semipaganus* (meio-iniciado) porque não pode participar completamente dos mistérios dos poetas, porque não compartilha a inspiração divina da épica e dos escritores líricos, mas retira sua inspiração do mundo cotidiano do homem comum (ZIETSMAN, 2004, p. 75).⁹

Na segunda metade do Prólogo, o satirista caracteriza os autores gananciosos como corvos, pegas e papagaios: uma ave carniceira e pássaros imitadores da fala humana. O papagaio (*psittacus*) e a pega (*pica*) são aves conhecidas por sua capacidade imitativa, e era hábito mantê-las como animais de estimação nas grandes casas romanas, como atesta Plínio na *História Natural* (10.117-120) e passagem do *Satyricon* de Petrônio (28.9). Para os poetas e versificadores motivados pelo estômago, a possibilidade de ganhar algo em troca de seus escritos é tudo o que lhes importa. A degeneração do gosto, portanto, leva à propagação do vício. Autores gananciosos fingem cantar o néctar de Pégaso em troca de

⁷ Há no Prólogo uma especial referência a Ênio nos segundo e terceiro versos, que abre o primeiro canto dos *Anais* com um sonho em que Homero aparece no Hélicon e declara habitar o corpo do novo poeta.

⁸ Persius, however, dissociates himself not only from the famous Greek poets and from the early Roman poets like Ennius who imitated Greek models (*prol.* 1-6a), but also from his contemporaries who are inspired by the Muses and who are slavishly continuing with this imitation of traditional epic and tragedy (ZIETSMAN, 2004, p. 75).

⁹ He uses the traditional term *uates* for poets and adapts the common metaphor of the poets' calling as a sacred ritual to deflate his own satire (Morford 1984:27). He is *semipaganus* ("half-initiated") because he cannot fully participate in the poets' mysteries, as he does not share the divine inspiration of the epic and lyric writers, but draws his inspiration from the everyday world of the common man (ZIETSMAN, 2004, p. 75).

dinheiro, e o público de gosto degenerado não é capaz de avaliar a qualidade do que recebe. A referência à fonte de Pégaso une as duas metades do poema, tendo iniciado a primeira e finalizado a segunda.

Uma irônica contradição, entretanto, permeia o duplo uso da imagem de Hipocrene: rebaixada num primeiro momento, quando a inspiração divina é rejeitada, a fonte volta a ser usada, mas dessa vez como a que pode oferecer o néctar de Pégaso, que os ouvintes equivocadamente pensam encontrar nos poemas recitados por aqueles ridicularizados devido às suas motivações toscas e imorais para fazer poesia. É possível considerar que a desqualificação desses poetas tem como consequência o rebaixamento do néctar da divina fonte inspiradora: aqueles que praticam a poesia filiada à tradição grega, pretensamente elevada e sublime, oferecem um falso néctar ao público. Mas é possível encararmos a imagem como sendo a crítica aos autores que pretendem emular gêneros elevados, mas falham por incompetência e inabilidade, interpretação que suavizaria o ataque aos gêneros sublimes.

De qualquer maneira, o programático prólogo de Pérsio aponta para um desgaste de uma longa tradição helenística, para uma crítica ao tom grego comum a muitos autores romanos e para um redimensionamento do gosto e dos modelos literários. Pérsio ridiculariza temas, estilo e técnica literárias de seus contemporâneos, considerando-os produtos frívolos de amadores interesseiros, e não o resultado do verdadeiro labor do poeta.

Para Hooley (2007, p. 91), Pérsio não age como se pretendesse superar os modelos anteriores do gênero e promove uma sabotagem estética. Deixa claro, entretanto, o que considera ruim em arte: a repetição cansada, velha, imitativa e sem inspiração e também sem relação com a vida. Não apresenta um programa para sua sátira, mas para a *persona* que desenvolverá, que se define por pôr em questão os gostos e os hábitos do fazer poético seu contemporâneo. O prólogo é, portanto, um pequeno e cuidado libelo e uma profissão de fé: a *persona* satírica se apresenta pronta para o embate, propalando abertamente o que não se deve fazer e, ao mesmo tempo, mostrando habilidade poética e aptidão genérica. Versos que não são os da sátira, mas os da invectiva, abrem a coleção de sátiras indicando que o autor é conhecedor das tradições genéricas poéticas e é capaz de manejá-las; mas escolhe fazê-lo como melhor lhe convém, conforme sua crença e seu gosto mais apurado.

A tradução

Francisco Antonio Martins Bastos traduziu para o português as *Saturae* de Aulo Pérsio Flaco em 1837 no que parece ser a primeira versão da obra em nossa língua. O empreendimento chama a atenção pela liberdade criativa que pode soar excessiva para os tradutores contemporâneos. Entretanto, contrariando a fórmula utilizada na tradução das seis sátiras, Bastos mantém no prólogo a mesma quantidade de versos do original latino e aproveita para estruturá-lo na forma – conhecida e consagrada em nossa tradição literária – de um soneto. A associação é oportuna e interessante, uma vez que o prólogo de Pérsio possui exatamente quatorze versos.

Modernamente, Haroldo de Campos, em *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998, p. 209), inclui a tradução do prólogo sob o título “nec fonte labra proluí caballino”, em referência ao primeiro verso. Campos opta por não fazer uma equivalência na quantidade de versos em relação ao original (sua tradução contém quinze versos) e também não elege um metro, provavelmente em busca do prosaísmo que marca a poesia de Pérsio. Outro empreendimento tradutório das *Saturae* é o de Haroldo Bruno em dissertação intitulada *Pérsio: introdução, tradução e notas* (1980). Curiosamente, Bruno não apresentou em seu trabalho uma tradução do prólogo. Recentemente, Fábio Paifer Cairolli apresentou na revista *Estudos linguísticos e literários* (2016) uma exitosa proposta de tradução da Sátira IV, elegendo o dodecassílabo alexandrino e versos brancos, procurando, assim, se aproximar dos aspectos formais do texto latino e filiando-se a uma tradição que tem, para a tradução do hexâmetro, utilizado versos dodecassílabos.

O prólogo, entretanto, é o único poema de Pérsio escrito em metro colíambo, contrastando com o restante da obra – aspecto formal importantíssimo para a leitura dos poemas. Uma tradução completa das sátiras deverá procurar, portanto, uma fórmula que destaque essa diferenciação do metro. O presente trabalho, entretanto, visa apenas à tradução do prólogo, motivo pelo qual não pautou a escolha do metro nesse contraste. Escolhemos, aqui, o dodecassílabo acentuado na 5ª sílaba, pois tal solução, ao que nos parece, conferiu à tradução o tom prosaico característico do original, sem que para isso abrissemos mão de um ritmo regular, elemento importantíssimo do gênero poético para os romanos. Além disso, mantivemos a mesma quantidade de versos do original latino e também a expressão *semipaganus* quase inalterada (semipagano), por entendermos ser um

neologismo marcante do poema que poderia ser facilmente adaptado para o português. Optamos, ainda, por suprir a tradução de todas as notas que consideramos significativas para o entendimento do texto, procurando, assim, torná-lo mais acessível, a despeito da obscuridade pretendida pelo poeta. Auxilia-nos nessa escolha o fato de que tradicionalmente as sátiras de Pérsio têm sido lidas com o suporte de comentários que inclusive acompanhavam os manuscritos. A recepção desse texto tem, portanto, sido fortemente balizada por comentários e notas – que ficaram conhecidos como *Comentum Cornuti* – fato que também julgamos relevante para o conhecimento dos leitores ao decidirmos incluir tais anotações. Segue abaixo o original conforme edição apresentada por Susanna Morton Braund (2004, p. 43) e a tradução por nós proposta:

*Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt 5
hederae sequaces; ipse semipaganus
ad sacra vatam carmen adfero nostrum.
quis expedivit psittaco suum “chaere”
picamque docuit nostra verba conari?
magister artis ingenique largitor 10
venter, negatas artifex sequi voces.
quod si dolosi spes refulserit nummi,
corvos poetas et poetridas picas
cantare credas Pegaseium nectar.*

Não banhei os lábios na fonte do cavalo¹⁰,
nem de ter sonhado¹¹ no Parnaso bicéfalo¹²
me lembro, para sair de repente um poeta.
As Heliconíades e a Pirene pálida
deixo para aqueles cujas imagens lambem 5
as heras sequazes; eu, um semipagano¹³,
aos ritos dos vates levo o meu próprio canto.
Quem ao papagaio explicou o seu “olá”¹⁴

¹⁰ A fonte Hipocrene, situada no monte Hélicon, que surgiu após um golpe do casco de Pégaso.

¹¹ Pérsio faz referência a uma passagem dos Anais em que Ênio afirma ter tido um sonho no monte Hélicon, onde Homero declarou ter ressurgido em seu corpo. Pérsio ridiculariza a passagem ao trocar o monte Hélicon pelo Parnaso.

¹² O monte Parnaso possuía dois cumes, por isso é referenciado por Pérsio como bicéfalo (de duas cabeças).

¹³ Palavra latina utilizada unicamente por Pérsio – provavelmente um neologismo. Não se sabe exatamente o que significa e aparentemente possui um sentido pretensamente ambíguo, podendo significar “semi-poeta” ou “semi-rústico” (BO, 1967, p. 161). Eram chamados de *pagani* os rústicos que não conheciam a cidade.

¹⁴ Pérsio utiliza a expressão *Chaere*, palavra de origem grega, antecipando a crítica àqueles que infestam

E ensinou à pega a arriscar nossas palavras?
O mestre da arte e doador do engenho: 10
o ventre, perito em seguir vozes negadas.
Se a esperança por dinheiro astuto brilhasse,
Tu acreditarias que corvos poetas
e pegas poetisas cantam o néctar de Pégaso¹⁵.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, William. **Essays on Roman Satire**. Princeton: Princeton University, 1982.
- BASTOS, Francisco Antonio Martins. **As Satyras de Aulo Pérsio Flaco**: príncipe dos satyricos romanos. Lisboa: Typographia de João Antonio da Silva Rodrigues, 1837.
- BELLINGER, A.R. Persius. **The Classical Journal**, The Classical Association of the Middle West and South, v. 24, n. 4, p. 276-284, 1929.
- BO, Domenico. **Auli Persii Flacci Lexicon**. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.
- BRUNO, Haroldo. **Pérsio: Introdução, tradução e notas**. 1980. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1980.
- CAIROLI, Fábio Paifer. Pérsio, Sátira 4: uma proposta de tradução. **Estudos linguísticos e literários**. n. 55, Salvador, p. 386-397, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CESILA, Robson Tadeu. **Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise**. 2004. 392 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da Sátira. In: VIEIRA, Bruno V.G.; THAMOS, Márcio N (Orgs). **Permanência clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.
- HOOLEY, Daniel M. **Roman satire**. Oxford: Blackwell, 2007.
- JUVENAL; PERSIUS. **Juvenal and Persius**. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University, 2004.

Roma com helenismos.

¹⁵ Pérsio compara os poetas e poetisas que vivem em função das necessidades do corpo a aves imitadoras da fala humana.

MARTIAL. **Épigrammes**. Texte établi et traduit par H. J Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3v.

MORFORD, Mark. **Persius**. Boston: Twayne Publishers, 1984.

PETRÔNIO. **Satiricon**. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PLINY. **Natural History**. Volume III, Books 8-11. Trans. H. Rackham. London: Harvard University, 1940.

QUINTILIAN. **Institutio Oratoria**. Trans. H. E. Butler. London: Harvard University, 1980.

ROSEN, Ralph. "Satire in the Republic: from Lucilius to Horace". In: PLAZA, Maria (ed.). **Oxford readings in classical studies: Persius and Juvenal**. New York: Oxford University, 2009. p. 19-40.

TZOUNAKAS, Spyridon. Persius on his predecessors: a re-examination. **The Classical Quarterly**, v. 55, n. 2, p. 559-571, 2005.

VAN ROOY, C. A. **Studies in classical satire and related literary theory**. Leiden: E. J. Brill, 1966.

ZIETSMAN. Persius on poetic (in)digestion. **Akroterion**, n. 49, p. 73-88, 2004.

PERSIUS' PROLOGUE AS PROFESSION OF FAITH

Abstract: In this paper, a poetic translation of the prologue to Aulus Persius Flaccus' *Saturae*, taking into consideration formal aspects of the Latin original. After brief consideration about the author's style, marked by obscurity and concision, it offers an analysis of the poem, relating it to the tradition to which it is affiliated - both Roman satire and Greek invective. Finally, it points out in the prologue the themes that will be predominant in the satires and that in great measure organize Persius' poetic agenda.

Key-words: Roman Satire. Aulus Persius Flaccus. Poetic translation.

QUESTÕES SOBRE TRADUÇÃO: O MUNDO DO PEQUENO PRÍNCIPE E DO MENINO DO DEDO VERDE, NOS ORIGINAIS E NAS TRADUÇÕES DE DOM MARCOS BARBOSA E FERREIRA GULLAR¹

João Ricardo da Silva Meireles²

Recebido em 02/09/2017. Aprovado em 02/01/2018.

Resumo: Esse artigo faz um estudo das traduções em português feitas por Dom Marcos Barbosa e por Ferreira Gullar de duas obras-primas da literatura infantil e juvenil, provenientes da língua francesa e, conseqüentemente, de sua cultura: *O menino do dedo verde* (2008) *O pequeno príncipe* (2013). As obras traduzidas serão estudadas em comparação com as suas versões originais, buscando discutir alguns pontos sobre cenário social de suas traduções, bem como as possíveis expectativas respondidas pelas traduções, refletindo tanto a experiência quanto a formação de cada tradutor. Serão utilizados textos de professores de tradução, como Rónai (2011, 2012) e Brito (2012), e outros textos que discutem o papel do ato de traduzir literatura.

Palavras-chave: Tradução. Literatura francesa. Literatura infantil e juvenil. Tradutor literário.

Considerações iniciais

Ler literatura, em sentido amplo, remete à ideia de deslocar-se metaforicamente para um mundo novo, repleto de possibilidades, discussões e novidades. Muitas vezes, a análise de uma obra literária beneficia o leitor com o conhecimento cultural específico sobre as situações de produção ou do momento histórico vivido pelo público no momento de sua recepção inicial, conforme as teorias postuladas por Jauss, na estética da recepção (1993). De tal conhecimento faz parte o linguístico, ou seja, a capacidade de ler o texto na língua em que foi originalmente publicado, já que esta é a “matéria-prima” com a qual trabalha

¹ Parte deste artigo deriva da dissertação de mestrado “*O Pequeno príncipe* como obra da Resistência: análise do romance de Saint-Exupéry à luz da estética da recepção”, defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2017), sob orientação da Profa. Dra. Paula Regina Siega, com financiamento CAPES.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL-UFES). Mestre em Letras (PPGL-UFES). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).

o escritor. Consideremos, a propósito, o que diz Antoine Compagnon (2006, p. 38) a respeito da criação poética:

O poeta dispõe do poder não mais arcaico, mas moderno – como atesta a evocação da fotografia –, de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível. Brincando com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, visita suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a.

Dessa forma, pode-se afirmar que, na visão do teórico francês, ao poeta (escritor de literatura) cabe a licença, o direito e o poder de transformar e desconstruir (reconstruindo) a língua, uma vez que a matéria primordial da literatura é a língua escrita, cotidiana.

Porém, como um patrimônio social que ultrapassa seu primeiro momento de surgimento e seu primeiro espaço político-linguístico, a literatura transborda além do espaço-tempo que circunda o autor e seu primeiro público, bem como suas expectativas. A obra pode ultrapassar sua língua de escritura e seu lugar (politicamente falando) de nascimento, pode adaptar-se a outras linguagens, mas o resíduo linguístico permanece ali, latente, uma vez que é sobre a língua (portuguesa, inglesa, árabe etc.) que se constrói o livro, ponto de partida e de chegada da obra literária. A língua, como afirmou Compagnon (2006), pode e deve ser moldada, alterada, utilizada das mais variadas e possíveis maneiras, e foi descrita por Barthes (1980) como fulcro onde servidão e poder se confundem inelutavelmente. Por tanto, seu transbordamento, seu passamento à posteridade ou a outras comunidades linguísticas dependem grandemente de uma transposição para outras línguas. Logo, a própria ideia de uma literatura “universal” – sem considerar aqui as questões de dominação e subordinação cultural que o termo implica – abarca em si um sentido de acesso literário multiplicado pela disseminação das obras em diferentes línguas, ao redor do globo. Como pensar, em diversos contextos linguísticos, em *Fausto*, do alemão Goethe, n’*A divina comédia*, do italiano Dante Alighieri, em *Gabriela cravo e canela*, do brasileiro Jorge Amado, sem o ato mediador da tradução?

Em muitos aspectos, traduzir é, portanto, trazer à luz, retirar das sombras uma obra para um determinado público (RÓNAI, 2012). Por outro lado, traduzir é também modificar, é também produzir uma interferência no texto, interferência modulada pelo horizonte cultural do tradutor e do público ao qual a tradução se destina. É com este prisma

que, no presente artigo, buscarei comparar e discutir as primeiras traduções brasileiras em português a partir da língua francesa de dois clássicos modernos: *O pequeno príncipe* (1945), de Antoine de Saint-Éxupéry, e *O menino do dedo verde* (1957), de um ex-ministro da cultura da França, Maurice Druon. Meu objetivo é refletir sobre aspectos das traduções que evidenciam como a formação e os interesses de cada tradutor interferiram de forma evidente nas traduções.

O horizonte católico das primeiras traduções brasileiras de *O menino do dedo verde* e *O pequeno príncipe*

Traduzir literatura pode ser um desafio para tradutores e revisores, mesmo para editoras, que precisam contar muitas vezes com mão de obra com pouca qualificação. Rónai (2012, p. 30) comenta que

em princípio, seria de supor que as editoras escolhessem indivíduos particularmente capazes de executá-la após haverem-lhe verificado a idoneidade por meio de testes; e que só se dedicassem a traduções literárias pessoas especialmente interessadas em literatura, dotadas de sensibilidade artística, e com profundo conhecimento de ambas as línguas. O que, porém, acontece na realidade é algo diferente. As editoras – salvo exceções respeitáveis – estão interessadas em contratar tarefeiros que executem determinada tradução dentro do menor prazo possível e pelo menor preço possível.

Por isso, nem sempre as traduções recebem o tratamento ou cuidado adequados, sendo vistas (algumas vezes) como um trabalho de menor importância, uma vez que os leitores de uma obra traduzida raramente acessarão a obra em sua língua original, impossibilitando a comparação com a sua versão traduzida.

Ao analisar as primeiras traduções para o português das obras de Saint-Éxupéry e Druon, gostaria de chamar a atenção para outro comentário de Rónai (2012, p. 31):

Na maioria das vezes a tradução é feita por escritores, pessoas que os editores têm à mão. [...] O que normalmente acontece é um ficcionista, um poeta ou um jornalista aceitarem traduzir um livro francês, inglês ou castelhano, pelo fato de estarem habituados a ler obras escritas nesses idiomas.

Esse comentário introduz bem o tradutor de *O pequeno príncipe* (*Le petit prince*) e *O menino do dedo verde* (*Tistou les pouces verts*): Dom Marcos Barbosa (1915-1997). Membro da Academia Brasileira de Letras a partir de 23 de maio de 1980, ocupando a cadeira 15 e tendo como principais obras literárias tratados religiosos (*O livro da família cristã* [1960], *Eis que vem o Senhor* [1967]), comentários e oratórios de santos (*O livro de Tobias* [1968], *Oratório e vitral de São Cristóvão* [1969] e poesias sacras (*Poemas do Reino de Deus* [1961], *Mãe nossa que estais no céu* [s./d.]). Por ser um religioso num país fortemente católico, sua posição religiosa e trabalho literário o “autorizariam” a trabalhar nas traduções daquelas obras.

Importante ressaltar que ambas as obras desembarcam no Brasil no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1960, quando o país vivia o momento da Neocristandade (AZEVEDO, 2004), quando a Igreja Católica, mesmo separada do poder temporal pela Proclamação da República, ainda influenciava fortemente o comportamento social, além das atividades educacionais, como o Ensino Religioso com orientação católica nas escolas públicas. Neste contexto, a vida eclesiástica de Dom Marcos Barbosa e seu conhecimento da língua francesa, além das possíveis características pedagógicas das obras de Druon e de Saint-Éxupéry, úteis à educação de um público infantil, conferir-lhe-iam licença ou autoridade para se engajar nessas traduções.

Tanto *O pequeno príncipe* quanto *O menino do dedo verde* narram histórias centradas em crianças: de um lado o príncipe “caído” do céu, que lança questões de profundo caráter filosófico, e do outro lado há a narrativa de uma criança, Tistu, diferente das outras, com um dom de fazer florescer qualquer estrutura que fosse tocada com seu polegar. Ambas terminam com a morte “divinizada” dos personagens principais.

Essa nuvem lembrava a Tistu alguma coisa... uma coisa tão branca e tão suave... sim, os bigodes de Bigode, mil, milhões de vezes maior. Tistu subia por uma barba imensa como uma floresta. E ele desapareceu para sempre naquele mundo invisível, do qual até as pessoas que escrevem histórias não sabem coisa algum. (DRUON, 2008, p. 109).

Ele ainda hesitou um pouco, depois se levantou. Deu um passo. Eu não conseguia nem me mexer. Foi apenas um faiscar amarelo próximo ao seu tornozelo. Ele ficou um momento imóvel. Não gritou. Caiu mansamente, como uma árvore. Por causa da areia, nem sequer fez barulho. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 165).

Em sua língua original, o francês, *O pequeno príncipe* não sofreu alterações autorais, uma vez que seu autor desapareceu ainda durante a circulação da 1ª edição do livro. Nas traduções para o português, ao contrário, *O pequeno príncipe* circulou no Brasil apenas pela tradução “clássica” de Dom Marcos Barbosa até 2013, quando o livro tornou-se de domínio público, respeitando-se a lei 9610/98 (BRASIL, 1998, art. 41) sobre os direitos autorais, que preconiza que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”. Com isso, completando-se 70 anos do óbito de Antoine de Saint-Éxupéry em 2013, sua obra mais representativa passou pela tradução livre de uma gama de profissionais, entre eles: o escritor Ferreira Gullar, os tradutores profissionais Ari Roitman e Gabriel Perissé, a professora e pesquisadora Mônica Cristina Corrêa, Frei Beto, entre outros. Por outro lado, *O menino do dedo verde* ainda está sob plena proteção autoral (uma vez que seu autor faleceu em 2009), o que permite sua circulação apenas pela tradução oficial da editora que goza dos direitos autorais.

As traduções brasileiras de Dom Marcos Barbosa priorizaram, como veremos, um nível de erudição compatível com a posição social do tradutor, as aspirações educacionais das décadas de 1950 e 1960 e uma linguagem rebuscada e ligeiramente artificial. Porém, em seu trabalho, esse primeiro tradutor fez algumas leves adaptações para “apagar” a marca do país de origem, uma vez que as obras destinavam-se, primeiramente, às crianças brasileiras. Logo no primeiro parágrafo de *O menino do dedo verde* (2007, p.08), em sua versão original lê-se: “*Tistou est un nom bizarre que l’on ne trouve dans aucun calendrier, ni en France ni en d’autres pays. Il n’y a pas de Saint Tistou*”. Ao passo que a versão oficial em português é: “Tistu é um nome esquisito, que a gente não acha em calendário algum, **nem do nosso país** nem dos outros” (DRUON, 2008, p. 13)

O tradutor conseguir manejar de forma coerente os seguinte nomes em francês com suas respectivas versões em português, sem perda significativa de sentido:

Le fait, dira-t-on, n’est pas rare. Combien de petits garçons et de petites filles sont inscrit à la mairie ou à l’église sous le nom d’Anatole, de Suzanne, d’Agnès ou de Jean-Claude, et que l’on n’appelle jamais autrement que Tola, Zette, Puce ou Mistouflet! (DRUON, 2007, p. 09).

O fato, aliás, não é tão raro assim. Quantos meninos e meninas foram registrados no tabelião ou na igreja com os nomes de José, Maria ou

Antônio, e só são chamados de **Juca**, **Cotinha** ou **Tonico!** (DRUON, 2008, p. 13).

Os nomes e suas formas familiares são alterados da seguinte maneira: José (Juca), Maria (Cotinha) e Antônio (Tonico). Além de trazer para a realidade diferente da França, onde os registros civis são feitos nas *mairies* (prefeituras), diferentemente do Brasil, em que são feitas nos cartórios, o tradutor utiliza a palavra “tabelião”, já que no Brasil os registros são feitos no cartório.

Alguns substantivos próprios foram criados pelo autor, como o nome da cidade “*Mirepoil*” e o nome de *Monsieur Trounadisse*, que Dom Marcos Barbosa traduz como “Mirapólvara” e “Senhor Trovões”. O *Monsieur Trounadiss*, homem sério e de ordem, utiliza um vocabulário mais “adulto”, mesmo ao pensar sobre as atitudes do pequeno Tistu, ao passo que o tradutor, populariza o vocabulário: “Ah ! Il est *têtu* (teimoso)! pensa *Monsieur Trounadisse*” (DRUON, 2007, p. 50). Ao que o tradutor escreve: “Que menino esquisito, pensou ele” (2008, p. 40). Falando sobre o motivo de se manter os “homens maus” como prisioneiros, o Senhor Trovões utiliza a seguinte explicação: “*On le met là pour l’empêcher de nuire³ aux autres hommes*”, quando D. Marcos Barbosa traduz o mesmo trecho da seguinte maneira: “Experimentam. Tentam ensinar-lhe a viver sem matar ou roubar” (DRUON, 2008, p. 50), acrescentando ao texto em português ideias próprias dos princípios religiosos de “não matarás e não roubarás”

Outro ponto de divergência de estilo entre o autor e o tradutor de *O menino do dedo verde* encontra-se no grau de formalidade e de afetividade. É perceptível que as crianças brasileiras, ao referirem-se a seus pais, utilizem a palavra “mamãe” e “papai” ou outras formas de carinho, como mainha, painho, manhê, paiê e tantas outras, sempre com tom afetivo. No entanto, a formalidade dos filhos para com os pais na França repousa nas expressões correlatas “*mère*” e “*père*” para marcar o distanciamento de Tistu com relação à autoridade de seus pais. O autor, referindo-se aos seus pais como *Monsieur Père* e *Madame Mère*, retoma a ideia de distanciamento. Porém, em português, para marcar um relacionamento mais carinhoso, utiliza as expressões Sr. *Papai* e Dona *Mamãe*, ao invés de, literalmente, traduzir por Senhor *Pai* e Senhora *Mãe*.

³ O dicionário Larousse de língua francesa traz a seguinte definição para a palavra **nuire**: 1. *Faire du tort, du mal; causer un dommage à.* 2. *Constituer un danger, une gêne, un obstacle pour.*

Vraiment Tistou n'était pas à plaindre, car en plus de Monsieur Père et de Madame Mère, qu'il avait pour lui tout seul, il profitait de leur immense fortune. En effet, Monsieur Père et Madame Mère, vous l'avez déjà compris, était fort riches (DRUON, 2007, p. 15).

Realmente Tistu era um felizardo. Pois, além do Sr. Papai e Dona Mamãe, inteiramente dele, podia servir-se ainda da imensa fortuna de ambos. Com efeito, o Sr. Papai e Dona Mamãe, como já perceberam, eram muito ricos (DRUON, 2008, p. 16).

Descrevendo a aparência de Senhor Bigode (*Moustache*), o tradutor diz: “o jardineiro Bigode era um **velho macambúzio**, de pouca conversa, e não lá muito amável” (DRUON, 2008, p. 31). Essas características (velho/macambúzio) acomodam-se passivamente num vocabulário menos refinado. O autor, no entanto, utiliza expressões com trato mais respeitoso, comum à realidade da educação francesa (mais rígida em termos linguísticos), na qual professores são tratados pelos títulos *Monsieur*, *Madame*, *Mademoisele* e seus respectivos sobrenomes, por isso a referência à idade (velho) e à ausência de amigos são escritas da seguinte forma: “*Le jardinier Moustache était un **vieil homme solitaire**, peu bavard et pas toujours aimable*” (DRUON, 2007, p. 35-36). Após isso, podemos observar o que Brito (2012, p. 50) comenta sobre a importância da literariedade na concepção de um texto realmente literário:

Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original.

Outra situação peculiar nas traduções literárias é o uso de expressões idiomáticas. Algumas expressões não fazem sentido senão nas línguas onde nasceram. Ao falar às flores, Bigode (*Moustache*) comenta que as rosas-chá estão “sempre fazendo das suas” (2008, p. 33) e quando o autor utiliza a expressão “sempre (ou ainda) menina” (2008, p. 33). Druon (2007, p. 39) escreve: “*Alors, la rose-thé, toujours gamine*”.

Na tradução (ou versão) dos nomes próprios, o tradutor utilizou artifícios delicados de transposição de ideias e sons. A organização das palavras situa-se à distância, mas ao mesmo tempo mantém proximidade com a versão original. Alguns exemplos são o nome da cidade Mirapólvora (*Mirepoil*), Senhor Trovões (*Monsieur Trounadisse*), uma

combinação de tempestade e trovão⁴), as cidades rivais de Voulás e Vaitemboras (*Vazys* e *Vatens*, o que pode ser “corrigido” por *Vas-y* e *Va-t’en*). Ou ainda o nome da empregada, cozinheira Sinhá Amélia (Madame Amélie).

Embora tenha realizado uma tradução cuidadosa, cabe ressaltar o ponto de vista de Paul Ricœur (2004, p. 13), que diz ainda além sobre o trabalho de tradução:

Não apenas os campos semânticos não se sobrepõem, mas as sintaxes não são equivalentes, as torções das frases não veiculam as mesmas heranças culturais. É a essa complexa heterogeneidade que o texto estrangeiro deve sua resistência à tradução e, nesse sentido, sua intraduzibilidade esporádica⁵.

Ao final da obra, descobrindo que seu amigo Bigode (*Moustache*) morrera, Tistu aproxima-se de sua lápide, onde está escrito um pequeno poema composto pelo professor da cidade. A tradução conta com um quarteto com redondilhas maiores (com sete sílabas métricas), o que faz lembrar as cantigas de roda infantis:

Aqui jaz mestre Bigode,
Jardineiro dos melhores.
Uma lágrima por ele,
Que foi amigo das flores. (DRUON, 2008, p. 102).

*Ci-gît maître Moustache
Jardinier sans tache.
Il fut l’ami des fleurs ;
Passants, versez un pleur.* (DRUON, 2007, p. 133).

A tradução optou por uma cadência em redondilhas maiores, ao passo que a versão francesa de Druon contou com dois versos em redondilhas menores e os outros dois hexassílabos. Na composição do texto francês, o autor utiliza a forma do passado simples (*Il fut* no lugar da forma *il a été*), forma tipicamente literária, distante da coloquialidade das ruas, lembrando-se que a lápide foi escrita pelo professor da cidade. Talvez, uma das maiores dificuldades do tradutor literário seja a poesia, pois o mais importante é a

⁴ “*Têmpete e tonnerre*”

⁵ “*Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels. C’est à ce complexe d’hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique*”.

construção poética, o jogo de palavras e de sonoridade. O tradutor, nesse caso, foi perito, confirmando o que Rónai (2012, p. 155) diz:

Em poesia, porém, não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem. A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e, portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma.

Tistu completa sua jornada de aprendizados até finalmente tornar-se um anjo (*Tistou était un ange*). Essa tradução de Dom Marcos Barbosa ainda é a única válida e publicada no português do Brasil.

Outra obra de que me ocuparei, de grande impacto na literatura infantil e juvenil, é *O pequeno príncipe*. A história surge em inglês e em francês simultaneamente, nos Estados Unidos, em 1943. Porém, chega à França, de onde é exportada para todo o mundo, em 1945, logo após o término da Segunda Guerra Mundial. A obra é repleta de pensamentos filosóficos, de personagens fantásticos e de aquarelas pintadas pelo próprio autor.

Saint-Exupéry, escritor e aviador francês, desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial, o que fez com que sua obra-prima, *O pequeno príncipe*, surgisse na França já como obra póstuma, caindo em domínio público em 2013, situação que fez com que a tradução da obra não fosse mais exclusiva de uma editora ou de um único tradutor. Portanto, serão debatidas a versão original, em francês, e as versões de Dom Marcos Barbosa e de Ferreira Gullar, poeta brasileiro que fez a tradução definida como “definitiva” pela editora Agir.

Ferreira Gullar (1930-2016) foi um escritor brasileiro, poeta, crítico de arte, biógrafo, ensaísta e tradutor (SANTOS, 2010). A sua obra poética foi marcada pelo questionamento e pelo uso da arte como forma de crítica social. Seu discurso teve como base uma linguagem voltada para o popular, em tom direto. Da mesma forma que Dom Marcos Barbosa, a herança cultural de Gullar se revela nas escolhas durante o processo de tradução, tanto escolhas lexicais quanto escolhas estilísticas.

Gullar foi convidado pela editora Agir para realizar um tradução/adaptação do romance de Saint-Exupéry no ano de 2013. A obra traduzida é acompanhada de um dossiê

explicativo sobre a vida do autor e aspectos relevantes da obra, bem como depoimentos de amigos e estudiosos de fenômeno literário. Fenômeno porque *O pequeno príncipe*

se tornou um sucesso imediato na França, apresentando, contudo, uma aceleração mais evidente na década de 1970 e, em 2013, ultrapassou a casa dos 11 milhões de exemplares vendidos. Paris foi o trampolim para a difusão internacional da obra de Saint-Éxupéry. De 1946 aos anos 2000, surgiram cerca de vinte novas traduções a cada década, inclusive em línguas regionais. (CÉRISIER; LACROIX, 2013, p. 23).

Ferreira Gullar projeta, dessa forma, uma nova visão de *O pequeno príncipe*, com uma tradução “adaptada” aos jovens dos anos 2000, ao contrário daquela tradução proposta por Dom Marcos Barbosa, mais conservadora e com toques clássicos.

Em entrevista ao Caderno C2, do jornal *A Gazeta de Vitória-ES*, Gullar comenta sobre o estilo de escrita de Saint-Éxupéry:

O Saint-Éxupéry fez deliberadamente o livro em uma linguagem acessível, como se ele estivesse escrevendo para uma criança. Ele frequentemente se refere ao fato de os adultos não entenderem as coisas, que é preciso ser criança para entender de fato a vida. É uma reflexão profunda sobre o respeito à vida. (REIS, 2014, p. 12).

O espírito livre, apaixonado pela liberdade e pela simplicidade de Saint-Éxupéry poderia ser, naquele momento, apresentado por uma tradução preocupada com o acesso moderno de todos os leitores. Porém, é importante frisar que em 2009, quando o livro ainda encontrava-se sob direitos autorais privados, a tradução “tradicional” de Dom Marcos Barbosa estava na 48ª edição e 42ª reimpressão. Essa repercussão de uma obra atravessa gerações e atinge diferentes públicos ao longo do tempo.

Rónai (2012, p. 24) bem denota que a tradução incorpora, importa um “ser alienígena” para um novo meio histórico e social:

A tradução deverá corresponder a exigências diversas. Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena.

Com essas palavras, o teórico lança mão de duas vias, dois movimentos contrários, mas válidos: levar a obra traduzida, atenuando-lhe as diferenças para ser mais palatável e reconhecível, para o leitor, e transportar “em segurança” o leitor para um campo diferente do que o circunda, um ambiente novo e talvez completamente desconhecido.

O pequeno príncipe, ainda que escrito em francês por um francês, escapa de uma padronização franco-europeia. A história se passa em pleno deserto do Saara, no norte da África, vivida por um piloto de aviação e por uma criança (príncipe) de um minúsculo planeta (asteróide). A história é tão fantástica quanto a de Tistu, no entanto os contornos verossímeis diferem largamente. Enquanto Druon criava nomes excêntricos, de difícil tradução, Saint-Éxupéry cria mundos governados por figuras comuns nas línguas das culturas ocidentais: o rei, o vaidoso, o acendedor de lampiões etc. Além disso, diferentes *backgrounds* culturais separam os tradutores: D. Marcos Barbosa, com sua formação religiosa, e Gullar, participante do cenário literário atual.

Saint-Éxupéry utiliza o termo *grande personne*, ao passo que Barbosa sempre traduz essa expressão por **pessoa grande**, enquanto Gullar traduz por **pessoa adulta**.

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 4).

Peço perdão às crianças por dedicar esse livro a uma pessoa grande. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 11, tradução Dom Marcos Barbosa).

Peço perdão às crianças por dedicar esse livro a uma pessoa adulta. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013b, p. 82, tradução Ferreira Gullar)

Após, nas primeiras páginas, o autor aponta para os desenhos que os adultos interpretam erroneamente. O original descreve: “*J’ai alors dessiné l’intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent comprendre. Elles ont toujours besoin d’explications*”. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 14). Os tradutores compreendem a locução verbal *avoir besoin de*⁶ de diferentes maneiras, o primeiro tradutor escreve: **Elas têm sempre necessidade...** (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 13) – e Gullar escreve: **Eles estão sempre querendo explicações** (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013b, p. 84). Entre as ideias de ter necessidade e de querer explicações, há nuances que lançam a responsabilidade ora para as

⁶ O dicionário Larousse (2012) traz a seguinte definição para essa locução: *sentir la nécessité de...*

crianças, na primeira tradução, ora nos adultos, que não teriam forçosamente necessidade, mas que as “exigem” das crianças. O ponto de vista de cada tradutor é significativo e definitivo.

De acordo com suas finalidades, também, cada tradutor utilizou-se de estratégias gramaticais diferentes: o primeiro tradutor utilizou o pronome *tu* e o tempo verbal pretérito mais-que-perfeito simples (comprara, aparecera), com tom mais grave. Ao contrário, Gullar lança mão da forma pretérita composta (tinha comprado, tinha aparecido), mais próxima da fala coloquial atual, além de usar a forma de tratamento você. Saint-Éxupéry, no entanto, utilizando-se de sua experiência social, marca, de início, a formalidade partindo do pequeno príncipe, que usa o *vous* (*S’il vous plaît, dessine-moi...*). Porém, logo após os primeiros contatos, a versão original serve-se ora de formalidade, ora de informalidade.

O diálogo mais conhecido dessa obra é entre a raposa e o pequeno príncipe. O autor escreve:

On ne connaît que les choses que l’on apprivoise, dit le renard. Les hommes n’ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n’existe point de marchands d’amis, les hommes n’ont plus d’amis. Si tu veux un ami, apprivoise-moi ! (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p.73).

Dois pontos precisam ser levantados sobre a tradução em português dessa passagem. Primeiro, a fala da raposa é, ao mesmo tempo, pincelada por uma linguagem romantizada e afetada quando define os homens. Por exemplo, ela usa a negação *ne... point*, que não possui uma tradução perfeita em português. Uma vez que as negações em francês possuem as terminações *pas, point, plus, guère, jamais, personne* e etc, o registro pode ficar fraturado na tradução. Coube então aos tradutores apenas utilizar o “não”, sem a carga de total negação, como em francês.

Outro aspecto é a última frase, uma ordem da raposa para o pequeno príncipe. Na língua original utiliza-se a palavra *apprivoiser*, que busca uma ambiguidade intencional. Esse verbo significa tanto domar um animal selvagem, quanto tornar alguém mais sociável. Em português as duas traduções utilizaram a palavra “cativar”, que encerra um sentido mais sentimental e menos ambíguo. O registro linguístico, na tradução de Dom Marc’os Barbosa, ficou: “**Se tu queres um amigo, cativa-me!**” Ao passo que Gullar traduziu: **Se você deseja um amigo, me cativa!**”. Há uma mudança significativa de registro. No

primeiro caso utiliza-se o já comentado tu, além de apresentar forma pronominal enclítica. Na segunda tradução, há a ocorrência da forma você, significando proximidade (proximidade essa conquistada em francês pela forma *tu*) e o uso da próclise, o que aproxima a linguagem dos personagens para a linguagem popular do Brasil. É importante ressaltar que ambas as traduções atenderam a um determinado público, com expectativas (JAUSS, 2013) e formações culturais diferentes. As duas traduções encontram validade em português, ainda que lançando mão de abordagens diferentes.

Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá muitas traduções boas, mas não a tradução boa de um original. (RÓNAI, 2011, p. 13).

Ao final da narrativa, nas últimas páginas de despedida entre o pequeno príncipe e o aviador, alguns termos tomam destaque pela diferença nas traduções. Há uma leve inserção na tradução de Dom Marcos Barbosa. Essa inserção deve-se, acredita-se, pela posição em que os dois, o menino e o piloto, estavam. O autor diz: “*Je sentais battre son cœur comme celui d’un oiseau qui meurt, quand on l’a tiré à la carabine*” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 88). Gullar traduz: “Senti que seu coração batia como o de um passarinho morrendo, atingido por um tiro de espingarda” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 160), e finalmente Barbosa enxerta o seguinte detalhe: “Sentia seu coração bater **de encontro ao meu**, com o de um pássaro morrendo, atingido por um tiro” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 134).

As traduções, tanto de Dom Marcos Barbosa, quanto de Ferreira Gullar, podem ser encaradas como diferentes olhares para a obra francesa. Olhar tanto linguístico quanto estilístico. Esse gosto também atravessou e se transformou com o passar do tempo, adaptou-se aos diferentes públicos e se mantém hoje como duas possibilidades de acesso ao trabalho de Saint-Éxupéry por aqueles que não conseguiriam ler em francês.

O menino do dedo verde e *O pequeno príncipe* são, portanto, fruto do imaginário criativo de autores cujas vozes podem ser ouvidas hoje em diversas línguas. A tradução precisa ser vista como resultado de trabalho, pesquisa e treino. O tradutor é um coparticipante na autoria da obra traduzida, uma vez que ele precisa recriar toda uma

atmosfera plausível e reconhecível para o leitor. Confia-se, então, a experiência de leitura de um texto originalmente estrangeiro às habilidosas (ou não) capacidades de imaginação de um coautor (reconstruindo a obra em outro idioma).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Dermi. A Igreja Católica e seu papel político no Brasil. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 18, no. 52, p. 109-120, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. 8.ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em 17 set. 2017

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

CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. **A bela história do pequeno príncipe**. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

COMPAGNON, Antoine de. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DRUON, Maurice. **O menino do dedo verde**. Tradução: D. Marcos Barbosa. São Paulo: José Olympio, 2008.

_____, Maurice. **Tistou les pouces verts**. Paris: Livre de poche jeunesse, 2007.

REIS, Leandro. Edição de “O pequeno príncipe” tem tradução de Ferreira Gullar. **A Gazeta**, Vitória, p. 12, 16 mar. 2014.

RICŒUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4.ed. São Paulo: José Olympio, 2012.

_____, Paulo. **Escola de tradutores**. São Paulo: José Olympio, 2011

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2013a.

_____, Antoine de. **Le Petit Prince**. Paris: Gallimard, 2013b.

_____, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SANTOS, Viviane Aparecida. **Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar**. 2010. 148 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2010.

ASPECTS ON TRANSLATION: THE WORLD OF *THE LITTLE PRINCE* AND *THE BOY WITH GREEN THUMBS*, IN THE ORIGINALS AND IN THE TRANSLATIONS OF DOM MARCOS BARBOSA AND FERREIRA GULLAR

Abstract: This article makes a study of the translations in Portuguese made by Dom Marcos Barbosa and Ferreira Gullar of two masterpieces of children's and young people's literature, from the French language and, consequently, from their culture: *The boy with green thumbs* (2008) and *The little prince* (2013). Translated works will be studied in comparison to their original versions, seeking to discuss some aspects of the social scene of their translations, as well as the possible expectations answered by them, reflecting the background and educational formation of each translator. Texts of translation teachers, like Rónai (2011, 2012) and Brito (2012) will be used, and other texts that discuss the role of the act of translating literature.

Key-words: Translation. French Literature. Young and children's literature. Literary translator.

EL POETA TRADUCTOR: DAVIDE RONDONI

Alessandra Pelizzaro¹

Recebido em 15/09/2017. Aprovado em 18/10/2017.

Resumen: El presente trabajo se propone examinar el pensamiento sobre la traducción poética de Davide Rondoni, uno de los mayores poetas italianos contemporáneos, también autor de teatro y traductor. El artículo toma en consideración y compara los estudios, específicos sobre el tema, de Benjamin, Derrida y Ricoeur empezando desde el análisis del texto traducible por excelencia, es decir, la Sagrada Escritura, llegando a la conclusión que el acto de traducir se hace cargo de dar voz a las huellas ancestrales perdidas de los tiempos de Babel para llevar a cabo la exigencia de la traducción como supervivencia. En conclusión, a través de algunos escritos del poeta, la traducción se manifiesta, para Rondoni, como un encuentro, una relación que surge por la misma tensión que anima la poesía y que prevé el riesgo pero también la humildad de saber percibir la voz del poeta, una obediencia que a lo largo permite al traductor convertirse en verdadero autor y superar el límite concreto y el misterio de las palabras para acoger y acercarse al otro en todo su ser y en primer lugar a través del lenguaje.

Palabras-clave: Traducción. Poesía. Identidad. Supervivencia. Babel.

Y puse mi voz al servicio de la suya.
Davide Rondoni (2010b).

El objetivo de este breve estudio es investigar cómo Davide Rondoni², uno de los mayores poetas italianos contemporáneos, también autor de teatro y traductor que piensa la traducción poética a través de algunas de sus breves reflexiones que “hunden sus raíces en

¹ Doctora en Lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Sus áreas de investigación incluyen el género epistolar y la escritura autobiográfica y luego la vida, la escritura, y el yo y la relación entre la narrativa, la memoria y la historia. También se ocupa de la gestión del conocimiento y metodologías de formación y colaboración. Ha llevado a cabo actividades de tutoría y docencia en la Universidad Ca' Foscari. Es profesora de español en la escuela secundaria.

² Davide Rondoni es un poeta nacido en Forlì (Italia) en 1964. Entre sus poemarios se destacan *Apocalisse amore* (Mondadori, 2008), *Avrebbe amato chiunque* (Guanda, 2003), *Compianto, vita* (Marietti, 2001), *Il bar del tempo* (Guanda, 1999), *Rimbambimenti* (Raffaelli, 2010), *Si tira avanti solo con lo schianto*, (Whyfly, 2013), con los que ha ganado algunos de los principales premios de poesía en Italia. Fundó el Centro de la poesía contemporánea de la Universidad de Bolonia que dirige y la revista *clanDestino*. Contribuye a programas de poesía en la televisión (RAI y TV2000) y algunos periódicos como columnista. Es autor de teatro y de traducciones de Baudelaire, Rimbaud, Péguy entre otros.

un trabajo desordenado, a veces casual” (RONDONI, 2010d), comparándolas con el pensamiento de Benjamin, Derrida e Ricoeur.

Davide Rondoni ha traducido obras de Baudelaire, Rimbaud, Péguy y otros. Su necesidad de traducción es un “leer intensamente” (RONDONI, 2010e, p. IX) para restituir aquel movimiento originario a la obra y entrar en intimidad con el autor, quedándose casi sin aliento “muchas veces, muchas veces al poner esta traducción, aunque regresando a textos ya traducidos hace quince años, perdí el aliento. Me arremolinaba en la cabeza y en el alma una fuerza que proviene del perfecto y misterioso ritmo del verso alejandrino” (Rondoni, 2010e, p. IV). Su exigencia de traducción surge del anhelo de traspasar el confín de las palabras y es, en primer lugar, fuente de esperanza porque atesta el acto de estar vivo: “Hasta que se traduce hay esperanza. Por lo que la traducción bien hecha es una virtud constructiva” (RONDONI, 2017b, p.79).

Esta breve premisa parece útil para introducir un breve texto titulado “El solluna de la traducción” en el que Davide Rondoni resume sus ideas fundamentales sobre la traducción afirmando que

si la torre de Babel no fuera la primera de nuestras grandes torres derrumbadas, habríamos evitado la fatiga de la traducción. La cual es aceptable, con su fracaso y entusiasmo, sólo reconociendo que no, no estamos en el paraíso. La mayoría de los malentendidos sobre la traducción (y no solo estos) surge de no querer aceptar esta evidencia. Es decir, estamos en el límite, la criatura humana experimenta un estado límite que la marca hasta la experiencia más íntima y libre: las palabras intercambiadas con el semejante. Cuando estas palabras se iluminan, se movilizan para aquella “tensión” que Ungaretti decía que era el verdadero milagro del lenguaje poético, y la necesidad y la aventura de traducir se vuelve extrema. Y espectacular. Es imposible, decía Dante, transformar en otros idiomas palabras “per legame mosaico armonizzate”. Y, por supuesto, si nos referimos a la traducción como la eliminación de las diferencias, como decir “casi la misma cosa”, cada traducción es sólo una traición. Pero la traducción no es esta banalidad. Y Dante - que traduce y vuelve a resonar muchos versos de otras lenguas en su comedia - como todos los poetas auténticos sabe bien que el objetivo de una traducción no es perseguir el sueño imposible de anular las diferencias. La traducción es un encuentro. No se trata de perseguir un irreal grado cero de diferencia. Más bien. La experiencia de la traducción nos da lo contrario del afinamiento. Nos ofrece desastre y amor. Cada poeta es consciente de ello, e incluso los traductores saben que, si auténticos, comparten la feliz aflicción de ser escritores. (RONDONI, 2010b).

Así que la traducción aparece como un límite que hay que superar y es, antes de todo, un encuentro. Rondoni (2017b, p. 78-79) también destaca el hecho de que no estamos en paraíso donde no habrá necesidad de traductores y la traducción es un trabajo adicional a todo lo que se perdió desde los días del Génesis cuando “no tenía entonces la tierra más que un solo lenguaje y unos mismos vocablos.” (BIBLIA, Génesis, 11,1, p. 29). Ricoeur recuerda el relato en el Génesis sobre la torre de Babel: “porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra: y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones.” (BIBLIA, Génesis, 11,9, p. 29), que nos “induce más a imaginar una supuesta lengua paradisiaca perdida” (RICOEUR, 2001a, p. 12) y la consiguiente exigencia de la traducción. Pero, según Derrida (1985, p. 1) “no figura solamente la multiplicidad irreductible de las lenguas. Exhibe un inacabamiento, la imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar, de acabar... una incompletud de la constrictura”. Traducir se convierte entonces en una necesidad para recuperar algo perdido y esta necesidad es, según Ricoeur (2001a, p. 18), también un deseo que siempre ha animado poetas, escritores y pensadores: “ansia irrefrenable de traducir?”.

Y Rondoni (2010b) la describe como “Desastre, fiesta. Una caza infinita. La traducción es la condición en que estamos”. Así que la traducción parece una condición eterna en que vivimos sumidos, en perenne tensión para sobrepasar el aislamiento de y entre las palabras. Como afirma Ricoeur (2001a, p. 18)), el deseo irreprimible y necesario por lo tanto “va más allá de la obligación y de la utilidad”, porque

puesto que la traducción existe, forzosamente será posible. Y si es posible, ello se debe a que, bajo la diversidad de lenguas, existen estructuras ocultas que, o bien contienen la huella de una lengua originaria perdida que hay que encontrar, o bien están formadas por códigos a priori, por estructuras universales, o como se suele decir, trascendentes, que deberemos poder reconstruir. (RICOEUR, 2001a, p. 14).

A este propósito se considera útil relacionar el concepto de trascendente de Ricoeur a la perspectiva de Benjamin que, en 1923, publica su traducción de los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire acompañada de “una poderosa meditación” (RICOEUR, 2001a, p.1) sobre la tarea del traductor en que afirma que la Sagrada Escritura, es decir, la biblia, es el texto traducible por excelencia puesto que “La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción” (BENJAMIN, 1971, p. 143). Derrida

(1985, p.18) al comentar el pensamiento de Benjamin afirma que su ensayo “se despliega por entero entre lo poético y lo sagrado, asciende desde lo primero a lo segundo” en consecuencia “La escritura sagrada, pues, se convierte en modelo y límite de toda escritura,...en su ser-para-ser-traducido”.

El texto sagrado asigna su tarea al traductor reivindicando la traducción porque encarna el modelo puro de la traducibilidad (DERRIDA, 1985, p. 26), el prototipo a partir de que se podrá avalorar la traducción poética. Derrida (1985, p. 27) acentúa el pensamiento de Benjamin y escribe

Lo que ocurre en el texto sagrado es el acontecimiento de una falta de sentido (as de sens). Y esto acontecimiento es también aquel a partir del cual se puede pensar el texto poético o literario, el que tiende a recuperar lo sagrado que se ha perdido y que se traduce en él como si fuera un modelo. Falta de sentido no significa pobreza, sino falta de sentido que sea también sentido, fuera de una "literalidad". Y en esto consiste lo sagrado. Se libra a la traducción que se entrega a él. Lo sagrado no sería nada sin la traducción, y ella no tendría lugar sin él; uno y otra son inseparables.

Si los textos sagrados son los textos por antonomasia hay que subrayar también, como enfatiza Rondoni, el pensamiento de C.S. Lewis que aconsejaba no tratar la Biblia como literatura “ya que sólo hay excepciones en ella, porque es una Escritura de acontecimientos, es decir, no se puede establecer reglas” (RONDONI, 2010d). El poeta llega a la conclusión que

si la Escritura es un gran código para cada gesto poético, lo es no como un reservorio o hipotexto, sino como una invitación a que la palabra poética constituya un acontecimiento. La tensión es la señal de que la palabra poética trata de no ser sólo un lenguaje. (RONDONI, 2010d).

Esta tensión que anima la palabra es la que avivó el poeta Rondoni a emprender la aventura de aproximarse a textos sacros y realizando una traducción poética de los Salmos, basada en textos griegos y latinos, donde refiere que ha seguido el consejo de Leopardi

de ser libre y no caer en la tentación de replicar... Es cierto, sin embargo, que el rey y el salmista tenían claramente la conciencia de componer sus textos frente a Dios, ante el Misterio infinito que hace todas las cosas. (RONDONI, 2010d).

La traducción es, pues, para Rondoni una interpretación que va más allá de la mera fidelidad lingüística en que el poeta interviene en una reescritura íntima y personal del texto después de haber enfrentado “numerosos problemas rítmicos, lexicales, de transposición metafórica y de comprensibilidad para reescribirlas como escribo yo. Acción ciertamente cuestionable pero tal vez menos arbitraria que otras aparentemente más fieles” (RONDONI, 2010d).

Método que encuentra correspondencia perfecta en el pensamiento de Bonnefoy (2004, p. 73, traducción nuestra) que explica cómo el lector decidiendo traducir la poesía

sabe que la poesía es un acto que se debe traducir y que esto solo sería posible si deja de ser un receptor pasivo cogiendo su propia existencia: en una escritura que ahora es suya, mientras que a la del poeta que tiene la intención de traducir tendrá el papel de huésped acogido, de guía. El poeta traductor debe ser un poeta, con las mismas obligaciones hacia sí mismo que el autor. Es por esta razón que él no es el lector ordinario, el que no piensa traducir. Es más. ¿Más? Digamos que es una tarea más exigente.

Esta exigencia es la misma que Rondoni trae a la mente volviendo a coger un pensamiento de Ungaretti cuando declaraba que el prodigio de la poesía es “la tensión que lo anima. Probablemente esta tensión, este tenderse del lenguaje es nuestro misterio, y nuestra única virtud” (RONDONI, 2010d). Este misterio también envuelve al lector en un encuentro con el texto que apoya sus raíces a un nivel gnoseológico antes que crítico. El lector se convierte en poeta:

Aquellos que no saben cuál es la experiencia de la poesía (que no es sólo la del escritor, sino que es lo que sucede en el encuentro entre el texto y el lector, poeta mismo pues) pueden sentir estas cosas como genéricas. En cambio, creo que es necesario seguir pensando, incluso en el sentido de la reflexión, en este nivel del problema. Lo cual, por supuesto, arrastra cada discusión literaria a un nivel que podríamos decir antropológico o religioso, o de todos modos gnoseológico. Abstenerse de este nivel significa que la literatura se encierra en un archivo, confiar en la erudición especialista y, en última instancia, construir su marginalidad. (RONDONI, 2010d).

Y esta consideración vale más por el poeta o escritor traductor: “no es casualidad que a menudo las traducciones más bellas son de buenos poetas” (RONDONI, 2017b, p. 79). La tensión prevé el riesgo pero también la humildad de saber percibir la voz del poeta, una obediencia que a lo largo permite al traductor convertirse en verdadero autor:

No se puede traducir sin aceptar el riesgo total. La voz en la voz. Así es como decir cuerpo en cuerpo, alma en alma. No es cierto que traducir significa traicionar, pero como la experiencia de escribir poesía (y amor) es inventar obedeciendo. [...], por lo que el traductor tiene que ob-audire, escuchar la voz del poeta que tiene en sus manos. Una obediencia que busca poner en juego toda libertad e invención. Una voluntad de exilio, una creciente desaparición. Por esta razón, el traductor se convierte en un auténtico autor y no en un accesorio de la literatura. (RONDONI, 2010b).

La traducción se convierte en un acto que implica no solo un proceso lingüístico sino un conjunto de relaciones encadenadas con la historia y la supervivencia. Derrida (1985, p.17) subraya ese movimiento como movimiento de amor:

sigamos ese movimiento de amor, el gesto de ese amante (Liebend) que obra en la traducción. No reproduce, no restituye, no representa, en lo esencial no vierte el sentido del original, salvo en ese punto de contacto o de caricia, infinitamente pequeño del sentido.

Asimismo, Rondoni (2010d) lo define como “un problema de amor” que requiere “la urgencia de reflexionar” de manera que el proceso lingüístico se expresa en la traducción a través de un pasaje “afectivo” que marca la huella en la historia destacando la subsecuente supervivencia y dándole valor eterno:

es la poesía que es capaz de llevar el signo de los asuntos humanos más profundos. Nunca serán los cartógrafos de la historia o los cartógrafos de la ciencia los que encuentren la huella más profunda de los asuntos humanos, será siempre el arte, siempre va a ser el arte. Por lo que esta poesía, en el mismo momento en el que dice algo doloroso, conduce también al eterno el valor de esta cosa. (RONDONI, 2010c, p. 6).

La traducción se configura como un movimiento en devenir con la tarea de volver a apropiarse del lenguaje puro, del pasado del que procedemos, y para eso ya está en nosotros. Así Rondoni (2010d) cree que

lo que se necesita es investigar el vínculo [...] entre amor y ritmo, entre amor y devenir, es decir, la tensión del lenguaje poético. Amar este movimiento significa amar la propia lengua, su herencia, entendida no como repertorio sino como energía. Lo ha recordado en algunas páginas recientes de autobiografía poética y cultural un gran poeta que vivió en la duplicidad de su patria y lengua como C. Milosz. Así que la diferencia, la diferencia apasionante que marca la relación entre el texto de un lenguaje y su traducir, así como, análogamente la relación entre un “yo” y un “tú”, interminables entidades y nunca exhaustivamente traducibles, no es la razón de un desánimo impotente, sino un asunto emocionante para el acercamiento, para la relación infinita también.

Por lo tanto, parece relevante reanudar la etimología latina de la palabra *traducĕre* en el significado de “trasladar, traspasar, hacer pasar de un lugar a otro”, ir más lejos para llegar a lo que Benjamín (1971, p.135) llama “lengua pura”, esa huella que puede emerger en la traducción dando voz a lo invisible:

La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación. (BENJAMIN, 1971, p.140).

Si traducir es ir más allá, la interpretación textual adquiere valor como texto nuevo, en simbiosis con el original pero con la contribución propia del traductor consiguiendo una vida renovada, recreándola en perpetuo movimiento gracias al tributo personal del nuevo autor pero decidiendo, dice Rondoni, “ser yo mismo hasta el final” (RONDONI, 2017a).

Este ser sí mismo hasta el final es importante para subrayar la propia identidad que nos distingue como seres vivientes a lo largo del camino personal en la historia: “Nosotros somos vivientes en la traducción. Sólo la muerte es intraducible.” (RONDONI, 2017b, p. 78-79) De hecho

este vínculo imaginado e íntimo de las lenguas es el que trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que las lenguas no son extrañas entre sí, sino a priori, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen. (BENJAMIN, 1971, p. 132).

En consecuencia el original y la traducción adquieren una entidad propia y autónoma y en su supervivencia, como todas las cosas que viven, se transforman.

De esa manera la tarea del traductor “consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (BENJAMIN, 1971, p.137). Redescubrir la unicidad a través de la traducción para dar voz, revelar y desentrañar la historia irreconciliable que ya es historia señalando las posibilidades de cada lengua y las afinidades de cada palabra. “Porque en último término sólo puede determinarse el ámbito de la vida partiendo de la historia y no de la naturaleza, y mucho menos de cosas tan variables como el sentimiento y el alma” (BENJAMIN, 1971, p.131).

Así que el trabajo del traductor, según Benjamín, es transmitir la voz del original que nunca será inmóvil, pero siempre en ese movimiento que le permite recuperar su

peculiaridad primigenia. El deseo de traducir se convierte en un riesgo, una aventura para devolver ese movimiento primigenio que enloquece en busca de la palabra: “Yo también he intentado el riesgo otra vez, después de haberlos traducido hace veinte años como un tonto, ahora, aún más loco, descubro como es aventurero vivir y devolver ese ‘movimiento’” (RONDONI, 2010b)

Por medio de la traducción, el texto tiene así el potencial de sobrevivir, como afirma Derrida (1985, p. 13), sólo vive si sobrevive: “El original se da a si mismo modificándose, su don no es un objeto dado, vive y sobrevive en mutación”. Como afirma Nardelli (2014, p. 104):

para triunfar sobre la muerte, la traducción tendrá que ser un don excedente, llevar a maduración el original, superarlo exaltando sus cualidades, reanudando el proceso de escritura que es un proceso de eliminación, preservación y transformación a dos manos.

El original reivindica la traducción de la misma manera que la vida desea la supervivencia y “hay vida cuando la ‘supervivencia’ (el espíritu, la historia, las obras) exceden la vida y la muerte biológica” (DERRIDA, 1985, p. 10). La traducción es precisamente la dimensión sobreviviente de un texto:

Todo esto se anuncia en el proceso del traductor, a través de la “eterna supervivencia de las obras” (am ewigen Fortleben der Werke) o el “renacimiento infinito del uno”. Esta perpetua reviviscencia, esta regeneración constante (Fort- e Auf-leben) a través de la traducción, no es tanto una revelación, la revelación misma, que una anunciación, una alianza y una promesa. (DERRIDA, 1985, p. 26).

Y es a esto a lo que Benjamin (1971, p. 43) se refiere cuando escribe de la traducción como un arquetipo de *Überleben*, de “vida ulterior” donde todas las características y las capacidades esenciales del original vayan surgiendo: “Porque en su supervivencia [...] el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración”.

La supervivencia es un concepto fundamental que impregna cada instante de nuestro ser viviente, innato en nuestra naturaleza humana, que concierne no solo a la historia y a la memoria personal, sino también a ese límite representado por las palabras que nos impiden capturar la promesa. Esta es la ley primordial que hace necesaria la

traducción para superar ese límite concreto que nos impide acercarnos al otro en todo su ser y en primer lugar a través del lenguaje:

Las palabras están terminadas. Son tan limitadas que hay que traducirlas de un idioma a otro. Las palabras son tan limitadas que no pasan de un idioma a otro. La traducción es la señal del límite, es el signo de nuestra naturaleza. Pero el trabajo del poeta es exactamente el trabajo entre este límite, las palabras, y el infinito del significado de las cosas. Por lo tanto, como naturaleza, como trabajo y también como técnica, como arte, la poesía se lleva dentro este problema de una relación entre lo finito y lo infinito. Por supuesto, esto no hace que los poetas estén más adelante de los otros... Pero es como si se les fueran más sensibles, estuvieran más heridos, más unidos, más maltratados, los más animados con estas cosas. (RONDONI, 2012, p. 1-2).

Y Rondoni añade la importancia del movimiento, acción que puede ser llevada a cabo por los vivos porque todo acto y acontecimiento del pasado es la consecuencia de transcripciones inacabables de la memoria a lo largo de los siglos que son necesarias para recuperar lo que se perdió:

La traducción, dijo Caproni, tiene que salvar el movimiento de la obra. El movimiento que se hace de sentido, de arquitecturas ocultas, de desechos intelectuales y metafóricos. La traducción, en cambio, es la acción de los vivos. De quien, para ser claros, en este lugar que claramente no es el paraíso, debe tener paciencia, trabajar en él, escuchar bien, afinar el lenguaje y la audición...Y lo que somos, lo que los retóricos llaman nuestra civilización, ¿quizás no es el resultado siempre en movimiento de interminables obras de traducción? (RONDONI, 2017b, p. 78-79).

Benjamin (1971, p. 129) reflexiona sobre la necesidad de recordar la esencia de las vidas o de los momentos: “Así podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables, aun cuando toda la humanidad los hubiese olvidado”. La traducción crea una “relación íntima” con el original porque trae ya en su esencia la eventualidad de la traducción, volviendo a marcar, como afirma Derrida (1985, p. 15), “la afinidad entre las lenguas, a exhibir su propia posibilidad.

Benjamin (1971, p. 130) la define como “una relación que puede calificarse de natural y, más exactamente aun, de vital”, que legitima su supervivencia hacia generaciones sucesivas.

Esta intimidad en el proceso de traducción poética permite y facilita una toma de conciencia que Bonnefoy (2004, p.73-74) considera fundamental y, quizás, una nueva

percepción de los significantes de los poemas, tal vez inexpresables, es porque el traductor analiza cada detalle y se destaca mucho en cada palabra y tanto porque la lectura del otro se une a la lectura de sí mismo “en un plan donde mejor revela lo que en la vida de un poeta sostiene y define las elecciones de la escritura”.

El poeta traductor quiere sumergirse en este flujo magnífico, tremendo, deseado que va más allá de cualquier explicación reduccionista y más allá de cualquier momento. Este movimiento representa el flujo de todas las cosas en que el poeta traductor se descubre y encuentra su simbiosis en el absoluto baudelairiano:

Y lo absoluto en Baudelaire es conocido y experimentado en el drama de una contradicción, de una agitación del espíritu en la condición de mal. En resumen, en un movimiento que va en contra de cualquier presunción de reducir al hombre a lo que la filosofía, la política, la ciencia o la moralidad quería en su propio tiempo (y el nuestro). Traducir a Baudelaire significó estar de acuerdo con este espléndido y tremendo movimiento. (RONDONI, 2010b).

Traducir es un deseo total de poseer las palabras y las sensaciones vitales que emergen de la obra en busca de una encarnación espiritual y corporal absoluta. Es una lucha que une al lector y al autor, haciéndolos compañeros que buscan el rostro de esa imagen original que se filtra entre líneas:

Otra vez Baudelaire que hay que leer y volver a leer, es decir, traducir. Y sobre todo llevar como un lobo, como alas de mariposa grandiosa y tremenda que se cierran y se abren sobre el pecho. Llevar como una plaga o como un beso que no sabes lo que quiere. Un enemigo que muerde y besa ardientemente. Y revela tu cara, lector “hermano”, en esta lucha. El tuyo, más que su rostro, que permanece velado en el prodigio de melancolía y furia de los versos de este libro de la arquitectura profunda e inconclusa. (RONDONI, 2010e, p. VII-VIII).

El concepto de poesía de Rondoni revela aquel punto de conexión con la búsqueda del significado, esa relación entre lo finito y lo infinito en la que se encuentra el deseo de dar sentido y expresión a las palabras. Esta relación nace siempre de una tensión que es drama y tiene en sí misma la historia, la memoria, la vida que se expresa a través de las palabras:

Porque cualquiera de ustedes que escriba o lea, sabe que el trabajo con las palabras es por la propia naturaleza un problema de relación entre lo finito y lo infinito. Me refiero a que un poeta hace precisamente esta

experiencia: tratar de entrar en contacto con un significado, y el significado es algo sin fin, el significado es algo a que los signos tienden... Por lo tanto, el significado es infinito. Pero lo hace a través de un trabajo con cosas terminadas que son las palabras. Y la poesía siempre nace en esta tensión, en esta chispa, en este drama, entre una cosa terminada que es una palabra: las palabras son cuerpos, tienen una historia, tienen su significado limitado, tienen una vida, tienen un cambio [...]. (RONDONI, 2012, p.1).

La toma de conciencia no es suficiente, vivimos en un estado de carencia y exilio desde los tiempos de Babel donde nuestro límite, siempre actual, está representado por las palabras y este límite exige y nos impone la traducción: “Desde el origen del original que será traducido, hay caída y exilio. El traductor debe rescatar, absolver, resolver, tratando de absolverse a si mismo de su propia deuda” (DERRIDA, 1985, p. 17).

A través de la traducción, no sólo estamos acercándonos al otro, sino también nos acercamos a nosotros mismos por medio del otro. El traductor se hace intermediario entre las palabras y conduce el lector hacia lo que estaba perdido en la confusión creada por Babel dando voz a lo incomprensible. Así que Rondoni (2017a,) afirma que:

Sobre todo hay que salir de la idea de la traducción en general más popular..., según la cual 'el traductor es un traidor' o 'traducir para decir casi lo mismo.' La traducción es otro tipo de trabajo que no es ni el traducir traicionando, ni decir casi lo mismo. Hay que salir de ese paradigma equivocado, porque parte de la presunción de que sea posible una coincidencia perfecta, y dado que no es posible el traductor se percibe como traidor, es errónea esa pre suposición. La traducción es un encuentro, una imitación, pero sobre todo una gran relación. Es un gran hermenéutica. Entonces, ¿por qué tener miedo de la relación? ¿Por qué decir que la relación o es convertirse en textos idénticos o no existe? La relación es seguir siendo fieles a sí mismos hasta el final, que es lo más difícil de hacer en el acto de traducir. La traducción no es imitar el otro para parecerse a él sino entrar en una relación donde se sigue siendo el mismo.

Desvelar las palabras significa ponerse a la escucha; quitarle el velo al misterio del lenguaje presupone entrar en relación y tender la mano hacia el otro para hacerse don a través de la palabra sin olvidar la gracia a través de la cual esto es posible:

Todo lo que hago, en especial cuando escribo, se parece al juego de la gallina ciega: quien escribe, siempre con la mano, aunque se valga de máquinas, tiende la mano como un ciego para tratar de tocar a aquel o aquella a quien pueda agradecer el don de una lengua, las palabras

mismas con que se dice dispuesto a dar gracias. A pedir gracia también. (DERRIDA, 1997, p. 105).

Ricoeur (2001b, p. 40. Traducción nuestra), en uno de sus últimos estudios, sobrepasa este concepto y nos induce a ir más allá introduciendo el concepto de acogida: traducir no consiste solo en dirigirse hacia el otro sino acoger el otro en su diversidad, transportarse en la esfera de sentido de la lengua extranjera porque “tu lengua es tan importante como la mía. Se trata de una fórmula de igualdad. La fórmula del reconocimiento de la diferencia”.

Asimismo la poesía se convierte, para el poeta Rondoni, en algo que certifica su existencia, en un deseo de relación entre algo terminado y que en sí mismo no está aun concluido para comprender su ser con el infinito, un devenir que le permite dar voz a su presencia de la misma manera que lo hace la traducción llevando el signo de las cosas humanas más profundas, enfocando la vida que tiene en sí y que tiene a su alrededor (RONDONI, 2012) y construyendo su identidad en la historia frente al Misterio eterno que hace todas las cosas. (RONDONI, 2010d).

REFERENCIAS

AURIEMMA, Rosa. “La natura del bastardo”, incontro con il poeta Davide Rondoni, 7 gennaio 2017a, Disponível em: < <http://www.laprovinciaonline.info/la-natura-del-bastardo-incontro-con-il-poeta-davide-rondoni>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

BONNEFOY, Ives. La traduction de la poésie. **Semicerchio Rivista di poesia comparata**, Florença, XXX-XXXI, p. 62-80, 2004.

BENJAMIN, Walter. **La tarea del traductor**. Angelus Novus, Barcelona: Edhasa, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Desvíos de Babel**. Traducción por Jorge Panesi para la cátedra de Teoría y Análisis Literario. Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, 1985. p. 1-28.

DERRIDA, Jacques. **El monolingüismo del otro o la prótesis de origen**, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial. 1997.

NARDELLI, Elena. Derrida e la scena della traduzione. **Esercizi Filosofici**, vol. 9, n. 2, p. 98-109, 2014.

RICOEUR, Paul. El paradigma de la traducción. In: VICENTE, Jesús Rios; VILLAVARDE, Marcelino Agís (Orgs.). **Identidad y cultura**. Reflexiones desde la filosofía. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001a. p. 11-24. Disponível em: <<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11180/CC-68%20art%201.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 25/09/2017.

RICOEUR, Paul. **Le juste 2**. Paris: Éd. Seuil, 2001b.

RONDONI, Davide. **Contro la letteratura**. Poeti e scrittori. Una strage quotidiana a scuola, Milão: Il Saggiatore, 2010a.

_____. Il soleluna della traduzione. **Davide Rondoni**, 2010b. Disponível em: <<http://www.daviderondoni.altervista.org/portale/saggi-interviste-ed-articoli/55-saggi/552-il-soleluna-della-traduzione>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

_____. L'arte mette a fuoco la vita. Letture, figure e musica. "cantami qualcosa pari alla vita". Poeti estremi d'Italia, tra novecento e contemporanei. Con Davide Rondoni, Pietro Beltrani, Francesco Picciano e Luca Violini. **Meeting di Rimini**, Rimini, 25 agosto 2010c. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=5090&key=3&pflix=>>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Sulla traduzione. Un problema d'amore. **Il sole 24 ore**, 6 dicembre 2010d. Disponível em: <<http://www.daviderondoni.altervista.org/portale/saggi-interviste-ed-articoli/55-saggi/519-sulla-traduzione>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Prefazione. In: BAUDELAIRE, Charles. **I fiori del male**. Salerno: Editore Salerno, 2010e. p. XLIV-520.

_____. **La poesia mette a fuoco la vita**. Reading di poesie con Ángel Guinda, Gianfranco Lauretano, Jean-Pierre Lemaire, Davide Rondoni, Rimini, 20 agosto 2012. p. 1-13. Disponível em: <<https://www.meetingrimini.org/default.asp?id=673&item=5477>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. **L'allodola e il fuoco le cinquanta poesie che accendono la vita**. Milano: La nave di Teseo, 2017b.

SAGRADA Biblia. Barcelona: Editorial Herder, 1991.

IL POETA TRADUTTORE: DAVIDE RONDONI

Riassunto: Il presente lavoro si propone di esaminare il pensiero sulla traduzione poetica di Davide Rondoni, uno dei più grandi poeti italiani contemporanei, oltre che autore di teatro e traduttore. L'articolo prende in considerazione e confronta gli studi specifici sul tema di Benjamin, Derrida e Ricoeur partendo dall'analisi del testo traducibile per

eccellenza, vale a dire la Sacra Scrittura, concludendo che l'atto del tradurre si incarica di dare voce alle tracce ancestrali perdute dai tempi di Babele per definire l'esigenza della traduzione come sopravvivenza. In conclusione, attraverso alcuni scritti del poeta, la traduzione per Rondoni si manifesta come un incontro, un rapporto che deriva dalla stessa tensione che anima la poesia e che prevede il rischio ma anche l'umiltà di saper percepire la voce del poeta, un'obbedienza che permette al traduttore di convertirsi in vero autore e superare il limite concreto e il mistero delle parole per accogliere e avvicinarsi all'altro in tutto il suo essere e in primo luogo attraverso il linguaggio.

Parole-chiave: Traduzione. Poesia. Identità. Sopravvivenza. Babele.

DESCONSTRUINDO A LINGUAGEM DA/NA TRADIÇÃO: UM NOVO OLHAR PARA A TRADUÇÃO

Élida Paulina Ferreira¹
Fábio Pereira da Silva²

Recebido em 30/10/2017. Aprovado em 04/01/2018.

Resumo: Discutiremos problemas de representação na e pela linguagem, relacionando-os à desconstrução do signo saussuriano, à promessa de escrita fonética e à impossibilidade de tradução como cópia ou de reprodução enquanto tal de outro texto. Abordaremos a desconstrução da concepção de linguagem como mera representação da realidade e de seus impactos sobre a noção de escrita e de tradução, que é o nosso principal objeto de reflexão.

Palavras-chave: Linguagem. Desconstrução. Tradução. Escrita. Jacques Derrida.

Desconstruindo a linguagem da/na tradição

A ideia de que a linguagem reproduz a realidade ou a cria por força do verbo divino existe desde tempos imemoriais e pode ser encontrada nas narrativas mitológicas de inúmeras culturas (ELIADE, 1999). No âmbito ocidental, o legado filosófico dos gregos e da religião judaico-cristã somente reiterou tal concepção da linguagem, a qual geralmente está subordinada a uma lógica imanente e fundacional — inata à razão humana ou reflexo do pensamento de Deus — que supostamente garante a certeza da apropriação da coisa-em-si pelo sujeito pensante.

O estruturalismo, com Ferdinand de Saussure (2006, p. 79), esboça uma primeira crítica científica a essa noção tradicional de linguagem, cuja consequência é encarar a língua como uma nomenclatura correspondente à coisa enquanto tal. Cada língua, por mais distinta que fosse, teria palavras diferentes que equivaleriam a uma realidade única, concreta ou abstrata. Nessa mesma linha, a tradução interlingual seria simplesmente uma

¹ Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAM). Professora Titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Professora permanente do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações (UESC).

² Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações/UESC.

operação de substituição de signos correspondentes à mesma coisa. Para traduzir, por exemplo, a ideia de ‘cavalo’ em português, teríamos simplesmente os significantes equivalentes *equus* em latim, *ἵππος* em grego, *horse* em inglês, *Pferd* em alemão. A tradução seria, portanto, capaz de expressar, para além das especificidades de cada cultura e de cada localidade, uma significação universal. Esse significado, por sua vez, estaria fundamentado num *logos* estruturante da razão humana, que lhe garantiria validade transcendental.

O estruturalismo saussuriano negará essa concepção de língua ao formular a tese da arbitrariedade do signo linguístico, segundo a qual “o signo une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80). Nesse sentido, a tradução já não seria uma mera transposição duma língua para outra, uma vez que o recorte que cada idioma faria da realidade estaria intimamente ligado à forma peculiar de cada cultura perceber e organizar sua experiência. Como resultado do processo arbitrário de nomeação do mundo, teríamos a própria existência de línguas diferentes e a diferença entre as línguas. A tradução não poderia, nessa concepção, significar a mera transferência, ou mesmo transparência, de uma nomenclatura a outra, pois a construção da realidade seria também uma atividade linguística variável de acordo com a diversidade das culturas.

Mas, embora Saussure admitisse a arbitrariedade do Signo, construiu esse conceito retomando as categorias binárias significado e significante, identificando o som (phoné) à verdade da língua (o significado) e definindo a escrita como mera representação da fala.

Essa teorização advinda da linguística estrutural e, particularmente, o seu fonocentrismo, foi objeto da crítica de Derrida (2004). Para o filósofo, o privilégio milenar que a palavra-som sempre teve na história da *episteme* do Ocidente liga-se à exterioridade da escrita, e mesmo da tradução.

Sobre a concepção saussuriana de escrita, o filósofo argumenta:

Saussure retoma a definição tradicional da escritura que já em Platão e em Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras. Lembremos a definição aristotélica: “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Saussure: “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do

segundo é *representar* o primeiro”. (DERRIDA, 2004, p. 37, grifo do autor).

A passagem derridiana mostra-nos claramente que, na visão de Saussure, primeiro temos os sons, que *representam* a realidade diretamente através dos pensamentos; depois, temos a escrita fonética que, numa segunda derivação, *representa* os sons da fala. Trata-se, portanto, de uma atualização do discurso da tradição clássica filosófica. Mas, se a língua não é uma nomenclatura, se não há equivalência entre as palavras e as coisas, não pode haver também representação direta do pensamento-coisa pela linguagem nem da escrita pelos sons da fala. Deriva daí também a visão da tradução como uma mera passagem de uma língua a outra, o que contradiz, reiteremos, a pedra fundamental do edifício teórico saussuriano, a ideia de arbitrariedade do signo.

Ao apontar essa contradição e a crítica ao signo saussuriano, a desconstrução derridiana atua reconfigurando os limites da linguagem e do seu conceito. Derrida (2004, p. 7-8) dirá que o problema da linguagem nunca foi um problema entre outros e que a “inflação” do signo linguagem é a inflação do próprio signo, que indicia uma crise:

Esta crise é também um sintoma. Indica, como que a contragosto, que uma época histórico-metafísica *deve* determinar, enfim, como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático. Deve-o não somente porque tudo que o desejo quisera subtrair ao jogo da linguagem é retomado neste, mas também porque, simultaneamente, a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finidade no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.

Nesse momento, dessa crise de inflação, digamos assim, que a linguagem está “sem amarras”, que está entregue ao seu jogo, no qual sempre um signo está no lugar de outro signo; que a linguagem deixa-se resumir sob o nome de escritura. Vale dizer que a escritura compreenderia a linguagem e o próprio significado de escritura já se colocaria no jogo da linguagem como significante do significante, pois, como aponta Derrida (2004, p. 8),

Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos,

arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem.

O aspecto importante para o qual o filósofo aponta é que, se a linguagem está entregue ao jogo, pois no lugar de um signo sempre há outro signo, então não há signo significado em si, seja falado ou escrito. Assim, a representação derivada que é atribuída à escrita, na nossa tradição filosófica e linguística, deve ser deslocada, tanto quanto os significados de “representação” e de “derivada”. Também não se sustenta a oposição estanque entre fala e escrita, que no jogo da linguagem já funcionam como escritura, ou seja, em qualquer situação linguageira sempre um signo substitui outro signo na constituição dos significados numa cadeia de significação.

Assim, defendemos que o jogo da escritura é o jogo da linguagem e é o jogo da tradução.

Um novo olhar sobre a tradução

A desconstrução da visão representativista da linguagem, tendo minado os fundamentos mesmos da representação clássica, traz consequências significativas para o campo da tradução. E, diante dessa desconstrução da linguagem, já não poderá haver uma tradução entendida como transporte, transferência de significados prévios ao trabalho construtivo do sujeito-tradutor.

A tradução, tomando-se a perspectiva da tradição, está baseada no dualismo sógnico (expresso em termos da soma de significado + significante), que se desdobra em outra dicotomia, a saber: *tradução literal* versus *tradução do sentido*. Sobre essa dualidade, no ano 395-6 d.C. São Jerônimo (1995, p. 63), um dos grandes expoentes da filosofia patrística da Igreja medieval, tradutor das Escrituras direto do hebraico para o latim, argumentou:

Exprime-se uma coisa com propriedade por uma única palavra? Não tenho o direito de retirar seja o que for e, quando procuro preencher uma frase com um largo rodeio, desperdiço as vantagens de um caminho mais curto. Vêm os meandros dos hipérbatos, as dessemelhanças formais, enfim, o gênio vernacular, para chamar-lhe assim, da língua. Se traduzo palavra a palavra, torna-se absurdo; se, por necessidade, modifico por pouco que seja a construção ou o estilo, parecerá que me demito da tarefa de tradutor.

O conflito aporético entre forma e conteúdo que transparece nesse discurso reverberará, na tradição ocidental, na visão do tradutor como possível traidor. Se solucionar o problema de maneira “competente”, de acordo com uma determinada ideia convencional de fidelidade a um texto considerado original, o tradutor será um “bom” profissional. Se, ao contrário, não atender a essas expectativas de “boa” tradução na resolução da adição de significante e significado, o tradutor será naturalmente visto como incompetente. Em outras palavras, terá traído o texto original. Lembremos que São Jerônimo, na *Carta a Pamáquio*, defendia-se de acusação de heresia (JERÔNIMO, 1995).

O pressuposto desse modo de ver a tradução é exatamente a concepção idealista da linguagem como representação da realidade, como sua cópia ou simulacro. Essa concepção é, também, adotada pela tradição linguística dos estudos da tradução (JAKOBSON, 1973; CATFORD, 1965; NIDA, 1966), quando se constituem teorias baseadas nos conceitos de equivalência e de fidelidade.

Contrariando frontalmente essa concepção, os estudos ancorados na desconstrução (ARROJO, 1992; OTTONI, 2005; OLIVEIRA; SACRAMENTO; FERREIRA, 2014) não presumem a preexistência de um significado transcendental a ser encarnado numa matéria significante, e assumem a indissociabilidade de significado e significante. Como consequência dessa indissolução das fronteiras intrassígnicas, pode-se inaugurar uma nova compreensão do fenômeno da tradução e redefinir a tarefa do tradutor não mais como um traidor em potência, mas simplesmente como um sujeito que está no jogo da escritura construindo significados.

Com a desconstrução, a tradução rompe com o conceito de adequação, ou seja, a definição do que é tradução e de quais são suas qualidades torna-se uma questão muito mais complexa do que aquela normalmente evidenciada pela concepção tradicional. Como foi visto anteriormente a partir da crítica derridiana ao signo saussuriano, se não há um sentido dado na origem nem um significado transcendental, os sentidos, incluindo aí o próprio sentido do que seja tradução, constroem-se sempre a partir de uma leitura e, portanto, pela intervenção de um sujeito.

Tomemos a discussão/tradução de Derrida (2000, p. 13) em torno da palavra “relevante” na sua leitura de *O Mercador de Veneza*, para ampliarmos a reflexão sobre a impossibilidade de um significado transcendental. O autor parte, desde o título, de uma pergunta fundamental, a saber: “O que é uma Tradução ‘Relevante’?” e, ao invés de

considerar a palavra enquanto unidade de expressão de uma ideia e, portanto, contendo um significado *ante re* encarnado na ossatura significante, parte precisamente da não identidade a si da palavra, ao colocá-la entre aspas.

Ao discutir a palavra *relevant*, o filósofo levanta problemas que – por indução – podemos generalizar como válidos para o estatuto de toda palavra:

O que acontece com esse vocábulo “*relevant*”? Ele tem todos os traços dessa unidade de linguagem que denominamos, familiarmente, uma palavra, um corpo verbal. Muitas vezes esquecemos, nessa familiaridade mesma, o quanto a unidade ou a identidade, a independência da palavra permanece uma coisa misteriosa, precária, pouco natural, quer dizer, histórica, institucional e convencional. Não há palavra na natureza (DERRIDA, 2000, p. 16).

Quando se postula que “não há palavra na natureza”, a primeira conclusão que se pode tirar é que o significado de cada vocábulo não é dado naturalmente, mas é uma construção decorrente de sua própria história de uso. Em não havendo palavra na natureza, não há também significado na natureza nem natural, pois não pode haver uma língua primeva, pura, paradisíaca ou adâmica. Essa foi a preocupação primeira de Saussure ao questionar o conceito comum de que a língua consiste num conjunto de nomes *naturalmente* ligados às coisas que designariam. Em contraste com esse realismo estreito, ele teorizou que as palavras (mais propriamente os signos linguísticos) são fruto de uma mera convenção social e que, portanto, não haveria um “liame *natural*” com a realidade (SAUSSURE, 2006, p. 83). Mas, como demonstra Derrida (2004), o fundador da ciência linguista não conseguiu assumir todas as consequências de suas críticas, justamente por se manter preso ao logocentrismo da tradição. Saussure fundamenta a sua ciência em termos de significante/significado, língua/fala, fala/escrita como representação da fala, sintagma/paradigma e assim por diante, tal como a interpretação mais corrente de Platão, que bifurca a realidade em um mundo ideal, eterno, essencial, perfeito, de um lado, e, do outro, o mundo real, efêmero, contingente, imperfeito. Ou seja, existe uma metafísica subjacente ao edifício pretensamente científico (que, por isso mesmo, seria antimetafísico, empírico, positivista) do estruturalismo saussuriano. Este defende a arbitrariedade do signo com justeza, mas em seguida continua teorizando como se não estivesse lidando com o próprio objeto de sua reflexão, a linguagem e seu jogo.

Ora, a desconstrução derridiana questiona essa “indiferença” de Saussure com seu próprio conceito:

A tese do *arbitrário* do signo (tão mal denominado, e não só pelas razões que mesmo Saussure reconhecia) deveria proibir a distinção radical entre signo linguístico e signo gráfico. Sem dúvida, esta tese se refere somente, no *interior* de uma relação pretensamente natural entre a voz e o sentido em geral, entre a ordem dos significantes fônicos e o conteúdo do significado ("o liame natural, o único verdadeiro, o do som"), à Necessidade das relações entre significantes e significados determinados. Somente estas últimas relações seriam regidas pelo arbitrário. No interior da relação "natural" entre os significantes fônicos e seus significados *em geral*, a relação entre cada significante determinado e cada significado determinado seria "arbitrária" (DERRIDA, 2004, p. 53-54, grifo do autor).

Em outras palavras, Derrida desvela aqui o problema ao qual tende o conjunto do pensamento filosófico e científico ocidental (a *episteme*), que é a busca de um sentido fundamental, de uma origem, enfim, de um fundamento último, encarnado, neste caso, na tentativa de explicação da "natureza" do signo linguístico. Por isso, recorre-se, em geral, à diferenciação entre algum fenômeno pertencente à ordem da natureza e outro pertencente ao mundo da cultura, da convenção, da criação humana. É, portanto, na busca de alguma coisa da ordem da *originalidade* que se encontram diferentes concepções epistêmicas de que trata a desconstrução.

Essas concepções refletem, é claro, na especulação de filósofos e linguistas, assim como em construtos míticos de várias tradições religiosas, acerca da existência de uma língua rousseauísta em estado de natureza. Mas isso só demonstrou, até agora, um desejo de origem. As palavras que compõem o léxico de cada língua e os limites entre elas, intra- e interlinguisticamente nem sempre podem, se considerarmos sua historicidade, ser delineados.

Com toda essa discussão, impossível é negligenciar as consequências fundamentais que essa teorização traz para o campo de estudos da tradução e, por isso mesmo, da prática da tradução. O que se questiona, do ponto de vista da desconstrução, não é a "boa" ou a "má" tradução, nem qual seja a mais relevante.

Para Derrida (2000, p. 17, grifo do autor) temos de responder, afinal:

O que é dito "*relevant*", na maior parte das vezes? Aquilo que parece mais certo, pertinente, a propósito, bem-vindo, apropriado, oportuno, justificado, bem afinado ou ajustado, surgindo de forma adequada lá onde

é esperado - correspondendo, como deve ser, ao objeto ao qual se referem o gesto dito relevante, o discurso relevante, a proposição relevante, a decisão relevante, o discurso relevante, a tradução relevante. Uma tradução relevante seria, portanto, simplesmente uma "boa" tradução, uma tradução que faz tudo o que nela se espera, uma versão em suma, que cumpra sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever, inscrevendo na língua de chegada o equivalente mais "*relevant*" de um original, a linguagem *a mais* precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, unívoca, idiomática etc.

Derrida busca explicar o que seria isso que se chama de "*relevant*". Como se pode notar, na sua retórica, primeiramente considera a tradução "relevante" identificando-a com a visão corriqueira do que seja o ofício da tradução. Nesse sentido, qualquer tradução que buscasse uma equivalência de conteúdo/forma do texto traduzido com um suposto original estaria igualmente enquadrada no que é dito "na maior parte das vezes" sobre uma tradução relevante. As línguas deveriam, nesse caso, exprimir o máximo possível de simetria em seus níveis linguísticos. Como se sabe, mesmo as línguas consideradas de uma mesma família, bastante semelhantes na semântica e na morfossintaxe, revelam diferenças muito acentuadas nesses mesmos níveis em que se aproximam.

Uma tradução relevante seria, ainda, acompanhando o argumento de Derrida, aquela que cumpre sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever. Ora, mas como vimos discutindo, não há a possibilidade de nomear as coisas enquanto tais, pois não há na relação significado/significante nada que seja natural e responda por uma verdade primeira. Portanto, qual é a missão da tradução? Restituir o sentido? Mas que sentido? Derrida (2000, p. 18) encaminha a sua discussão em torno da palavra "*relevant*" afirmando que não crê que nada seja sempre intraduzível nem traduzível e se pergunta ainda a que conceito de tradução seria possível recorrer para que um tal axioma não seja ininteligível e aceitável.

A tradução, sob essa perspectiva, contrai o estranho compromisso de necessidade e impossibilidade de dizer o mesmo. E, nesse ponto, ao tentarmos identificar o que seria uma tradução relevante, esbarraríamos novamente na possibilidade mesma da tradução e do que seria "tradução".

Derrida (2000, p.18-19) expõe da seguinte maneira o problema:

Ora, não creio que nada seja sempre intraduzível - nem traduzível, aliás. Como podemos ousar dizer que nada é traduzível, tanto quanto nada é intraduzível? A que conceito de tradução é necessário apelar para que

esse axioma não seja simplesmente ininteligível e contraditório: “nada é traduzível ou nada é intraduzível”? Na condição de uma certa *economia* que aproxima o traduzível do intraduzível. “Economia”, aqui, significaria duas coisas, *propriedade* e *quantidade*: por um lado, aquilo que concerne à lei da *propriedade* (*oikonomia*, a lei, *nomos*, daquilo que é próprio, apropriado a si, em casa – e a tradução é sempre uma tentativa de aproximação que visa transportar para casa, na sua língua, o mais decentemente possível, da maneira mais relevante possível, o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora, de uma metonímia, de uma catacrese ou de uma indecível impropriedade) e, por outro, à lei de *quantidade*: quando se fala em economia, fala-se sempre de quantidade calculável. Uma tradução relevante é uma tradução cuja economia, nesses dois sentidos, é a melhor possível, a mais apropriante e a mais apropriada possível.

Subliminarmente à discussão, ainda reside a pergunta: mas, ainda, o que é tradução? Relevante? Econômica? Apropriante? Derrida busca dizer “o que é” para indicar o limite. Seguindo a argumentação do filósofo, podemos argumentar que, numa concepção tradicional, traduzir implicaria conduzir um texto de uma determinada língua para outra, numa espécie de transporte de sentidos supostamente correspondentes. Um texto em inglês, por exemplo, esteja ele em sua forma padrão ou dialetal, o importante é considerar o conteúdo equivalente de uma a outra língua. Por outro lado, considerando-se, de forma hipotética, que os tradutores dominem de modo completo as línguas e culturas que são objeto de seu trabalho, deve-se concluir que nada seria, para eles, intraduzível. As notas de rodapé seriam suficientes para expressar “as intenções, o querer-dizer, as denotações e sobredeterminações semânticas, os jogos formais daquilo que chamamos de original” (DERRIDA, 2000, p. 20). Mas, a prática da tradução tem se mostrado bem mais complexa, admite o filósofo.

E aí, ainda a questão da economia, ou seja a equivalência quantitativa, em face das assimetrias lexicais. Vale dizer que dificilmente temos na tradução uma correspondência palavra a palavra de uma língua a outra. A prática da tradução claramente contradiz essa possibilidade, pois existem traduções em determinadas línguas que exprimem em maior número de palavras o que a outra expressa em número muito menor.

Derrida (2000, p. 21) aponta que a tradução relevante seria aquela que:

traduzindo o sentido próprio de uma palavra, seu sentido literal, quer dizer, determinado e não figurativo, impõe-se como lei ou como ideal, embora permaneça inacessível, traduzir não palavra a palavra, mas de permanecer, apesar disso, tão perto quanto possível da equivalência de “uma palavra por uma palavra”.

Todavia, evidencia o jogo da significação e as consequências para esse jogo das assimetrias entre as línguas da tradução:

cada vez que há várias palavras em uma, ou na mesma forma sonora ou gráfica, cada vez que há efeito de homofonia ou de homonímia, a tradução, no sentido estrito, tradicional e dominante desse termo, encontra um limite intransponível - e o começo de seu fim, a configuração de sua ruína... (DERRIDA, 2000, p. 21).

A partir da reflexão em torno da tradução da “tradução relevante”, podemos sustentar que dizer o mesmo que o original, ou de mostrar o mesmo que o original mediante o uso de aproximações formais, é uma dificuldade intrínseca ao trabalho da tradução. Onde houver duas línguas e um profissional da tradução, haverá uma batalha pelo encontro do sentido e da forma correspondentes ao “original”, principalmente se pesa nos ombros do tradutor a sabedoria dos séculos passados. Por outro lado, se considerarmos uma concepção de tradução que, dentro da tradição e em contradição com ela, encara seu objeto de um ponto de vista das diferenças, devemos ponderar sobre o que afirma Derrida (1998, p. 62):

Os textos traduzidos nunca dizem a mesma coisa que o texto original. Sempre acontece algo novo. Inclusive, ou sobretudo, nas boas traduções. Há transformações que respondem, por um lado, à transmissão em um contexto cultural, político, ideológico diferente, a uma tradição diferente, e que fazem com que "o mesmo texto" – não existe *um mesmo texto*, nem mesmo o original é idêntico a si mesmo –inclusive no interior da mesma cultura, tenha efeitos diferentes.

Com essa explanação, inaugura-se um olhar sobre a tradução que se distancia, de certa maneira, daquilo que tradicionalmente se tem considerado sobre o assunto. Em primeiro lugar, reconhece-se a complexidade intrínseca ao fenômeno tradutório, ao se postular a inviabilidade de dizer o "mesmo" na tradução. A busca do sentido único e intencional, verdadeiro e último do texto em língua estrangeira, que constitui exatamente a fonte do conflito do tradutor com seu objeto de trabalho, é problematizada. Como o sujeito/tradutor exerce um esforço considerável na interpretação do texto, ou seja, se os sentidos do texto não estão dados, prontos e determinados de uma vez (e o próprio esforço em compreender o texto é uma prova disso), pode-se concluir que decorrem de uma construção. Nesse percurso construtivo de sentidos é que se apresentam dados novos,

significados inéditos, pressupostos impensados e subentendidos inimagináveis que compõem a "mesma" obra em língua diferente.

Além das transformações decorrentes da “recepção” da obra pelo sujeito/leitor/tradutor, há ainda aquelas advindas do “contexto cultural, político, ideológico diferente” e pertencentes a uma tradição diferente, ainda que “no interior da mesma cultura”. É preciso, nesse caso, encarar a tradução em seu sentido mais amplo, quer dizer, em seu contexto institucional, no sentido de organização política da sociedade. O tradutor que parte de uma sociedade e, às vezes até mesmo de uma civilização diferente, precisa transformar sua obra para tentar captar nuances de significado cultural para que seu leitor a compreenda.

Decerto, a tradução de obras literárias e filosóficas fundadoras da chamada tradição ocidental, como a *Ilíada* de Homero, *A República* de Platão ou o *Pentateuco* hebreu, por sua distância cultural e temporal da mesma civilização certamente sofrem esse tipo de transformações. Considere-se ainda a recepção de traduções dessas obras em diversas partes do hemisfério ocidental e, sem dúvida, será difícil generalizar afirmando que um grego, um alemão, um americano e um brasileiro do interior do Nordeste, por exemplo, encontrarão ali os mesmos significados.

Vista sob esse aspecto, a tradução exprime a complexidade inerente ao contexto, à recepção, à importância socialmente atribuída à obra. Assim, a tradução não está circunscrita ao domínio formal, tão-somente de estruturas gramaticais ou de conjuntos léxicos, facilmente transferíveis.

Podemos ir além, e afirmar que toda tradução, sob a ótica da desconstrução, opera necessariamente um ato de transformação em qualquer texto que, por suas circunstâncias sempre inéditas e sua irrepetibilidade intrínseca, torna a tarefa do tradutor tão criativa quanto a do próprio autor.

Considerações finais

A partir dos deslocamentos teóricos que discutimos, concebemos a tradução como uma escrita, cujo sentido é construído pelo sujeito tradutor que tem diante de si a tarefa de escrever na sua língua um significado que não está dado no “original”, aliás, como diz Derrida, não há original.

A escrita tradutória é marcada pelo corpo-a-corpo com as línguas e o jogo da linguagem. Esse corpo-a-corpo marca a tarefa do tradutor e a necessidade sempre de ler e escrever a partir da língua do outro para fazer falar na sua língua. Esse movimento, nem sempre tranquilo, constrói significados que não são idênticos e carregam as representações dos sujeitos em ação nas e pelas línguas.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, .1992

CATFORD, John. **A Linguistic Theory Of Translation**. Oxford Univ. Press, 1965.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Tradução Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. Campinas: FAPESP, 1998.

_____. **O que é uma tradução “relevante”?** São Paulo: Atlas, 2000.

_____. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In VENUTI, L. (Ed.) **The Translation Studies Reader**. London; New York: Routledge, 2004. p. 138-143.

_____. **Linguística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JERÔNIMO, São. **Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução**. Tradução Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

NIDA, Eugene A. 1966. Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. In: Reuben A. Brower, ed. **On Translation**. New York: Oxford University Press, 1966. p. 11-31.

OLIVEIRA, Hellen. M. D; SACRAMENTO, Sandra M.; FERREIRA, Élida. Desconstrução da Representação do Feminino e Masculino em Diadorim. **Revista Língua & Literatura**, v. 16, n. 27, p. 94-109, dez. 2014.

OTTONI, Paulo. **Tradução Manifesta**: double bind e acontecimento. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

DECONSTRUCTING LANGUAGE IN TRADITION: A NEW PERSPECTIVE ON TRANSLATION

Abstract: We shall discuss issues on representation in and through language, at the same time we relate it to the deconstruction of Saussure's sign, to the promise of phonetic writing, as well as to the impossibility of translation as reproduction. We approach the deconstruction of language considered as mere representation of reality, and the impacts of such a deconstruction on the notions of writing and translation.

Keywords: Language. Deconstruction. Translation. Writing. Jacques Derrida.

Seção varia

(REVISITANDO) O AMOR E O EROTISMO NA OBRA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

Amanda Regina dos Santos Lourenço¹
Yasmin Cibelle Soares da Silva Alves²
Henrique Marques Samyn³

Recebido em 22/09/2017. Aprovado em 30/12/2017.

Resumo: A literatura florbéliana consagrou-se como parte do cânone lusófono não apenas pela qualidade dos poemas, mas também pela pluralidade de significados e reflexões complexas que Florbela Espanca condensou em sua obra. Neste artigo, buscamos desdobrar as temáticas do amor e do erotismo, abordando poemas dos títulos mais conhecidos da sua obra poética, a saber: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Soror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931). Como objetivo principal, revisitamos as temáticas referidas, propondo uma leitura mais abrangente, compreendendo a pluralidade de significados que assumem dentro da obra da poetisa. Para tanto, analisamos questões referentes ao gênero, já que o cerceamento da liberdade feminina e a busca pela emancipação da subjetividade da mulher sempre estiveram presentes nos poemas florbelianos à luz dos postulados de Dal Farra (1994) e Alonso (1997).

Palavras-chave: Poesia portuguesa. Autoria feminina. Crítica feminista.

1. Introdução

Entre a pluralidade de questões estudadas no que diz respeito à obra literária de Florbela Espanca, o amor e o erotismo ocupam um lugar de destaque, tendo já suscitado incontáveis páginas. Isso encontra uma justificativa evidente no fato de que a poetisa de Vila Viçosa abordou esses temas de forma inovadora, produzindo uma obra literária hoje reconhecida como divisor de águas no que diz respeito à poesia de autoria feminina em língua portuguesa. Não obstante, o modo singular e complexo como os motivos amorosos e eróticos surgem nos escritos florbelianos permite supor que muitas investigações ainda

¹ Bacharela em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Bacharela em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ.

³ Doutor em Literatura Comparada com Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa. Professor adjunto de Literatura Portuguesa no Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

serão necessárias para iluminar seus múltiplos sentidos e desdobramentos, bem como suas ressonâncias na poesia lusófona – não apenas de autoria feminina.

Neste artigo, revisitamos esses temas, por intermédio de uma breve análise de alguns dos sonetos constantes dos três volumes poéticos preparados para publicação em vida pela poetisa – *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Soror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931); buscamos, contudo, enfatizar o modo como a abordagem do amor e do erotismo por Florbela Espanca se articula com o desenvolvimento de uma concepção diferenciada de feminilidade. Num primeiro momento, enfocamos o tema do amor nos dois primeiros livros publicados pela autora alentejana, procurando compreender de que forma a experiência amorosa enseja um distanciamento entre a subjetividade lírica e os modelos de feminilidade predominantes. Posteriormente, estendemos nossa análise também para *Charneca em Flor*, a fim de vislumbrar como a representação do erotismo implica um novo modo de figuração da subjetividade feminina.

Nossa intenção não é esgotar os referidos temas – visto que, como já mencionamos, eles ocorrem na produção lírica florbeliana de uma forma notoriamente complexa. O que pretendemos é trazer alguns elementos analíticos que forneçam, eventualmente, subsídios para uma compreensão mais aprofundada dos escritos de uma autora de reconhecida importância no cânone lusófono, em nossos tempos⁴.

2. A pluralidade do amor

A associação entre poesia e amor é uma das mais frequentes na cultura ocidental. Há muitas formas de compor poemas amorosos, mas poucos possuem a força dos poemas de Florbela Espanca; como observou Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 11), a poetisa elaborou “uma bíblia da iniciação amorosa feminina”. De fato: em Florbela, o amor é um tema constantemente marcado por contradições, pela dor e pelo sofrimento, suscitando o estabelecimento de uma relação que, realizando-se empaticamente através desses afetos, supera o mero ato de ler. Para além disso, desde o início da produção literária de Florbela,

4 Em pesquisa realizada com docentes de Literatura Portuguesa de universidades europeias e brasileiras, Fabio Mario da Silva (2014, p. 74) constatou que a poética de Florbela Espanca não parece estar, “em termos qualitativos e quantitativos, longe dos autores masculinos para os cânones acadêmicos”, o que não é comum para autoras nascidas antes do século XX.

havia algo que nitidamente a diferenciava de outras poetisas do início do século XX. Os seus poemas indiciam essa singularidade e vão além: mostram que há, na poetisa, uma forte angústia por não corresponder ao estereótipo feminino da época.

Podemos começar a perceber como o amor ocupa um lugar principal entre os elementos que demarcam o distanciamento entre Florbela e outras mulheres evocando o poema “A minha tragédia”, presente em seu primeiro livro publicado – o *Livro de Mágoas* (1919) –, em que a oposição entre a luz/dia e a “Noite” pode ser percebida como forma de apresentar um contraste entre o que seria a feminilidade hegemônica (dia) e alguém que não corresponde a esse estereótipo. Segundo Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 107), “a noite tem conotações de tristeza, esterilidade, solidão e morte que se opõe às características da mulher ideal, que é amante, alegre e graciosa”; por isso, o primeiro verso do poema afirma o ódio à claridade, ou seja, odeia-se aquilo que não se tem: “Tenho ódio à luz e raiva à claridade” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Esse ódio é reafirmado na terceira estrofe, em que surge associado ao medo: “Eu não gosto do sol, eu tenho medo/ Que me leiam nos olhos o segredo/ De não amar ninguém, de ser assim!” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Odiar o dia é uma forma de não apresentar a própria fragilidade ao mundo e de se resguardar na escuridão da noite que nada revela. Além disso, é importante observar que existe no poema uma insatisfação com o tempo presente, visível na rememoração de um passado, identificado à “inútil mocidade” em que o idílio amoroso ocorria, o que agora enseja saudades na subjetividade poética.

A própria possibilidade de vivenciar a experiência amorosa aparece no discurso poético como algo que evidencia a singularidade de Florbela. No poema “O que tu és”, publicado no *Livro de “Soror Saudade”* (1923), a comparação se dá por intermédio da oposição com uma alteridade idealizada: “És Aquela que tudo te entristece, / Irrita e amargura, tudo humilha; / Aquela a quem a Mágoa chamou filha; / A que aos homens e a Deus nada merece” (ESPANCA, 2012b [1923], p. 103). Nessa oposição, o distanciamento é tão brutal que a autora acredita que não merece nada de nenhum homem, ou mesmo de Deus. Na estrofe seguinte, a diferença marcada pela ausência de amor reaparece, evidenciando que não ser amada faz com que ela não seja como outras mulheres. No fim do soneto, os versos: “Ah! Não seres como as outras raparigas / Ó Princesa Encantada da Quimera!...” (ESPANCA, 2012b [1923], p. 103) reafirmam a consciência de haver uma

diferença fundamental entre a poetisa e as outras mulheres, ainda que o destino poético seja determinante para que esse distanciamento ocorra.

Embora o distanciamento do modelo hegemônico de feminilidade seja nítido na sua poesia, esse afastamento permite a Florbela constituir um modelo que se relaciona de modo diverso com a experiência amorosa. No contexto social em que vivia, o recato sexual era imprescindível para a valorização da mulher. Florbela subverte essa noção, principalmente nos seus poemas que abordam temas eróticos⁵; isso fará com que, nas palavras de Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 135), em certos poemas da obra Florbela seja “a agente e o coração do amante o objeto que ela anexa dentro dela”. Essa é uma das principais distinções perceptíveis em sua obra poética. As demais poetisas do período falavam de um amor passivo, enquanto Florbela figurava uma subjetividade feminina disposta a mover-se ativamente em direção ao desejo e ao amor.

É importante destacar, contudo, que nos dois primeiros livros publicados por Florbela Espanca há diferenças sutis nos modos de representação da experiência amorosa. À guisa de ilustração, cotejemos dois sonetos. Em “Castelã da Tristeza”, publicado no *Livro de Mágoas*, o eu lírico encontra-se trancafiado, à espera de um amor que nunca veio; apesar disso, encontra-se em constante contato com este sentimento. O centro desse poema é a dor que o aprisionamento causa ao eu lírico, mas é inegável que o amor ocupa um lugar fundamental entre as angústias da castelã. Já o soneto “Ódio”, do *Livro de “Soror Saudade”*, trata explicitamente de um amor que não faz parte do presente enunciativo: o que há é uma busca pelo desprendimento de um amor passado. A ausência não traz apenas a dor, mas a reflexão e busca por uma estabilização emocional. Ainda que o amor esteja ausente, há uma tentativa de preservar um passado que afete a subjetividade de maneira benéfica, sem as dores sentidas em “Castelã da Tristeza”.

Os conflitos amorosos sempre marcaram as composições poéticas; Florbela inova em sua obra porque estabelece um novo horizonte para o discurso poético feminino. Podemos perceber que, principalmente a partir do *Livro de “Soror Saudade”*, o amor é torna uma presença marcante em sua poética, mas nem sempre de modo idílico, e frequentemente problematizando as reações que a ausência do amor causam ao ser

5 Analisamos essa questão na terceira parte deste artigo.

humano. É assim que Florbela consegue construir um caminho para aproximar-se da subjetividade de quem a lê distanciando-se dos lugares-comuns: a poetisa trata da falta, do que não é dito, daquilo que somente é sentido em decorrência de uma experiência não realizada.

Em meio a tantos poemas que retratam a impossibilidade do amor, podemos ainda destacar um poema que trata do amor na sua forma extrema: o amor que leva à abnegação. Este é o caso do soneto “Amiga”, publicado no *Livro de Mágoas* (1919), em que o surgimento de obstáculos para a realização da experiência amorosa implica, para o eu lírico, uma radical mudança na forma de vivenciar a relação afetiva. Nessa composição, em nenhum momento o eu lírico considera a possibilidade de perder o ser amado:

Deixa-me ser a tua amiga, Amor;
A tua amiga só, já que não queres
Que pelo teu amor seja a melhor
A mais triste de todas as mulheres.

Que só, de ti, me venha mágoa e dor
O que me importa a mim?! O que quiseres
É sempre um sonho bom! Seja o que for
Bendito sejas tu por mo dizeres!

Beija-me as mãos, Amor, devagarinho...
Como se os dois nascêssemos irmãos,
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos
Os beijos que sonhei p’ra minha boca!...
(ESPANCA, 2012a [1919], p. 99)

Amar alguém, ainda que sem reciprocidade, é o alimento para o eu lírico – que, quando se depara com obstáculos que impõem um término à relação amorosa, prefere optar por uma renúncia que permita sustentá-la de alguma forma. Assim, a subjetividade lírica abre mão do amor carnal para continuar próxima ao seu amado, na posição de amiga. Vale ressaltar que esse ato radical desperta a dor discutida anteriormente; ainda assim, o eu lírico assume o sacrifício de se abster do amor carnal em prol dos desejos do ser amado. Parece haver no poema um sentimentalismo exacerbado, próximo a uma adoração.

Neste soneto, o eu lírico, quase rastejante, precisa das “migalhas” do outro para sobreviver, o que o leva a aceitar cada mínimo gesto como uma demonstração amorosa

efetiva; é o que lemos nos tercetos, especialmente naquele que encerra o soneto – “Beijame as mãos, Amor, devagarinho... / [...] // Beija-mas bem!... Que fantasia louca / Guardar assim, fechados, nestas mãos / Os beijos que sonhei p’ra minha boca!...” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Não obstante, a proposta de que os amantes se tornem irmãos leva ao estágio de maior afastamento entre um casal, segundo a hierarquia prevalecente na cultura ocidental. Por outro lado, ao aceitar para si uma relação que ensejará “mágoa e dor”, o eu lírico caminha para sua própria destruição.

Em suma, ao analisar como o amor é retratado nos dois primeiros livros de Florbela Espanca, percebemos uma pluralidade de sentimentos suscitados pela experiência amorosa. As relações afetivas não são compostas apenas do encontro amoroso, plenamente vivenciado: dela também fazem parte as ausências, as dores e as angústias que a sensibilidade de Florbela Espanca exprime de modo singular.

3. O erotismo como força emancipatória

O erotismo, na poética de Florbela Espanca, é um dos desdobramentos mais intensos de suas ânsias amorosas; isso ocorre porque, para ela, o amor – ainda que seja complexo e contraditório – surge associado ao sentido da vida, o que a faz buscar sua plenitude no Outro, no amado. Essa poetisa dá voz aos sentimentos e às frustrações que eles deflagram em seu íntimo, manifestando o que não era concedido às mulheres de seu tempo – uma vez que a condição da mulher, sujeita às opressões impostas pela cultura patriarcal, ainda era restrita dentro da sociedade, estando-lhe reservadas as expectativas do matrimônio e da maternidade. Isso começa a se modificar no século XX devido à expansão do capitalismo e às Guerras Mundiais, quando as mulheres passam a trabalhar, em massa, fora do lar e a contribuir com a renda familiar – o que é acompanhado por demandas de movimentos feministas que lutavam por mais direitos e oportunidades. Isso ocasionou a ampliação do papel feminino na sociedade ocidental. Consequentemente, na literatura – que, enquanto arte, não deixa de expressar valores culturais –, a mulher começa a alcançar um maior reconhecimento.

Para as mulheres, em geral ainda privadas de estudos seculares, estavam reservados temas limitados e produções menos densas; poucas mulheres não cediam a essa injustiça. Dentre elas deve-se destacar a poetisa em questão, Florbela Espanca, que não se limitou a

tratar dos temas ditos “femininos”, tais como a natureza, o marido, o lar e Deus. Florbela trazia em seu repertório uma voz emancipadora, rompendo as mordanças impostas pelos paradigmas sociais de sua época ao apresentar em sua obra, com ousadia, as inquietudes de sua alma, e assim ultrapassando a atmosfera do claustro doméstico designado à sua figura.

Tudo isso se evidencia na lucidez com a qual Florbela percebe sua condição na sociedade, evidente em um poema como “Os versos que te fiz”, do *Livro de “Soror Saudade”*, que expressa o desejo de dizer “lindos versos raros” ao amado, descritos de maneira a deixar seu destinatário ansioso para conhecê-los, porque “são talhados em mármore de Paros”, “feitos p’ra te endoidecer!”; porém, o primeiro terceto explicita um impedimento para a manifestação dessa vontade: “Mas, meu Amor, não tos digo ainda... / Que a boca da mulher é sempre linda / Se dentro guarda um verso que não diz!”. Isso demonstra a consciência de Florbela sobre o modelo de comportamento feminino diante de um homem, pois a mulher sem voz, recatada, é mais desejável. Contudo, a postura adotada pela subjetividade lírica em “Os versos que te fiz” não permanece a mesma em toda a obra poética florbeliana, e encontraremos uma posição bastante distinta, sobretudo, em seu último livro, *Charneca em Flor*. Nessa obra, como observa Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 196), Florbela “consegue libertar-se da imagem disseminada pela sociedade da mulher como ser recatado, manso e mudo”, o que lhe permite “expressar sua sensualidade duma maneira como nunca havia sido expressa publicamente até então por uma mulher em Portugal”.

Vejamos, por exemplo, os versos de “Passeio ao Campo”, transcrito abaixo:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
– Vamos correr e rir por entre o trigo! –

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,

Num astro só as nossas duas sombras!...
(ESPANCA, 2013 [1931], p. 99)

Neste poema, o eu lírico, que se afirma como feminino – “Sou menina!” –, mostra-se convidativo e sedutor: “Colhe a hora que passa, hora de divina / Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!”. Para se fazer mais atraente, ostenta seus atributos, com lemos no segundo quarteto: “Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...”. Tal caracterização torna o eu lírico um objeto de desejo que também deseja o Outro; o espaço natural é figurado como um cenário de deleite no qual esse amor pode se efetivar – isso é evidenciado pelo primeiro terceto, que figura uma natureza frutífera e esplendorosa, aproximando-se da condição experienciada pela mulher, enfatizando que a natureza é favorável ao amor. A construção formal do soneto potencializa o seu teor erótico, pois as frases exclamativas podem ser depreendidas como excitação e entusiasmo, ao passo que as frequentes reticências enfatizam um sentido implícito, subentendido, levando a imaginar o que poderia ser dito por uma mulher que toma a iniciativa no jogo da sedução. A última estrofe torna mais explícito a que se refere o convite: quando os dois amantes retornarem do passeio, “nas alfombras / Dos caminhos selvagens e escuros”, seus corpos fundir-se-ão – “Num astro só as nossas duas sombras!...”.

Outrossim, pode-se perceber a desinibição do convite feito por uma mulher a um homem, ignorando a censura de uma sociedade permeada por valores cristãos; na poesia de Florbela, a mulher é quem dá vida ao sujeito poético feminino sedento de prazer, não o contrário, como recorrentemente era feito. Tal ousadia se apresenta de forma mais veemente quando a poetisa coloca o divino em meio ao erótico, segundo observamos no terceiro verso da segunda estrofe, “Frágeis mãos de madona florentina”, que remete à imagem sagrada de Maria. Sendo assim, esse eu feminino dá a elevação do sagrado à pulsão erótica do amor. Outro poema que segue essa mesma linha é “Blasfêmia”, publicado originalmente em *Reliquiae* (ESPANCA, 2010 [1931], p. 173) – conjunto de poemas publicado por Guido Battelli na segunda edição de *Charneca em Flor* –, cujo título permite antever o tema: mais uma vez, Florbela subverte a tradição patriarcal que prevê um papel periférico para a mulher na relação amorosa. No verso “Sou no teu rosto a luz que o alumia...”, a mulher surge como centro a partir do qual o homem ganha sentido; o desfecho do poema se configura como insulto, blasfêmia, ao divino – “Dentro de ti, em ti igual a Deus!” –, uma postura que não deixa de atingir frontalmente a sociedade patriarcal.

A autora não se contenta somente em se desfazer do papel feminino subjugado, mas também se desfaz de uma estética literária que prima pelo amor eterno e idealizado: a busca pela completude no Outro se dá também por sua pulsão sexual, enquanto ela vibra dentro do seu íntimo por esse Outro. Trata-se de algo que ressurgiu no poema intitulado “E não sou de ninguém”, também de *Reliquiae* (2010 [1931], p. 186), em que percebemos o desejo de libertação das ligações amorosas idealizadas; “Há-de ser Outro e Outro num momento! / Força viva, brutal, em movimento, / Astro arrastando catadupas de astros!”, afirma o terceto final, enfatizando a efemeridade das relações para a autora. A subjetividade poética não se permite enquadrar na imagem da mulher pudica, como mero objeto de desejo, mas se iguala ao homem, fazendo dele seu objeto de desejo. Assim, a poetisa dá voz ao desejo feminino, figurando uma subjetividade que não se comporta como uma receptora passiva, pois goza também dos prazeres sexuais como os homens, ou até mais que eles. Como afirma Maria Lúcia Dal Farra (2000, p. 6), no que diz respeito à poesia florbéliana, “a condição feminina jamais é esquecida dentro da dinâmica erótica”.

A fim de arrematar esta seção, observemos o soneto “Nervos de oiro”:

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar,
Cantam-me n’alma a estranha sinfonia
Da volúpia, da mágoa e da alegria,
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,
Agito os guizos de oiro da folia!
A Quimera, a Loucura, a Fantasia,
Num rubro turbilhão sinto-As passar!

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,
É uma rosa de púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são
Toda a Arte suprema dos meus versos!
(ESPANCA, 2013 [1931], p. 124)

Os motivos eróticos surgem de forma explícita nesse poema. Por meio de construções sinestésicas envolvendo a audição, o tato e a visão – “Cantam-me n’alma a estranha sinfonia”, “Num turbilhão rubro sinto-As passar!” –, os sentidos se exacerbam, assim como as emoções do eu lírico. Seus “nervos de oiro” são os receptores dessa

“estranha sinfonia” paradoxal, “Da volúpia, da mágoa e da alegria / Que me faz rir e me faz chorar!”. A segunda estrofe revela como o corpo físico experiencia essa sinfonia; como observa Angélica Soares (1997, p. 135), “a linguagem literária aparece como um modo de liberação da culpa e do medo de exprimir-se a mulher para além dos reduzidos limites que lhe impõe a sociedade”. Na terceira estrofe, no primeiro verso, o coração é ofertado – mais uma vez, o sujeito poético de Florbela se oferece e toma a iniciativa nos poemas eróticos. Este coração é comparado a uma “rosa púrpura, entreaberta” – imagem que, vinculada ao temário tradicional da lírica erótica, pode remeter à paixão, ao sentimento do coração, ou à carne, ao órgão genital feminino. A estrofe final, para novamente citar a leitura de Angélica Soares, explicita “a consciência erótica do literário” (SOARES, 1997, p. 135).

Com isso, é clara a reivindicação do direito da mulher à voz – uma voz silenciada no matrimônio, na educação e, principalmente, no que tange à manifestação do desejo sexual. Recordemos que, mais do que um tema poético, esse questionamento dizia respeito ao próprio modo de vida da autora: Florbela casou-se três vezes à procura do amor e foi uma das poucas mulheres a seguir os estudos seculares no Portugal de sua época. Por isso, todas as vezes em que a autora deitava a pena para sua criação poética entrava em conflito com as tradições patriarcais, sobretudo quando figurava o amor pelo viés do erotismo, sem recato ou autocensura.

4. Conclusão

Podemos concluir observando que, apesar de se prender a um rígido molde no que diz respeito à produção poética encerrada nos três livros por ela preparados em vida – o soneto –, Florbela Espanca não se permitiu qualquer limitação no que diz respeito à abordagem de alguns dos temas que lhe são mais caros, libertando-se e transgredindo os limites impostos pela época à produção autoral feminina. Se, por um lado, isso fez com que sua obra não fosse compreendida – ou mesmo fosse rejeitada – por muitos de seus contemporâneos, por outro lado a consolidou historicamente como uma das autoras portuguesas responsáveis por abrir novos horizontes para as escritoras que produziram em épocas posteriores. Como observa José Carlos Seabra Pereira (1985, p. xl), “o caráter nada tradicional desta poesia de amor se acentua, porque a livre manifestação da pulsão erótica

se envolve, ela mesma, em factor de libertação psicológica e moral, que estilhaça as limitações duma ética social burguesa com pretensa ou efectiva contestação cristã”.

Através do discurso poético, a poetisa alentejana logrou questionar profundamente os papéis sociais designados a cada género pela tradição patriarcal, dando voz a algumas das manifestações mais íntimas de mulheres que, como ela, sentiam-se pouco à vontade com as limitações que lhes eram impostas por estruturas opressoras ainda vigentes na sociedade. Ao construir, em suas produções líricas, a representação de uma subjetividade feminina que ora se reconhece desviante no que diz respeito à conduta prescrita para as mulheres, ora se afirma eroticamente de modo ativo, desafiador e subversivo, Florbela Espanca redigiu versos que, para além de sua qualidade estética, constituem uma potente denúncia do modo como aquelas forças patriarcais cerceavam sua liberdade e a de suas semelhantes. Ainda nos tempos atuais, de fato, ressoa a contestação vocalizada nos versos florbelianos.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O amor na poesia de Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1994.

_____. A erótica florbeliana. **Estudos Portugueses e Africanos**, n. 35, Campinas: IEL-Unicamp, p. 5-17, jan.-jun. 2000.

ESPANCA, Florbela. *Reliquiae*. In: _____. **Obra poética**. Vol. II. Organização e notas de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 2010 [1931].

_____. **Livro de Mágoas**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012a [1919].

_____. **Livro de “Soror Saudade”**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012b [1923].

_____. **Charneca em Flor**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013 [1931].

PEREIRA, José Carlos Seabra. De rastros, com asas (evolução da poesia neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca). In: ESPANCA, Florbela. **Obras**

completas. V. II: poesia (1918-1930). Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

SILVA, Fabio Mario da. **A autoria feminina na Literatura Portuguesa**: reflexões sobre as teorias do cânone. Lisboa: Colibri, 2014.

SOARES, Angélica. O erotismo em *Charneca em Flor*. In: LOPES, Óscar et al. **A planície e o abismo**: actas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora. Lisboa: Vega, 1997.

(REVISITING) LOVE AND EROTICISM IN FLORBELA ESPANCA'S POETRY

Abstract: Florbela Espanca's literary work is part of the Lusophone canon not only for the quality of her poems, but also for the plurality of meanings and complex reflections that she condensed in her poetry. The aim of this article is to unfold themes as love and eroticism in poems of the best known titles of her poetic work: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de "Sóror Saudade"* (1923) and *Charneca em Flor* (1931). The main objective is to revisit love and eroticism, in a more comprehensive reading, and to understand the plurality of meanings that these themes assume in her poetry. For this reason, the work implies examining gender issues, once constraints on women's freedom and the search for the emancipation of feminine identity has always been present in Florbela's poems on Dal Farra's (1994) and Alonso's (1997) approaches.

Keywords: Portuguese Poetry. Female authorship. Eroticism. Feminist criticism.