

Beatriz Cabral Bastos

**Traduzindo poesia:
Adília Lopes e Frank O'Hara**

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



Beatriz Cabral Bastos

**TRADUZINDO POESIA:
ADÍLIA LOPES E FRANK O'HARA**

Tese de doutorado

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



BEATRIZ CABRAL BASTOS

Traduzindo poesia: Adília Lopes e Frank O'Hara

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Sofia Maria de Sousa Silva
UFRJ

Prof. Caetano Waldrigues Galindo
UFPR

Profa. Fernanda Teixeira de Medeiros
UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Beatriz Cabral Bastos

Bacharel com licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2003, PUC-Rio). Concluiu sua dissertação de mestrado, *Um corpo a corpo com a poesia: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes*, em 2010, em Letras na PUC-Rio. Publicou artigos na área de tradução de poesia. Atua como professora e tradutora free-lancer.

Ficha Catalográfica

Bastos, Beatriz Cabral

Traduzindo poesia: Adília Lopes e Frank O'Hara / Beatriz Cabral Bastos ; orientador: Paulo Henriques Britto. – 2014.
187p.. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução de poesia. 3. Lopes, Adília. 4. O'Hara, Frank. 5. Presença. 6. Materialidade. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para a minha avó, dra. Maria Eugênia,
in memoriam.

Para o Leandro.

Agradecimentos

Ao prof. Paulo Henriques Britto, pela generosidade ímpar.

À Katrina Dodson, por sua imprescindível ajuda com as traduções de Adília Lopes.

À Amanda Costa, por tornar concreto o livro O'Hara-Adília.

À profa. Marília Rothier, pela delicadeza com que me ouviu e apoiou.

À profa. Heidrun, que me emprestou, e depois me deu, o livro *Questions de Poétique* do Jakobson.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À Chiquinha e à Danielle, pelo auxílio com os trâmites burocráticos da universidade.

Aos amigos e interlocutores sobre poesia e afins: Maria de Andrade, Raíssa de Góes, Dado Amaral, Thiago Florêncio, Daniel Bueno Werneck, Luiz Coelho, Fernanda Branco, Chloë de Carvalho, Carolina Bastos, Thais Medeiros, Lia Duarte Mota, Yasmim Assade, Túlio Rosendo, Kevin Lynch e Daniela Moreira.

Ao André Capilé, pelas escansões e pela parceria e inspiração ao longo de todo esse trabalho.

À Mary, que indica caminhos.

Aos avós da Eva, Vovô Paulinho Paixão e Vovó Liliana, por terem ajudado a cuidar da nossa pequena.

Aos meus avós, José Arthur e Lilia, que nos acolheram em longas temporadas em Teresópolis, sem as quais essa tese não teria tido a mínima chance de acontecer.

À Eva, não tanto por me ter feito esquecer completamente o que é dormir uma noite inteira, mas pelos dois anos e seis meses de pura gostosura cantante skatista puladora sapeca.

Ao Leandro, pela paciência, pelas revisões, mas, acima de tudo, por estar sempre bem perto.

Resumo

Bastos, Beatriz Cabral; Britto, Paulo Fernando Henriques. **Traduzindo poesia: Adília Lopes e Frank O’Hara**. Rio de Janeiro, 2014, 187p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese apresenta reflexões sobre as poesias de Adília Lopes e Frank O’Hara a partir da experiência tradutória. Da portuguesa Adília Lopes, são traduzidos poemas do livro *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, de 1987, no qual a autora retoma as *Cartas portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado. Marcantes em Adília são o seu humor melancólico, o ritmo ligeiro e a sua dicção singular, geralmente vista como coloquial ou prosaica. Do norte-americano Frank O’Hara foram escolhidos poemas de seus *Collected Poems* (1995). Poeta da *New York School*, O’Hara ficou conhecido principalmente por seus poemas “Eu faço isso eu faço aquilo”, poemas de feição cotidiana, aparentemente escritos de modo despreocupado. Considerando que a tradução deseja reproduzir o efeito geral do poema, a leitura do tradutor deve se ater também aos efeitos materiais da poesia, provocados, quase sempre, pelos sons, pelo ritmo e pelas rimas do poema. Assim, a tese apresenta teorias sobre arte e poesia que enfatizam a *materialidade* do poema, sendo o conceito de *presença* de Hans Ulrich Gumbrecht particularmente importante neste desenvolvimento. Distingue ainda o trabalho de três teóricos e praticantes da tradução de poesia, que, de diferentes modos, dialogam com a questão da materialidade: Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto. Estabelecido este arcabouço teórico e metodológico, os capítulos 4 e 5 apresentam a obra de cada poeta, depois os poemas e suas respectivas traduções, com cada poema se fazendo acompanhar de um comentário a respeito das escolhas e das dificuldades tradutórias.

Palavras-chave

Tradução de poesia; Adília Lopes; Frank O’Hara; presença; materialidade

Abstract

Bastos, Beatriz Cabral; Britto, Paulo Fernando Henriques (advisor). **Translating poetry: Adília Lopes and Frank O’Hara**. Rio de Janeiro, 2014, 187p. Ph.D. dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis reflects about the poetry of Adília Lopes and Frank O’Hara from the perspective of translation. The poems by Adília are selected from a book first published in 1987 titled *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* where she refers to Mariana Alcoforado’s *Cartas Portuguesas*. Some of the important aspects of Adília’s poetry are her melancholic humour, her expeditious rhythm and a language that is considered by many as colloquial and ordinary. The poems by Frank O’Hara are selected from his *Collected Poems* (1995). A New York School poet, O’Hara became known for his “I do this I do that” poems, apparently written in a spontaneous manner. Considering that a translation desires to reproduce the general effect of the original poem the translator’s reading should thus pay careful attention to its material effects such as those triggered by the presence of rhythm, sound and rhyme. The thesis presents theoretical approaches to art and poetry that focus on the *materiality* of poetry (the concept of *presence* as developed by Hans Ulrich Gumbrecht is especially relevant to this discussion). It also examines the work of three intellectuals that not only develop theories about poetry translation but are themselves also translators: Henri Meschonnic, Haroldo de Campos and Paulo Henriques Britto. After establishing a theoretical and practical basis for the translation of poetry, chapters 4 and 5 present the work of each poet, followed by the poems and translations themselves. Each poem is followed by a commentary in which the difficulties and choices of translation are discussed.

Keywords

Poetry translation; Adília Lopes; Frank O’Hara; presence; materiality

Sumário

1. Introdução	10
2. Poesia, Adília, O'Hara: aproximações via presença	15
2.1. Materialidade e produção de presença	16
2.2. Presença como estranhamento	20
2.3. A presença do autor	23
2.4. "Choco-me com uma coisa": performance e poesia	26
2.5. Encaminhando a materialidade	31
3. Escola de tradutores (Meschonnic, Campos, Britto)	33
3.1. Teorias da tradução	34
3.2. A <i>Poétique du traduire</i> de Henri Meschonnic	36
3.3. Transcrição	46
3.4. A imperfeição é nosso paraíso	52
3.5. Observação final	57
4. Frank O'Hara : poeta, poesia, traduções	59
4.1. Muitas possibilidades, ar e tal	60
4.2. Nova Iorque, pintura, música	63
4.3. Um sonho de contradições: a cena literária <i>versus</i> Personismo	69
4.4. A forma é afrouxada, o ar entra	74
4.5. Estranhamento: tangível-intangível	78
4.6. Uma breve explicação sobre os poemas escolhidos	79

4.7. A pleasant thought from Whitehead	80
4.8. Poem	89
4.9. Three airs	95
5. Adília Lopes: poeta, poesia, traduções	106
5.1. A sedução de Adília	107
5.2. Um beijo de língua(gem): vida e poesia	112
5.3. Marian(n)a, Adília e o Marquês	123
5.4. Uma breve explicação sobre os poemas escolhidos	128
5.5. Três primeiros poemas	129
5.6. “Uma das coisas...”	136
5.7. “Marianna faz vinte e oito anos...”	141
5.8. “Marianna não desiste...”	146
6. Conclusão	151
7. Referências bibliográficas	155
8. Anexos	160
8.1. Adília Lopes: poemas e traduções	160
8.2. Frank O’Hara: poemas e traduções	170

1 Introdução

A *prática* da tradução é o fio condutor do trabalho que, aqui, proponho. Trata-se de uma experiência em que um certo *fazer* – no caso, traduzir Adília Lopes e Frank O’Hara – desdobra-se em leituras críticas desses dois poetas, mas também em reflexões mais amplas sobre poesia e tradução. Não iríamos tão longe quanto o teórico da tradução Henri Meschonnic, para quem “a teoria é a prática”; no entanto, na medida do possível, esta tese busca sempre se manter rente à prática, permitindo que a especificidade do prisma tradutório contamine o pensamento crítico, e que a crítica influencie a tradução, estabelecendo entre elas um diálogo que enriqueça a experiência, o fazer.

Por definição, traduzir é uma atividade que leva a um outro texto, a uma outra escrita – mesmo quando a tradução é como a de Pierre Menard (no conto de Borges), que pretendia reproduzir o *Quixote* de Cervantes linha a linha, sem lhe alterar uma vírgula. É um texto outro porque existe em um espaço diferente, possivelmente em um tempo diferente, mas principalmente porque, quase sempre, se constrói em uma outra língua. A tradução, portanto, por mais fiel que seja, significa sempre uma outra *materialidade*, pois só existe na medida em que produz um outro texto. Ao nosso ver, a principal consequência disso é que a materialidade do próprio texto original torna-se, para o tradutor, algo quase incontornável. Uma analogia possível é com o trabalho de um escultor, que não conseguirá esculpir seja lá o que for sem que conheça muito bem todas as nuances, forças, texturas e possibilidades da pedra com a qual trabalha. Ao procurar recriar um texto, a “matéria” do original vem ao encontro do tradutor. A tradução de poesia, ao menos no modo como tentamos pensá-la ao longo desse trabalho, implica um certo *corpo a corpo* com o texto, que, ao desdobrá-lo, produz uma outra escrita, uma outra materialidade. Esse encontro com o texto, que na maior parte das vezes se dá sob a forma de um embate, é o tema desta tese.

Adília Lopes é uma poeta portuguesa contemporânea, de quem traduzimos para o inglês uma seleção de poemas do livro *O marquês de Chamilly*, primeiramente publicado em 1987. Frank O'Hara é um poeta nova-iorquino; dele, traduzimos poemas que estão espalhados ao longo de sua obra, o primeiro de 1950, o último de 1962. Os leitores desse trabalho talvez se perguntem: por que Adília e O'Hara? O que há de comum entre um poeta que nasceu nos anos 20 nos Estados Unidos e uma lisboeta de nossos dias? Como veremos ao longo da tese, esses dois poetas apresentam alguns pontos de contato, o principal deles, talvez, seria certo efeito de coloquialidade que imprimem a seus poemas, mas também o fato de escreverem poesias que dialogam com aquilo que habitualmente denominamos de vida cotidiana. No entanto, é importante frisar, não foi por possíveis afinidades entre esses dois poetas que os escolhemos como objeto de estudo e tradução no âmbito desse tese. Aproximações são possíveis e não hesitaremos em comentar sobre elas. Mas não se trata de um trabalho que visa *comparar* suas diferentes poéticas. Como enfatizamos acima, o fio condutor é a tradução. Assim, os poemas de Adília e O'Hara são pensados, sobretudo, como diferentes espaços de linguagem, cujas singularidades, por sua vez, abrem caminho para diferentes experiências tradutórias.

E é com a leitura que começa a tradução. No capítulo inicial, ancorados principalmente no conceito de *produção de presença* do teórico Hans Ulrich Gumbrecht, buscamos refletir sobre o que pode significar a materialidade da experiência estética. Gumbrecht diz que ela pode ser pensada como uma oscilação entre *efeitos de sentido* e *efeitos de presença*. Efeitos de sentido estariam ligados a tudo aquilo que fala do aspecto semântico e interpretativo de um texto. Efeitos de presença estariam ligados à forma, à espacialidade, àquilo que fala à nossa pele, ao nosso corpo, e também – o que é mais importante para a poesia – aos ouvidos e aos olhos. No entanto, embora a utilize algumas vezes como exemplo, em sua teorização Gumbrecht não se detém muito na experiência específica de ler poesia. É por isso que trazemos também algumas reflexões de Paul Zumthor sobre *performance*, as quais nos permitem aprofundar uma discussão sobre como aspectos sensoriais fazem parte da leitura de poesia. Nesse capítulo, também fazemos aproximações das poesias de Adília Lopes e Frank O'Hara, trazendo reflexões iniciais sobre como pode ser pensada a produção de presença de suas poéticas.

No capítulo “Escola de tradutores” apresentamos os teóricos-tradutores que foram mais importantes no que gostamos de pensar como nossa “formação”: Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto. Como diz Meschonnic, querendo-se ou não, traduzir envolve sempre ideias preconcebidas sobre literatura, linguagem, poesia etc. Assim, interessam-nos as reflexões desses autores sobre os “preconceitos” envolvidos na atividade tradutória (o que é poesia, o que é traduzir) e também os diferentes modos como colocam em prática suas teorias. Além disso, são todos tradutores que, de um modo ou de outro, dialogam com a questão da materialidade. Meschonnic, em sua *poética do traduzir*, fala da importância primordial do ritmo para o “modo de significar” do poema, e que este é o principal aspecto a ser levado em conta no momento da tradução. Campos, que pensa a tradução poética como *transcrição*, diz que é preciso traduzir não apenas o significado, mas o “próprio signo”, em toda sua fisicalidade. Britto, por sua vez, pensa a poesia como algo que trabalha com a linguagem em todos os níveis – semânticos, sintáticos, prosódicos, fonéticos, visuais etc. – e que o tradutor deve procurar recriar, na tradução, os elementos mais importantes para o efeito geral do poema.

Os capítulos 4 e 5 são dedicados a O’Hara e Adília, respectivamente. Em cada um desses capítulos, primeiramente é feita uma introdução a cada poeta, em certa medida já pautada por certa perspectiva tradutória, por uma atenção à materialidade. Depois, no que constitui possivelmente o cerne desta tese, passamos à análise dos poemas que traduzimos, pois há algo da singularidade que só se revela no detalhe, na proximidade, no corpo a corpo com o texto. É nesta parte da tese que esperamos realmente dar a ver os movimentos de cada poema, mostrando não apenas o que os poemas “dizem”, mas também o que “fazem”, e como nos empenhamos em traduzir seus diferentes aspectos. Tomando cada poema como uma espécie de acontecimento único, os originais e as traduções são acompanhados por uma proposta de escansão, na qual assinalamos, além de pautas acentuais, elementos como rimas, aliterações e assonâncias. Muito próximos ao acontecimento concreto de cada texto, fazemos análises que procuram observar e discernir o entrelaçamento dos efeitos de sentido e dos efeitos de presença na composição de cada poema.

Contudo, em relação às partes introdutórias dos capítulos dedicados a Adília Lopes e Frank O’Hara, é importante observar que elas acabaram

adquirindo feições diferentes devido à qualidade da relação de cada poeta com o contexto de escrita desta tese. Adília é uma poeta que, em diversos sentidos, está mais próxima de nós, leitores brasileiros, e não apenas pela língua. Além de ser contemporânea, Adília é razoavelmente conhecida pela crítica e por leitores brasileiros. O'Hara, por sua vez, é conhecido por alguns, mas foi pouco traduzido no Brasil. Até onde sabemos, não há qualquer trabalho crítico sobre sua obra entre nós. Assim, há uma sensação de responsabilidade um pouco maior em nossa apresentação de O'Hara, de quem traduzimos não apenas poemas, mas também diversos trechos de seus textos em prosa. O contrário certamente aconteceria caso estivéssemos em uma universidade americana escrevendo sobre Adília.

Há ainda uma outra diferença, menos ligada, nos parece, à nossa relação “geográfica” com cada poeta, mas que tem mais relação com o momento histórico de cada um. Ao delinear a poética de O'Hara, é visível uma preocupação maior com certa ambientação geracional, pois fazemos mais ligações com seu contexto, evocando sua relação com outros artistas e poetas. Ao delinear a poética de Adília, apesar de comentarmos sua relação com a tradição, pouco nos dedicamos a pensar sobre sua relação com outros poetas e artistas de nossa época. Por um lado, isso pode advir da própria força da “geração” de O'Hara, que posteriormente se tornou conhecida como *The New York School*, ao passo que, com relação à Adília, é difícil imaginar que ela virá a ser pensada como pertencendo a qualquer tipo de escola. Por outro lado, essa diferença pode estar relacionada com o cenário poético atual, no qual dificilmente se fala em termos de movimentos poéticos, prevalecendo uma certa pluralidade de estilos. Ou ainda, pode simplesmente ser consequência de uma deficiência particular da nossa leitura: uma certa dificuldade em enxergar o contexto da obra de Adília, pois nos falta um conhecimento maior sobre o cenário poético contemporâneo de Portugal.

Adília Lopes ou Frank O'Hara, longe ou perto, em inglês ou em português, apesar dessas diferenças, provocaram em nós uma vontade em comum: o desejo de traduzir. Em relação a isso, gostaríamos de evocar algo que Roland Barthes diz sobre a função do haikai na cultura japonesa: “O haikai é desejado, isso significa que desejamos fazer um nós mesmos = prova decisiva (de amor): quando a gente mesmo quer fazer; do prazer do produto, infere-se um desejo de

produção.”¹ Na dita cultura de massa, escreve Barthes, o desejo de produção estaria extinto, seria completamente marginal. O que se tem é puro “produto”, pronto. O haikai, na cultura japonesa, representaria uma forma poética suficientemente popular para acolher o desejo de produção; seria uma espécie de esporte nacional que teria um papel importante na vida cotidiana. O haikai seria apropriado para este fim pois teria um sentido de “propriedade” vacilante, o autor não importaria tanto: “o haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça”.² Escrever um haikai, diz Barthes, seria uma forma de fazer circular o “Desejo”, como no jogo de passar anel. A tradução de poesia, claro, está longe de ser um esporte nacional. No entanto, ao menos em nosso modo particular de encarar a tradução, há algo de sua dinâmica que lembra o movimento descrito por Barthes. Traduzir poesia, para nós, também é uma atividade na qual “do prazer do produto, infere-se um desejo de produção”, isto é, do prazer do poema vem a vontade de traduzir. E embora a “propriedade” dos poemas de Adília e de O’Hara tenha um estatuto diferente dos haicais, traduzi-los não deixa de ser uma forma de fazer circular o “Desejo”: o desejo do poema. De certa forma, gostaríamos, sim, que essas traduções sejam lidas como “provas decisivas de amor”, um amor-tradutor. Certa vez, comentando sobre isso com um amigo que também traduz poesia, ele disse: “Às vezes traduzo por raiva, raiva por não ser eu o autor do poema.” No caso, se por raiva ou por amor, não importa tanto, o que importa é fazer circular, passar adiante o anel, com cuidado, para não quebrar...

¹ BARTHES, Roland. *A preparação do romance* – vol. 1, 2005, p. 63.

² *Ibid.*, p. 69.

2

Poesia, Adília, O'Hara: aproximações via presença

A porta verde
da casa em frente

Adília Lopes, *Apanhar ar*

Light clarity avocado salad in the morning

Frank O'Hara, *Collected poems*

By concreteness I mean that every atmosphere and every mood – as similar as they may be to others – has the single quality of a material phenomenon. One can gesture toward this singularity; however, qua singularity, it can never be defined absolutely by language or circumscribed by concepts.

Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*

Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido.

Leon Tolstoi *apud* V. Chklovski,
“A arte como procedimento”

2.1. Materialidade e produção de presença

Ao colocar os poemas e traduções de Adília Lopes e Frank O’Hara em um pequeno livro que acompanha a tese, uma de nossas intenções foi criar condições para que a materialidade desses poemas fique em primeiro plano, e possibilitar também que as traduções, o principal fruto desta pesquisa, pudessem, após tantos rascunhos, reivindicar sua existência lado a lado com os poemas.³ Pensamos materialidade de modo amplo. Trata-se da superfície material de cada pequeno livro – a folha de papel, o suporte da escrita, a tipografia –, passando pela superfície da linguagem, pelos efeitos de ritmo, pelos efeitos sonoros das rimas e assonâncias que regem cada poema. A materialidade está também no corte das linhas do verso, na organização dos versos em estrofes, na mancha gráfica dos poemas, no espaço em branco que cerca cada texto. E, não menos importante, é a materialidade tal como ela ganha corpo na escrita de *cada* autor, seja na obra como um todo, ou em cada poema. Adentrar o espaço da poesia de Adília e de O’Hara é se deparar com usos singulares da linguagem, os quais criam novas materialidades na medida em que cada poeta cria novos sentidos, novos sons, novas respirações, dentro de suas línguas, e tradições poéticas. Estas singularidades, de modo quase tátil, parecem nos atravessar.

A ênfase inicial na materialidade também responde a um posicionamento teórico. A noção de *presença*, tal como desenvolvida pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, ajuda a explicitar melhor esta posição. Em seu livro *Production of Presence – what meaning cannot convey* (2004)⁴, Gumbrecht propõe que a experiência estética seja pensada em termos de uma *oscilação* entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”. Efeitos de sentido são aqueles que dizem respeito à semântica, ao caráter interpretativo de objetos artísticos e textos. Efeitos de presença estão ligados à materialidade da obra de arte, sua dimensão física e espacial.⁵ Para o autor, vivemos imersos em um mundo cartesiano, no qual a dimensão do sentido – que é também a da consciência – constitui o âmago da autorreferência humana, sendo-nos praticamente impossível não interpretar e

³ Na presente versão da tese os poemas e as traduções podem ser encontrados como anexos.

⁴ Aqui, utilizamos a tradução brasileira de Ana Isabel Soares, de 2010.

⁵ GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, PUC-Rio e Contraponto, 2010, p. 146.

não atribuir sentidos a todo momento⁶. Os efeitos de presença seriam inevitavelmente efêmeros, e viriam sempre cercados, acolhoados e mediados por significados. Por isso, carregá-riamos sempre certa ânsia por “presença”, por ter as coisas mais tangíveis, mais “perto da pele”; um desejo de estar em sintonia com as coisas do mundo. Gumbrecht entende que em todo contato humano com as coisas do mundo estariam em jogo efeitos de sentido e efeitos de presença, e por isso o diferencial da experiência estética residiria na promoção de uma tensão produtiva entre estes elementos, criando momentos de intensidade.

O autor propõe essas reflexões no contexto de uma ambiciosa crítica epistemológica que procuraria ultrapassar a “metafísica” e a “lógica cartesiana”, as quais, segundo ele, teriam dominado não apenas as ciências humanas, mas também o modo como nos relacionamos com a arte. Ele identifica o início das reflexões sobre os efeitos de presença e os efeitos de sentido com o colóquio “Materialidades da Comunicação”, realizado em 1987. A principal motivação deste colóquio, diz o autor, teria sido desenvolver práticas alternativas à “perpetuidade da interpretação”, e também a necessidade de forjar algum tipo de resistência ao “relativismo intelectual” que parece sempre acompanhar a cultura da interpretação.⁷ Os participantes do colóquio definem “materialidades da comunicação” como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”⁸, e concluem: “Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado de sua medialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador, ou uma mensagem eletrônica.”⁹

Alguns anos depois, Gumbrecht desenvolve o conceito de *produção de presença*. *Producere*, ele escreve, em sua origem latina quer dizer “trazer para diante”. A expressão *produção de presença* enfatizaria o efeito de tangibilidade que surge com a materialidade, pois “qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados”¹⁰. Pensar a produção de presença seria um modo de propor alternativas à “era do signo”, afirma Gumbrecht. Ele procura escapar do

⁶ GUMBRECHT, H.U., 2010, p. 106.

⁷ Ibid., p. 27.

⁸ Ibid., p. 28.

⁹ Ibid., p. 32.

¹⁰ Ibid., p. 39.

ponto de vista da desconstrução, que, segundo ele, tacha de “substancialista” ou ingênua qualquer tentativa de pensar uma relação com o mundo que não seja baseada apenas nos sentidos, ou qualquer tentativa de pensar na possibilidade de haver alguma estabilidade nos sentidos. Em última instância, diz Gumbrecht, a desconstrução é apenas um prolongamento da metafísica.

Apesar de suas ideias revolucionárias e da crença de que possui o potencial intelectual para “encerrar” para sempre a “era do signo”, a desconstrução, em grande medida, tem recorrido a um suave terror para consolidar a ordem vigente nas Humanidades. (GUMBRECHT, 2010, p. 53).

O conceito de signo sugerido por Gumbrecht se inspiraria na definição aristotélica do termo, segundo a qual o signo é a junção entre uma substância (que requer espaço) e uma forma (que torna a substância perceptível). Desse modo, ele procura evitar a distinção tradicional entre um significante puramente material e um significado puramente espiritual, que estaria implícita no conceito saussuriano de signo. Na visão tradicional, afirma, o significante perde toda sua importância assim que o significado é identificado. O intuito de Gumbrecht seria lutar contra as aspas que são sempre colocadas na exterioridade do signo e valorizar o seu caráter espacial e presencial.

Ao fazer a crítica à “clausura do signo” condicionada pela visão desconstrutivista, que nos deixaria eternamente lamentando a perda da referencialidade dos signos e a instabilidade dos sentidos, Gumbrecht propõe não tanto um fim à interpretação, mas, como indica o subtítulo de seu livro, algo que possa ser feito *além* dela.¹¹ Partindo de reflexões sobre as “materialidades da comunicação”, e tendo na noção de “Ser-no-mundo” do filósofo Martin Heidegger sua maior fonte de inspiração, Gumbrecht pretende criar terreno no âmbito das humanidades para reflexões que se relacionem com o componente de “presença” das experiências estéticas. Terreno que nos interessa, pois

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Por diversas vezes Gumbrecht usa a poesia como exemplo do tipo de tensão que quer descrever. Para ele, a crítica literária nunca conseguiu reagir à

¹¹ GUMBRECHT, H.U., 2010, p. 53.

ênfase que a poesia dá aos aspectos formais, “além do estabelecimento de repertórios longos e entediantes” de diferentes formas poéticas dentro de literaturas nacionais; ou da “teoria da sobre-determinação”, que diz que as formas poéticas irão sempre duplicar e reforçar estruturas de sentido já existentes.¹² O autor sugere que na leitura de textos poéticos estaria em jogo uma dimensão “não hermenêutica”, um volume, ligado à performance dos poemas, e seria justamente este componente não-semântico que permitiria ao poema “ficar de pé”, dando-lhe uma existência no espaço.¹³

Assim, retomando a questão da tradução como um modo específico de encontro/embate com o texto, a perspectiva de Gumbrecht nos interessa, pois, ao criar

um campo não-hermenêutico na tradição das “ciências do espírito” aproxima-se de uma preocupação que pode – ou não – estar presente no processo de tradução: a de se ater ao ritmo, à música, às rimas de um poema. Ou seja, algo que não se dá unicamente no significado das palavras, que nos pede uma outra forma de nos aproximar do texto, não só a interpretativa. (BASTOS, 2009, p. 102).

Deste modo, ao tentar reproduzir estes efeitos na tradução, procura-se fazer com que o “significante externo” não fique entre aspas; que ele seja, no mínimo, tão importante quanto os sentidos no processo tradutório. Obviamente, não ganhamos com isso nenhuma *garantia* de que o poema traduzido terá, no leitor, o mesmo efeito que o poema original, mas aumentam as nossas chances de conseguir fazer com que o poema também tenha um volume, também “cante” em outra língua. A poesia trabalha com “palavras” que estão, habitualmente, ligadas ao domínio do significado – no entanto, através da espécie de “recodificação” que sofrem ao serem tocadas por efeitos de presença, o próprio sentido pode ser obscurecido. Ou seja, estamos tentando articular a hipótese de que, em poesia, os próprios sentidos parecem “perder o sentido”, criando um estranhamento que, ao nosso ver, pode ser pensado como a verdadeira substância do efeito de presença da poesia. E ainda, ao propormos um outro modo de inscrição da escrita – a atividade tradutória, que gera e lida com uma nova materialidade –, fazemos, afinal, algo além da interpretação, na medida em que também tentamos produzir

¹² GUMBRECHT, H. U., 2010, p. 18.

¹³ “... para além da sua dimensão apofântica, ou seja, para além da dimensão que pode e deve ser redimida pela interpretação, os poemas têm um “volume” – ou seja, uma dimensão que exige a nossa voz, que precisa ser ‘cantada’.” GUMBRECHT, 2010, p. 136.

presença no traço e no corpo da língua de chegada, assumida então como diferença, como outra textualidade.

2.2. Presença como estranhamento

A produção de presença dos poemas de Adília Lopes e Frank O'Hara pode ser pensada como um efeito do *estranhamento* em que nos lançam seus poemas. Trata-se de algo próximo à *ostranênie*¹⁴ descrita no famoso artigo de Viktor Chklovski, “A arte como procedimento” (1917). Neste texto, Chklovski apresenta a ideia de arte como uma experiência capaz de nos arrancar do automatismo da percepção. Opondo-se à definição simbolista de arte como um pensamento por imagens, Chklovski afirma que, na história das artes e da literatura, o que muda não são as imagens – “as imagens não são de lugar algum, são de Deus” –, mas o *modo* de elaboração do material verbal: “Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação.”¹⁵ Pela ótica simbolista, “pensar por imagens” seria uma forma de proporcionar uma economia de energias perceptivas “ao explicar o desconhecido pelo conhecido”¹⁶. Pela ótica formalista, ao contrário, a imagem seria apenas *um* procedimento entre outros, e o objetivo da imagem não seria o de facilitar a compreensão, ou de economizar energia perceptiva, mas o de criar uma percepção particular do objeto, “criar uma visão e não seu reconhecimento”¹⁷.

¹⁴ A tradução de *ostranênie* é problemática. Na versão brasileira desse texto, ao invés de “processo de estranhamento”, o tradutor preferiu “procedimento de singularização”. No entanto, no prefácio do mesmo livro, Boris Schnaiderman traduz *ostranênie* como “efeito de estranheza”, e ainda, se refere ao título do artigo como “A arte como processo”, enquanto no índice aparece como “A arte como procedimento”. Ou seja, há uma incongruência entre o texto do prefácio e a tradução contida no volume. O teórico francês Henri Meschonnic, por sua vez, afirma que o conceito de “estranhamento” estaria ligado aos formalistas russos, e que o de “desautomatização” pertenceria à Escola de Praga (MESCHONNIC, 1983, p. 33). No contexto desta tese, optamos pelo termo “estranhamento”, que, ao menos graficamente, lembra um pouco mais o *ostranênie* russo.

¹⁵ CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50. No artigo “Potebnia”, Chklovski reitera esta informação: “A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível que podemos experimentar na sua própria substância; mas ela não é nada demais...” (CHKLOVSKI *apud* EIKHENBAUM, 1973, p. 15).

Para Chklovski, a ideia de economia perceptiva só pode ser aplicada à linguagem cotidiana, pois a linguagem poética caminha em direção oposta. Quando um gesto é cotidiano, torna-se também automático e inconsciente. “A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra”, escreve o autor.¹⁸ A função da arte seria a de interferir em nossa economia perceptiva: “E eis que, para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.”¹⁹ Assim, a língua da poesia seria uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos.²⁰ Chlovski fala do efeito de estranhamento tanto como algo ligado à poesia, mas também como um procedimento da arte em geral. Ao longo de seu texto, algumas vezes, ele opõe prosa e poesia, associando a prosa a certo automatismo, a uma linguagem fácil, que seria útil, por exemplo, para facilitar o ritmo de trabalho, “tornando-o automático”. O “ritmo” da prosa seria um ritmo acostumado, “enquanto a poesia representaria uma “violação do ritmo, uma violação tal, que não podemos prever”²¹. Da prosa, ele oferece ainda uma outra imagem: “*Dea prosae* é a deusa do parto fácil, correto, da boa posição da criança”. De todo modo, não se deve tomar a distinção prosa e poesia tão ao pé da letra, pois, neste mesmo texto, uma boa parte dos exemplos que Chklovski oferece de estranhamento são retirados de textos em prosa, como Tolstoi ou Knut Hamsun. O efeito de estranhamento seria algo característico de toda arte capaz de aumentar a duração da percepção, arrancando-nos do automatismo cotidiano.

O teórico americano Terry Eagleton oferece uma boa descrição do efeito de estranhamento dos formalistas russos, e que, de algum modo, também explica porque aproximamos este conceito daquele de efeito de presença tal como descrito por Gumbrecht:

Estamos quase sempre respirando ar sem ter consciência disso; como a linguagem, o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos. Mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material. (EAGLETON, 2003, p. 5)

¹⁸ CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 56.

A comparação da linguagem com a respiração acentua sua fisicalidade. Revela também certo caráter imperceptível da linguagem, algo natural como o ar que se respira, só percebido quando alterado. A noção formalista de poesia como *desvio* em relação à linguagem ordinária já foi amplamente posta em questão. Para o próprio Terry Eagleton, o problema de pensar a linguagem poética como desvio em relação à linguagem ordinária seria a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de se definir uma norma, um padrão: afinal, o que seria a “linguagem ordinária”, “não literária”, em oposição à “literária”? Sobre isso, gostaríamos de fazer duas observações. Primeiro, se fizermos uma releitura dos textos dos ditos formalistas, mesmo dos textos iniciais do movimento, podemos observar que a separação entre linguagem poética e linguagem ordinária que sustentavam não era uma distinção tão “essencialista” quanto seus críticos nos fazem acreditar. Um exemplo: no artigo de Chklovski que citamos acima, o autor afirma que, embora a linguagem de Pushkin fosse considerada uma linguagem “trivial” para a sua época, ela se tornaria difícil e surpreendente por estar inserida numa cultura em que a língua poética tradicional pedia um estilo elevado.²² Ou seja, o efeito de estranhamento seria resultado do contraste, da *relação* entre diferentes discursos em dado momento, em determinado contexto, e não efeito de uma *essência* da linguagem.²³ Em segundo lugar, como aponta a crítica americana Marjorie Perloff, por mais problemática que seja, a separação que os formalistas estabelecem entre linguagem poética e linguagem cotidiana pode ser criticamente útil por nos permitir pensar sobre a poesia como diferença, como forma *outra* de discurso.²⁴

De todo modo, Adília e O’Hara são poetas que convocam esta discussão, pois um importante traço de suas respectivas construções poéticas é um trato coloquializante da linguagem. Ambos flertam, em diversos momentos, com a trivialidade e a banalidade, ou seja, com a linguagem ordinária. O’Hara com suas

²² CHKLOVSKI, V., 1973, p. 55.

²³ Boris Schnaiderman, citando Jakobson, escreve no prefácio ao livro *Teoria da literatura – formalistas russos*, que, ao se pensar na escola formalista, “tem-se a tendência de confundir os slogans pretensiosos e ingênuos de seus arautos com a análise e metodologia inovadoras de seus pesquisadores científicos” (JAKOBSON *apud* SCHNAIDERMAN, 1973, p. XIII). Além disso, “quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, a ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais ‘séries sociais’”. (Schnaiderman, 1973, p. XIV).

²⁴ PERLOFF, M., *Differentials – poetry, poetics, pedagogy*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004, pp. 8-9.

coca-colas, geladeiras, torradeiras; Adília com seus gatos e suas baratas (isto para ficarmos apenas em exemplos bastante “semânticos” de coloquialidade). De fato, parece-nos que os efeitos de coloquialidade aproximam seus poemas de uma certa normalidade. Como então esses poemas são capazes de criar estranhamento, em que medida tornam a língua “obscura”? São diversos os procedimentos, que pontuaremos mais concretamente ao entrarmos na leitura de poemas específicos. Por ora, interessa-nos esboçar uma hipótese mais geral: ao nosso ver, ao se aproximarem da banalidade, os poemas acabam por se aproximar da linguagem de quem os lê, como se conseguissem se aproximar mais do cotidiano do leitor. Estabelecida esta “normalidade”, os deslocamentos que efetuam ganham ênfase, pela força de contraste. Tornam-se, assim, mais potentes em sua capacidade de nos fazer estranhar nossa própria intimidade, nossa própria língua, nosso cotidiano. Um breve exemplo está em um dos poemas que traduzimos (no livro que acompanha a tese, página 26). O’Hara, nos versos finais, faz perguntas quase filosóficas sobre o amor e suas impossibilidades, mas estas provavelmente não teriam o mesmo efeito desconcertante não fosse por certa casualidade que imprime aos versos iniciais – “Café solúvel com um pouco de creme/ dentro”.

Gumbrecht diz que nosso anseio por ter as coisas “perto da pele” e pelos momentos de intensidade que nos oferece a experiência estética viria de uma vontade de compensar algo que o nosso mundo cotidiano não nos daria. No entanto, é a partir do mundo do dia a dia que diversos poemas de Adília e O’Hara se desdobram. Ou seja, justamente a partir de um mundo que, para Gumbrecht, teria a princípio tão pouco potencial de presença. Se normalmente os efeitos de presença existem apenas acolhoados e mediados por efeitos de sentido, é essa ordem que Adília e O’Hara irão perturbar, e nos fazer estranhar, ao trazer os significados para muito perto da pele, e a poesia para muito perto da vida.

2.3. A presença do autor

Em um clima quase *tetê-à-tête*, Adília e O’Hara encenam uma proximidade e uma cumplicidade com o leitor. Através de seus livros, tornam-se *personas* quase palpáveis; autor e eu lírico são mais do que nunca confundidos e problematizados. Ao lê-los, tem-se a impressão de certa intimidade, como se

estivéssemos próximos do ambiente e da pessoa do autor. A distância geográfica e temporal entre eles (e entre eles e nós, leitores brasileiros) evidencia que esta sensação de proximidade tem pouco a ver com uma proximidade real: é algo construído pelos poemas.

Adília ganha nossa intimidade através de certo apelo confessional de sua escrita, por vezes quase exibicionista, mas invariavelmente perpassada pelo humor – “sou feliz porque sou inteligente”²⁵. Ela revela fragilidades, quando conta que, no transporte público, confundem-na com uma mulher grávida, ou ao expor a preocupação com os cabelos (“cobras em vez de cabelos/afugentam meus pretendentes”²⁶), ou quando se queixa despidoradamente: “um dia/ tão bonito/ e eu/ não fornico”²⁷. Por mais que as máscaras de leitor e autor garantam alguma distância, o desnudamento adiliano não deixa de ter um efeito desconcertante. Em nota ao livro *César a César*, de 2003 (posteriormente republicado em *Dobra – poesia reunida*, de 2009):

Escrevo e publico poemas por uma questão de generosidade. Instalo-me nesta pose como o faquir na cama de pregos. E não é uma pose, nem o mundo é um palco, nem o mundo é circo. (LOPES, 2009, p. 653).

Generosa ou não, pose ou não pose, sincera ou não sincera: há sempre marcas de uma relação de contiguidade, de proximidade material entre quem escreve e o livro. “Este livro/foi escrito/ por mim”, diz um poema. A relação entre um “eu” e o “livro”, material, está em vários poemas, inclusive um no qual apesar de dizer “não gosto tanto de livros” e que “os livros não são feitos/ de carne e osso”, Adília termina o poema declarando que, ainda assim, ela acredita na “Ressureição” dos livros, “e acredito que no Céu/ haja bibliotecas/ e se possa ler e escrever”. E versos como “Nasci em Portugal/ não me chamo Adília” convocam a relação entre eu e livro, eu e escrita. Este movimento da poética adiliana estende-se ao leitor, que se sente “materialmente” próximo ao livro. Não por acaso, os livros de Adília Lopes costumam ser objetos extremamente cuidados. Juntamente com a editora portuguesa & etc, a poeta produziu livros que são pequenos mimos, nos quais se nota toda uma atenção autoral às capas e

²⁵ LOPES, A., *Dobra – poesia reunida*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, p. 329.

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

²⁷ *Ibid.*, p. 299-300.

contracapas, à diagramação, à tipografia, enfim, a todo o conjunto material do livro.

Frank O’Hara, por sua vez, escreve em *Personism*, seu manifesto de 1959: “Agora o poema está entre duas pessoas ao invés de duas páginas.”²⁸ Isso nos dá uma pista sobre o modo de proximidade buscado por seus poemas. O’Hara quer um endereçamento direto. Ele diz que escreve o poema para uma pessoa específica e que, em vez de escrever, poderia perfeitamente usar o telefone. Embora não se deva levar esta declaração ao pé da letra, ela aponta para o tipo de coloquialidade e de circunstancialidade que abundam em seus poemas. Como disse um crítico, em O’Hara, “nos colocamos no lugar daquele que ouve”²⁹. Conhecido por seus poemas “*I do this I do that*” (Eu faço isso eu faço aquilo), O’Hara fala do modo como se veste, do modo como o outro se veste, conta o que comeu no almoço, e pode também perguntar o que o outro comeu no almoço; inúmeros poemas começam com ele dizendo que horas são e onde está, o que viu no cinema, com quem esteve etc.

Essa ênfase nas circunstâncias concretas seria, entre outras coisas, uma reação, como ele próprio declara no citado manifesto, a um excesso de abstração e de apagamento pessoal que haveria, ele exemplifica, em poemas como os de Keats e Mallarmé.³⁰ Não se trata de uma escrita diarística, mas a experiência de vida do poeta está fortemente implicada na poesia e mistura-se a ela. A poesia é vista como uma atividade vital, tanto que a ameaça de um dia não conseguir mais escrever é um fantasma que o assombra e que é tema de alguns poemas. Certamente, mais do que fazer revelações sobre sua intimidade, interessa a O’Hara ser “ao menos tão vivo quanto o vulgar”, como quem quer imbuir a poesia de uma vivacidade, dessacralizá-la – Lucky Pierre style³¹.

²⁸ O’HARA, F., *The collected poems of Frank O’Hara*. Ed. Donald Allen. 1995, p. 499.

²⁹ Fala do crítico Michael Braziller no painel “Our life in poetry: Frank O’Hara, poetry reading and discussion” no The Philoctetes Center, Nova Iorque, novembro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Z8sxX8YCMw>.

³⁰ O’HARA, F. 1995, p. 498.

³¹ Lucky Pierre style, ou “Estilo Pierre sortudo”, é a expressão que O’Hara usa no manifesto para caracterizar a relação poeta-poema-leitor. Segundo um dicionário de gírias da internet, refere-se ao homem do meio numa relação homossexual a três. E é também o nome de um filme de 1961, *The adventures of Lucky Pierre*, no qual haveria diversas cenas de nudez, e que teria sido o primeiro filme do gênero filmado em cores.

2.4.

“Choco-me com uma coisa” – performance e poesia

Gumbrecht utiliza inúmeras vezes a poesia como parte de sua argumentação, mas não se aprofunda mais em uma discussão do que seria realmente a materialidade da poesia. Nesse sentido, como um modo de abordagem da materialidade da linguagem, será produtivo trazermos para a discussão as reflexões do medievalista Paul Zumthor. Para Zumthor, o poético é algo que, para se constituir, precisaria da presença ativa de um corpo, pois, afirma, é pelo corpo que o sentido é percebido. A leitura poética seria esta que nos coloca no mundo, não num sentido de descoberta metafísica, mas como um “choco-me com uma coisa”³². No livro *Performance, recepção, leitura* (2007), o autor define *poeticidade* a partir do ato de leitura, e coloca o prazer como critério absoluto, afirmando: o texto só é poético se nos dá prazer, se vai além da decodificação e da informação.³³ Embora ele não descarte outros critérios de poeticidade – tradição, código, ideologia –, é no prazer provocado pelo texto que ele vai se concentrar: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem.”³⁴

Partindo empiricamente do que poderia ser ponto de chegada – a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real – Zumthor quer refletir sobre a natureza do poético, “interrogando-me sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário”.³⁵ Assim, mais do que falar em termos da “recepção do texto poético”, ele está interessado em falar sobre um “texto percebido (e recebido) como poético (literário)”³⁶. Devedor da “estética da recepção” de Wolfgang Iser e sua ideia de que é a maneira pela qual é *lido* o texto literário que lhe confere seu estatuto estético³⁷, Zumthor adiciona à recepção o conjunto de percepções sensoriais e a noção de homem corpóreo – em uma formulação que, segundo ele, deixaria “formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe

³² ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 82.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ ZUMTHOR, P., 2007, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁷ Zumthor faz referência expressa aos textos de Wolfgang Iser de 1971, “Reading process”, e de 1976, “Akt des Lesens”.

acrescenta[ria] uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido”³⁸. Ao invés do sujeito desencarnado da recepção, ele propõe um sujeito-leitor que necessariamente encontra a obra de modo “indizivelmente pessoal”³⁹ e é por ela transformado. O texto poético seria sempre *performativo*, no sentido em que se faz ouvir através da materialidade, do peso das palavras, da sua estrutura acústica. “Essa percepção”, diz Zumthor, “ela está lá. Não se acrescenta, ela está.”⁴⁰ É esta percepção que provoca o leitor, que por sua vez se apropria do texto, para interpretá-lo e reconstruí-lo: “E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças.”⁴¹

O conceito de performance é caro a Zumthor pois “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar [...] a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo”⁴². Interessa a Zumthor o “aqui e agora” implicado nesta presença: “a integridade de um ser particular em uma situação dada”⁴³. Ao envolver todos os nossos sentidos – tato, olhar, audição –, a performance criaria uma espécie de “semiótica selvagem”, na qual a compreensão é “na maioria das vezes fugidia e logo recolocada em questão”⁴⁴.

Em *Escritura e nomadismo* (2005), Zumthor relaciona a performance a uma determinada concepção de obra:

Obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade de fatores da performance, fatores que produzem um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares. (ZUMTHOR, 2005, p. 142).

Na performance, há sempre algo que não se deixa reduzir ao estatuto de objeto semiótico: “sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo...”⁴⁵ Forma de conhecimento que se daria pelo corpo, a experiência

³⁸ ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 52.

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 38.

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

poética, seja na performance, seja no texto, teria o corpo como ponto de partida, como ponto de origem e como referente do discurso. Zumthor descreve:

O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior aos meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro. (ZUMTHOR, 2007, p.78).

A experiência poética se apoiaria sobre “um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói”, que pertenceria à ordem da sensação, e não da racionalidade. Um saber que estaria inscrito em nossa memória corporal. E como o corpo tem “alguma coisa de indomável; de inapreensível”, de não socializável, dele viria o lado selvagem, incompleto, inacabável da leitura. Assim, o discurso poético, como a performance, não pode “se reduzir à decodificação de signos analisáveis”⁴⁶; decompô-lo segundo frases ou versos seria perder de vista uma “forma-força”, que não seria “nem fixa, nem estável”⁴⁷.

Zumthor propõe que pensemos sobre o poético em termos de uma variação que iria de seu estado mais plenamente corpóreo – a performance oralizada – ao seu outro extremo, a situação de leitura “solitária e puramente visual”, que marcaria o grau performativo mais fraco. Embora Zumthor se esforce no sentido de mostrar que, mesmo num texto escrito, do qual se faz uma leitura muda, ainda é possível “ouvir uma voz”, parece que há nele uma nostalgia de mediações poéticas mais corporais. Não por acaso, ele traz de sua vida pessoal a lembrança de um artista de rua, uma memória de infância, como exemplo máximo do poder da performance. Enquanto na situação de performance oral haveria uma realidade experimentada, na leitura solitária esta experimentação permaneceria na ordem do desejo.⁴⁸ Enquanto na performance haveria a plenitude da presença, na leitura esta presença seria colocada entre parênteses, subsistindo como uma presença invisível.

Atento à questão do *olhar*, Zumthor dirá que, na performance, “o olhar não para de escapar ao controle”⁴⁹. Já na situação de leitura, a relação entre significante e significado é interiorizada, pois prevaleceria a decifração de um

⁴⁶ ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 78 et. seq.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

código gráfico. As civilizações da escrita teriam procurado compensar essa imediatez através da formação de caligrafias, fenômeno universal, “como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance”⁵⁰. A caligrafia permitiria colocar em destaque o significante e restaurar uma presença perdida. Esse processo estaria presente desde a Antiguidade e a Idade Média até os caligramas de Apollinaire, exemplifica. Hoje em dia, diz Zumthor, a maior parte dos poetas imprime seus poemas distribuindo na página espaços vazios e palavras de modo significativo, criando “um ritmo visual, transformando o poema em um objeto”⁵¹. Assim, “a leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar”⁵².

Do ponto de vista da prática da tradução, há muito o que desdobrar dessas reflexões. Definindo o “poético” como algo que criaria um desejo de (re)construção, Zumthor nos permite pensar sobre a própria tradução como uma das formas dessa reconstrução; ou seja, como um efeito, um desdobramento possível, de certo impulso provocado pela leitura de poesia. Como se fosse da própria natureza do poético o desdobrar-se em tradução.

Contudo, se tomamos como exemplos de performance poética os poemas de Adília Lopes e de Frank O’Hara, somos levados a reconsiderar o que Zumthor diz sobre a importância do aspecto visual e da sonoridade. Pois, com esses poetas, não se trata tanto de fazer do poema um objeto – como seriam “objetos” os caligramas de Apollinaire ou os poemas concretos. A visualidade, me parece, importa no sentido de que ela cria um *ritmo* de leitura. Ao *ver* uma quebra de linha, o leitor pode *ouvir* uma pausa. (Ou, como descreve Roland Barthes: “A quebra branca no fim do verso atrai, repousa, distrai.”⁵³) As quebras das linhas do verso, a mancha gráfica, a separação em estrofes, o uso de espaços entre as palavras: são elementos que contribuem para o ritmo. E o ritmo não ocorre isoladamente, pois o modo como uma linha é interrompida pode gerar surpresa, ambiguidade e estranhamento em níveis sintáticos e semânticos. E ainda, outro aspecto que parece escapar a Zumthor é que leitura silenciosa não significa que o som não tenha importância. Como lembra o prosodista Charles O. Hartman, os sentidos da visão e da audição não são tão nitidamente separados, e “o silêncio da

⁵⁰ Ibid., p. 73.

⁵¹ ZUMTHOR, P., 2007, p. 73.

⁵² Ibid., p. 73.

⁵³ BARTHES, R. *A preparação do romance vol. I*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 54.

leitura não impede que o som da poesia nos atinja”⁵⁴. A presença de rimas, aliterações e assonâncias, abundantes nas poesias de Adília e de O’Hara, não apenas contribuem ao ritmo, como criam ressonâncias e ecos semanticamente insuspeitos entre as palavras. Ou seja, mesmo através da leitura silenciosa, o texto poético é capaz de criar musicalidades e silêncios, desdobrando-se sensorialmente.

Enquanto efeitos de presença, a visualidade e a sonoridade, ao nos afetar sensorialmente, ajudam a compor o ritmo do poema e problematizam a interpretação. Isso cria, ao nosso ver, o que Zumthor denomina como “semiótica selvagem”: a globalidade da performance, irreduzível em seus elementos, nem fixa, nem estável. Para Zumthor, a tarefa de “decompor, analisar, segundo frases ou versificação, a melodia ou a mímica” constitui um “trabalho pedagógico útil e talvez necessário”, mas só tende a empobrecer o aspecto performático, fazer com que perca sua “forma-força”⁵⁵. Para o tradutor, no entanto, não há outra saída: se desejar transpor essa “forma-força” para uma outra língua, é preciso entrar na selva semiótica, fazer um trabalho de análise e decomposição, pesquisar a “memória corporal” do poema.

Zumthor, em relação ao teatro, diz que a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação por parte do espectador-ouvinte de uma “alteridade espacial”, do reconhecimento de um espaço de ficção. O discurso poético, como o teatro, tem procedimentos próprios para criar condições de emergência de uma “poeticidade performancial”. Os diversos elementos que mencionamos acima – como a linha do verso, as rimas, a espacialidade etc – nos ajudam a perceber que se trata de poesia, de um texto *outro*, um espaço de “alteridade textual”. Para traduzir, transpor as materialidades de uma língua à outra, o tradutor precisa investigar estes elementos, as “memórias” do texto, seus modos de criar alteridades. O trabalho de escansão, nesse sentido, é importante (pedagógico, útil, talvez necessário). A escansão, mesmo em poemas de verso livre, como os de Adília e O’Hara, nos ajuda a acessar o “corpo” do poema, a perceber suas nuances rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas. Funcionando como uma espécie de raio X, a escansão ajuda a ver o que não veríamos a olhos nus. Não se trata de fazer um inventário, de buscar uma fórmula

⁵⁴ HARTMAN, C. O., *Free verse – an essay on prosody*. Illinois, Northwestern University Press, 1980, p. 74 (tradução nossa).

⁵⁵ ZUMTHOR, P., 2007, p. 29.

geral da poesia, mas apenas de acessar as manifestações específicas de cada poema. Isso, ao nosso ver, não necessariamente destrói o que pode haver de “indizivelmente pessoal” e “instável” na experiência poética. Ao contrário, a tradução pode ser vista como um modo de propagar esta instabilidade, desdobrando-a no corpo das línguas.

2.5. Encaminhando a materialidade

Como explica Gumbrecht, na obra de arte, no poema, não há uma relação de complementaridade entre efeitos de sentido e efeitos de presença; o que ocorre é uma oscilação, uma tensão, um movimento. Valorizar a forma não quer dizer subestimar a semântica dos poemas, mas perceber como os sentidos se colocam em movimento. A tradução ideal, ao nosso ver, conseguiria captar esse movimento e prolongá-lo para além do poema original.

Gumbrecht enfatiza a efemeridade da experiência estética; não haveria nela nada de edificante, nada que aprender. No capítulo final do livro *Produções de Presença*, cujo título é “Ficar quieto um momento: sobre redenção”, o autor aponta em direção a um desejo por ter as coisas perto da pele, por silêncio, por um apaziguamento.⁵⁶ Ele fala de um tornar-se parte das coisas, para poder simplesmente *ser*. Deixar afinal de se perguntar o que as coisas querem dizer.⁵⁷ A tradução, por sua vez, trilha um destino bem diferente, que parece distante de qualquer quietude. Mesmo sem que o poema *ensine* nada, nem garanta nada, traduzir representa uma postura mais ativa em relação à experiência estética. Traduzir é o contrário do silenciamento, é um recolocar em questão, cismar os sentidos e os movimentos do texto, criando novas materialidades. Adília Lopes escreve em seu penúltimo livro: “Reza escreve cisma sonha/ tagarela sempre”. Ao que acrescentaríamos: “traduza”.

No próximo capítulo, apresentaremos diferentes teorias da tradução poética. São teorias que buscam, cada uma ao seu modo, dar conta não apenas do aspecto interpretativo do poema, mas que valorizam também isso que estamos chamando de materialidade do texto poético, os seus aspectos não exatamente

⁵⁶ GUMBRECHT, H.U., 2010, p. 168.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 184.

semânticos. Embora a forma poética talvez tenha sido, como afirma Gumbrecht, um tema negligenciado por certa crítica literária, ela sempre esteve em pauta para muitos que teorizam e trabalham com tradução.

3. Escola de tradutores (Meschonnic, Campos, Britto)

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.

Paulo Rónai, *Escola de Tradutores*

3.1. Teorias da tradução de poesia

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias, as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou.

Paul Valéry, *Variedades*

A imagem desenhada por Paul Valéry, de um movimento pendular da poesia, entre um ponto de partida sensível, rítmico, e um ponto de significados, de “formações de compreensão”, traduz perfeitamente a ideia da poesia como uma experiência de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença. O linguista Ramon Jakobson, de modo similar, define “o pendor para a mensagem enquanto tal”⁵⁸ como a função poética da linguagem, comenta sobre o nexo não arbitrário que parece ligar significante a significado na poesia, e chega a dizer que em toda a história há poetas para quem “só importa o som”⁵⁹. Justamente por ser pensada como esse gênero no qual sentidos e sons encontram-se de tal modo entrelaçados, a poesia também é tida por muitos como intraduzível. Afinal, como separar o inseparável, o que é tão simultâneo? Como aceitar o desafio de traduzir?

Neste capítulo, vamos apresentar o trabalho de três tradutores que aceitaram o desafio, e não apenas produziram excelentes traduções, como também teorizaram (teorizam) sobre este fazer, apresentando saídas, contornando a

⁵⁸ JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*, 1970, p. 127.

⁵⁹ Id., *Questions de poétique*, 1973, p. 24.

intraduzibilidade, num processo muitas vezes de desidealização de uma certa visão do poético, mas que, ao nosso ver, parece levar a cabo aquilo que Susan Sontag propõe no famoso ensaio “Contra a interpretação” (1964), quando diz que o objetivo de todo comentário sobre obras de arte deveria ser torná-las mais reais.⁶⁰ Os teóricos Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto, cada um ao seu modo, através da tradução, tornam a poesia e a experiência de lê-la mais real, capturando o que há nela de sensível, de significado, de movimento.

Hans Ulrich Gumbrecht não está sozinho quando afirma que certa crítica literária não parece dar suficiente atenção ao aspecto material, sonoro, da poesia. Marjorie Perloff, importante crítica contemporânea de poesia, segue uma linha parecida na introdução do livro *The sound of poetry/ The poetry of sound* (2009), quando escreve que o discurso atual sobre poesia estaria por demais fixado em o que determinado poema “diz”, considerando a estrutura sonora do poema em questão pouco mais do que um assunto periférico, “*a kind of sideline*”⁶¹. No entanto, ao menos no terreno da tradução, esse simplesmente não é o caso, pois tradutores e teóricos da tradução vêm encarando bastante de frente a questão da sonoridade. Embora Meschonnic, Campos ou Britto não usem em seus textos a expressão “produção de presença”, suas reflexões possuem diversos pontos de contato com as críticas de Gumbrecht ao “império hermenêutico” e a certa noção de signo. Ao nosso ver, a realidade diária do trabalho do tradutor, o trabalho artesanal com as palavras, a ambição de reproduzir em uma outra língua efeitos de um determinado poema faz com que se torne quase impossível não pensar sobre o som, sobre o ritmo, sobre a forma do poema. Com isso, não queremos dizer que pensadores não-tradutores não tenham condições de perceber o tal “ponto de partida sensível”, apenas constatar que a prática tradutória torna a materialidade da linguagem algo quase incontornável. Gumbrecht, em dado momento, diz que a dificuldade de desenvolver um repertório de conceitos “não interpretativos” resulta do domínio cartesiano e hermenêutico nas humanidades, e que, principalmente após a desconstrução, seria sinal de mau gosto intelectual falar em termos de presença ou de substância, porque, para fazê-lo, seria preciso “sujar as

⁶⁰ SONTAG, S., *Contra a interpretação*. In: *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 23

⁶¹ PERLOFF, M., Introduction. In: *The sound of poetry/the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, pp. 1-2.

mãos”⁶². Se assim for, como veremos a seguir, as mãos dos tradutores estão sujas há bastante tempo.

Nesta tese, o interesse pela tradução não é apenas teórico. Buscam-se formas de ler poesia que possam cooperar com a prática da tradução, que apresentem modos de traduzir. Quando se realiza uma experiência – no caso, traduzir Adília, traduzir O’Hara –, por mais que atropelos e quedas pelo caminho sejam inevitáveis, é importante ouvir o que aqueles que já traçaram semelhante percurso têm a dizer. Portanto, a escolha por teóricos que são também tradutores não foi casual: conta a experiência atravessada, conta o fato de mostrarem que, de algum modo, é possível traduzir poesia. O formato da tese pode sugerir que, primeiramente, nos dedicamos à teoria, e apenas depois passamos à análise dos poetas, mas não foi esse o caso. As ideias de Meschonnic, Campos e Britto não serviram como regras ou conceitos que depois procuramos “aplicar”, mas como momentos de reflexão, de pausa, de distanciamento crítico da nossa própria experiência, em um movimento de idas e vindas, nada linear. No contexto da tese, espera-se que este capítulo sirva como uma espécie de ponte entre as reflexões sobre presença e poesia apresentadas no capítulo inicial, e o trabalho mais específico com cada poeta, nos capítulos três e quatro.

3.2. A Poétique du traduire de Henri Meschonnic

Non, les signes ne comprennent pas les cygnes.
Meschonnic, *La rime et la vie*

Em entrevista, quando perguntado sobre a história de sua carreira e de seu trabalho com o ritmo, Henri Meschonnic aponta como pontos de partida sua própria experiência poética (ele também era poeta), um artigo de Benveniste sobre a etimologia do ritmo, e, principalmente, sua experiência de tradução da Bíblia, que o teria feito perceber que o ritmo se sobrepunha ao sentido. “Tudo isso”, diz o autor, “se desenvolveu em uma teoria integrada da linguagem, da voz, do corpo,

⁶² GUMBRECHT, H.U., 2004, pp. 52-53.

incluindo tudo aquilo que o padrão habitual do signo deixa de fora.”⁶³ Um livro central em sua obra é, possivelmente, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982), no qual considera diversas teorias do ritmo e mostra que não é possível uma definição absoluta do ritmo, pois cada teoria é limitada por seu tempo e lugar, por sua própria historicidade. A *crítica do ritmo*, escreve Gabriella Bedetti (tradutora de Meschonnic para o inglês), envolve a intersecção de diversas ferramentas teóricas que permitirão “lutar contra as variadas formas de tirania crítica que fazem da leitura uma atividade circunscrita por esta ou aquela metafísica”⁶⁴. Meschonnic dialoga não apenas com a literatura e a linguística, mas também com a filosofia, a psicanálise, a história, a sociologia etc. E justamente por dialogar com as mais variadas áreas, cada noção desenvolvida por ele “só pode ser plenamente compreendida quando relacionada com outras noções, formando assim um complexo teórico cuja beleza formal é inegável, mas no qual o próprio rigor torna qualquer forma de exportação delicada”⁶⁵. Nesta tese, não teríamos condições de apresentar o todo dessa “teoria integrada”; contudo, arriscaremos apresentar suas ideias sobre poesia, e, mais especificamente, suas ideias sobre tradução delineadas do livro *Poétique du traduire* (1999); trazendo apenas uma ou duas quinas deste vasto edifício teórico, mas desejando, ainda assim, dar uma dimensão da importância e da relevância da produção do autor.

Meschonnic diz que prefere falar em termos de uma “poética do traduzir”, e não “poética da tradução”, para enfatizar que se refere a uma atividade, e não apenas a um produto pronto. Para ele, a teoria é um acompanhamento reflexivo de uma experiência. A tradução, diz Meschonnic, pode ter um papel único como reveladora do pensamento da linguagem e da literatura, e esta possibilidade foi subestimada devido à condição auxiliar que lhe impôs a tradição. Ao subverter esta tradição que sempre viu a tradução como algo secundário e trazer a poesia para o centro de sua teoria da linguagem, Meschonnic cria algo que não é apenas uma estratégia de tradução de poesia, mas uma potente poética-crítica de caráter mais amplo.

⁶³ BEDETTI, G., Interview Henri Meschonnic. *Diacritics*, The John Hopkins University Press, vol. 18. n. 3, 1988, p. 95 (tradução nossa).

⁶⁴ *Ibid.*, , p. 94 (tradução nossa).

⁶⁵ DOSSE, M., 2011, *Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Vladimir Nabokov*, Guimarães Rosa. Paris, tese de doutorado, 2011, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis.p. 357 (tradução nossa).

Não raro, Meschonnic, deixa transparecer certa irritação em seus textos, como se travasse uma guerra. Sua batalha crítica é contra diversas tradições de pensamento no campo da linguagem e da literatura, como se dissesse: “Apesar de vocês, a poesia resiste!”⁶⁶ Por isso, marca seu lugar como defensor do ritmo, dizendo que só através de uma escuta atenta ao *ritmo* do texto podemos nos livrar tanto do que ele denomina como o “império dos significados” – a tradição hermenêutica, focada na interpretação – como dos excessos da tradição formalista, que separaria a linguagem poética da linguagem cotidiana. Afirma também que é preciso *reaprender* uma escuta do ritmo, uma vez que a dicotomia estrutural inerente à noção de signo (forma/sentido – significante/significado), ele diz, teria nos deixado surdos. Para Meschonnic, é a própria poesia que faz essa crítica ao signo, pois, apesar de tentarem sufocá-la e domesticá-la, ela estaria carregada de “vida”.

A poesia transforma tudo em vida. Ela é uma forma de vida que torna tudo em linguagem. Ela só nos acontece se a própria linguagem se torna uma forma de vida. Por isso ela é tão inquieta. Pois ela não cessa de trabalhar sobre nós. De ser o sonho daquilo que somos o sono. Uma escuta, um despertar que nos atravessa, um ritmo que nos conhece e que nós não conhecemos. (MESCHONNIC, *La rime et la vie*, 1989, p. 247)⁶⁷

A poesia teria mais a ver com o *tempo* do que com os sentidos por se encontrar mais no *ritmo* do que nas palavras do poema. E o ritmo, mais que o som ou uma alternância entre sílabas fortes e fracas, é o *modo de significar*, é a semântica prosódica e rítmica, é uma organização do movimento, e não deve ser confundido com o significado. O modo de significar, “muito mais do que nos significados das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escritura inverte, ao colocar *o corpo na linguagem*”⁶⁸. A escritura seria o que surge quando se faz na linguagem algo que nunca foi feito, por isso a escritura “participa do desconhecido”, e começa quando cessa o saber⁶⁹. Em poesia não apenas as rimas ou o metro afetariam o sentido, mas “cada consoante, cada vogal,

⁶⁶ Gabriella Bedetti também aponta para essa característica de Meschonnic: *Um expoente agressivo, ele ataca a imobilidade por todos os lados*. (Bedetti, 1992, p. 433, tradução nossa).

⁶⁷ Todas as citações de Meschonnic nesta tese são traduções nossas.

⁶⁸ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, 1999, p. 25.

⁶⁹ MESCHONNIC, H., *La rime et la vie*, 1989, p. 280.

toda a materialidade vista e ouvida das palavras fazem parte do sentido”⁷⁰. O ritmo, passando pela prosódia, seria a organização de todos estes efeitos.

Para Meschonnic, a teoria do signo tentaria esconder e ignorar a poesia, mas ela “não cessa de reaparecer”, pois pertence à vida, ao “contínuo irracional”, “ela está nas palavras, mas ela não é as palavras”⁷¹. O corte interno e constitutivo do signo entre significante e significado seria o que produz a força ilimitada do signo e do império do significado, o que produz sua transcendência às línguas e o tornaria solidário à razão e à filosofia. A poesia, por sua vez, habitaria o “gueto do significante”, seria o “algo” do corpo que chega no signo, o “algo” de vida que o faz perder seu sentido, que o transborda “como o sujeito transborda o indivíduo”⁷². A noção de signo teria nos deixado surdos ao discurso como atividade do sujeito, na qual não haveria separação entre corpo e sentido. Por isso, afirma, seria preciso reaprender um modo de escuta, seria preciso ouvir o sujeito, e o sujeito estaria no ritmo. O ritmo seria irreduzível ao signo, e mostraria que o discurso não é feito somente de signos.

E não seria preciso ir muito longe para reaproximar vida e poesia, escreve o autor, “porque a poesia é uma linguagem da vida assim como ela é uma linguagem da linguagem”⁷³. Para Meschonnic, a rima representaria uma espécie de ligação fundamental entre poesia e vida, pois nos remeteria a uma cosmologia muito antiga; e seria também uma espécie de origem de toda métrica e cadência poética.

Através da rima, a linguagem participa do grito. Ele dá a entender que a rima não é somente uma resposta. Mas, através do eco da linguagem a si mesma, vem um outro eco, de qualquer coisa inarticulável, debaixo do sentido, e que portanto não deixa nunca de se dizer através de todas as rimas, *amours-toujour, ténèbres-funèbres, ombre-sombre*: que a rima – seja nascendo ou seja morrendo, mais indefinidamente renascendo – é qualquer coisa da ordem do grito. (MESCHONNIC, 1989, p. 267)

Através desse algo “inarticulável”, que jamais cessa de “se falar”, a rima teria a capacidade de sugerir uma palavra em outra palavra, de transformar a escuta ou a leitura em algo que passa pelas palavras, mas não está nas palavras.

⁷⁰ MESCHONNIC, H., 1999, p. 251.

⁷¹ MESCHONNIC, H., 1989, p. 249.

⁷² Ibid., pp. 249-250.

⁷³ MESCHONNIC, H. 1989, p. 252.

“A rima engana como o destino enganaria se jogasse cartas. Pois ele sabe de antemão. A rima sabe antes do tempo.”⁷⁴

Meschonnic diz que as transformações pelas quais a poesia passou na modernidade envolvem apenas aparentemente um abandono da rima e uma ruptura com as tradições. A seu ver, na poesia moderna, a rima apenas não se encontra mais no final da linha do verso, tendo se difundido para o todo do poema. A modernidade não representaria tanto o fim da rima, apenas o fim de certas noções e convenções de rima, de prosa e de linguagem. A tarefa da poesia, a seu ver, continuaria sendo descobrir a si mesma, suas rimas, e o que rima.⁷⁵ Descobrir novas ligações entre poesia e vida, poesia e mundo. O alexandrino, por exemplo, seria algo do passado não porque não seja bom, mas porque representaria uma espécie de ligação com a vida e com o mundo que não existe mais, tendo se tornado uma espécie de artefato caduco, que podemos apreciar nos poetas do passado, mas o qual não podemos compor.⁷⁶ Paradoxalmente, Meschonnic acredita que o fim da rima no final da linha do verso seria uma passagem para um certo desnudamento do procedimento de rimar, para a redescoberta da rima. A poesia seria poesia somente na medida em que inventa ou descobre novas rimas, pois só assim ela seria capaz de transformar e afetar a razão.⁷⁷

No livro *Poétique du traduire*, os principais alvos da crítica do autor enquanto modos de se pensar a tradução são as teorias da linguagem do “tradutor profissional” e a teoria da linguagem da hermenêutica. Para ele, é impossível desvencilhar a teoria da linguagem do tradutor de sua prática tradutória, e, estando o tradutor amparado por essas teorias da linguagem, não terá condições de fazer boas traduções.

Meschonnic diz que o ponto de vista mais comumente adotado pelos especialistas e profissionais da tradução é o da “estilística comparada”⁷⁸, cuja principal preocupação seria a de buscar a fidelidade e o apagamento do tradutor diante do texto, fazendo esquecer que se trata de uma tradução. Este ponto de vista se realizaria através de supostas noções de bom senso, como *língua de saída*,

⁷⁴ MESCHONNIC, H., 1989, p. 252.

⁷⁵ Ibid., p. 254.

⁷⁶ MESCHONNIC, H., 1989, p. 258.

⁷⁷ Ibid., p. 255.

⁷⁸ Id., 1999, p. 14.

língua de chegada, equivalência, fidelidade, transparência, apagamento e modéstia do tradutor. Nestas noções, estaria imbutida a ideia da tradução como interpretação, sendo que a boa tradução não passa apenas pela interpretação:

Paradoxalmente, uma boa tradução não deve ser pensada como interpretação. Porque a interpretação é da ordem do sentido, e do signo. Do descontínuo. Radicalmente diferente do texto, que faz aquilo que diz. O texto é portador e portado. A interpretação, apenas portada. A boa tradução deve fazer, e não apenas dizer. Ela deve, como o texto, ser portadora e portada. (MESCHONNIC, 1999, p. 22)

O ponto fraco da visão “profissional” da tradução é que ela refletiria apenas um pensamento da língua, não um pensamento da literatura – a especificidade da literatura lhe escapa. Segundo Meschonnic, no mundo literário, o ponto de vista hermenêutico e fenomenológico da tradução seria o mais difundido. A fenomenologia, ao identificar a tradução à compreensão dentro de uma mesma língua, ampliou uma concepção de tradução da hermenêutica alemã do começo do século XX.⁷⁹ A paráfrase e a inserção de glosas nas traduções, diz o autor, decorrem desta concepção de tradução. Meschonnic reconhece uma dimensão hermenêutica inerente a toda tradução, mas defende que fazer simplesmente uma hermenêutica da tradução é permanecer no dualismo que dissocia significantes de significados, pois o texto é colocado na compreensão, no intérprete, no “querer dizer” fenomenológico.⁸⁰ Ocorreria aqui uma dupla hegemonia: do sentido e do intérprete. E se a tradução for vista como uma atividade apenas interpretativa, a poesia se torna mesmo o intraduzível, o inalcançável, não se podendo ouvir a sua voz: “A hermenêutica aplicada à tradução transporta apenas um cadáver. Ou melhor, um espírito. O corpo fica na outra margem. E o espírito sozinho não tem voz.”⁸¹

Em relação a Derrida, autor especialmente influente na área de Estudos da Tradução, Meschonnic o vê como uma espécie de continuador da hermenêutica.⁸² Ele acusa a filosofia de Derrida de se apropriar de modo opressor da poesia, pois, quando este diz que a poesia está no coração da filosofia, que o poema é um filosofema, para Meschonnic haveria nisso um desconhecimento da alteridade,

⁷⁹ MESCHONNIC, H., 1999, p. 15.

⁸⁰ Ibid., p. 72.

⁸¹ Ibid., p. 152.

⁸² “On voit qu’il n’y a que les guillemets qui manquent – encore un palimpseste – pour lire Heidegger dans Derrida. (MESCHONNIC, 1999, p. 195)

uma incapacidade de perceber o poético em sua especificidade. A tentativa de filosofar o poema, de premeditá-lo, tornaria impossível reconhecer o poema como “um irracional da interpretação”.⁸³ Ele também diz que o discurso derridiano sobre tradução manteria, involuntariamente ou não, uma ambiguidade. Citando um texto de Derrida sobre Schelling, afirma que, quando Derrida fala de uma “retórica ou uma tradução generalizada”, não se sabe se ele ainda está falando de Schelling, ou de tradução num sentido mais amplo. Meschonnic identifica em Derrida uma espécie de “pan-retórica da tradução”, alguém para quem a tradução seria ao mesmo tempo “um complemento da ‘manifestação de Deus mesmo’” assim como “aquilo também que chamamos de destino da universidade”. Sobre o caráter vago e indeterminado das afirmações de Derrida, comenta: “As vozes da filosofia são impenetráveis.”⁸⁴ De todo modo, criticando-o, conclui que colocar a poesia, e com ela a tradução, no sentido, “é produzir mistério, o intraduzível”, e acrescenta: “O intraduzível não é um dado empírico, é um efeito da teoria.”⁸⁵

No século 20, escreve Meschonnic, o pensamento linguístico teria passado, pouco a pouco, de certa concepção de língua – com suas categorias lexicais, morfológicas e sintáticas – ao discurso, ao sujeito ativo, inscrito prosodicamente e ritmicamente na linguagem.⁸⁶ A tradução teria acompanhado esta mudança:

Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, através de sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas de individuação, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional [...]. A equivalência buscada não se coloca mais de língua a língua, ao tentar fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela se coloca de texto a texto, e trabalha, ao contrário, no sentido de mostrar a alteridade linguística, cultural,

⁸³ MESCHONNIC, H., 1999, p. 78.

⁸⁴ Ibid., p. 79.

⁸⁵ MESCHONNIC, H., 1999, p. 79. Sobre este tema, Dosse comenta: “En remplaçant une métaphysique de l’intraduisibilité par un matérialisme de la traduisibilité, Meschonnic relègue la notion au rang de poncif; mais trop radicalement, nous semble-t-il: la traduisibilité ou l’intraduisibilité partielle d’un texte dit quelque chose de ce dernier. Il faudrait donc, pour définir leurs limites, un modèle moins rigide, qui prenne en compte les alternances et les correspondances entre traduisible et intraduisible, qui tienne compte à la fois du caractère historique de l’intraduisible et de la poéticité des textes” (DOSSE, M. 2011, p. 317). De fato, nos parece que certa rigidez de algumas afirmações de Meschonnic podem não ser muito produtivas, e que seria preciso, como afirma Dosse, para definir os limites entre a intraduzibilidade e a traduzibilidade, ter modelos menos rígidos. No começo desta seção, comentamos sobre a dificuldade de exportar as noções de Meschonnic, devido ao seu rigor formal. Ao rigor, pode-se acrescentar: a radicalidade.

⁸⁶ MESCHONNIC, op. cit., p. 13.

histórica, como uma especificidade e uma historicidade. (MESCHONNIC, 1999, p. 16)

O que deve ser traduzido, portanto, é o discurso, a oralidade, a historicidade, o ritmo-sujeito, ou “a banalidade mesmo”⁸⁷. Para Meschonnic, quanto mais o tradutor estiver inscrito como sujeito na tradução, mais a tradução dará continuidade ao texto. Um exemplo disso seriam as traduções de São Jerônimo, as quais não tinham a pretensão de ser transparentes; ao contrário, constituíam uma espécie de relação com o hebraico. A tradução não deve deixar que se apaguem todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, não deve apagar as distâncias de tempo, de língua e de cultura.⁸⁸ Na teoria e na prática, a função da tradução é “forçar a reconhecer” a historicidade do poema, a sua diferença.

Ao longo de *Poétique du Traduire*, Meschonnic confronta diversas traduções (quase sempre com as suas próprias) para mostrar como a tradução se transforma se o ritmo fizer parte de seu programa. Afirma que não se pode dizer que a tradução através do ritmo seja mais difícil; o que muda é que se trata de uma relação com a linguagem que não fica apenas na filologia ou na língua, que não se opõe ao saber, mas que impõe um outro saber, mostrando que o saber da língua não é suficiente.⁸⁹ Apesar de oferecer variados exemplos, escolher qualquer um é arriscado, pois são quase todos de traduções do hebraico, língua que não domino. Sem entender o original, alguns comentários, especialmente sobre as escansões, tornam-se bastante opacos, mesmo que se compreenda o processo tradutório e as críticas que o autor faz a outras traduções.

De todo modo, para encerrar esta seção, traremos um exemplo da poética de Meschonnic através da tradução de um versículo bíblico do Deuteronômio (capítulo 11, versículo 30). Como escreve o autor, é um exemplo “pouco espetacular”, pois em sua tradução não há uma mudança de sentido, tampouco de construção prosódica, mas, ainda assim, o ritmo influi em certo modo de dizer. Ele diz que escolheu este versículo, aparentemente uma simples indicação topográfica, por causa da importância dos acentos e do tom, “por onde se deixa

⁸⁷ MESCHONNIC, H., 1999, p. 12.

⁸⁸ Ibid., p. 26.

⁸⁹ Ibid., p. 103.

filtrar o sublime: a proximidade do divino nas palavras de Moisés”⁹⁰. Apresentamos primeiro a versão original em hebraico, que, por sua vez, traz nas entrelinhas uma versão palavra a palavra em francês com a escansão proposta por Meschonnic:

Halo-hémma / be éver-hayyarden / aharei / dérekh / mevo-hash-shémesh //
ne sont-elles pas / au-delà du Jordain / derrière / chemin / entrée le soleil //
be-érets / hakena'ani // hayyoshev / ba'arava /// mul / hagigal //
dans-pays / le cananéen // qui habite / dans la Arava /// en face de / le
Guilgal //
étsel / elonei-moré ////
près de / chênes de Moré ////

(MESCHONNIC, 1999, p. 103)

As barras são marcações de acentos disjuntivos, ou seja, acentos que separam. (Não entraremos nas minúcias dessas barras, isto é, explicar porque ele usa uma, duas, três ou quatro barras, pois, como dissemos acima, são explicações que dizem pouco para quem não entende o original). De todo modo, Meschonnic mostra que as três preposições de lugar (*aharei*, *mul*, *étsel* – *derrière*, *en face de*, *près de*) são todas marcadas por acentos disjuntivos que as separam de seus substantivos. Pontua também a existência de três acentos disjuntivos que vão contra a sintaxe: em *dérekh*, que estaria no interior de um grupo nominal (*le chemin de l'entrée/ du soleil*); em *érets*, também no interior de um grupo nominal (*dans le pays/ du Cananéen*); em *hayyoshev* (*l'habitant*), que separa a forma nominal do verbo, o particípio presente, de seu complemento de lugar. E assim, escreve: “a multiplicação das disjunções cria um modo cortado, disjuntado, marcado, em relação ao ritmo sintático e ao sentido sintático”. Para o autor, estas indicações de lugar não têm nada de trivial, “não são um guia turístico”. “A importância delas está ligada à enunciação, não ao enunciado.”⁹¹ E este efeito ficaria perdido em traduções como as da *TOB* (tradução ecumênica da Bíblia, 1975) ou da *New English Bible*:

TOB:

⁹⁰ MESCHONNIC, H., 1999, p. 103.

⁹¹ MESCHONNIC, 1999, p. 104.

C'est au-delà du Jourdain, au bout de la route du cochant dans le pays du Cananéen que habite dans le Araba, en face de Guilgal, à côte des chênes de Moré.

New English Bible:

(These mountains are on the other side of the Jordan, close to Gilgal beside the terebinth of Moreh, beyond the road to the west which lies in the territory of the Canaanites of the Arabah).

(MESCHONNIC, 1999, p. 106)

A *TOB* acentuaria o tom de guia turístico, visando a eficácia da linguagem ordinária.⁹² A *New English Bible* colocaria no meio o grupo final, diminuindo a pontuação, acrescentando uma explicação (*mountains*) e reduzindo o significante ao significado (*west*). Entre várias outras traduções que apresenta, há uma versificada, que falsificaria os verdadeiros grupos rítmicos:

Ne sont-ils pas, au passage du Iardèn, / derrière la route du declin du soleil, / en terre du Kena'ani que habite le steppe, / devant Guilgal, prés des chênes de Morè?

(MESCHONNIC, 1999, p. 106)

Em todas essas traduções, diz Meschonnic, há apenas uma variação semântica. Para ele, nenhuma guarda o ritmo do original, todas traduzem a língua, não o discurso; o enunciado, não a enunciação.⁹³ Nenhuma traduziria “qualquer coisa de estranho e temível – o discurso do divino, ou sobre o divino” que estaria no texto em hebraico.⁹⁴ Por isso, em sua tradução, propõe um corte exato dos grupos rítmicos, mantendo a relação que haveria no texto original entre o ritmo e o sentido. E traduz usando brancos tipográficos, que, segundo ele, já teriam sido justificados em outro texto.⁹⁵ De todo modo, não é difícil perceber como em sua tradução ele lida de forma completamente diferente com a tal contrassintaxe, a disjunção que haveria no original. Sem dúvida, nada aqui faz lembrar um guia turístico:

Ne sont-elle pas au delà du Jourdain derrière le chemin
où va le soleil au pays du Cananéen qui habite

⁹² Meschonnic, apesar de muito crítico da distinção “linguagem poética” e “linguagem ordinária”, não consegue fugir dela ao comentar a *TOB*.

⁹³ MESCHONNIC, H., 1999, p. 104.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁵ Não tivemos acesso a esse outro texto.

la Arava

Face au Gilgal près de chènes de Moré

(MESCHONNIC, 1999, p. 107)

3.3. Transcrição

México 5, D.F.
7 de maio de 1981

Caro Haroldo,

Obrigado por sua carta. Tenho pouquíssimo a comentar. Estou de acordo com tudo o que você me diz. Sua carta maravilhou-me, não só pela felicidade das soluções que você encontrou para cada problema, como também pela forma com que você explica a razão dessas soluções. Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, sensibilidade auditiva e semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física na qual intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular, e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você, por sua tradução e por suas luminosas explicações.

[...]

Carta de Octavio Paz a Haroldo de Campos,
publicada no livro *Transblanco*.

Octavio Paz escreveu essa carta a respeito da tradução para o português que Haroldo de Campos fez de seu poema “Blanco”. Ele menciona aspectos que são, a nosso ver, centrais na prática e na teoria de Campos: a importância da sensibilidade auditiva e semântica, a visão da tradução como uma atividade “espiritual profundamente física” e a ênfase no aspecto sensual da tradução.

No entanto, como nos mostra o ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1967), Haroldo de Campos percorre um longo e sinuoso percurso até formular a possibilidade da tradução. É bonito o movimento desse texto, que começa com a afirmação (e com a reafirmação) da impossibilidade da tradução poética, e termina fazendo uma defesa radical da tradução de poesia, como um modo mais atento de ler, como uma “forma privilegiada de leitura crítica”⁹⁶.

⁹⁶ CAMPOS, H., Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 34.

Apoiando-se em Albrecht Fabri e Max Bense, Campos formula inicialmente a tese de que, sendo a linguagem literária e a informação estética inseparáveis de sua realização, ambas seriam intraduzíveis. Campos não vai, no entanto, se contrapor à intraduzibilidade, desafiá-la à maneira de Meschonnic, mas vai contorná-la, ao propor a possibilidade não de tradução, mas de *recriação* ou *transcrição*. O texto recriado, embora trazendo outra “informação estética”, se manteria ligado ao texto original por uma relação de “isomorfia”: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”⁹⁷. Menos abstrata do que a imagem da isomorfia é outra descrição que Campos faz da tradução como um processo de desmontar e remontar uma máquina:

A tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 1967, p. 31)

Ou seja, intraduzível, mas desmontável; intangível, mas, entranhável. A saída, para Campos, está em traduzir “não apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”; “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”⁹⁸. Diferentemente de Meschonnic, que enfatiza o *modo de significar*, Haroldo de Campos vai se concentrar na *forma* do poema – que ele descreve como “modo de intencionalidade” – no momento de sua tradução. *Grosso modo*, podemos dizer que o que Meschonnic chama de *ritmo*, Haroldo de Campos chama de *função poética*, seguindo uma tradição mais formalista. Mas tanto o ritmo, para Meschonnic, quanto a função poética, para Campos, têm uma função configuradora, servindo como uma espécie de partitura para a tradução:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art de Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor. (CAMPOS, 1981, p. 181).

⁹⁷ CAMPOS, H., 1967, p. 24.

⁹⁸ CAMPOS, H., 1967, p. 24.

Enquanto Meschonnic critica duramente certa noção saussuriana de signo, Campos vai salientar que é a *totalidade* do signo (incluindo a sua materialidade) que deve ser traduzida. Porém, ambos enfatizam a inutilidade da tradução de palavra por palavra, de sentido por sentido. Campos critica, de um lado, as traduções mediadoras, as quais visariam apenas auxiliar a leitura do original, e, do outro, as traduções que ele chama de “medianas”, “que guardariam da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação [...] e de um deliberado empenho rímico”⁹⁹. E afirma que a tradução poética deve transcender a preocupação de fidelidade ao significado, a fim de conquistar uma fidelidade ao signo estético “como entidade total, indiviso, na sua realidade material”¹⁰⁰.

A proposta de recriação de Haroldo de Campos fazia parte do programa maior do concretismo e sua missão de reformular a poesia brasileira. Os concretistas, além de atividades teóricas e de criação poética, propunham uma “continuada tarefa de tradução”¹⁰¹. Herdeiros de Ezra Pound em sua concepção sobre a função da crítica, ecoavam diretamente a sua prática de tradução. Segundo Pound, a tradução seria uma modalidade crítica que permitiria a “ordenação geral do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas”¹⁰². A ambição de Campos é a “configuração de uma tradição ativa”¹⁰³. Ele chega a dizer que o ensino da literatura é inviável se não for colocado “o problema da amostragem e da crítica via tradução”¹⁰⁴. Traduzir seria um relacionar-se com a tradição:

Um movimento tático de retorno, relendo o passado em modo sincrônico com ganas de reatualizá-lo, repriminá-lo, de fazer – pessoalmente – do outrora, agora. De certo modo, isso é inevitável, pois se a tradução é uma leitura da tradição, só aquela ingênua e não crítica – que se confine ao museológico [...] recusar-se-á ao “salto tigrino” (W. Benjamim) do sincrônico sobre o diacrônico. (CAMPOS, 1981, p. 188).

⁹⁹ CAMPOS, H., 1981, p. 184.

¹⁰⁰ CAMPOS, H., 1967, p. 35.

¹⁰¹ Ibid., p. 30.

¹⁰² Ibid., p. 25.

¹⁰³ Ibid., p. 31.

¹⁰⁴ Ibid., p. 34.

As traduções convencionais, em oposição à transcrição, correriam o risco de ser excessivamente acadêmicas ou conservadoras. Por isso seria importante esse tratamento sincrônico da tradição, pois, pela tradução, como em uma paródia, além da voz do original, se fazem ouvir também outras vozes textuais. A tradução como forma de apropriação do “patrimônio literário extante”; como modo de capturar o “movimento plagiotrópico geral da literatura”¹⁰⁵.

Enquanto Meschonnic diz que não se deve confundir métrica/forma com o que ele chama de ritmo, Campos afirma que não se podem confundir os aspectos mais óbvios e exteriores, como a métrica e o rimário, com a “intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo”, com a “complexa e sutil dinâmica da função poética, em sua multiplicidade configuradora”¹⁰⁶. E Campos vai além: diz que apenas a leitura *partitural*, própria da tradução radicalmente criativa, pode ter acesso ao texto como um todo; e que o poeta-tradutor precisa ter um estoque “mobilizável” de formas significantes, do contrário não terá êxito na reconfiguração da “melhor poesia do passado”¹⁰⁷.

No texto “Transluciferação Mefistofáustica”, um posfácio a sua tradução do *Fausto* de Goethe, Campos, ao mesmo tempo que se quer herdeiro de Walter Benjamin, mostra como o seu modo de pensar a tradução subverte o pensamento benjaminiano ao propor a tradução como tarefa “luciferina”, e não “angelical”. Da metafísica da tradução de Benjamin – é o próprio autor que a define como uma “metafísica”, em oposição a uma “física” da tradução –, interessa a Campos o modo como Benjamin inverte as “concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original”¹⁰⁸, na medida em que, em sua perspectiva, o original é que serviria à tradução,

no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (...) e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: *Treue in der Wiedergabe der Form*, a “fidelidade à re-produção à forma”.(CAMPOS, 1981, p. 179).

Para Benjamin, a tradução seria angelical por servir como uma espécie de mensageira da “língua pura”; para Campos, a tradução, como lugar de não submissão a um conteúdo, “que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado”,

¹⁰⁵ CAMPOS, H., 1967, p. 191.

¹⁰⁶ CAMPOS, H., 1981, p. 184.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 1981, p.179.

transgressora dos “limites sígnicos” e “da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo”, seria uma “empresa satânica”.¹⁰⁹

Para finalizar esta seção, vamos trazer um exemplo de como Haroldo de Campos coloca em prática sua teoria ao traduzir uma passagem do *Fausto* de Goethe, um breve diálogo entre o Grifo e Mefistófeles. Roman Jakobson, lembra Campos, já teria usado esta mesma cena para mostrar como “palavras ligadas por som e sentido manifestam ‘afinidades eletivas’, capazes de modificar a confirmação e o conteúdo das palavras envolvidas”¹¹⁰. Ou seja, seria uma passagem poeticamente bastante carregada. É segundo esta perspectiva que Campos comenta e compara diferentes traduções.

Original alemão, de Goethe:

GREIF, schnarrend:

Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,
Dass man ihn Greis nemt. Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt;
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig
Verstimmen uns
MEPHISTOPHELES: Und doch, nicht abzuschweifen,
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen.

(CAMPOS, 1981, p. 181)

Tradução para o espanhol, de Rafael Cansinos Assens:

GRIFO. – (Chirriando) ¡Nada de ancianos! ¡Grifos! A nadie le hace gracia que lo llamen anciano. En cada palabra traslúcese el origen de donde procede; gris, canoso, caduco, sepulcros, feo, que suenan etimológicamente lo mismo, no resultan gratos a nuestros oídos.
MEFISTÓFELES – Y, sin embargo, para no divagar, lo de Grei no desagrada en el título honroso de grifos.

(CAMPOS, 1981, p.181)

Tradução para o português de Agostinho D’Ornellas:

GRIFO (rosnando). Não são velhos, são Grifos! – Ninguém gosta
De ouvir chamar-se velho. Cada termo
Da origem donde vem tira o sentido:

¹⁰⁹ CAMPO, H., 1981, p. 180.

¹¹⁰ JAKOBSON e WAUGH apud CAMPOS, H., 1981, p. 181.

Velho, vilão, velhaco, vil, velhote,
 Sons na etimologia quase análogos,
 Desagradam-nos muito.
 MEFISTÓFELES Todavia,
 Para não divagar, direi que “garras”
 À ideia traz o título de Grifo.

(CAMPOS, 1981, p. 186)

Tradução para o português de Jenny Klabin Segall:

GRIFO (rosnando)

Grilos, não! Grifos! – ninguém quer que o chamem
 De velho e Grilo! Inda que em todo o termo tina
 O som de base de que se chama origina
 Grileira, grima, grife, gris, sangria,
 Há concordância de etimologia,
 Mas soam mal pra nós.
 MEFISTÓFELES
 Sons não tarifo
 Mas vale o *grif* no honroso título de Grifo.

(CAMPOS, 1981, p. 187)

Destacaremos apenas alguns pontos especialmente importantes da análise de Campos dessas traduções. Certos aspectos do poema são suficientemente visuais – como a diagramação e a repetição de letras – e não é sequer preciso saber ler alemão para percebê-los. Por exemplo, a tradução para o espanhol é feita em prosaicas linhas corridas, o que já sinaliza certa “traição” da forma do original. Além disso, diz Campos, o tradutor espanhol se absteve totalmente de tentar transpor certas dificuldades do texto (como as aliterações que ocorrem no alemão), preferindo usar notas para explicar estas dificuldades.¹¹¹ A tradução realizada por Ornellas, por sua vez, manteve os versos, a baliza métrica e tentou “restabelecer a cadeia aliterativa do texto goethiano, fulcrando-a em torno de ‘velho’”; porém, afirma Campos, nada ficou do jogo de rimas do original.¹¹² A tradução de Segall seria mais bem-sucedida por lidar com os diversos níveis do poema e procurar manter a métrica e rima. No entanto, certas rimas, como entre “tarifo” e “Grifo”, seriam um tanto forçadas; e certas escolhas semânticas não seriam boas, como o termo “grima”, em desuso.¹¹³ Ou seja, conclui o autor, Segall parece ter percebido o “modo de intencionalidade” do original, mas não obteve sucesso em sua recriação.

¹¹¹ CAMPOS, H., 1981, p. 185.

¹¹² Ibid., p. 186.

¹¹³ Ibid., p. 187.

Estes seriam exemplos de traduções comuns, “naturais”¹¹⁴. A tradução transcriativa, por sua vez, representaria um esforço de recriação. Para explicitar o funcionamento de sua tradução, Campos faz uma lista do “léxico chave” do original – todas as palavras iniciadas por “gr”, como *greis*, *greif* e *grimmig*; explica os sentidos destas palavras; após o que elabora outra lista, em português, com palavras equivalentes. Ou não exatamente equivalentes, pois, como ele diz, tratar-se-ia de uma “reconstituição da ambiência fonossemântica”¹¹⁵. Campos mantém, além da sugestão semântica, aspectos fônicos das palavras, pois em português todos esses vocábulos também começariam com “gr”. E expõe detalhadamente como sua tradução seria capaz de recriar os efeitos aliterativos, os jogos de palavras e a “força do contágio de significantes convergentes e coincidentes”¹¹⁶. A fala do Grifo evidenciaria, “ao nível mais imediato”, o caráter autorreflexivo da função poética.¹¹⁷ Vejamos como sua transcrição procura dar conta desta reflexividade.

UM GRIFO, resmungando:
 Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!
 Do gris de giz, do grisalho de velho
 Ninguém se agrada. O som é um espelho
 Da origem da palavra, nela inscrito.
 Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris
 Concertam-se num étimo ou raiz
 Rascante, que nos desconcerta.
 MEFISTÓFELES: O Grifo
 Tem grito e garra no seu nome-título.

(CAMPOS, 1981, p. 182)

3.4. A imperfeição é nosso paraíso

Meschonnic e Campos, apesar de críticos da preocupação com “fidelidade” das traduções convencionais, ao se esforçarem por não deixar de lado a especificidade e a historicidade dos poemas que traduzem, parecem mais submissos ao texto original do que seria de se esperar. A tradução do versículo bíblico realizada por Meschonnic é de algum modo mais “fiel” ao original do que

¹¹⁴ CAMPOS, H., 1981, p. 184.

¹¹⁵ Ibid., p. 183.

¹¹⁶ Ibid., p. 182.

¹¹⁷ Ibid., p. 181.

as outras traduções. E podemos dizer o mesmo sobre as traduções dos concretistas, ou seja, que, mesmo sendo transcrições, refletem tal preocupação com a forma e com o espírito do original que acabam sendo mais “fiéis” do que as traduções ditas convencionais. Em “Augusto de Campos como tradutor”, de 2004, Paulo Henrique Britto observa sobre as traduções de Hopkins feitas por Augusto de Campos:

Se a linguagem poética é aquela que utiliza com o máximo de proveito os diferentes planos da fonética, morfossintaxe, semântica e prosódia, o que se pode exigir de uma tradução poética senão que ela reproduza o máximo de efeitos do poema original em todos estes planos? O que Augusto de Campos faz com o soneto de Hopkins pode ser chamado de transcrição, transhopkinsação ou qualquer outro nome que se lhe queira dar; mas é nada mais – nem nada menos – do que uma tradução esplêndida. A meu ver, ao contrário do que eles apregoam, Augusto e seus companheiros não inventaram nenhum processo novo e revolucionário no campo da tradução de poesia, e sim elevaram o nível de qualidade de seu ofício a um patamar raramente atingido antes. (BRITTO, 2004, p. 333).

Em livro recente, *A tradução literária* (2012), Britto comenta que uma leitura apressada dos escritos de Campos e Meschonnic pode nos fazer pensar que eles valorizam o significante em detrimento do significado, mas que “devemos entender essa ênfase como uma espécie de compensação à tendência geral (...) a dar mais valor ao significado que ao significante”¹¹⁸. Ao apresentar sua perspectiva sobre tradução de poesia, o autor sempre enfatiza a complexidade do poema, no qual “toda e qualquer característica do texto (...) pode ser de importância crucial”, no qual tudo pode ser significativo.¹¹⁹

Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia, será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles. (BRITTO, 2002, p. 54).

Em seus textos, Britto faz frequentemente o que pode ser chamado em alguns momentos de ‘prosódia comparada’, pois usa os termos *língua-meta*, *língua de saída*, *correspondência*, *fidelidade*. Como adverte Meschonnic, ao usar estes termos, corre-se o risco de encarar a tradução como mera interpretação, de

¹¹⁸ BRITTO, P. H., 2012, p. 132.

¹¹⁹ BRITTO, P. H., 2012, pp. 119-120.

produzir um texto que seja apenas “portador”, de perder o aspecto literário do texto. Porém, a nosso ver, a abordagem de Britto permite uma complexidade na leitura do poema que também é “partitural”, que também vai acessar o seu “modo de significar”, a sua presença. Ele propõe que seja feita uma espécie de hierarquização dos diferentes efeitos poéticos. Olhando para a totalidade do poema, o tradutor deve discernir quais são suas características mais marcantes, e se concentrar nesses elementos ao traduzir. É com este aspecto do poema que o tradutor deve buscar um maior nível de correspondência. Por exemplo, em sua análise de “*The shampoo*”, de Elizabeth Bishop, Britto afirma que a métrica deste poema não é rigorosa, mas que o seu esquema de rimas é bastante regular. Sendo assim, mais do que com o número de sílabas, a tradução deve se ocupar das rimas.¹²⁰ As “perdas” decorrem do fato de que nem todos os elementos do poema poderão ser traduzidos, mas o tradutor pode se considerar satisfeito se conseguir recriar os elementos mais importantes. Pode acontecer também que efeitos poéticos do original, como as aliterações – um recurso muito menos comum em português do que em inglês –, sejam deslocados para outro verso do poema, funcionando como uma espécie de compensação.

Seguindo Britto, podemos também pensar a relação entre tradução e texto original em termos de correspondência funcional ou formal. A tradução funcional é aquela mais preocupada com que a tradução funcione em um determinado contexto tradutório, em determinada língua. A tradução formal, ao contrário, é aquela que vai se apegar mais à forma, e o problema é que uma mesma forma pode ter conotações muito diferentes em diferentes línguas. Para que isso fique mais claro, vejamos o caso das traduções para poemas de Emily Dickinson discutidas por Britto no texto “Correspondência formal e funcional em tradução poética”, de 2006.

Em toda sua obra, Dickinson recorre às formas mais simples de que dispõe o repertório prosódico do inglês — as formas de balada — para por meio delas compor poemas de uma complexidade intelectual notável. Assim, o contraste entre a singeleza da forma e a densidade do sentido é um efeito importante de sua poesia. Isso nos leva ao seguinte problema: ao traduzir Dickinson, devemos nos ater à correspondência formal — i.e., tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português — ou devemos buscar uma correspondência funcional — procurar encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no

¹²⁰ BRITTO, P. H., 2002, p. 59.

original? (BRITTO, 2006b, p. 57).

Faz parte da tradição incorporar formas estrangeiras ao repertório poético, afirma Britto. O soneto, o *haiku*, a sextina, são formas que vieram para o português de outras tradições poéticas e, portanto, é claro que a tradução formal produz enormes ganhos. Mas, em sua própria tradução de Dickinson, Britto opta por uma tradução funcional, isto é, ele usa a redondilha maior, que seria o correspondente, no contexto lusófono, da balada inglesa, trazendo suas conotações de simplicidade e “*folkiness*”. O fator complicador é que, dentro do uso da forma simples da balada, Dickinson faz inovações. Ela usa rimas consonantais que, segundo o autor, constituíram uma importante inovação na prosódia do inglês, posteriormente adotada por muitos poetas modernos. Em sua tradução, ele usou rimas toantes para traduzir as rimas consonantais de Dickinson, e embora ocorra uma boa analogia formal entre estes dois tipos de rima, perde-se o caráter inovador do poema, pois em português as rimas toantes já fazem parte do repertório popular, não decorrem de uma escolha poética consciente.

Britto analisa as traduções de José Lira, que opta por uma tradução formal, importando para o português a rima consonantal. Isso seria coerente – afinal, se houve inventividade na forma em inglês, deve haver também em português. O difícil, afirma o autor, é fazer com que a inventividade funcione. Ao seu ver, a transposição das rimas consonantais para o português não funciona. Elas não chegam sequer a ser percebidas como rimas, pois “a centralidade das tônicas na rima portuguesa é incontornável”¹²¹. Nesse caso, a tentativa de importar uma forma poética não teria obtido o efeito desejado.

Sem querer ser revolucionária, a teoria da tradução de Britto tem o mérito de tornar mais próximo, mais analisável e mais objetivo o trabalho de tradução. Para ele, o que importa é desidealizar certa noção de poesia, como a noção da tradução como um texto que conseguiria reproduzir *todas* as características do original. A perfeição pode funcionar como uma espécie de ideal, de meta, mas, lembra o autor, assim como soluções perfeitas não são encontradas em nenhuma atividade humana complexa, tampouco se deve exigir isso do tradutor. Em seus textos, Britto trabalha constantemente no sentido de desfazer certo fosso que haveria entre a teoria e a prática da tradução, procurando delimitar a tarefa

¹²¹ BRITTO, P. H., 2006b, p. 62.

tradutória como algo pragmático. Por isso, mesmo reconhecendo o valor crítico de teorias como a da desconstrução – que abole a ideia de um significado estável, que complica noções de autoria e de original –, Britto pensa a tradução como uma espécie de jogo, que, como todo jogo, exige que se respeitem certas regras, certas convenções:

Não há nada de transcendente nem essencial nas regras do futebol; mas se eu agarrar a bola com a mão no meio da partida, ainda que alegue bons motivos filosóficos para o meu gesto, todos eles inquestionáveis – as regras do futebol não são essências platônicas; são apenas convenções criadas por homens como eu; podem mudar com tempo etc. – eu simplesmente *não estarei mais jogando futebol*, tal como o jogo é definido atualmente pela Fifa, e o cartão vermelho será plenamente justificado. (BRITTO, 2012, p. 29).

No artigo “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne” (2006), Britto reivindica a possibilidade de se avaliar traduções com certo grau de objetividade, em resposta ao comentário de Rosemary Arrojo de que “a tradução de um poema e a avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista ou de uma perspectiva, ou sem mediação de uma ‘interpretação’”¹²². Para Arrojo, como a tradução é inevitavelmente da ordem da leitura e da interpretação, o fato de considerarmos uma tradução superior a outra refletiria sobretudo uma afinidade maior entre os nossos pressupostos e os pressupostos de determinado tradutor; ou seja, preferimos uma tradução quando a nossa leitura “combina” mais com a leitura de um certo tradutor. Britto, por sua vez, não vê na instabilidade dos significados um impedimento para uma avaliação mais objetiva, mesmo sem negar que toda e qualquer tradução vai se dar dentro de uma perspectiva.

É verdade que não temos acesso ao real e que todas as nossas opiniões são qualificadas pelos nossos pressupostos, mas essa constatação não leva à conclusão de que todas as traduções, ou todas as teorias, são igualmente “legítimas e competentes”. Pelo contrário, é precisamente porque não temos esse acesso direto ao real que é necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos, ainda que parciais – pois se o real se oferecesse diretamente como evidência à inteligência humana, o que haveria para discutir? (BRITTO, 2006a, pp. 240-241).

O autor procede então à comparação das traduções de Augusto de Campos e de Paolo Vizioli para o poema “*Going to bed*”, de John Donne. Faz uma análise minuciosa das duas traduções, comparando-as ao original e avaliando, entre

¹²² ARROJO *apud* BRITTO, P. H., 2006a, p. 239.

outros elementos, perdas semânticas, acréscimos de palavras, mudanças na sintaxe, rimas e associações fônicas. Desse modo, elabora um tipo de análise em que o cotejo das traduções com o original permite conclusões mais palpáveis do que apenas “esta tradução flui melhor”, ou “esta tradução preserva o espírito do original”. A nosso ver, ao tornar mais objetiva a comparação entre as traduções, Britto, na expressão de Meschonnic, vai contra o “império dos significados”, colocando o sentido como um dentre os vários aspectos que deve ser traduzido ou avaliado.

À guisa de conclusão, cabe citar o último parágrafo de *A tradução literária*, que resume a lúcida perspectiva do autor, a quem o caráter incompleto ou relativo da tradução não “incomoda tanto assim”:

O mundo está cheio de leitores interessados em obras escritas em idiomas que eles desconhecem. Como tradutores, nossa tarefa é aproximar esses leitores tanto quanto possível dessas obras. As soluções que encontramos são sempre provisórias, relativas, incompletas, mas isso não nos incomoda tanto assim. Pois não somos apenas nós, tradutores, que somos obrigados a aceitar soluções imperfeitas: nenhuma atividade humana complexa chega à perfeição, ainda que a ela aspire e a tome como meta. Como escreveu Wallace Stevens, “a imperfeição é nosso paraíso.” Bem, o que ele escreveu na verdade foi “*The imperfect is our paradise*”; a tradução é minha. Mas para os leitores de Stevens que não sabem ler inglês, o meu verso fica sendo dele. (BRITTO, 2012, p. 153).

3.5. Observação final

Na introdução, sugerimos que os teóricos da tradução, mesmo que indiretamente, vêm discutindo a questão da presença e da materialidade dos textos. Meschonnic, Campos, Britto, cada um ao seu modo, trabalham com a questão do ritmo, da materialidade, dos diversos níveis de efeitos que compõem o poema. Assim, o aspecto semântico-interpretativo coloca-se como apenas um dos momentos do trabalho tradutório; e a própria instabilidade dos sentidos, na medida em que é um dos efeitos da poesia, também deve ser incorporada ao texto traduzido.

Um dos aspectos interessantes do trabalho de tradução é que ele parece necessariamente levar a um certo “corpo a corpo” com o texto. No entanto, nem a nossa leitura particular, tampouco o texto, são transparentes. O acesso ao texto vai sempre se dar através das ideias e da ‘historicidade’ de cada um. Mas é justamente

não perdendo de vista essa complexidade que poderemos ler/ouvir/tocar melhor o poema, torná-lo mais real e, conseqüentemente, realizar traduções mais interessantes.

Por último, é importante pontuar que, felizmente, nossa “escola de tradutores” não foi puramente teórica. Boa parte do aprendizado, possivelmente a parte mais importante, se deu nas aulas do professor Paulo Henriques Britto, mas, principalmente, nos longos encontros que fizemos para trabalhar as traduções, poema a poema. Vendo o prof. Paulo trabalhar, lendo os poemas em voz alta, fazendo sua escansão veloz, consultando os dicionários ainda mais rapidamente, ensaiando na ponta da língua possíveis traduções, a sensação era de ser como um escultor aprendiz, no ateliê do mestre, aprendendo através da prática, observando como se manipulam os diferentes materiais. Ele colaborou comigo em quase todas as traduções, e são dele muitas das soluções tradutórias apresentadas nesta tese. Além disso, foram sempre encontros prazerosos, simplesmente porque o prof. Paulo *gosta* de traduzir, do tipo de atenção e detalhes que isso envolve, de pensar as línguas por certos ângulos, de ficar um tempo cismando com certos jogos de palavras e sons.

4.
Frank O'Hara
Poeta, poesia, traduções

AUTOBIOGRAPHIA LITERARIA

When I was a child
 I played by myself in a
 corner of the schoolyard
 all alone.

I hated dolls and I
 hated games, animals were
 not friendly and birds
 flew away.

If anyone was looking
 for me I hid behind a
 tree and cried out "I am
 an orphan."

And here I am, the
 center of all beauty!
 writing these poems!
 Imagine!

AUTOBIOGRAPHIA LITERARIA

Quando era menino eu
 brincava sozinho num
 canto do pátio da escola
 sem ninguém.

Odiava bonecas e
 odiava jogos, os bichos eram
 hostis e os pássaros
 fugiam.

Se alguém me procurava
 eu me escondia atrás de uma
 árvore e gritava "Sou
 um órfão."

E olha eu aqui, o
 centro de toda beleza!
 escrevendo estes versos!
 Imagine!

Tradução: Paulo Henriques Britto

4.1. Muitas possibilidades, ar e tal

Val delirou com estas palavras. Elas lhe tinham ocorrido naquela tarde dourada de abril e ele não parou de repeti-las: “O amor à noite; o amor à noite”. Sabia dizê-las em russo e francês, mas descobriu que ficavam melhor em inglês. Nas outras línguas, pareciam significar outra espécie de noite e outra espécie de amor. Em inglês, para ele, a noite era mais amena e suave, como uma poeira cristalina de estrelas.

F. Scott Fitzgerald, “O amor à noite”, tradução de Ruy Castro

Val delira com as palavras como um tradutor em pleno trabalho. E a constatação de certa diferença entre as línguas – a dificuldade de dizer em francês ou em russo o que lhe provocava a expressão “*love in the night; love in the night*”, em inglês, é também a dificuldade com que lida o tradutor. Ele fala, ao seu modo, de algo aparentemente intraduzível, algo que se esvai ao se incorporar outros sons, outra forma, outra matéria, outra tradição, outra *língua*. Sob este aspecto, fala do problema mais geral da tradução poética de que tratamos no capítulo anterior. Ao mesmo tempo, podemos aproximar o delírio de Val de algo mais especificamente ligado à nossa tradução do poeta norte-americano Frank O’Hara, no seguinte sentido: ao lermos diversos de seus poemas, deparamos com algo da ordem do “ameno e suave”, da “poeira cristalina de estrelas”. Há uma certa leveza na poesia de O’Hara, algo que parece significar “outra espécie de estrela e outra espécie de amor”. Mesmo distantes da época em que foi escrita, sua poesia ainda pode nos surpreender como uma lufada de ar fresco, deixando-nos “confusos e deliciados”, como descreve Kate McNamara.¹²³

No entanto, enquanto Val pôde se resignar à diferença entre as línguas, nosso desafio será persistir neste aparente abismo. Encontrar elos, ecos, tentar transpor para o português, para outra constelação, a leveza, a “poeira cristalina” dos poemas de O’Hara. Ao final do parágrafo que citamos na epígrafe, o narrador de Fitzgerald se dá conta de que a noite – tal noite supostamente tão bem expressa pelas palavras “*love in the night, love in the night*” – era na realidade uma noite francesa, mediterrânea. Portanto, ele precisaria voltar atrás e recomeçar a história. A tradução parte de um movimento parecido, ocorre uma hesitação, uma espécie

¹²³ McNAMARA, K., The many selves of Frank O’Hara (As sighted in My heart, Autobiographia Literaria and A pleasant thought from Whitehead). 2011. Disponível em: <www.scribd.com/doc>

de dúvida sobre o texto, e então uma retomada. O tradutor, ao seu modo, tenta se aproveitar justamente desta confusão entre as línguas – o que fez Val delirar – e volta ao poema para “recomeçá-lo”, mais uma vez.

Em carta de 1961 a Donald Allen (futuro editor de seus *Collected poems*), comentando sobre o longo poema “*Biotherm*”, O’Hara se diz por vezes muito contente por, em sua opinião, ter conseguido manter o poema “‘aberto’, cheio de possibilidades, ar e tal”¹²⁴. Embora ele fale de um poema específico, estas qualidades parecem se aplicar a muitos outros poemas seus. Por exemplo, “*Autobiographia Literaria*”, escrito dez anos antes, já apontava na direção da poesia como possibilidade de transformação, de “abertura” ao mundo. O título, parodiando Samuel Coleridge, poeta romântico inglês, despista o leitor ao criar certa “pompa e circunstância” para um poema que, na realidade, praticamente não fala de literatura, mas de uma criança solitária em meio a uma natureza e um ambiente hostil. Além disso, há no poema uma aura de simplicidade¹²⁵, uma dicção por vezes infantil¹²⁶, que também surpreendem após a “seriedade” do título. O’Hara distorce a noção romântica de uma infância feliz e integrada à natureza: para ele, é o poeta adulto, não a criança, que pode afinal se surpreender descobrindo-se “o centro de toda beleza”. Na última estrofe, quando ocorre a transformação da criança em poeta, os verbos nos trazem para o presente imediato, e as exclamações e o tom de franca surpresa contribuem para esta sensação de descoberta. É a escrita – “escrevendo estes versos! Imagine!” – que descortina a possibilidade de “beleza”.

Escolhemos este poema como epígrafe por diversos motivos. Primeiramente porque, se há alguma espécie de fio condutor nesta breve seleção de poemas que apresentamos, este encontra seu começo (um de seus possíveis começos) em “*Autobiographia Literaria*”: de algum modo, vários poemas

¹²⁴ O’HARA, F. apud PERLOFF, M., *Frank O’Hara: poet among painters* (with a new introduction). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998, p. 173.

¹²⁵ Paulo Britto, no texto “Para uma tipologia do verso livre” (*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, 2011, pp. 127-144), faz uma análise desse poema como um sistema de contraponto entre o verso como fenômeno sonoro e o verso como objeto gráfico. Dentro desta análise, ele aponta para os momentos de maior regularidade rítmica e simplicidade vocabular, que reforçariam o tema da infância e certa aura de simplicidade.

¹²⁶ Kate McNamara (2011), em sua análise do poema, aponta diversos trechos onde haveria este “infantil”, como nos versos em que o poeta conta, introduzindo um tom de brincadeira, que se escondia atrás das árvores; ou na segunda e na terceira estrofes, nas quais os “finais de linha” imitariam a fala sem fôlego de uma criança correndo para contar uma história; ou ainda, certa petulância infantil na repetição de “hate”, “como se o poeta tivesse descoberto que animais não cooperam com você como animais em contos de fadas e fábulas”.

incluídos nesta tradução dialogam com esta sensação de abertura, de possibilidades, “ar e tal”. Em segundo lugar, porque traz um O’Hara ainda “pré-Nova Iorque”, e embora não se trate de diminuir a importância desta cidade para o poeta, nos interessa não o encerrar no rótulo de poeta urbano. Em terceiro lugar, porque este é um poema que certamente estaria incluído em nossa breve antologia se já não houvesse sido traduzido e publicado por Paulo Henriques Britto¹²⁷: a epígrafe permite uma certa apropriação, ao trazer o poema para o corpo da tese. Além disso, a tradução de Britto, tão clara como o poema é claro, que parece ter sido tão “fácil”, vem servindo como uma espécie de inspiração para a tradução dos outros poemas, como mote de um modo de traduzir.

Este capítulo está dividido em duas partes. Nas sessões iniciais, trazemos informações sobre a vida de O’Hara, em diálogo com aspectos importantes de sua poesia, especialmente aqueles que são mais marcantes nos poemas traduzidos na tese. Procuramos destacar alguns eixos centrais de sua poética, e como ela é lida por certos críticos, como Marjorie Perloff, cujo livro *Frank O’Hara: a poet among painters* (primeira publicação de 1977) foi um dos primeiros trabalhos a dar atenção a um conjunto de obra que, embora já admirado dentro de determinado círculo, ainda não era mais amplamente reconhecido. Apresentamos também fragmentos da “prosa” o’hariana, como o famoso manifesto “Personism” de 1959 e o depoimento para a Paterson Society. São textos metapoéticos, que mostram um pouco a perspectiva do poeta sobre sua prática e sobre poesia. Assim, nessa parte, é feito um trabalho preliminar, que abre terreno a para segunda parte do capítulo, dedicado a leituras próximas (*close readings*) de três poemas e suas respectivas traduções. Como dizem, o diabo está nos detalhes, e a tradução também. Estas leituras formam o cerne desta tese, na medida em que é através delas que procuraremos mostrar a “materialidade”, a presença, dos poemas de O’Hara, e como nos empenhamos em traduzi-la. Tarefa que envolve identificar os principais procedimentos de cada poema, discernir seu “volume”, seus ritmos e modos de significar.

Alguns poemas de O’Hara já foram traduzidos e publicados em revistas literárias brasileiras, tais como *Inimigo Rumor* e *Modo de Usar & Co*. No entanto,

¹²⁷ Em forma um pouco diferente da apresentada aqui, em *Inimigo Rumor* 7, agosto-dezembro 1999; na forma atual, em *A tradução literária*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ele nunca foi traduzido de modo mais abrangente, tampouco (que se saiba) existe aqui no Brasil qualquer comentário crítico sobre sua obra (exceto a breve apresentação de Ricardo Domeneck na versão *online* da *Modo de Usar & Co.*). Assim, se por um lado os doze poemas que traduzimos ainda estão longe de preencher satisfatoriamente esta lacuna, representam ao menos um esforço mais substancial de trazer O’Hara para a nossa língua. Claro, O’Hara já é lido, até porque muitos leitores brasileiros podem perfeitamente ler em inglês. Embora seus livros não se encontrem em livrarias brasileiras, uma grande quantidade de seus poemas pode ser lida na internet. Porém, além do enfoque específico da tese que ora se apresenta, pretendemos tornar possível o acesso a um leque maior de leitores – sobretudo aqueles que não leem em inglês, ou leem pouco –, para que possam, na melhor das hipóteses, experimentar a mesma surpresa que tem conduzido nossa prática tradutória, e *curtir*, para além das “muitas possibilidades” que o texto poético apresenta, o frescor da poesia o’hariana.

4.2. Nova Iorque, pintura, música

“Quando nós todos”, diz O’Hara em uma entrevista, “chegamos ou emergimos como poetas em Nova Iorque, no meio e no final dos anos 50, os pintores eram os únicos interessados em qualquer tipo de poesia experimental, o que a cena literária geral não estava.”¹²⁸ Sua vida em Nova Iorque é quase inseparável de sua relação com a pintura. O’Hara era um entusiasta da cidade, do concreto, do metrô – “Eu mal desfruto de uma folha verde ao menos que saiba que tem um metrô por perto, ou uma loja de discos, ou qualquer outro sinal de que as pessoas não se *arrependem* totalmente da vida”¹²⁹ – dos porto-riquenhos, dos negros, de construções incessantemente destruídas para dar lugar a novas edificações, mas, especialmente, um entusiasta da experimentação realizada pelo grupo de pintores representativo do que se tornou conhecido como Expressionismo Abstrato. O’Hara e outros de seus amigos poetas, tais como John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch e James Schuyler se dividiam entre San Remo, o bar literário, e o Cedar Bar, o bar dos artistas, por onde circulavam

¹²⁸ O’HARA, F., Interview with Edward Lucie-Smith. In: *Standing still and walking in New York*. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975, p. 3.

¹²⁹ O’HARA, F., *The collected poems of Frank O’Hara*, 1995, p. 197.

pintores como Jane Freilicher, Larry Rivers, William de Kooning, Franz Kline e Jackson Pollock. O'Hara relata: “No San Remo nós discutíamos e fazíamos fofoca; no Cedar nós muitas vezes escrevíamos poemas enquanto ouvíamos os artistas discutirem e fazerem fofoca...”¹³⁰

Este grupo de poetas que posteriormente ficou conhecido como a *New York School of poetry* fez suas primeiras leituras públicas no Cedar Bar e em galerias de arte. O'Hara, por exemplo, lançou seu primeiro livro – *A City winter and other poems* – em 1952 através da galeria de arte Tibor de Nagy. Durante seu primeiro ano em Nova Iorque, enquanto as noites eram passadas nos bares, ele ainda tinha dinheiro suficiente para quase diariamente visitar ateliês de artistas, visitas tão frequentes que chegou a posar e se tornar tema de quadros de Nell Blaine, Larry Rivers e Grace Hartigan.¹³¹ Nascidos de certa forma sob o “guarda-chuva” dos pintores, os *New York Poets* escreviam também críticas de arte e realizavam colaborações de diversos gêneros com os artistas. Mas nem tudo era “profissional”, poetas e pintores bebiam (muito) juntos, almoçavam, passeavam, tinha casos, frequentavam exposições, *happenings*, óperas e balés; suas vidas se misturavam, assim como todos estavam “misturados” à cidade de Nova Iorque. Os nomes de diversos artistas são frequentemente evocados na poesia de O'Hara; Nova Iorque é tema constante de poemas e pinturas. A relação de O'Hara com as artes plásticas torna-se definitivamente algo central em sua vida quando começa a trabalhar no Museu de Arte Moderna (MoMA), inicialmente como recepcionista, depois passando a curador de exposições internacionais, posição que lhe rendeu a oportunidade de participar da montagem de exposições como “The New American Painting” (1958-9), que levou o Expressionismo Abstrato americano pela primeira vez à Europa; e também de fazer a curadoria da exposição “Pollock” que fez parte da IV Bienal de São Paulo em 1961.¹³²

John Ashbery diz que a pintura deu a O'Hara o conceito da arte como processo, o qual, embora não fosse algo novo, ainda não havia sido aplicado com resultados tão fortes nos Estados Unidos.¹³³ Marjorie Perloff enfatiza a influência da pintura na poesia de O'Hara e procura mostrar como as noções de arte enquanto *processo* e do quadro enquanto *superfície*, inspiradas principalmente

¹³⁰ O'HARA, F., 1995, p. 512

¹³¹ COOCH, B., *City poet: the life and times of Frank O'Hara*, 1993, p. 106.

¹³² O'HARA, F., *The art chronicles 1954-1966*. New York: George Braziller, 1990, p. 158.

¹³³ O'HARA, F., 1995, p. viii.

pela *Action Painting*, influenciariam a forma da poesia de O'Hara, na qual procedimentos sintáticos e prosódicos criariam uma poesia “de muita velocidade, abertura, flexibilidade e de desafio a expectativas”¹³⁴. Nesta direção, Perloff faz uma leitura do poema “Music” que vale ser mencionada.

If I rest for a moment near The Equestrian
 pausing for a liver sausage sandwich in the Mayflower Shoppe,
 that angel seems to be leading the horse into Bergdorf's
 and I am naked as a table cloth, my nerves humming.
 Close to the fear of war and the stars which have disappeared.
 I have in my hands only 25¢, it's so meaningless to eat!
 and gusts of spray over the basins of leaves
 like hammers of a glass pianoforte. If I seem to you
 to have lavender lips under the leaves of the world,
 I must tighten my belt.
 It's like a locomotive on the march, the season
 of distress and clarity
 and my door is open to the evenings of midwinter's
 lightly falling snow over the newspapers.
 Clasp me in your handkerchief like a tear, trumpet
 of early afternoon! in the foggy autumn.
 As they're putting up the Christmas trees on Park Avenue
 I shall see my daydreams walking by with dogs in blankets,
 put to some use before all those coloured lights come on!
 But no more fountain and no more rain,
 and the stores stay open terribly late.¹³⁵

A sintaxe de “Music”, diz Perloff, pode ser descrita como uma sistema de *non sequiturs*. Por exemplo, “*If I rest*” não é logicamente seguido por “*then*”, e a condicional se dissolve na imagem do anjo. O “*If I seem to you*” da linha oito é completado por “*I must tighten my belt*”, que é gramaticalmente coerente, mas é um *non sequitur* neste contexto. O uso de “*and*” para introduzir orações coordenadas e desconexas é igualmente ilógico. Desse modo, os usos repetidos de “*non sequiturs*” minariam o aspecto realístico e documental da cena descrita, introduzindo um tom oposto, de fantasia e transformação imaginária. Além disso, imagens individuais e metáforas são muitas vezes cômicas ou até grotescas, reforçando o tom de fantasia. Perpassaria todo o poema uma sensação de antecipação e excitação, o poeta se integra ao cenário do café – “*naked as a tablecloth*” – ao mesmo tempo que está “*close to the fear of war and the stars which have disappeared*”. A “pausa” inicial do poema dá lugar à urgência de

¹³⁴ PERLOFF, M. *Frank O'Hara: a poet among painters*, 1998, p. 85.

¹³⁵ O'HARA, F. 1995, p. 210.

“*locomotives on the march*”. “Music”, escreve Perloff, capturaria a sensação de mágica, urgência e confusão no cenário urbano. A sensação de fluidez é reforçada pelos usos repetidos do gerúndio. Este e outros poemas com procedimentos similares seriam, segundo ela, aparentados a *Action Painting* por mostrarem mais o poeta ganhando consciência através do processo do que simplesmente dando a ver a consumação dos resultados.¹³⁶

Mas a própria Perloff, em uma segunda introdução ao livro *Poet among painters*, escrita quase três décadas após a publicação original, salienta que a primeira leva de críticas ao poeta, incluindo a dela própria, talvez tivesse dado demasiada atenção a sua relação com o Expressionismo Abstrato.¹³⁷ Isso teria sido um efeito natural, dado o envolvimento pessoal de O’Hara com exposições deste grupo de pintores, e também pelo fato de sua produção escrita sobre pintura ser razoavelmente mais significativa que seus textos sobre poesia. Ao nosso ver, a relação com a pintura interessava principalmente como uma possibilidade de experimentação e uma relação não acadêmica com a arte. Algo bem caracterizado por John Ashbery:

Os artistas gostavam da gente e nos pagavam bebidas, e nós, por outro lado, sentíamos que eles – e estou falando de artistas como de Kooning, Franz Kline, Motherwell, Pollock – estavam livres para ser livres em suas pinturas de uma maneira que a maioria das pessoas pensava ser impossível para a poesia. Então eu acho que aprendemos muito com eles naquela época, e também com compositores como John Cage, Morton Feldman, mas as lições eram meramente uma verdade abstrata – algo como Seja Você Mesmo – e não lições práticas – em outras palavras, ninguém nunca pensou em espalhar palavras na página como Pollock espalhava suas tintas, mas o motivo para fazê-lo poderia ter sido o mesmo em ambos os casos. (ASHBERY apud MONTGOMERY, 2010, p. 197. Tradução nossa.)¹³⁸

Ashbery aponta para outra influência importante, a música, especialmente a contemporânea. O’Hara estudou piano desde pequeno e, quando entrou em Harvard em 1946, como ex-combatente da Marinha, foi para fazer um bacharelado em música, planejando uma carreira como compositor e pianista. Mas tanto o lado mais acadêmico da música o teria intimidado como uma aceitação de

¹³⁶ PERLOFF, M., 1998, pp. 120-124. A análise que Perloff faz do poema é certamente mais complexa e detalhada do que a que mostramos aqui. Nosso intuito, porém, foi apenas recuperar o seu principal fio de argumentação, que seria a comparação do poema de O’Hara com uma *Action Painting*.

¹³⁷ Ibid., p. xx.

¹³⁸ Todas as citações deste capítulo são traduções nossas.

suas limitações enquanto pianista o teriam dissuadido de prosseguir com a carreira.¹³⁹ No entanto, quando Ashbery e O’Hara se conheceram, este tocava Satie, Krenek, Sessions e Schoenberg ao piano para o amigo.¹⁴⁰ E foi também quem o apresentou a John Cage e a Morton Feldman. Na introdução que escreveu aos *Collected Poems* de O’Hara, Ashbery conta que, no primeiro dia de 1952, eles assistiram juntos a um concerto do pianista David Trudor tocando “Music of Changes” de John Cage:

Uma peça de piano que durava mais do que uma hora e consistia, pelo que me lembro, inteiramente de *tone-clusters* isolados e autônomos tocados aparentemente de modo aleatório por todo o teclado. Era uma música aleatória, composta através de moedas que eram jogadas em um método que era uma adaptação do *I Ching*. Tanto na época como hoje em dia o mecanismo do método me escapa; o que importava era que elementos do acaso pudessem se combinar para produzir um trabalho tão bonito e claro. Para nós foi mais uma prova, talvez uma prova definitiva, não tanto de que “qualquer coisa vale”, mas de que “qualquer coisa pode surgir”. (ASHBERY, 1995, p. ix.).

Em um texto que escreve para um disco de Morton Feldman, O’Hara diz que este, ao empregar uma “imprevisibilidade reforçada por espontaneidade”; conseguiria evitar o aspecto simbólico que teria impregnado as obras abstratas de seus contemporâneos.¹⁴¹ Por exemplo, enquanto outros compositores determinariam em suas partituras indicações de “*loud-passion*” (alto-paixão) ou “*soft-tenderness*” (suave-ternura) Feldman teria criado um trabalho que existe “sem referências fora de si mesmo”. Embora Feldman dê indicações sobre a amplitude de uma dada passagem e suas divisões temporais, as notas são deixadas a cargo do músico que vai executá-las. “Enquanto uma obra virtuosística coloca exigências técnicas para o músico, uma peça de Feldman procura engajar sua colaboração improvisada.”¹⁴² O que Feldman consegue, afirma O’Hara, é encontrar em cada peça musical uma revelação “pessoal e profunda da qualidade interna do som”.¹⁴³

Will Montgomery, no ensaio “Frank O’Hara and Morton Feldman”, destaca o conceito de “imprevisibilidade”, que O’Hara tanto prezaria no trabalho

¹³⁹ GOOCH, B., 1993, pp. 108-109.

¹⁴⁰ GOOCH, B., 1993, p. 138.

¹⁴¹ O’HARA, F., New directions in music. In: *Standing still and walking in New York*. Bolinas: Grey Fox press, 1975, pp. 116-117 (tradução nossa).

¹⁴² O’HARA, F. New directions in music. In: *Standing still and walking in New York*. Bolinas: Grey Fox press, 1975, pp. 116-117.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 120.

de Feldman, como algo igualmente importante em sua poética. Montgomery defende que a imprevisibilidade implica um compromisso radical com a materialidade da linguagem, e neste comprometimento ele vê semelhanças entre o trabalho do músico e do poeta. Assim, a vontade de Feldman de desestabilizar as relações formais entre “ritmo, nota, dinâmicas” seria próxima à recusa de O’Hara em definir para si uma poética de “forma, medida, som, metragem, colocação, ouvido”.¹⁴⁴ Feldman disse: “Não faço relógios. Estou interessado em chegar ao tempo em sua existência desestruturada. Isto é, estou interessado em como animais selvagens vivem na selva, não no zoológico.”¹⁴⁵ Desse modo, deixaria “os sons existirem por si mesmos – não como símbolos, ou memórias, que são memórias de outras músicas.”¹⁴⁶ O’Hara, por sua vez, fala de uma busca por um poema que “signifique apenas o que ele mesmo significa, torne-se, por assim dizer, seu próprio poema”¹⁴⁷, e, para isso, seria necessário não sucumbir à emoção, tampouco ao peso morto de prévias associações formais. “Se ele sucumbir a essa paixão, certamente o poeta vai sentir que as emoções, não as palavras, ‘são o poema’”, escreve O’Hara.

É justamente em um texto sobre Feldman que O’Hara destaca a inter-relação das diferentes artes “nos últimos dez anos”, durante os quais a influência de ideias estéticas seria mútua: “a extrema diferença entre as artes colocou as analogias técnicas em alto relevo”¹⁴⁸. Se insistimos em destacar estas influências é porque tal entrecruzamento aparece como um dado característico da *New York School* e especialmente da poesia de O’Hara. Ashbery fala da importância dessas outras artes como “verdades abstratas”, como um “Seja Você Mesmo” e não “lições práticas”. Claro que é preciso ter cautela ao transpor conceitos da pintura (ou da música) para a poesia, porém, ao menos do caso de Frank O’Hara, esta relação com as outras artes era algo tão vivido e experimentado – seja, por exemplo, no seu passado como pianista, ou através da amizade que manteve com pintores – que, mais do que “verdades abstratas”, pode ser entendida como parte importante de sua vida, formação e prática poética.

¹⁴⁴ MONTGOMERY, W., Frank O’Hara and Morton Feldman. In: *Frank O’Hara Now*, 2010, p. 201.

¹⁴⁵ FELDMAN, M. apud MONTGOMERY, W., 2010, p. 201.

¹⁴⁶ Ibid., p. 201.

¹⁴⁷ O’HARA, F., SS, 1975, p. 35.

¹⁴⁸ O’HARA, F., 1975, p. 115.

Além disso, as noções de *superfície* e de *acaso/imprevisibilidade* são também questões de sua poética, que surgem a partir de sua relação com as palavras. A linguagem é seu terreno de experimentação, sua matéria-prima. Portanto, é o acaso *da* linguagem e a superfície *da* linguagem que O'Hara problematiza e coloca em pauta. Por isso, embora valorizasse a relação com as outras artes, ele também disse que a poesia nunca pode ser nada além dela mesma, e, se for, “deve ter sido um acidente”:

Bom, não dá para fazer uma declaração dizendo que “Minha poesia é a Capela Sistina do verso”, ou “minha poesia é igual a Pollock, de Kooning e Guston enrolados em um único grande verbo,” ou “Minha poesia é como um dia ventoso numa montanha contemplando um oceano tempestuoso” – em primeiro lugar, até onde eu sei, não é nada disso, em segundo lugar, mesmo que fosse parecida com todas essas coisas, isso não seria um feito meu. Eu não poderia, deve ter sido um acidente, e eu próprio não reconheceria. Além do mais, como seria uma poesia assim? Teria que ser a própria Capela Sistina, teria que ser a própria pintura, naquele dia e lugar específico. Impossível. (O'HARA, 1995, p. 510).

4.3.

Um sonho de contradições: a cena literária *versus* Personismo

O'Hara morreu em 1966, subitamente, após um acidente de carro em Fire Island, aos 40 anos. Ele não morreu na hora do acidente, ainda ficou no hospital por cerca de dois dias, mas o fígado, já fraco por conta de muita bebida, o derrubou.¹⁴⁹ Cerca de 200 pessoas foram ao seu funeral, inúmeros poetas e pintores, entre eles Larry Rivers, John Ashbery, Bill Berkson e Allen Ginsberg. Na lápide, estava escrito: “Graça de nascer e viver com a maior variedade possível.”¹⁵⁰ Bill Berkson falou em nome dos poetas jovens; John Ashbery desabou ao tentar ler um poema; Larry Rivers fez um discurso forte, provocando até certo mal-estar ao descrever a imagem debilitada de O'Hara na cama do hospital, mas disse também que Frank era seu melhor amigo, mesmo observando que, provavelmente, ao menos sessenta pessoas em Nova York achavam que ele era o melhor amigo delas.

¹⁴⁹ GOOCH, B., 1993, p. 461.

¹⁵⁰ A frase na lápide de O'Hara vem do verso de um poema dedicado a sua amiga Grace Hartigan, que fazia um trocadilho com o nome dela, dizendo: “*Grace/ to be born and live as variously as possible*” (O'HARA, 1995, p. 256).

Sem dúvida ele era o homem mais impossível que eu conheci. Ele nunca passava a mão na minha cabeça. Ele nunca me deixou ser preguiçoso. Sua fala, seus interesses, sua poesia, sua vida era um teatro no qual eu via como os seres humanos *realmente* são. Ele era um sonho de contradições. (GOOCH, 1993, p. 10).

Mas certo culto em torno de sua figura, que se desenvolveu nos anos 60 e 70, já tinha começado antes de sua morte.¹⁵¹ O estilo de poemas que O'Hara cunhou de "*I do this I do that*" ("Eu faço isso eu faço aquilo") já era copiado pelos poetas da segunda geração da *New York School*.¹⁵² São poemas de ocasião, supostamente escritos de forma rápida, em momentos os mais triviais, como o intervalo do almoço – daí o título de um de seus livros, *Lunch Poems*.¹⁵³ Como se tivesse uma câmera na mão, O'Hara descreve suas andanças: "sua tendência, como a de Whitman, era mitificar a vida cotidiana da cidade"¹⁵⁴. Allen Ginsberg disse que, através deste tipo de poema, O'Hara o teria ensinado a realmente ver Nova York pela primeira vez, "é como ter Catulo mudando sua visão do Fórum de Roma"¹⁵⁵. Parte da novidade deste tipo de poema seria criar a impressão de que nada é inventado.¹⁵⁶ Muito alerta ao seu ambiente, "ele começou a prestar atenção a momentos, placas de rua, pequenos objetos como relógios de pulso, com uma nova intensidade, em uma poesia que cada vez mais celebrava a cotidianidade do cotidiano"¹⁵⁷. Uma marca registrada desses poemas "Eu faço isso eu faço aquilo" é que o primeiro verso dá uma localização espacial ou temporal do poeta ("*It is 12:20 in New York a Friday*"¹⁵⁸; "*It's my lunch hour, so I go*"¹⁵⁹; "*515 Madison Avenue*"¹⁶⁰). Na verdade, como apontam os editores de uma recente antologia de ensaios sobre O'Hara, o fato de *Lunch Poems* ter ganhado uma edição popular pela editora City Lights em 1964 fez com que o estilo "Eu faço isso eu faço aquilo" se tornasse, ainda hoje, a faceta mais conhecida de O'Hara.¹⁶¹

¹⁵¹ GOOCH, B., 1993, p. 469.

¹⁵² Ibid, p. 469.

¹⁵³ PERLOFF, M., 1998, p. 146.

¹⁵⁴ GOOCH, B., 1993, p. 289.

¹⁵⁵ Ibid, p. 288.

¹⁵⁶ Ibid., p. 289.

¹⁵⁷ Ibid., p. 290.

¹⁵⁸ O'HARA, F., 1995, p. 323.

¹⁵⁹ Ibid., p. 257.

¹⁶⁰ Ibid., p. 324.

¹⁶¹ Embora os editores ressaltem que, apesar da fama, *Lunch Poems* é na verdade um livro bem variado.

É o O'Hara perspicaz, contador de casos, o poeta das superfícies ofuscantes da vida urbana e testemunha verborrágica da intensa atividade social e estética da cena artística de Nova York nos 50. É o O'Hara acelerado, que escreve rapidamente poemas no trabalho, na festa ou vendo televisão (...) Esta imagem do gênio blasé, aparentemente tão descuidado de seus talentos, se revelou atraente a gerações de leitores e escritores, entre eles os seus imediatos sucessores.(HAMPSON; MONTGOMERY, 2010, pp. 2-3).

Segundo Anne Waldman, Frank O'Hara teria dado a toda uma nova geração de poetas a liberdade de falar, em um poema, sobre qualquer assunto, e seu estilo, aparentemente tão improvisado, teria mostrado que poemas poderiam ser escritos às pressas.¹⁶² Como observa Perloff, certo mito havia se formado, tendo O'Hara como “laureado da cena artística de Nova York” – o artista menor, memorável menos por seus verdadeiros feitos do que por sua vida colorida e influência sobre os outros.¹⁶³

Mas o “mito” não é totalmente infundado. Relaciona-se com o depoimento que citamos de O'Hara, quando ele diz que a cena literária não estava interessada em poesia experimental. Relaciona-se também com certa pose assumida por ele de “inocente poético”¹⁶⁴ diante das demandas do *establishment* naquele momento dos Estados Unidos. Nesse sentido, para entender melhor a postura de O'Hara, vale a pena discutir alguns trechos de seu famoso manifesto de 1960, “Personism”¹⁶⁵ (que traduzimos por “Personismo”), da sua “Declaração para a Paterson Society”¹⁶⁶ (1961) e de uma entrevista que concedeu a Edward Lucie-Smith em 1965.

“Tudo está nos poemas”, assim começa o manifesto.¹⁶⁷ A relutância de O'Hara em falar *sobre* sua poesia é notória. Quando o faz, é sempre de modo hesitante, como quando diz na declaração para a Paterson Society que “não consegue pensar em mais de um poema por vez” e que, se fosse obrigado a definir uma poética, ela seria sobre determinado poema e que entraria em contradição com outros poemas. Diz também que “não quer fazer um monte de prosa sobre algo que está perfeitamente claro nos poemas”, acrescentando: “A prosa crítica

¹⁶² Waldman *apud* Perloff, 1998, p. 196.

¹⁶³ PERLOFF, M., 1998, p. 2.

¹⁶⁴ É Perloff que usa a expressão “inocente poético” para se referir a O'Hara.

¹⁶⁵ O'HARA, F. Personism: a manifesto. In: *The collected poems of Frank O'Hara*. Edited by Donald Allen. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, pp. 498-499.

¹⁶⁶ O'HARA, F. Statement for Paterson Society. In: *The collected poems of Frank O'Hara*. Edited by Donald Allen. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, pp. 510-511.

¹⁶⁷ O'HARA, F., 1995, p. 498.

faz crescer muita grama, e eu não quero ajudar a esconder os meus poemas, muito menos matá-los.”¹⁶⁸ O’Hara apresenta o movimento Personismo – “fundado por mim depois do almoço com LeRoi Jones no dia 27 de agosto, 1959, um dia em que eu estava apaixonado por alguém (não por Roi, aliás, um loiro)”¹⁶⁹ – com evidente tom de provocação. Ele escreve que poesia deve ser feita como quem fala ao telefone com um amigo; que a poesia não precisa ser explicada; que não está nem aí se a poesia serve ou não para “melhorar” as pessoas. Sobre metrificação: “Quanto à medida e a outros aparatos técnicos, é só senso comum: se você vai comprar um par de calças você quer que elas sejam apertadas o suficiente para que todo mundo queira ir para a cama com você. Não há nada de metafísico.” E acrescenta, “eu não acredito em deus, então não tenho que fazer elaboradas estruturas sonoras”; “não gosto de ritmo, assonância, todas essas coisas. Tem que ser no peito e na raça”.¹⁷⁰

Na época, o *establishment* da poesia americana era dominado pela escola de T.S Eliot. Como conta Harold Brodkey, na época do início da amizade entre O’Hara e Ashbery, ainda em Harvard, certa vez ele encontrou com os dois e eles estavam dizendo que Wallace Stevens era mais importante do que Eliot: “eles eram muito superiores em relação a já terem ultrapassado o tipo de exaltação e encantamento e significados mais elevados de Eliot”¹⁷¹. Como explica Perloff, o Eliot venerado então não era mais o poeta lírico dos “Four Quartets”, mas aquele que “fazia importantes pronunciamentos públicos sobre a natureza e a função da poesia”¹⁷². Em 1950, Wallace Stevens já tinha muitos admiradores, mas ainda era considerado um poeta de um círculo restrito. Assim, descreve Perloff, Eliot “reinava supremo e o modo poético que prevalecia era neossimbolismo – uma poesia [...] civilizada, verbalmente excelente, irônica e cerebral – e tradicional”¹⁷³. Robert Lowell seria um dos herdeiros diretos de Eliot, e O’Hara o critica abertamente, dizendo que ele teria “um modo confessional que deixa passar coisas que são simplesmente ruins mas que deveriam nos interessar porque ele está sofrendo tanto”¹⁷⁴. Sobre o uso que Lowell faz da métrica tradicional, O’Hara

¹⁶⁸ O’HARA, F., 1995, p. 510.

¹⁶⁹ Ibid., p. 498.

¹⁷⁰ O’HARA, F., 1995, pp. 498-499.

¹⁷¹ GOOCH, B., 1993, p. 138.

¹⁷² PERLOFF, M., 1998, p. 10.

¹⁷³ Ibid., p.10.

¹⁷⁴ O’HARA, F., 1975, p.13.

pontua: “E a métrica não é tão diferente. Qualquer pessoa em qualquer universidade nos Estados Unidos poderia botar métrica naquilo. Então realmente não me identifico com isso.”¹⁷⁵

Mas escrever um manifesto era também um modo de parodiar ironicamente o influente manifesto “Verso Projetivo”, de 1950, de Charles Olson, fundador do movimento dos poetas *Black Mountain*. O manifesto de Olson se queria antiacadêmico, mas, para O’Hara, seria por demais teórico, programático e controlado.¹⁷⁶ Sobre Denise Levertov e Robert Creeley, poetas *Black Mountain*, O’Hara diz: “Com a influência de Levertov e Creeley, você tem outro elemento, que é fazer do *controle* praticamente o tema do poema. Quer dizer, o *controle* da linguagem, o *controle* das experiências e o *controle* do pensamento.”¹⁷⁷ Em relação a Charles Olson, embora admirasse alguns de seus poemas, diz que ele seria “extremamente consciente da herança poundiana e de fazer o pronunciamento importante, o que nem sempre pode ser evocado, e que nem é particularmente desejável na maioria das vezes”.¹⁷⁸

O nome de Allen Ginsberg é citado duas vezes no manifesto, como um de seus “camaradas poetas”. Em 1959, Ginsberg escreveu um ensaio chamado “*Abstraction in Poetry*”, no qual diz, entre outras coisas, que os poemas de O’Hara eram longos experimentos em dizer coisas sem sentido.¹⁷⁹ O’Hara responde, indiretamente, dizendo que, para ele, a abstração na poesia envolveria um “autoapagamento” do poeta; e que o movimento que propõe, o Personismo, seria o contrário disso, e *tão* o contrário disso que acabava “se aproximando de uma verdadeira abstração pela primeira vez, realmente, na história da poesia”.¹⁸⁰ O’Hara não poderia deixar de ser contraditório. Mas é certo que ele não compartilhava da poesia mística, de fervor revolucionário e abertamente *gay* de Ginsberg. Diferente dos *beats*, o Oriente não o encantava, pois, “enquanto outros passeavam pelo Himalaia, Quioto ou Tânger, O’Hara preferia andar pelas ruas frenéticas de Manhattan da hora do rush e em seus táxis em guerra”.¹⁸¹

¹⁷⁵ O’HARA, F., 1975, p. 13.

¹⁷⁶ PERLOFF, M., 1998, p. 16.

¹⁷⁷ O’HARA, F., 1975, p. 23.

¹⁷⁸ O’HARA, F., 1975, p. 13.

¹⁷⁹ GINSBERG, A. apud PERLOFF, 1998, p. 25.

¹⁸⁰ O’HARA, F., 1995, p. 499

¹⁸¹ PERLOFF, M., 1998, p. 15.

O que se pode esperar do Personismo? (Isto está ficando bom, não é mesmo?) Tudo, mas não vamos conseguir. É um movimento muito novo, vital demais para prometer qualquer coisa. Mas, como a África, está a caminho. Os recentes propagandistas da técnica de um lado, e os do conteúdo do outro: é melhor que se cuidem. (O'HARA, 1995, p. 499).

Ao falar dos propagandistas da técnica, O'Hara talvez se refira ao grupo de Olson. Quando fala do conteúdo, talvez se refira aos *beats*. “Muito maluco para os caretas, muito careta para os malucos”: assim Ashbery definiu a estranha posição de O'Hara no cenário poético de então. De todo modo, dado o contexto, fica mais fácil entender porque O'Hara “sai pela tangente” da poesia como algo *tão* pessoal, que beira a abstração.

4.4.

A forma é afrouxada, o ar entra

A metáfora de escrever poesia como quem fala ao telefone talvez nos diga sobre o desejo de O'Hara de elaborar uma poesia que seja direta e presente: “coloca o poema diretamente entre o poeta e a pessoa”.¹⁸² O tom por vezes casual de seus poemas contribui muito para a sensação de presente imediato; e a recorrência de elementos cotidianos – cafés, geladeiras, mesas, telefones, ruas – também informa certa “coloquialidade”, criando um efeito de realidade. A coloquialidade é também uma das marcas da importante influência de William Carlos Williams, cuja valorização do idioma americano, com seus “ritmos de fala coloquial” e a incorporação de “objetos localmente observados como carrinhos de mão, ambulâncias”, se distanciaria da poesia excessivamente cosmopolita e intelectualizada de Eliot.¹⁸³ Segundo Perloff, O'Hara teve Williams como mestre por se identificar com sua “luta contra convenção, pretensão e conformismo” e

¹⁸² O'HARA, F., 1995, p. 499.

¹⁸³ GOOCH, B., 1993, p. 172. Em relação a isso, o teórico do verso Chris Beyers observa que para cada crítico que diz que Williams conseguiu reproduzir os ritmos da fala, há outro que diz que ele não conseguiu. Seria um debate sem fim. O “espírito” do idioma americano de Williams seria apenas uma versão do século XX para asserção de Wordsworth de que seus poemas são a fala natural purificada. De todo modo, explica Beyers, assim como a dicção e sintaxe de Wordsworth são menos “literárias” do que a de muitos de seus contemporâneos, os poemas de Williams são mais como “fala” do que muitos escritos por outros na mesma época. Alguns de seus versos soam muito mais como algo entre ouvido do que, por exemplo, “The Love Song of Alfred Prufrock” (BEYERS, Chris. *A history of free verse*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2001, pp. 188-190.)

sua “liberação da linguagem”.¹⁸⁴ De todo modo, em O’Hara a suposta coloquialidade é tão cerceada por uma avalanche de procedimentos – lineação, espaços entre versos e palavras, rimas, aliteraões, enjambements etc. – que parece fazer mais sentido falar em termos de “efeito de coloquialidade” do que de algo que ocorre espontaneamente. Por mais casual que pareça, ao nosso ver, prevalece o caráter de artifício, de algo construído. E ainda, basta olhar com um pouco de atenção diversos poemas para perceber que o efeito de coloquialidade é quase sempre algo momentâneo, pois O’Hara frequentemente intercala versos mais “coloquiais” ou “cotidianos” com versos mais escancaradamente líricos, filosóficos ou fantasiosos¹⁸⁵. O próprio O’Hara, na quarta capa que escreveu para *Lunch Poems*, sugere esse movimento:

Muitas vezes, este poeta, passeando pelo brilho estilhaçado do meio-dia de Manhattan, parou e usou uma Olivetti num mostruário para datilografar trinta ou quarenta linhas de rumações, ou, refletindo mais profundamente, se retirou para um lugar escuro, seja um depósito ou um posto de bombeiros, para esboçar seus mal-entendidos registrados em relação às eternas questões da vida, da coexistência e da profundidade, sem nunca esquecer do almoço, sua refeição preferida. (O’HARA, 1964, quarta capa).

O’Hara tanto para na máquina de escrever para datilografar algumas rumações, como às vezes se retira para um lugar mais escuro para “refletir mais profundamente” sobre questões “eternas” (sem esquecer de almoçar, claro). Há um movimento entre a claridade das ruas e o escuro dos depósitos; entre o efeito de coloquialidade e de realidade e as observações mais “sérias” sobre a vida. Ou, como no poema “Music”, que apresentamos acima, entre o fantasioso de certas imagens e metáforas e a sintaxe repleta de *non sequiturs*, os quais perturbam um poema que em seu primeiro verso parece casual e documental. Neste movimento, neste ir e vir entre diferentes “modos” – “Eu não prefiro um ‘modo’ a outro”, diz o poeta em “My heart” –, reside boa parte da força de seus poemas. E se sua poesia consegue acontecer de modo “direto” e “presente”, não é meramente por partir tantas vezes de situações cotidianas, muito menos porque é escrita como “quem fala ao telefone”, mas porque o constante movimento e a sensação de transformação criados por O’Hara mantêm o leitor desperto, na ponta dos pés, dançando.

¹⁸⁴ PERLOFF, M., 1998, p. 45.

¹⁸⁵ Isso ficará mais claro nas análises dos poemas traduzidos.

Isso nos leva à questão da técnica, também mencionada por O'Hara no manifesto. A comparação que ele faz entre “medida e outros aparatos” e “uma calça apertada o suficiente para que todo mundo queira ir para a cama com você”, mesmo hoje em dia, com a institucionalização do verso livre, não deixa de ser surpreendente. “Não há nada de metafísico”, diz o poeta. O que não quer dizer que não há técnica (ao contrário, seduzir todo mundo está longe de ser uma tarefa fácil). Especialmente no começo de sua vida poética, O'Hara se exercitou escrevendo sonetos e parodiando diversos estilos. Perloff, em seu livro, faz questão de mostrar o quão culto e literariamente educado era o autor. Realmente, parece que basta ler qualquer poema seu para perceber que o seu método de composição é mais elaborado, certamente bem mais sutil, do que “tem que ir no peito e na raça”.

Por ele não acreditar que um poeta deve buscar impor ordem à experiência, ele não queria impor ao seu próprio verso a ordem de uma prosódia elaborada, cuidadosamente pensada. Mas, apesar de O'Hara dizer que não “gostava” de artifícios poéticos como métrica, rima, assonância e “todas essas coisas”, ele ainda assim buscava uma certa beleza formal, o equivalente verbal de “calças... apertadas o suficiente para que todo mundo queira ir para a cama com você”. Ele não quer ser correto, mas ele quer, sim, ser atraente. (FELDMAN, A. *apud* McNAMARA, 2011).

Na entrevista que concede a Edward Lucie-Smith, O'Hara diz que talvez nunca tenha se tornado pintor porque “me parece que a pintura e escultura requerem tanta concentração durante um período tão longo de tempo que eu acho que eu não conseguiria. Por outro lado, pode-se, sim, escrever relativamente rápido”.¹⁸⁶ E acrescenta: “O que me deixa feliz é quando uma coisa cai no lugar como se fosse uma conversa ou algo assim.”¹⁸⁷ Ele cita Keats como exemplo de alguém que pode até ter trabalhado muito na composição de cada poema, mas a impressão que se tem é de que não trabalhou; e Matisse como alguém cujo resultado final do trabalho teria exigido muito “talento, reflexões e tudo mais”, mas a execução propriamente não tomou praticamente tempo algum.¹⁸⁸

Mas é com a categoria de “design”, discutida em notas preparadas em 1952 para uma suposta fala no The Club, que O'Hara explicita melhor suas

¹⁸⁶ O'HARA, F., 1975, p. 21

¹⁸⁷ O'HARA, F., 1975,, p. 21

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

preocupações ao escrever um poema.¹⁸⁹ Ele fala de “design” como algo que nos faz sentir a “personalidade” do poeta no poema, em oposição à forma, cujas restrições podem impedir o poema de respirar, impedindo que o “design” individual apareça. O elemento mais externo do “design”, escreve, é aquilo que afeta os olhos e o ouvido: “o poeta comanda a velocidade ao fazer o olho cair e ao fechar cada verso individual com uma rima”.¹⁹⁰ E desenvolve:

Neste sentido o “design” não precisa ser aparente tipograficamente, é uma objetividade lúcida, uma objetividade que respeita a poesia, sem a qual o mais sublime e inspirado poema de amor ou canção de ódio tornam-se declamações enlameadas. Quando o poema está sendo escrito, entra ar, e luz, a forma é afrouxada cá e lá, observações juntam-se a imagens talvez sentidas de modo consistente demais, uma rima torna-se assonante ao invés de regular, ou é de todo evitada por uma questão de variedade e vigor. (O’HARA, F., 1975, p. 35)

O’Hara fala das restrições ao que ele chama de “forma”, mas isso não significa uma desatenção em relação a uma variedade de procedimentos poéticos, como o aspecto visual do poema ou o uso de rimas. Como ele próprio diz, “o poeta comanda a velocidade”, e comanda a velocidade através do poema, através de sua forma e sua prosódia. É interessante como O’Hara, ao mesmo tempo que enfatiza o processo – “Quando o poema está sendo escrito (...)” –, dota o poema de uma qualidade tridimensional, cuja forma pode ser “afrouxada”, e na qual “ar” e “luz” podem entrar.

¹⁸⁹ O’HARA, F., Design etc. In: *Standing still and walking in New York*. Edited by Donald Allen. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975, pp. 33-36.

¹⁹⁰ O’HARA, F., 1975, p. 34.

4.5. Estranhamento: tangível-intangível

“Estes poemas, tão coloquiais, tão conversacionais, ainda assim parecem estar nos alcançando de um algum outro lugar, infinitamente distante”, escreve Morton Feldman sobre a poesia de O’Hara. Este comentário, embora de modo bastante indireto, remete à comparação que fizemos dos poemas de O’Hara com o “amor à noite, amor à noite” de Fitzgerald, que parece significar “outra espécie de noite, outra espécie de amor”. Em O’Hara, encontramos uma outra espécie de “coloquial”, uma outra espécie de “poesia”. Talvez este efeito seja um resultado da dinâmica que o próprio O’Hara descreve em termos de “tangível” e “intangível”:

Pode ser que a poesia torne eventos nebulosos da vida tangíveis para mim ou recupere seus detalhes; ou, inversamente, que a poesia torne concreta a qualidade intangível de acidentes que são por demais concretos ou circunstanciais. Ou cada um em ocasiões específicas, ou ambos todo o tempo. (O’HARA, 1975, p. 112).

A poesia permite resgatar detalhes de eventos nebulosos, e simultaneamente materializa a qualidade intangível de incidentes e circunstâncias, criando deslocamentos e estranhamentos. Ao mesmo tempo que nos aproxima, parece nos alcançar de um lugar distante, de um *outro* lugar. Diz coisas que nunca tínhamos lido, ouvido, observado ou vivido. Paulo Henriques Britto, na introdução às suas traduções de Wallace Stevens, escreve que este proporcionaria “ao leitor aquela sensação de estar ao mesmo tempo vislumbrando uma verdade fundamental e roçando os limites do inapreensível (...)”. Sobre O’Hara, embora não pareça tão adequado falar em “verdades fundamentais” – seria talvez melhor falar simplesmente em termos de “experiências” –, também se pode dizer que seus poemas nos lançam aos “limites do inapreensível”. É uma poesia que dá materialidade, que cria linguagem onde havia o imaterial e inapreensível. E o inverso pode igualmente acontecer, no sentido de nos fazer perceber nuances no que se coloca como concreto e circunstancial. Revelando o tangível no intangível e vice-versa, lançando-nos sempre em certo estado de atenção: talvez por isso esta poesia seja quase sempre tão capaz de surpreender.

4.6. Uma breve explicação sobre os poemas escolhidos

Os poemas que escolhemos traduzir estão longe de representar a obra de O'Hara como um todo. Ficaram de fora muitos poemas significativos. Por exemplo, não estão representados nenhum dos divertidos poemas que O'Hara escreveu para Nova Iorque. Ficaram de fora também memoráveis poemas para John Ashbery, que descortinam a relação particularíssima entre os dois amigos poetas. Ficou de fora “A true account of talking to the Sun at Fire Island”, uma espécie de homenagem e brincadeira com Maiakóvski. Tampouco apresentamos aqueles poemas onde sua homossexualidade se coloca mais explicitamente. Ficou de fora “The day Lady died”, um dos poemas mais famosos de O'Hara, que narra o dia da morte de Billie Holiday. Mas talvez a ausência mais sentida seja a de seus poemas mais longos, como “In memory of my feelings” ou “Biotherm”, nos quais O'Hara experimenta com a polifonia de vozes e outros procedimentos menos factíveis em poemas mais breves.

Enfim, a obra de O'Hara é um universo vasto, do qual pretendemos, aqui, trazer apenas algumas configurações. Um trabalho de tradução mais amplo fica como desejo e projeto para o futuro. Ainda assim, esperamos que nossa brevíssima antologia traga uma mostra minimamente variada, que apresente diferentes facetas do poeta. “A graça de nascer e viver com a maior variedade possível.” Tratamos cada poema como uma espécie de acontecimento único, que traz quase sempre um O'Hara um pouco diferente do que encontramos no poema anterior. Assim, podemos não ser “fiéis” ao conjunto da obra, mas somos fiéis ao poeta que tanto hesitava em definir para si uma poética única, que gostaria de manter abertas as janelas para possíveis voos do pelicano, cheio de possibilidades, e ar.

Também é importante fazer uma explicação sobre as tabelas com as propostas de escansão, que procuramos expor do modo mais simples possível. A barra comum, “ / ”, indica acento primário; a barra invertida, “ \ ”, acento secundário; o traço, “ – ”, indica sílaba átona; as barras duplas, “||”, uma pausa mais relevante. Usamos cores para indicar diferentes aliterações, rimas e assonâncias, que são depois explicadas no corpo do texto.

4.7. A pleasant thought from Whitehead

Here I am at my desk. The
light is bright enough
to read by it is a warm
friendly day I am feeling
assertive. I slip a few
poems into the pelican's
bill and he is off! out
the window into the blue!

The editor is delighted I
hear his clamor for more
but that is nothing. Ah!
reader! you open the page
the poems stare at you you
stare back, do you not? my
poems speak on the silver
of your eyes your eyes repeat
them to your lover's this
very night. Over your naked
shoulder the improving stars
read my poems and flash
them onward to a friend

The eyes the poems of the
world are changed! Pelican!
you will read them too!

(O'HARA, F. 1995, p. 23)

1	Here I am at my desk. The	/ - / - - / -
2	light is bright enough	/ - / - /
3	to read by it is a warm	- / \ - - - /
4	friendly day I am feeling	/ - / / - / -
5	assertive. I slip a few	- / - - / - /
6	poems into the pelican's	/ - / - - / - -
7	bill and he is off! Out	/ - - / /
8	the window into the blue!	- / - / - - /
9	The editor is delighted I	- / - \ - / - -
10	hear his clamor for more	/ - / - - /
11	but that is nothing. Ah!	- / - / - /
12	reader! you open the page	/ - - / - - /
13	my poems stare at you you	- / - / - / -
14	stare back, do you not? my	// \ - / -
15	poems speak on the silver	/ - / - - / -

16	of your eyes your eyes repeat	- - / - / - /
17	them to your lover's this	- - - / - -
18	very night. Over your naked	/ - / / - - / -
19	shoulder the improving stars	/ - - - / - /
20	read my poems and flash	/ - / - - /
21	them onward to a friend	- / - - - /
22	The eyes the poems of the	- / - / - - -
23	world are changed! Pelican!	/ - / / - -
24	you will read them too!	/ - / - /

Um pensamento agradável de Whitehead

Cá estou em minha mesa. A
 luz está boa para
 a leitura o dia está quente
 e amigável me sinto
 confiante. Ponho alguns
 poemas no bico
 do pelicano e lá vai ele! sai
 pela janela rumo ao azul!

O editor ficou encantado posso
 ouvi-lo clamando por mais
 mas isso não é nada. Ah!
 leitor! você abre a página
 meus poemas olham você você
 olha de volta, não é? meus
 poemas falam na prata
 dos teus olhos teus olhos os
 repetem esta mesma noite aos olhos
 do seu amor. Sobre o teu ombro
 nu estrelas ajudantes
 leem meus poemas e os piscam
 adiante para um amigo.

Os olhos os poemas do
 mundo mudaram! Pelicano!
 Você vai lê-los também!

1	Cá estou em minha mesa . A	/ - / - / - / -
2	luz está boa para	/ - - / - -
3	a leitura o dia está quente	- - / - / - - / -
4	e amigável me sinto	- - / - - / -
5	confiante. Ponho alguns	- - / - / - /
6	poemas no bico	- / - - / -
7	do pelicano e lá vai ele! sai	- - - / - - / - - / /
8	pela janela rumo ao azul!	/ - - / - / - - /
9	O editor ficou encantado posso	- - / - / - - / - / [-]
10	ouvi-lo clamando por mais	- / - - / - - /
11	mas isso não é nada. Ah!	- / - / - / - /
12	leitor! você abre a página	- / - - / - / - -
13	meus poemas olham você você	- - / - / - - / - /
14	olha de volta , não é? Meus	/ - - / - - / -
15	poemas falam na prata	- / - / - - / -
16	dos teus olhos teus olhos os	- - / - - / - - - / -
17	repetem esta mesma noite aos <u>olhos</u>	/ - / - / - / -
18	do seu amor. Sobre o teu ombro	- / - / / - - - / -

19	nu as estrelas ajudantes	/ - - / - - - / -
20	leem meus poemas e os piscam	/ - - - / - - / -
21	adiante para um amigo.	- - / - \ - - / -
22	Os olhos os poemas do	- / - - - / - -
23	o mundo mudaram! Pelicano!	/ - - / - - - / -
24	você vai lê-los também!	- / - / - - /

“Um pensamento agradável de Whitehead” é, ao mesmo tempo, um pensamento agradável e prazenteiro – no qual a presença de uma ave esdrúxula como o pelicano traz uma inequívoca nota de humor –, mas é também um poema que, após repetidas leituras, pode olhar nos olhos do leitor de modo ligeiramente perturbador. É o mais antigo dos poemas que traduzimos, mas nele já encontramos traços constantes da poesia de O’Hara, como o elemento de fantasia que irrompe de um contexto cotidiano, ou o uso muito particular da quebra de versos e da lineação.

Na versos iniciais, o tom é documental, de “eu faço isso eu faço aquilo”. O poeta está lendo em sua mesa. Mantendo o mesmo tom direto, como se fosse a coisa mais normal do mundo, conta que “ponho alguns/poemas no bico/ do pelicano”. Este caráter de fábula cria uma das camadas de “estranhamento” do poema. Mas algo mais sutil ocorre quando percebemos a inusitada quebra de linha dos versos. Trata-se de um poema de versos razoavelmente curtos, quase todos com dois ou três acentos tônicos. Mas isso não significa que sejam lidos em uma só respiração. Ao lê-los, sentimo-nos inclinados a fazer pausas no interior do verso, respeitando mais a ordem sintática do que a quebra de linha. Ou seja, a informação visual – a linha do verso – não coincide com a informação sintática. Isto cria um poema que não pode ser fielmente lido em “voz alta”, pois há uma distância entre o que se lê em voz alta, e o que se vê na página, isto é, cria-se uma espécie de contraponto entre o aspecto sonoro e o aspecto visual do poema. Este é um componente importante de seu “modo de significar”.

Encontramos este tipo de quebra já no primeiro verso, que termina com “the”, que pede um complemento, empurrando-nos para o verso seguinte. Perloff, em sua leitura deste poema, destaca que alguns versos podem ser lidos com determinados sentidos quando lidos de acordo com o todo do poema, mas com outros sentidos se lidos enquanto unidades semânticas distintas. Na primeira

estrofe, ela destaca o verso “*friendly day I am feeling*”, que pode ser lido de modo independente. Mas, ao nosso ver, o sentido de “*friendly day I am feeling*” não é lá muito diferente de “*I am feeling/assertive*”, a outra possibilidade de leitura. Isto é, há uma ambiguidade, mas ela não chega a provocar um estranhamento. A lineação, aqui, é mais importante como criadora de um ritmo, como algo que impõe uma velocidade de leitura. Os cortes não são necessariamente “significativos”, como, por exemplo, é significativo o isolamento de “*out*”, no final da linha sete, “imitando” no plano formal o seu próprio sentido, apontando para fora. Contribuem também para o ritmo as rimas internas e aliterações, em quatro dos oito versos dessa estrofe, que costuram internamente os versos e reforçam cada linha como unidade. Na primeira estrofe, o caráter antinatural dos cortes, isto é, o fato de quase nunca coincidir o fim de uma oração com o fim de uma linha, parece mais relevante como um modo de criar um “ritmo”, um ritmo que, de algum modo, caminha na contramão da sintaxe-semântica, desautomatizando a leitura.

Algumas reflexões do teórico do verso Chris Beyers acerca dos poemas de versos curtos de William Carlos Williams ajudam a explicar melhor este ponto de vista. Beyers diz que, em poemas de versos curtos, o enjambement é inevitável, e William Carlos Williams teria experimentado com enjambements cada vez mais radicais, de modo que a “sintaxe vai contra o verso, bloqueando sua integridade”¹⁹¹. Em Williams, versos que terminam com preposições ou conjunções funcionam como “flechas de força”, apontando sempre para adiante e para baixo. Como alerta Beyers, muitas vezes os cortes de verso de Williams são lidos em termos miméticos (como a leitura que propomos de “*out*”). Mas, para ele, em Williams o enjambement funciona mais como uma quebra da unidade de sentido que desautomatiza o processo de leitura e enfatiza o poema enquanto construção.¹⁹² Seria uma poesia que trabalha mais com um contrato gramatical do que com um contrato métrico. Abalando a expectativa dos leitores de que conclusões de verso coincidem com conclusões de orações, somos “empurrados para frente”. Além disso, os inusitados finais de verso seriam também um modo de dizer “o artista esteve aqui”.¹⁹³

¹⁹¹ BEYERS, C., 2001, p. 195.

¹⁹² Ibid., p. 200.

¹⁹³ Ibid., p. 201.

Na segunda estrofe, inicialmente predomina o tom documental. O poeta fala de um editor que está vibrando e pedindo mais poemas. As aliterações em “*d*” do primeiro verso, e a consonância entre “*clamor*” e “*more*” do segundo verso, organizam o poema e repetem o esquema de rimas internas que encontramos até então. Mas, logo em seguida, O’Hara convoca diretamente o leitor, a quem interpela descrevendo a situação exata em que este se encontraria, isto é, lendo o poema. E o que O’Hara descreve não é o que o poema *diz*, mas que ele olha *de volta* ao leitor. Interpretar este trecho cria exatamente esta situação: não há tanto o que interpretar, há apenas um olhar (do poema) que nos olha de volta. Assim, o poeta chama a atenção para a materialidade do texto na página, que nos reflete em sua superfície. A repetição vocabular dentro dos versos reforça esta refletividade: “(...) *you open the page/ the poems stare at you you/ stare back (...)*”. Cria-se assim uma espécie de curto-circuito: o leitor procura um sentido e o que encontra é um verso onde “*your eyes*” se repete duas vezes.

Porém, logo em seguida, o “seu amor” entra no poema, e é com certo alívio que o leitor, tão intimado nos versos anteriores, aceita esta prazerosa invasão. Se de início o poema era algo entre poeta e pelicano, tornando-se depois algo entre a página e o leitor, no final sua circulação se amplia, fazendo-se mais sensual, passeando entre ombros nus, estrelas que piscam e amigos.

Enquanto na primeira estrofe os finais de verso criam sobressaltos suaves que parecem impulsionar a leitura, nesta segunda estrofe, a partir do quarto verso, os cortes se tornam mais “difíceis”, quase que obrigando o leitor a reler os versos. Bryers, novamente escrevendo sobre Williams, diz que certo tipo de enjambement enfatiza a rigidez da estrutura visual, e chama a atenção do leitor para a “fratura” envolvida, sujeita às demandas da forma.¹⁹⁴ Algo semelhante ocorre nestes versos de O’Hara. Por exemplo, a repetição de “*you*” no verso “*my poems stare at you you*” pode parecer quase um erro tipográfico, uma palavra a mais. A posição de “*my*”, sozinho depois do ponto de interrogação de “*do you not?*”, também chama a atenção; assim como a repetição em “*of your eyes your eyes repeat*” salta aos olhos. E se até então as rimas, assonâncias ou consonâncias aconteciam no interior das linhas de verso, agora uma assonância entre “*my*”, “*my*”, “*eyes*”, “*eyes*”, “*night*” se prolonga para além do limite da linha de verso. E ainda, neste trecho

¹⁹⁴ BEYERS, C., 2001, p. 215.

do poema, há expressões cujo significado está longe de ser óbvio. “*Speak on*”, por exemplo, é uma expressão pouco comum, que soa um pouco datada. “*The white of your eyes*” (o branco dos seus olhos) é uma expressão que existe em inglês, mas “*the silver of your eyes*” é pura invenção, difícil de dizer a que exatamente se refere. Já “*improving stars*” talvez se refira ao brilho das estrelas, que “melhorariam” o poema, mas o sentido da expressão é opaco. Na estrofe anterior, ao inserir o pelicano, O’Hara evidentemente convoca certo aspecto fantasioso, mas não há nenhuma dificuldade em *entender* a imagem. As expressões desta segunda estrofe, ao contrário, são mais difíceis e indiretas. Assim, todos estes elementos – quebras de linha mais provocativas, a assonância que se espalha por diversos versos, as imagens mais opacas, a convocação direta ao leitor – trazem ao poema uma nova dinâmica, não completamente diferente da anterior, mas alterada. Como se fosse o mesmo bailarino dançando ainda a mesma coreografia, mas com um ritmo mais intenso.

A terceira estrofe recupera o tom mais cômico e fantasioso do começo. O poeta retoma as palavras “*eyes*” e “*poems*” e mistura-as com o pelicano. Na verdade, encontramos aqui o único momento em todo o poema em que parece haver uma incongruência gramatical, pois entre “*the eyes*” e “*the poems*” sente-se falta de algum tipo de conjunção, preposição ou vírgula. Mas o verdadeiro “absurdo” recai novamente sobre o pelicano, que agora não é meramente transportador de poemas, é um possível leitor! Como aponta Perloff, pode-se relacionar esta conclusão do poema com seu título. Whitehead, diz Perloff, disse que todas as formas de experiência e indagação humana estão inter-relacionadas, e que o espaço entre homem e natureza, entre valor e fato, deve ser coberto. Assim, o “pensamento agradável de Whitehead” seria a noção cômica de que em nosso universo “organicista” o espaço entre poeta e pelicano é desfeito.¹⁹⁵

Vejamos agora a tradução. Logo de início podemos perceber que o poema em português, além de ter versos mais longos, é mais irregular do que em inglês, o que já perturba um tanto a visualidade do poema. Mas procuramos manter o tom coloquial de “eu faço isso eu faço aquilo” do início do poema. A rima entre “*bright*” e “*light*” se perdeu, conseguimos apenas algo bem mais frouxo entre “luz” e “leitura” e entre “minha” e “mesa”. Mas mantivemos as quebras de linhas,

¹⁹⁵ PERLOFF, M., 1998, p. 56.

e os finais de verso em português são inusitados como em inglês. É difícil traduzir “*slip*”, palavrinha tão esguia, quase onomatopaica. Por ora, ficamos com “ponho”, que ao menos alitera com “poemas” e “pelicano” no verso seguinte. Conseguimos também reproduzir um pouco a assonância entre “*out*” e “*off*”, com “vai” e “sai” e “rumo” e “azul”.

Na segunda estrofe, os dois versos iniciais ganharam uma rima fraca entre “encantado” e “clamando” e uma aliteração entre “clamando” e “mais”. Mas as quebras de linha foram mantidas. O que se perdeu de modo mais significativo nesta estrofe foi a assonância que percorre várias palavras do original, “*my*”, “*eyes*” etc. Em português, pode-se falar apenas do efeito aliterativo entre “te”, “prata”, “repetem”, “esta” e entre “poemas” e “piscam”, e, ainda, há uma rima interna entre “ajudantes” e “adiante”. De todo modo, a ideia de um som assonante costurando este conjunto de versos se perdeu. Mas conseguimos manter exata a linha “*my poems stare at you you*”: “meus poemas olham você você”; manteve-se a mesma quebra de “*do you not? my/ poems*: “não é? meus/poemas”. E traduzimos “*speak on the silver of your eyes*” por “falam na prata dos teus olhos”, expressão que parece igualmente estranha em inglês e em português.

A tradução de “*of your eyes your eyes repeat/ them (...)*” é complicada, porque enquanto em inglês é natural jogar para frente o pronome “*them*”, em português, se fôssemos manter a mesma ordem, teríamos um verso como “dos seus olhos seus olhos repetem/ os poemas (...)”. Ou seja, ou bem jogamos “os” para antes de “repetem”, ou bem repetimos a palavra “poema”; não há uma saída que seja sintética como o inglês e ao mesmo tempo mantenha o pronome no verso seguinte. Preferimos, por enquanto, “dos teus olhos teus olhos os/ repetem”. Para traduzir “*improving stars*”, uma tradução mais literal pediria a inclusão de “que”: “as estrelas que melhoram”. Preferimos, portanto, “estrelas ajudantes”, uma expressão inusitada como “*improving stars*” e mais sintética do que “as estrelas que melhoram”. Ao traduzir “*flash/them onward(...)*”, deparamos com o mesmo problema da posição do pronome.

A tradução da terceira estrofe foi bastante literal. Temos novamente o pronome “*them*”, mas não foi necessária nenhuma acrobacia, pois, no original, a oração está completa dentro do verso, o que nos deixou mais à vontade para colocar o pronome no melhor lugar.

Na tradução como um todo, foram mantidas as quebras de linha que ocorrem em inglês, preservando assim algo característico daquilo que chamamos o “modo de significar” do poema. Em português, os versos são mais longos e têm mais acentos do que em inglês, mas simplesmente não há como fugir da maior quantidade de sílabas em nossa língua. Este é o tipo de questão relacionada à estrutura da língua, não há muito o que o tradutor possa fazer. Mas muito se perdeu no quesito sonoridade. Na tradução, há bem menos efeitos sonoros, como rimas e assonâncias, o que certamente faz com que sua leitura seja menos agradável do que em inglês. É uma perda realmente sentida: afinal, trata-se de um pensamento “agradável” de Whitehead. Em termos de esfera semântica, as perdas não foram tantas. Creio que conseguimos ser coloquiais quando o poema é mais coloquial, e imagens mais estranhas quando em inglês elas também são estranhas. Quanto à intensificação que, como sugerimos em nossa análise, ocorre na segunda estrofe do poema, em português foram mantidos vários elementos que criam esta intensidade: as quebras de linha, as expressões inusitadas e a interpelação ao leitor. Mas não se preservou a assonância que, em inglês, costura tão bem estes versos. Assim, ficamos próximos ao original, mas sem traduzir todos seus aspectos. Algo que ajudou na tradução do poema como um todo, obviamente, foi a proximidade sonora entre “*pelican*” e “pelicano”.

Nosso intuito com a tradução foi acompanhar os movimentos do texto, realizando em português um poema com certo humor, mas que também tenha uma qualidade reflexiva, no sentido de dar a ver certa materialidade textual. Se isso “acontecer” com os leitores da tradução, significa que conseguimos traduzir um pouco da “presença” do agradável pensamento de O’Hara.

4.8. Poem

Instant coffee with slightly sour cream
 in it, a phone call to the beyond
 which doesn't seem to be coming any nearer.
 "Ah, daddy, I wanna stay drunk many days"
 on the poetry of a new friend
 my life held precariously in the seeing
 hands of others, their and my impossibilities.
 Is this love, now that the first love
 has finally died, where there were no impossibilities?

(O'HARA, 1995, p. 244)

1	Instant coffee with slightly sour cream	/ - / - - / - / -
2	in it, a phone call to the beyond	/ - - / \ - - - /
3	which doesn't seem to be coming any nearer.	- / - / - - / - / - / -
4	"Ah, daddy, I wanna stay drunk many days"	/ / - - / - / / / - /
5	on the poetry of a new friend	- - / - - - //
6	my life held precariously in the seeing	- // - / - - - - / -
7	hands of others, their and my impossibilities.	/ - / - / - / - \ - / - -
8	Is this love, now that the first love	- // / - - //
9	has finally died, where there were no impossibilities?	- / - - / - - - / - \ - / - - -

Poema

Café solúvel com um pouco de creme
 dentro, um telefone para o além
 que não parece se aproximar nem um pouco.
 "Ah, papai, eu quero ficar vários dias bêbado"
 da poesia de um novo amigo
 minha vida suspensa precariamente em atentas
 mãos alheias, as impossibilidades deles e minhas.
 É isso o amor, agora que finalmente morreu
 o primeiro amor, em que não havia impossibilidades?

1	Café solúvel com um pouco de creme	- / - / - - - / - - / -
2	dentro, um telefone para o além	/ - - - / - \ - /
3	que não parece se aproximar nem um pouco.	- / - / - - \ - / - - / -
4	"Ah, papai, eu quero ficar vários dias bêbado"	/ - / - / - - / \ - / - / - -
5	da poesia de um novo amigo	- - - / - - / - / -
6	minha vida suspensa precariamente em atentas	/ - / - - / - - \ - / - - / -
7	mãos alheias, as impossibilidades deles e minhas.	/ - / - - - \ - - - / - / - - / -

8	É isso o amor, agora que finalmente morreu	- / - / - / - - \ - / - - /
9	o primeiro amor, em que não havia impossibilidades?	- - / - / - - / - / - \ - - - / -

“*Poem*” é um poema bastante breve, de apenas nove versos, que, no entanto, nos leva vertiginosamente do momento do café a uma indagação quase filosófica sobre o amor. Quando O’Hara diz, no depoimento que citamos na primeira parte deste capítulo, que a poesia pode ser um modo de revelar a qualidade intangível de circunstâncias por demais concretas, talvez ele fale deste tipo de movimento, quando o mero ato de tomar um café traz à tona ponderações mais reflexivas que se misturam ao “aqui e agora”, ao momento presente. Formalmente, é um poema mais “solto” do que o que analisamos anteriormente: os versos são mais irregulares em números de acentos e em comprimento; há rimas, mas ainda mais inconstantes, e embora ocorram também importantes quebras de linha – que criam ambiguidades – isso tampouco ocorre de modo insistente. Uma análise métrica mostra que os pés são por demais irregulares, não se repetem de forma consistente em sequer um verso, e, portanto, para fins tradutórios, não faz sentido levá-los em consideração (por isso não destacamos os pés na escansão). Resumindo: muitos procedimentos poéticos são usados, mas nenhum predomina de modo evidente. A falta de um padrão não facilita a tradução; ao contrário, traduzi-lo significa mais do que nunca atentar a toda sorte de detalhes, sutilezas e ambiguidades que despontam cá e lá.

O primeiro verso faz lembrar os começos de poemas “Eu faço isso eu faço aquilo”: é corriqueiro e dá uma localização exata do poeta. A assonância entre a primeira palavra “*instant*” e a última palavra “*cream*” reforça certa unidade da linha de verso, que, no entanto, revela-se não tão fechada, pois o “*in it*”, no começo do verso seguinte, é um possível complemento. Assim, cria-se uma ambiguidade: podemos ligar “*in it*” ao primeiro verso, entendendo que o café tinha creme “*in it*” (dentro dele), assim como podemos relacioná-lo com a oração seguinte e ler que *dentro* do café havia um telefonema “*to the beyond*”, leitura menos óbvia, mas que parece coerente com o todo do poema. Aliás, com “*phone call*” permanecemos na esfera cotidiana, mas somos arrancados imediatamente dela com a informação de que se trata de um telefonema “para o além”. O fato de “*beyond*” e “*nearer*” se encontrarem em posição proeminente de final de linha

parece enfatizar a relação entre “longe” e “perto”, ao mesmo tempo que “*nearer*” e “*seem*” têm um som similar ao de “*instant*” e “*cream*”, respectivamente, fazendo como que estes três versos iniciais constituam uma espécie de unidade.

As aspas do quarto verso indicam uma espécie de corte, criando uma nova camada textual e um novo lugar de fala. O “*daddy*” faz pensar numa voz feminina ou, talvez, infantilizada. E a vontade de “*stay drunk*” aponta certamente para outra bebida que não um café. A aliteração entre “*daddy*”, “*drunk*” e “*days*” costura este verso e reforça certo contraste com os versos anteriores. Já o verso seguinte, “*on the poetry of a new friend*”, é ambíguo, pois tanto pode indicar que a frase entre aspas é uma citação de um verso de um poema de um novo amigo (ou amiga), como dizer que há um desejo por “ficar bêbado” com a poesia desse amigo/a.

A partir do sexto verso há uma mudança de tom, pois o poeta do cafezinho agora pondera seriamente sobre a vida, tornando-se mais grave: “*my life held precariously in the seeing/hands of others, their and my impossibilities*”. Esta mudança de registro é marcada pelo uso de palavras longas, de origem latina, como “*precariously*” e “*impossibilities*”, que contrastam com as palavras mais curtas e coloquiais que dominam os versos anteriores. Mas há também uma qualidade mais abstrata na imagem delineada: “*my life held precariously in the seeing*” é uma construção estranhíssima, e é inevitável buscar no verso seguinte algo que ajude a esclarecer seu significado. O que não ocorre: ao contrário, “*hands of others*” (mãos de outros) surge como um complemento inusitado. Mas se há uma fragilidade no sentido deste verso, isso parece justamente refletir a vida que está *precarosamente* suspensa nas mãos dos outros.

E tamanha precariedade talvez só possa mesmo ser seguida pela interrogação dos dois versos finais. O interessante é que o demonstrativo “*this*”, em “*is this love*”, sugere que tudo que foi dito anteriormente pode ser lido como a descrição de uma experiência amorosa. Somos lançados a um “agora” onde o primeiro amor “finalmente” morreu. Há uma aliteração entre “*first*” e “*finally*”, que marca a continuidade entre os versos que, embora em linhas diferentes, estão claramente encadeados. Ao mesmo tempo, tal quebra de linha aumenta a expectativa sobre o que virá a seguir, reforçando o estranhamento de “*finally died*”. Com estes derradeiros versos, O’Hara cria mais uma camada para o “instante” em que toma café. E o fato de o poema terminar com uma interrogação enfatiza a sensação de momento presente, de algo “em processo”, que está

acontecendo, para o qual ainda não se chegou a nenhuma interpretação consoladora.

Em relação à tradução, o primeiro verso, apesar de sua “banalidade”, já nos cria um problema. “*Instant coffee*” é “café instantâneo”, “nescafé”, “café solúvel”? “Café instantâneo” é algo que, em bom português brasileiro, simplesmente não se fala. Preferimos “café solúvel”, que parece uma boa tradução, e menos marcado do que “nescafé”. Mas, seja qual for a tradução, há uma perda lamentável de “*instant*” em posição inicial, como primeira palavra poema. É uma perda sentida, pois, como vimos argumentando, o poema é interessante justamente pelo modo como desdobra o “instante”, o momento presente. Por outro lado, a tradução conseguiu preservar a ambígua função de “*in it/ dentro*”, que pode se referir tanto ao creme como ao telefonema para o além, que também estaria “dentro” do café. Mas se perderam as assonâncias que costumam esses três versos iniciais, um pouco compensadas por aquela entre “creme” e “dentro” e pela aliteração entre “parece”, “aproximar” e “pouco”.

No trecho seguinte, conseguiu-se preservar a ambiguidade que liga os dois versos. Em português, também se pode ler o trecho entre aspas como uma citação de um poema de um novo amigo, ou como um desejo por ficar bêbado da poesia. Mas há aqui uma questão de gênero complicada. Como foi dito, “*daddy*” parece indicar que quem fala é uma voz feminina, ou infantilizada. Mas isso é apenas uma sugestão, e como “*drunk*” não define gênero, a ambiguidade permanece. Em português, optamos por “papai”, que caberia tanto para uma voz feminina ou infantil, mas o gênero inevitavelmente fica explicitado com “bêbado”. No original, há também a aliteração em /d/ que, na tradução, é apenas vagamente compensada pela assonância entre “ficar” e “vários” e pela assonância entre “dias”, “poesia”, “amigo” nos versos cinco e seis, e por aquela entre “minha” e “vida”, no verso seis.

A tradução do trecho “*my life held precarioulsy in the seeing/ hands of others*” é delicada. De modo mais literal, “*seeing hands*” são “mãos que veem”, o que dificultaria muito a tradução, não tanto do sentido, mas de certo efeito que O’Hara obtém ao terminar esta linha com “*seeing*”, e completá-la com “*hands*” na linha seguinte. Assim, optamos por “atentas/mãos”, que mantém a ordem das palavras como no original. O tradutor português desse poema, José Alberto Oliveira, traduziu por “videntes/mãos de outros”, uma boa escolha, pois,

semanticamente, “videntes” fica próximo ao sentido de “visão” (como “*seeing*”, no original). Por outro lado, traz para o poema uma conotação talvez um pouco mística, que, ao nosso ver, é algo distante do universo de O’Hara. Além disso, “videntes” carrega fortemente um sentido de visão do futuro, enquanto o “*seeing*” enfatiza o momento presente. E ainda, lembrando que neste trecho o registro do poema parece mais alto, as assonâncias em /a/ “em atentas/ mãos alheias”, em /ẽ/ entre “suspensa”, “precariamente” e “atentas”, e a aliteração entre “mãos” e “minhas”, ajudam a criar uma sonoridade que deixa o verso menos coloquial.

Quanto a “*their and my impossibilities*”, como traduzir: “as suas e as minhas impossibilidades” ou “as impossibilidades deles e minhas”? Repetimos ou não o artigo “as”? Se repetirmos, deixamos claro que as minhas e as deles são necessariamente diferentes; se não repetirmos, fica ambíguo. Como o inglês deixa a coisa ambígua, até por não poder usar artigo junto com possessivo, preferimos não repetir o artigo.

Na tradução dos últimos dois versos, invertemos a ordem dos termos da segunda oração: “*now that the first love/ has finally died*” ficou “agora que finalmente morreu/ o primeiro amor”, de modo que “primeiro amor” fica mais perto da oração adjetiva seguinte, construção mais comum em português. Em inglês (como ocorre no poema), é comum a oração adjetiva vir separada do termo a que ela se refere, por isso optamos por uma ordem sintática também usual em português. No entanto, como foi dito na análise do poema acima, parece haver algum estranhamento criado pela quebra de linha entre “*first love*” e “*has finally died*”, e pode-se argumentar que perdermos este efeito ao “naturalizar” para o português a ordem das palavras. Mas supomos que não, pois um leitor que lê “finalmente morreu” não poderá imaginar que a linha seguinte trará “primeiro amor”. Neste caso específico, a ordem dos fatores não altera o produto. Além disso, enquanto no original há aliteração entre “*first*” e “*finally*”, em português há aliteração entre “amor”, “finalmente” e “morreu”.

Ao traduzir este poema, procuramos ficar o mais perto possível de todas as suas nuances. Talvez a própria brevidade do poema tenha nos levado a uma atenção redobrada aos seus detalhes. Além disso, certa precariedade é um dos principais temas do poema, que também se revela em sua forma, naquilo que identificamos inicialmente como um aspecto mais “frouxo” de sua estrutura. Sua tradução, neste sentido, é mais difícil. Pois é quase sempre mais simples

acompanhar um movimento que podemos prever; isto é, quando há uma convenção mais marcada que ajude a trilhar o caminho. Neste poema, para não nos perdermos, é preciso atentar para todos os pequenos desvios. Só assim poderemos acompanhar a “vertigem” do poema, as camadas de estranhamento que ele cria ao redor de um único instante, a princípio tão banal.

4.9. Three airs

1.

So many things in the air! soot,
elephant balls, a Chinese cloud
which is entirely collapsed, a cat
swung by its tail
and the senses
of the dead which are banging about
inside my tired red eyes

2.

In the deeps there is a little bird
and it only hums, it hums of fortitude

and temperance, it is managing a foundry
how firmly it must grasp things! tear them
out of the slime and then, alas! It mischievously

drops them into the cauldron of hideousness

there is already a sunset naming
the poplars which see only, watery, themselves

3.

Oh to be an angel (if there were any!), and go
straight up into the sky and look around and then
come down

not to be covered with steel and aluminum
glaringly ugly in the pure distances and clattering and
buckling, wheezing

but to be part of the treetops and the blueness, invisible,
the iridescent darkness beyond,
silent, listening to
the air becoming no air becoming air again

(OHARA, 1995, p. 298)

dátilo

anapéstico

jâmbico

péon primo

péon quarto

trocaico

1.

1	So many things in the air! soot,	/ - - / - - / /
2	elephant balls, a Chinese cloud	/ - - / - / - /
3	which is entirely collapsed, a cat	/ - - / - - / - /
4	swung by its tail	/ - - /
5	and the senses	- - / -
6	of the dead which are banging about	- - / - - / - - /
7	inside my tired red eyes	- / - / - / /

2.

1	In the deeps there is a little bird	- - / - - / - /
2	and it only hums, it hums of fortitude	- - / / - / - / - \
3	and temperance, it is managing a foundry	- / - - - - / - - - / -
4	how firmly it must grasp things! tear them	- / - - - // / -
5	out of the slime and then, alas! It mischievously	/ - - / - / - / - / - - -
6	drops them into the cauldron of hideousness	/ - / - - / - - / - - -
7	there is already a sunset naming	- - / - - / \ / -
8	the poplars which see only, watery, themselves	- / - - // - / -

3.

1	Oh to be an angel (if there were any!), and go	/ - / - / - - - / \ - - /
2	straight up into the sky and look around and then	\ / - - - / - / - / - /
3	come down	/
4	not to be covered with steel and aluminum	/ - - / - - / - - / - -
5	glaringly ugly in the pure distances and clattering and	/ - - / - - - / / - - - / - - -
6	buckling, wheezing	/ - / -
7	but to be part of the treetops and the blueness, invisible,	- - - / - - / \ - - / - - / - -
8	the iridescent darkness beyond,	- - - / - / - - /
9	silent, listening to	/ - / - - -
10	the air becoming no air becoming air again	- / - / - / / - / - / - /

Três árias

1.

Tantas coisas no ar! fuligem,
 bolas de elefante, uma nuvem chinesa
 que já desabou por completo, um gato
 balançado pelo rabo
 e as sensações
 dos mortos que batem e se esbarram
 dentro dos meus olhos cansados

2.

Lá nas profundezas vive um passarinho
 que só cantarola, um canto de coragem

e temperança; administra uma fundição
 e como é firme ao pegar as coisas! arranca-as
 do limo e depois – oh, céus! – numa travessura

ele as joga no caldeirão da feiura

e já um pôr do sol vem nomeando
 os álamos que, aguados, só veem a si mesmos

3.

Ah ser um anjo (se anjos houvesse!) e subir
 direto ao e céu e dar uma olhada e depois
 descer

sem estar coberto com aço e alumínio
 fulgurantemente feio nas distâncias puras e estalando e
 estourando, arfando

mas ser parte do topo das árvores e do azul, invisível,
 na escuridão iridescente ao longe,
 silencioso, ouvindo ao
 ar tornar-se não ar tornar-se ar de novo

1.

1	Tantas coisas no ar! fuligem,	/ - / - - / - / -
2	bolas de elefante, uma nuvem chinesa	/ - - - / - - / - - / -
3	que já desabou por completo, um gato	- / - - / - - / - / -
4	balançado pelo rabo	- - / - - - / -
5	e as sensações	- - - /
6	dos mortos que batem e se esbarram	- / - - / - - / - / - -
7	dentro dos meus olhos cansados	/ - - - / - - / -

2.

1	Lá nas profundezas vive um passarinho	/ - - - / - / - - - - / -
2	que só cantarola, um canto de coragem	- / - - / - - / - - - / -
3	e temperança; administra uma fundição	- - - / - - / - - - \ - /
4	e como é firme ao pegar as coisas! arranca-as	- - - / - - / - / - - / - -
5	do limo e depois – oh, céus! – numa travessura	- / - - - / // // \ - - - / -
6	ele as joga no caldeirão da feiura	/ - - / - - \ - / - - / -
7	e já um pôr do sol vem nomeando	- / - / - / - - - / -
8	os álamos que, agudados, só veem a si mesmos	- / - - - - / - - / - - / -

3.

1	Ah ser um anjo (se anjos houvesse!) e subir	/ - - / - - / - - - / - - - /
2	direto ao céu e dar uma olhada e depois	- / - / - \ - - - / - - - /
3	descer	- /
4	sem estar coberto de aço e de alumínio	- - / - / - - / - - - - / -
5	fulgurantemente feio nas distâncias puras estalando e	- - \ - / - / - - - / - / - - - / -
6	estourando, arfando	- - / - - / -
7	mas ser parte do topo das árvores e do azul, invisível,	- - / - - / - - / - - - - / - - / -
8	na escuridão iridescente ao longe,	- - - / - - - / - / -
9	silencioso, ouvindo ao	- - - / - - / - -
10	ar tornar-se não ar tornar-se ar de novo	/ - / - / \ // - - / - / -

O'Hara preenche o ar de imagens e sensações. O ar, um pássaro, um anjo. Aberto, cheio de possibilidades: se assim O'Hara queria que fossem seus poemas, "Three airs" cumpre o papel quase ao pé da letra. Como essa abertura e movimento são construídos por O'Hara é algo que tentamos discernir. A começar pela estrutura geral do poema: trata-se de um poema em três partes, que podem

também ser consideradas três poemas independentes. Cada parte é a descrição de um “ar” específico, como se fosse inesgotável o número de “ares”, e O’Hara escolhesse, quase ao acaso, três possíveis. O título, “Three airs”, funciona como uma espécie de moldura, de “liga”, que reúne sequencialmente as três partes, forçando a conexão entre elas. As partes não se explicam, não se resolvem, o poema não chega a uma síntese ou a um sentido unívoco, e esse é apenas um de seus modos de se manter aberto.

O título em inglês sugere, além de “ares”, “árias”, movimentos musicais. Uma “ária”, segundo o dicionário Aulete, é: 1. uma peça musical para uma só voz, geralmente em ópera, oratório ou cantata; 2. qualquer composição para ser cantada; canção, cantiga. E talvez se trate mesmo de um poema mais “cantado” do que os poemas que analisamos anteriormente. Pois nele, além da ampla utilização de rimas, assonâncias e aliterações, identificamos também células métricas recorrentes. Alguns versos seguem perfeitamente o padrão deste ou daquele pé métrico, recurso este que certamente influencia a apreensão rítmica do poema, tornando-o talvez mais “musical”, por usar convenções mais conhecidas que nossos ouvidos estão mais preparados para ouvir. E ainda, na medida em que, inevitavelmente, cada tipo de pé ocupa certo lugar na tradição, isso afeta, de modo amplo, a esfera semântica do poema.

O trecho inicial do poema traz uma lista de imagens exóticas: misturam-se bolas de elefantes, nuvens chinesas e gatos. Há um certo sabor circense, pode-se imaginar um apresentador de circo anunciando números e chamando a atenção do público. Além disso, as quatro primeiras linhas são predominantemente datílicas, um metro que, em inglês, é pouco comum, e está ligado à grandiosidade clássica das epopeias. Assim, usar dátilos neste início favorece certo caráter de “anúnciação”, como quem vai dizer algo importante. As três primeiras linhas são também pontuadas por aliterações internas aos versos, com /s/ (“so” e “soot”) e /k/ (“cloud”, “collapsed”, “cat”). Este padrão de costuras internas à linha de verso é interrompido na quarta linha, mais curta, na qual o /s/ de “swung” só vai aliterar com “senses”, na linha seguinte. E ocorrem outras mudanças nesta passagem. Há uma mudança de pés datílicos para pés anapésticos, uma espécie de antidátilo: vamos de “PÁ pa pa” para “pa pa PÁ”. O teor semântico também muda, o poeta fala de “mortos”, criando uma obscuridade, uma tensão que não estava tão presente nas imagens anteriores. Neste sexto verso, temos “about”, que rima com

“*cloud*” lá em cima, e alitera com “*banging*” no mesmo verso. No caso, a repetição do som /b/ parece reforçar a ideia de som explosivo contida na ideia de “*banging*”. Estas mudanças são reforçadas pelo aspecto visual do verso “*and the senses*”, que difere dos outros versos e começa mais adiante na linha. O último verso é o único no qual surge um pronome pessoal (“*my*”) e onde o eu do poeta aparece de modo mais explícito. Nele, também a assonância em /aj/ é bem marcante, presente em nada menos do que em quatro de suas cinco palavras: “*inside*”, “*my*”, “*tired*”, “*eyes*”. E, ainda, este verso final é também um dos únicos versos jâmbicos do poema. Considerando que o pé jâmbico é o mais “natural” na tradição da poesia em inglês, não deixa de ser curioso que ele só seja usado por O’Hara no verso final, coincidindo com o único momento em que aparece um “eu” poeta.¹⁹⁶ Como se o poeta e certa noção de poesia finalmente se encontrassem.

Na segunda “ária”, predomina um tom mais narrativo, lembrando um pouco uma fábula infantil, pelo tema do passarinho. Em termos formais, ela é mais frouxa, não há muitos jogos sonoros nem células métricas que pareçam mais que acidentais (ainda assim, as marcamos na escansão). Mas “afrouxar” a forma não significa perdê-la. A aliteração em /f/ de “*fortitude*”, “*foundry*” e “*firmly*” aproxima as palavras que dizem respeito à exemplaridade do passarinho. A repetição de “*hums*” no segundo verso encena certo caráter repetitivo do canto do passarinho, que não canta por prazer, mas por “*fortitude*” e “*temperance*”, palavras longas e “cultas”, que marcam um certo tom moralizante, coerente com a ideia de fábula infantil. Mas uma moral que certamente não se sustenta muito, pois logo o “*little bird*” revela-se nada exemplar... O espaço de linha inserido entre os versos cinco e seis “imita” no plano formal a “queda” (“*drops them*”) no caráter do passarinho. E ainda, a repetição da mesma célula métrica – os péons primos de “*mischievously*” e “*hideousness*” –, ambos proeminentes finais de verso, marcam uma mudança rítmica, ou melhor, criam um padrão onde até agora não parecia haver nenhum movimento mais marcante.

Nos versos finais, abandona-se o tema do passarinho. Aliás, “*there is already*”, no início do penúltimo verso, não tem nenhum referente, e lança-nos

¹⁹⁶ “Most English verse falls naturally into the iambic pattern.” ABRAMS, M. H., *et al.* “Poetic forms and literary terminology.” In *The Norton anthology of English Literature*. Vol. 2., 3 ed. Nova York: Norton, 1974, p. 2469.

bruscamente às imagens surrealistas de um pôr do sol que nomeia e de álamos que veem. O último verso é costurado pela rima em /e/ entre a tônica de “see” e as átonas finais de “only” e “watery”. Aliás, “watery” está entre vírgulas, o que visualmente destaca a palavra, levando-nos a pausar antes e depois de lê-la, fazendo dela uma unidade rítmica. Chama a atenção porque até então nenhuma outra palavra fora pontuada deste modo ou recebera esta espécie de ênfase. E é algo que vai se repetir na terceira parte do poema.

Na terceira ária, as linhas são mais longas, as palavras se espalham, diversos versos começam apenas bem adiante na linha, conduzindo nosso olhar. Em termos métricos, é irregular. Há versos sem métrica alguma, mas há outros em que predomina este ou aquele pé. Esta irregularidade é um dos indicadores do “modo de significar” do poema: o poeta se detém em um ritmo por certo tempo, depois se solta, passando a um movimento mais livre, depois retoma outro pé métrico, e assim por diante. Cria assim um movimento, uma dinâmica de idas e vindas entre momentos de ritmos mais marcados e momentos mais “frouxos”, que traduz, em termos rítmicos, certo acaso e imprevisibilidade da linguagem. De todo modo, nesta terceira parte, a coesão é dada pela sonoridade, especialmente nos três últimos versos, nos quais quase todas as palavras ecoam outras por meio de aliterações e assonâncias.

“*Oh to be an angel*”, devaneia o poeta, embora logo pontue a não existência dos anjos, com o parêntese: “(if there were any!)”. Mas o devaneio persiste, e a graça destes versos está no modo casual como é narrada a “subida” ao céu. O anjo de O’Hara parece querer apenas descansar um pouco de uma festa para depois retomá-la, sem maiores preocupações com a eternidade. De fato, “*Oh to be an angel*” é composto por pés trocaicos, um pé comum em versos infantis da língua inglesa. É como se o poeta reforçasse certo caráter lúdico de seu devaneio. Em relação às quebras de linha – ao contrário de outros poemas/momentos, em que estas podem criar estranhamentos –, nos versos iniciais desta terceira ária elas provocam uma aceleração da leitura, como se O’Hara encenasse a velocidade com que o anjo sobe e desce do céu. No segundo verso, há uma predominância de pés jâmbicos, que, por sua vez, também “facilitam” a leitura (como dissemos anteriormente, o jâmbico é o pé mais “natural” em inglês), e a rima incompleta entre “*around*” e “*down*” reforça a ligação entre o segundo e o terceiro verso. E

“*come down*”, no terceiro verso, mimetiza, na linha que cai e se desloca, a descida do anjo.

Na segunda “estrofe” dessa ária, o primeiro verso é composto completamente por pés datílicos, criando assim ainda outra dinâmica rítmica. No segundo verso, destaca-se a poluição sonora, caracterizada pela cacofônica aliteração entre “*glaringly*” e “*ugly*”, com a ocorrência de três encontros consonantais /gl/. Em seguida, esta cacofonia é descrita pelos três verbos que descrevem sons. E, neste segundo verso, encontramos também três péons primos, os quais, aqui, como na segunda “ária”, aparecem em momentos de “negatividade” (lá em cima, a falta de caráter do passarinho; aqui, caracterizando a poluição sonora).

A terceira e última estrofe traz uma espécie de redenção, um certo descanso dos olhos cansados, da malícia do passarinho, dos barulhos incômodos, do constante movimento. O anjo, invisível e silencioso, está suspenso entre as árvores, o azul do céu e a escuridão, e ouve o mínimo som imaginável: o som do ar. No primeiro verso, temos aliterações em /b/, /p/ e /t/ em quase todas as palavras, como se fossem breves estalos ao longo da linha. No final do verso, “*invisible*” aparece de modo semelhante a “*watery*” na “ária” anterior: entre vírgulas, a palavra única exige pausa, fica como que suspensa, reforçando assim o sentido de invisibilidade. No segundo verso, há três aliterações em /d/ – “*iridescent*”, “*darkness*”, “*beyond*” – e duas com a sibilante /s/, que surgem ainda no verso seguinte, em “*silent*” e em “*listening*”. Aliás, “*silent*”, assim como “*invisible*”, também consiste de uma única palavra entre vírgulas (embora a vírgula que preceda esta palavra esteja na linha anterior), enfatizando o silêncio. No terceiro verso, O’Hara usa novamente o “*falling rhythm*” do péon primo – “*listening to*” – e a simetria com a aparição anterior do péon chama a atenção porque o pé também é construído por um verbo no gerúndio (“*clattering*”). Além disso, ao colocar “*listening to*” no final do verso, estrutura que sintaticamente pede uma continuação, que antecipa algo, O’Hara parece chamar a atenção para o próprio ato de ouvir. O derradeiro verso é predominantemente jâmbico, com apenas uma pequena falha no segundo “*air*”. E a justaposição de acentos parece desacelerar ainda mais um verso já bastante lerdo pelas pausas naturais depois dos dois primeiros *airs*. Mas o mais marcante aqui são as três repetições de “*air*”, que fazem o poema ficar, literalmente, cheio de ar. Além disso, esse verso parece

ênfatizar as vogais de uma forma que contrasta com as constantes aliterações dos versos anteriores.

Quanto à tradução, basta olhar a escansão para perceber que ela é bem mais inconstante do que no original. Neste, na primeira “ária”, encontramos basicamente três tipos de pés, que coincidem com mudanças na esfera semântica. Na tradução, também predominam três ritmos diferentes, mas eles são menos constantes: pés anapésticos nas primeiras três linhas, pés péons quartos nos dois versos seguintes e pés anfíbracos no penúltimo verso. Mas, em termos de ecos sonoros produzidos por aliterações e assonâncias, na tradução existem em bem menor quantidade. Há a rima toante entre “gato”, “balançado” e “rabo”; há também um certo domínio do som /ã/ em “tantas”, em “elefante” e em “balançado”; e, na linha quatro, a aliteração em “b” (“balançado”, “rabo”). Na tradução, o penúltimo verso é o único mais regular, composto por três pés anfíbracos. Com “batem e se esbarram” traduzimos proximoamente o que ocorre em “*banging about*”, reproduzindo o mesmo número de sílabas por verso e a aliteração em /b/. Por ser mais regular, este verso contrasta com os versos anteriores, criando uma nova dinâmica rítmica. No verso final, perdemos tanto os pés jâmbicos como a assonância, tão marcante, de “*my tired red eyes*”. Mas ao menos a repetição do som /U/ em “dentro”, “olhos” e “cansados” dá uma espécie de coesão interna ao verso.

Na segunda ária, para recriar certo tom moralizante de fábula infantil, usamos “cantarola” e “um canto de coragem”. Além disso, no primeiro verso, ocorre uma dupla ocorrência da célula “/ - - / -”, que aparece ainda uma outra vez alguns versos adiante, o que de algum modo contribui para certa regularidade rítmica. A tradução de “alas!” é delicada; por ora, ficamos com “oh! céus!”. Na sequência, enquanto no original há a repetição de células métricas entre “*mischievously-hideousness*”, na tradução conseguimos apenas uma rima com o par “travessura-feiura”. No verso final, fizemos uma assonância entre “álamos” e “aguados”, compensando um pouco a perda das aliterações em /f/ alguns versos acima.

Na terceira ária, nas três primeiras linhas, foram mantidas as quebras de linha e o tom casual com que o poeta narra a subida do anjo ao céu, mas perdemos a rima entre “*around-down*”. Na segunda estrofe, a marcante aliteração em “*glaringly ugly*” foi apenas parcialmente reproduzida com “fulgurantemente feio”,

mas ao menos algo de sua “deselegância” foi preservada. Nesta mesma estrofe, reproduzimos as rimas ocasionadas pela terminação verbal, como no original, com “estalando”, “estourando” e “arfando”. Neste trecho, mais do que traduzir fielmente o significado de cada um destes verbos no original, privilegamos a sensação mais geral de barulhos incômodos. Na terceira estrofe, felizmente, conseguimos preservar boa parte da marcante sonoridade do original. Na primeira linha, temos aliterações em /t/ e /d/ e assonância em /a/. Na segunda linha, aliterações em /d/. No penúltimo verso, “ouvindo ao”, em final de linha, parece conseguir um efeito parecido ao de “*listening to*”, criando uma espécie de atenção ao próprio ato de ouvir, além de costurar sonoramente o verso com as três assonâncias em /o/. Em termos rítmicos, no último verso, não foi mantido o pé jâmbico, mas ao menos reproduzimos as pausas naturais depois dos dois primeiros “ares”. E conseguimos criar um verso em português que, como o inglês, parece repleto de “ar”, tanto na repetição vocabular como embutido na palavra “tornar”. Estas repetições, mais as repetições da vogal /o/, dão a este verso uma qualidade sonora semelhante ao original, que contrasta com as aliterações dos versos anteriores. Esperamos, assim, ter recriado em português o “volume” dos últimos versos no poema original.

5.
Adília Lopes
Poeta, poesia, traduções

The afternoon is redeemed by a conventional-looking Portuguese woman, Adília Lopes, who hands out kitsch postcards of a cartoon boy-poet in a cloak reading love poems to a demure damsel who holds ready the wine. Is she serious? Are we to take her black, housewifely skirt, neat short hair and embroidered blouse at face value? She reads her poems in a prim, schoolgirlish way, but there is something going on here which leaves her straight-faced crowd smiling in mild shock and me re-evaluating my reading wardrobe. This is what I call Performance Poetry. I think it is fair to say that it is she, not me, who is the "surprise" of the festival.

Hugo Williams, *Times Literary Supplement*

5.1. A sedução de Adília

“Como uma papoila é poppy”, descreveu a poeta em entrevista, “Adília Lopes é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. São uma e mesma pessoa.”¹⁹⁷ A Maria José nasceu em abril de 1960 em Portugal e conta que até os dez anos raramente foi à escola, tendo pouco contato com outras crianças, e que conviveu principalmente com sua mãe, sua avó, sua tia-avó e com a criada. Diz também que seus primeiros textos foram os desenhos que fez e as redações que escreveu na escola.¹⁹⁸ Coursou física, mas não chegou a se formar, mudando para a faculdade de Letras. Em entrevista, conta que na primavera de 1981 teve uma grande depressão, e que “desse mergulho ao fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse um Prometeu, um Prometeu que vai buscar fogo às profundezas do Iodo, é que nasceu Adília Lopes em 1983”.¹⁹⁹ Mas também conta que Adília surgiu com um poema que escreveu sobre sua gata, uma gata que tinha desaparecido, e que depois de escrever o poema, a gata voltou: “A partir daí comecei a escrever ininterruptamente.”²⁰⁰ Publicou seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso*, em 1985. Ao longo desses quase trinta anos, publicou mais de vinte títulos, a maior parte esgotada, por terem sido quase sempre publicados em edições pequenas, de baixa tiragem. Pequenas, porém graficamente sempre bem cuidadas, o que é coerente com alguém que considera não só as redações mas também os seus desenhos como os seus “primeiros textos”. Todos os elementos de seus livros, da capa à contracapa, parecem ser cuidadosamente escolhidos. As diversas

¹⁹⁷ LOPES, A., Entrevista com Adília Lopes por Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre. *Inimigo Rumor* – Revista de Poesia, n.10. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 19.

¹⁹⁸ LOPES, A., Entrevista com Adília Lopes. Por Sofia Maria de Sousa Silva. “Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andrese e Adília Lopes e a tradição moderna” – Tese de doutorado, PUC-Rio, 2007, p. 155. Disponível também no site: <http://www.pequenamorte.net/a-arte-e-uma-profissao-de-fe-entrevista-com-adilia-lobes/#.U-bbW1Y6GT4>

¹⁹⁹ LOPES, A., *Inimigo Rumor* – Revista de Poesia, n. 10. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 19.

²⁰⁰ LOPES, A., Entrevista a Carlos Vaz Marques, *Jornal Diário de Notícias*, 2005. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes.html. Essa entrevista e outras resenhas referidas ao longo deste capítulo só nos foram acessíveis através de um site organizado por Arlindo Correia, no qual ele reuniu entrevistas, resenhas e crônicas da autora que saíram em jornais portugueses ao longo dos anos. Enquanto pesquisadora brasileira de Adília, mesmo que em uma nota de rodapé, gostaria de agradecer a Arlindo Correia por este generoso trabalho, do contrário todos estes textos seriam inacessíveis.

antologias que publicou foram importantes para dar aos leitores acesso ao todo de sua obra, mas, quando se tem em mãos os livros individuais, as edições menores, fica uma inegável impressão de que esta poesia pressupõe esse formato, mais íntimo, mais pessoal, de objeto que se pode facilmente levar consigo. Tal proximidade, mesmo que encenada, é um dos componentes fundamentais da poética adiliana.

“Adília entrou na cena literária descalça e na ponta dos pés”, descreve o crítico Eduardo Prado Coelho, com “breves livros, quase sempre folhetos, insidiosos mas reservados, inseguros mas estridentes”.²⁰¹ Sua escrita, “difícil de catalogar”, diz a crítica portuguesa Rosa Maria Martelo, teria inicialmente provocado alguma perplexidade²⁰², ou mesmo um certo incômodo, pois, como escreve Osvaldo Manuel Silvestre, a crítica e a academia não saberiam “o que dizer de quem tão ostensivamente as põe em causa”.²⁰³ Mas seria principalmente a própria poesia que Adília colocaria em causa, pois, escreve Silvestre, “como talvez nenhuma outra de nossa contemporaneidade, [Adília] questiona o lugar que essa interrogação da linguagem que é a poesia ocupa ainda, se é que ocupa, na sociedade de massa deste final de século”.²⁰⁴ Possivelmente um dos primeiros críticos a levar a sério a poesia adiliana, Silvestre, em um texto intitulado “As lenga-lengas da menina Adília”, de 1999, faz uma defesa radical da poeta como uma espécie de antipoeta que abalaria “a placidez de alma de uma poesia que se vai entregando a uma mística secularizada do verbo poético” e certa cultura literária na qual abundariam poetas que “sabem dizer, com assinalável proficiência, o indizível”.²⁰⁵ Para ele, Adília, “para desencanto e irritação dos últimos avestruzes líricos modernistas”, não prometeria “fáceis e abundantes catarses”, pois, em sua poesia, “as palavras da tribo não sofrem purificação tampouco pedem contemplação”²⁰⁶, mas reestabelecem “a continuidade do poético ao não-poético pela via da linguagem mais comum que a ambos

²⁰¹ COELHO, E. P., E deus é o girassol, *Jornal Público*, 13 de setembro de 2003. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes.html.

²⁰² MARTELO, R. M., Adília Lopes: ironista. In: *Scripta*, v. 8, n. 15, Belo Horizonte, 2004, p. 107.

²⁰³ SILVESTRE, O. M., “As lenga-lengas da menina Adília”, s/ data, p. 1. (Esse ensaio foi originalmente publicado como posfácio ao livro *Florabela Espanca espanca* [Black Sun Editores, Lisboa, 1999] que se encontra esgotado. A cópia do texto com a qual trabalhamos é um pdf gentilmente cedido pelo autor.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 3.

caracteriza”.²⁰⁷ Assim, a obra de Adília seria “central e maior no curso contemporâneo de nossa poesia, já que, como poucas, é muito crítica desse alegre percurso melancólico”.²⁰⁸

Rosa Maria Martelo, por sua vez, compreende Adília enquanto *ironista*, como alguém que desconfiaria do senso comum e “de saberes discursivamente consignados”²⁰⁹, e que sua poesia seria um modo de “confrontar redescrições do mundo”²¹⁰, pois ela sabe que “só argumentando poderá libertar-se do senso comum e construir, a partir dessa linguagem primeira, uma outra linguagem”.²¹¹ Na construção dessa nova linguagem, Adília “desconfia de qualquer grelha”, e assim,

Distinções de gênero, diferenças entre tradição erudita e popular, entre literário e não-literário, entre poesia e prosa nunca se lhe afiguram como sendo da ordem da evidência, até porque a ironista associa a evidência com o sentido comum. (...) São imensas e extremamente diversificadas as referências à tradição literária erudita nos seus poemas, mas estas surgem normalmente misturadas com a sabedoria popular e o discurso publicitário, com os lugares-comuns das revistas femininas ou da televisão, etc., e, principalmente, surgem em situações de tensão e de contaminação de linguagens que obrigam a repensar a escala de valores pela qual podem ser apreciadas. (MARTELO, 2004, p. 111).

De modo semelhante a Martelo, a crítica brasileira Celia Pedrosa comenta que haveria em Adília “uma promiscuidade entre registros”, “uma feição indecível, entre o poema e a narrativa, o lírico e o prosaico”, que acabaria por jogar “de forma irreverente com os fundamentos mesmos da tradição moderna de arte”.²¹² Para Pedrosa, Adília reencenaria a poesia como gesto de profanação, de irreverência em relação aos “fundamentos”, e através da experiência da repetição e de constantes recomeços – procedimentos caros à sua poética –, colocaria em xeque ideias de começo e fim, de origem, ou mesmo de limites entre os diferentes gêneros literários.

Justamente por colocar em movimento essa máquina de fazer recomeçar, indefinidamente, a poesia de Adília se caracteriza por uma proliferação que, de novo, abala limites e desloca a ideia de singularidade do âmbito do único e do puro para o da pluralidade e do híbrido. (PEDROSA, 2007b, p. 122).

²⁰⁷ SILVESTE, s/data, p. 3.

²⁰⁸ Ibid., p.1.

²⁰⁹ MARTELO, 2004, p. 111.

²¹⁰ Ibid., p. 108.

²¹¹ Ibid., p. 109.

²¹² PEDROSA, C., Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes. In: *Via Atlântica* n. 11, junho, 2007a, p. 88.

A promiscuidade entre os registros significa também que sua escrita, que tantas vezes namora com o supostamente mais sincero autobiografismo, dando a ver em seus poemas uma intimidade crua e cotidiana, assalta as fronteiras de certo lirismo moderno, tornando por vezes insustentável a separação entre um eu lírico e um sujeito biográfico. Como argumenta Lucia Evangelista, Adília, “adotando formulações típicas dos gêneros autobiográficos, (...) traz para o interior da poesia a ideia de veracidade simulada por estes gêneros”, e assim, desvirtua “o lugar privilegiado e autônomo do poético da tradição da modernidade estética”.²¹³ Para Evangelista, “a marca da poesia adiliana estará, na verdade, em fundir o sujeito lírico à pessoa de carne e osso, apresentando ambos em aberto”.²¹⁴

Hoje em dia, contudo, quase já não é preciso, como ressalta Evangelista, “fazer um parêntese para afirmar que estamos falando sobre poesia”.²¹⁵ Adília ganhou um lugar “tão destacado quanto polêmico na cena literária”²¹⁶ e já foi bastante absorvida pela crítica acadêmica e por um público mais amplo. A publicação de *Dobra* (2009) pela respeitável editora portuguesa Assírio & Alvim, um volume que reuniu toda sua poesia até então, é um dos índices deste alcançado prestígio.²¹⁷ Outro, a luxuosa *Adília Lopes – antologia* (2002), publicada pelas editoras brasileiras Cosac & Naify e 7 Letras, organizada por Carlito Azevedo e carimbada com um posfácio de Flora Süssekind. Em termos acadêmicos, existem diversas teses e dissertações sobre seu trabalho, tanto no Brasil como em Portugal; além disso, como aponta Evangelista, basta “uma pesquisa usando uma ferramenta de busca na internet para depararmos com artigos e mais artigos acadêmicos; além de blogues, resenhas e comentários dedicados ao trabalho adiliano”.²¹⁸ No Brasil, sua importância é inegável. Além de ter sido a única poeta

²¹³ EVANGELISTA, L., A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes. In: *Revista Desassossego*, vol. 7, junho, 2012, p. 39.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁵ EVANGELISTA, L., *Vida em comum: a poética de Adília Lopes*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, p. 9.

²¹⁶ PEDROSA, C., 2007a, p. 88.

²¹⁷ Em relação à publicação de Adília pela Assírio & Alvim, não deixa de ser irônico lembrar que Osvaldo Silvestre, no já referido texto “As lenga-lengas da menina Adília”, ao tentar contrapor a poesia de Adília a certa poesia “dominante”, escreve: “Tudo está bem quando se acaba na Assírio & Alvim e se tem direito a uma capa sombria ou soturna.” Pois, alguns anos depois, Adília não apenas “acabou” na Assírio & Alvim, como também teve direito a uma capa algo sombria...

²¹⁸ EVANGELISTA, L., 2011, p. 9.

portuguesa contemporânea contemplada por uma antologia local²¹⁹, sua influência sobre poetas mais jovens é notória.²²⁰ Também já teve edições publicadas em francês, alemão, espanhol e italiano. Para não mencionar as suas aparições televisivas, as quais, embora provavelmente tenham servido para aumentar o seu leque de leitores, também foram muito criticadas por colocarem-na em papel supostamente ridículo, “gordíssima e chanfrada” e dizendo “asneirolas”, como assinalou um crítico.²²¹

No contexto desta tese, contudo, não se pretende explicar o “caso” Adília Lopes²²², tampouco os complicados trâmites de sua relação com a crítica e com a cena literária atual. Como apontamos acima, já existem diversos trabalhos que, de variados modos, lidam com estas e outras questões ao redor de Adília. A relação de Adília com a tradição, por exemplo, já foi bastante explorada nos textos da crítica brasileira Celia Pedrosa, e também na tese de doutorado de Sofia Maria de Sousa Silva (uma das pioneiras nos estudos de Adília no Brasil), que também aborda certo sentido político da obra de Adília, vista como uma poesia de intervenção. Rosa Maria Martelo escreveu dois importantes ensaios sobre a poeta, um deles, citado acima, fazendo uma leitura de Adília enquanto ironista, e o outro, dedicado ao pacto autobiográfico como uma de suas “armas desarmantes”. Flora Süsskind, no ensaio que serve de posfácio à antologia brasileira, fala principalmente sobre ficcionalização e contra-ficcionalização como estratégias importantes na obra da autora. Mais recentemente, Lucia Evangelista escreveu uma dissertação de mestrado e dois artigos nos quais tenta entender a singular inserção de Adília na cena literária atual por um viés tanto foucaultiano como deleuziano.

²¹⁹ Parece que também ganhará um título dedicado em “Ciranda da poesia”, coleção organizada por Ítalo Moriconi e Masé Lemos, o que faz dela, juntamente com Ghérasim Luca, um dos dois únicos estrangeiros incluídos na coleção.

²²⁰ Como Angélica Freitas, cujo humor melancólico é associado a Adília.

²²¹ MEXIA, P., A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic, *Diário de Notícias*, 9 de setembro, 2003. Disponível no site: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes.html.

²²² Não é raro a crítica se referir a Adília como um “caso”, reforçando certa excepcionalidade de sua poesia. Citamos dois exemplos que, significativamente, estão nas frases iniciais de seus respectivos textos: “Existe na poesia (e na literatura) portuguesa contemporânea um ‘caso’ Adília Lopes” (SILVESTRE, s/d); “Já sabemos que Adília Lopes é um caso inesperado na poesia portuguesa contemporânea – inesperado porque ninguém o esperava, e desconcerta todas as categorias pré-estabelecidas.” (COELHO, *Jornal Público*, 15 de abril de 2006, in http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes.html).

Considerando o número de leituras que já foram e continuam a ser feitas sobre Adília, parece-nos que, como tradutores, a contribuição mais interessante que podemos fazer está em tentar pensar sua poesia pelo viés tradutório, o que, no contexto desta tese, significa pensar a questão da *materialidade* e do *volume* desta poesia. O que estes poemas fazem, o que estes poemas dizem, quando pensados sob a ótica tradutória? Será este o principal foco deste capítulo, desenvolvido em leituras que faremos de quatro poemas do livro *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, de 1987, e suas respectivas traduções. No entanto, antes de passar às traduções, acreditamos ser relevante abordar a questão da materialidade na poesia de Adília Lopes de modo amplo. Assim, na primeira parte deste capítulo, partindo da aguda relação entre poesia e vida que sua poesia parece convocar, procuraremos observar como Adília coloca em tensão estas diferentes dimensões, criando com seus poemas um insuspeito volume. Na segunda parte, após um preâmbulo sobre as *Cartas portuguesas*, faremos uma apresentação do livro *O marquês de Chamilly* e das nossas traduções. Na terceira parte, passamos, enfim, às leituras aproximadas de quatro poemas.

5.2. Um beijo de língua(gem): vida e poesia

Dar a ver
o que eu
vejo
como dar
um beijo

Um verdadeiro
beijo

Adília Lopes, *Dobra*

Se pensarmos o “dar a ver/ o que eu/ vejo” como sinônimo de “escrever”, poderemos dizer que, neste pequeno poema, Adília expressa, de forma lapidar, uma tensão que percorre e coloca em movimento toda a sua poesia: a relação entre poesia e vida. Nos primeiros versos, escrever/dar a ver é algo *como* dar um beijo, isto é, *como* algo físico, material, mas não o mesmo, ou igual, a um beijo. Embora fique sugerido um direcionamento, por assim dizer “sensual”, desta poesia –

contido na ideia de beijar –, o “como” aparentemente coloca as coisas em seu devido lugar: escrever é sempre “como se”. Isto é, por mais que a poeta queira que escrever seja como um beijo, vida e escrita não são idênticas, e o “como” funciona como uma espécie de barra que sustenta e afirma a separação entre escrever e beijar. No entanto, no verso seguinte, quando Adília acrescenta, “Um verdadeiro beijo”, ela de algum modo trai, ou complica, o “como” do verso anterior, relançando a equação vida e poesia, ao sugerir a possibilidade da fórmula: “escrever é dar um verdadeiro beijo”.

Afinal, escrever é sempre da ordem do “como se” ou pode ser “de verdade”? Escrever é viver? Parece que Adília, ao enfatizar, no poema, a diferença que haveria entre “como um beijo” e “um verdadeiro beijo”, ao apontar para certa *fratura* entre a vida e a poesia, para a não coincidência entre uma e outra, acaba por aproximá-las. É como se ao não tentar diluir a distância que haveria entre as dimensões do escrever e do beijar, ao tensionar a relação entre elas, paradoxalmente, sua escrita se aproximasse da vida, da matéria da vida.

A vida, a vida fora do papel, uma vida ligada a um corpo, que existe, que tem uma história particular, feito de memórias, afetos e sensações, é algo que atravessa a poesia de Adília de inúmeras formas. O poema citado acima é apenas um exemplo, entre inúmeros outros, de momentos em que sua poesia convoca, aponta e explicita este atravessamento, esta tensão entre escrever e viver. Pois encontramos frequentemente na obra de Adília poemas com um teor metapoético, isto é, que refletem *sobre* o poético, e tal reflexão não apenas pressupõe uma dimensão “além” da página, como invariavelmente a relação entre poesia e vida é o tema central destes poemas. Os seguintes fragmentos exemplificam isso:

mas a vida não deve dar toda/em poema
 (...)
 o coelho comido/ é o coelho escrito
 (...)
 isto é a minha vida/ isto é um conto de Lucy Ellmann
 (LOPES, 2009, p. 628)

um livro/ é como/ um fruto
 (LOPES, 2009, p. 337)

o amor não se gasta/ os livros sim
 (LOPES, 2009, p. 447)

eu não sou um livro
 (...)

os livros não são feitos/ de carne e osso/ e quando tenho/ vontade de chorar

abrir um livro/ não me chega/ preciso de um abraço

(...)

o mundo não é um livro

(LOPES, 2009, p. 396)

que a obra/ não se oponha/ à vida

que a obra/ e a vida/ sejam uma

o texto nu/ e cru/ do autor

o rosto nu/ e cru/ do autor

(LOPES, 2009, p. 548)

textos/ ensanguentados/ como feridas

textos/ como árvores/ cortadas/ aos bocados

(...)

textos/ como linho

(LOPES, 2009, p. 555)

O texto escrito/ é a pessoa/ a menos

(...)

Um mapa não é uma terra

(LOPES, 2009, p. 587)

Isto é o meu corpo/ isto é o meu sangue

(...)

(que farei eu com este livro?)

(LOPES, 2009, p. 469)

Colocadas lado a lado, estas citações mostram como o pensamento de Adília acerca da relação poesia e vida parece variar entre dois principais polos: de um lado, há a ideia de que a vida é algo que ultrapassa a poesia, ou de que a poesia de algum modo se opõe, ou ao menos, difere da vida. De outro, existe igualmente a ideia de que há uma qualidade vital, carnal, na poesia – ou no livro, ou no texto, os termos variam – que não se opõe à vida, mas que é, em si, como uma forma de vida. Assim, embora livros não sejam “feitos de carne e osso”, eles podem ser como um “fruto”; se a “vida não deve dar toda em um poema”, textos podem ser “ensanguentados”. Enquanto Adília às vezes constata e se conforma com a ideia de que “eu não sou um livro”, de que “o mundo não é o livro”, ou seja, que viver e escrever não coincidem, há vezes também em que aponta para uma unidade, uma fusão quase total entre vida e obra, como quando coloca lado a lado o texto e o

rosto “nu/ e cru/ do autor”, ou quando diz que “Isto é o meu corpo/isto é meu sangue”.

O teor cristão das imagens que Adília por vezes usa para descrever o poema – fruto, corpo, sangue, carne, nu, cru – sugere uma vontade de transubstanciação, como se um milagre – a transformação da substância textual em substância corporal – fosse possível. O leitor de Adília, mesmo não acreditando em milagres, é influenciado pela força de sugestão das palavras, e fica, no mínimo, com a estranha suspeita de que ler Adília é um pouco como tocar Adília, ou melhor, como tocar o corpo da voz do texto, aquele que escreveu as palavras, seu sangue, seu beijo. (Para a construção deste efeito, o pacto de intimidade autobiográfica que permeia a obra de Adília, sobre o qual falaremos mais adiante, não importa tanto. Trata-se mais de um corpo despido de endereço ou de rotina, “nu e cru”.) Mas às vezes Adília assume uma posição diversa, mais cética: “um mapa não é a terra”, “abrir um livro/ não me chega”, “preciso de um abraço”. Aponta assim para a insuficiência dos livros/poemas, que não bastam, o corpo do poema não abraça, não há milagre, o poema é apenas “mapa”.

Enfim, não há aqui uma percepção unívoca sobre qual deve ser, ou sobre como deveria ser, a relação entre texto e vida, poesia e vida. Apesar da radicalidade com que em certos momentos assume esta ou aquela posição, ao nosso ver, no conjunto de sua obra, o que sobressai é certa tensão proveniente da instabilidade de não se fixar plenamente em nenhuma posição, permanecendo sempre algo incongruente, paradoxal. Esta oscilação é perfeitamente ilustrada em um poema que inicia dizendo “Não gosto tanto/ de livros/ como Mallarmé/ parece que gostava[...]”, mas termina afirmando “no entanto gosto muito/ de livros/ e acredito na Ressurreição/ dos livros/ e acredito que no Céu/ haja bibliotecas/ e se possa ler e escrever”.²²³ Esta espécie de “insatisfação satisfeita” vem frequentemente acompanhada por notas de humor, como no poemeto “Se o bom verso/ como o bom vestido/ não alegra as poetisas/ ajuda bastante”.²²⁴ Ou seja, a poesia não resolve, mas quebra um galho.

Mas não é apenas através destas colocações metapoéticas que se faz sentir uma vida atravessando a poesia. Em Adília, está em jogo muitas vezes o que Sofia de Sousa Silva chama de uma “estratégia de criação de transparência (um efeito

²²³ LOPES, A., *Dobra*, 2009, pp. 395-396.

²²⁴ *Ibid.*, p. 163.

de realismo)”, pois, “Em vez de dissociar o texto do autor, a obra de Adília frequentemente investe no inverso: colar o texto ao autor”.²²⁵ A poeta, mesmo reconhecendo que certa transparência é impossível, brincaria de ser ela mesma, “sabendo que o poeta é sempre um outro”.²²⁶ Adília nos apresenta um “eu” com contornos autobiográficos discerníveis: um endereço, um cotidiano, gatos, uma família, dramas particulares. Cria uma espécie de ilusão vivencial, como se tivéssemos acesso direto, transparente, ao cenário doméstico de sua vida. Silva, que em sua tese de doutorado compara as poéticas de Adília Lopes e Sophia de Mello Breyner Andresen, comenta como na primeira “tudo é mais localizado e mais próximo da experiência cotidiana”.²²⁷ Repleta de anedotas domésticas, esta poesia fala de baratas, da Tia Graça e da Tia Paulina, da professora, do taxista que lhe passa uma cantada, comenta a falta de dinheiro, traz memórias de infância, diz “minha avó e minha mãe”, tem problemas de saúde. Além disso, como aponta Lucia Evangelista:

Muitos dos biografemas de Adília são facilmente verificáveis por qualquer leitor que se disponha a tal tarefa. A morada residencial, o café que Adília frequenta, os gatos, o nome de amigos e familiares, os problemas de saúde, tudo são elementos passíveis de serem verificados, através dos depoimentos, entrevistas e demais textos adilianos. (EVANGELISTA, 2011, p. 40.).

Um texto de Adília é frequentemente citado por críticos quando se trata de delimitar o lugar do autobiográfico em sua obra, “Como se faz um poema?”, publicado originalmente como parte de uma enquete da revista *Relâmpago* n. 14, à qual responderam vários poetas.²²⁸ Rosa Maria Martelo compara a resposta de Adília com a dos outros poetas, e diz que, enquanto a maioria responde de forma mais “técnica”, comentando “como o poema surge e se fixa numa forma”, haveria em seu depoimento “uma espécie de nudez quase incômoda”.²²⁹ Primeiro Adília apresenta um poema, depois uma explicação sobre a feitura do poema. Citamos o poema e alguns trechos posteriores:

²²⁵ SILVA, S., 2007, p. 31.

²²⁶ Ibid., p. 32.

²²⁷ Ibid., p. 31.

²²⁸ LOPES, A., Como se faz um poema?. In: *Inimigo Rumor* – Revista de Poesia, n. 20, 7 Letras e Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2008, pp. 109-110. Esse texto é citado por Sofia de Sousa, Lucia Evangelista e Rosa Maria Martelo.

²²⁹ MARTELO, R. M., 2010, p. 208.

Como se faz um poema?

Apanhei o cabelo
em rabo de cavalo
agora a minha solidão
vê-se melhor
vê-se tão bem
como a minha face

E minha face
é desassombrada
as sombras
não são minhas

(...)

O poema que ilustra e encima este meu texto foi escrito da seguinte maneira que passo a registrar.

Eu vivo de uma maneira sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor de rosa. O dia a dia é muito sofrido. Desde que meu pai morreu que decidi deixar crescer o cabelo que usei sempre muito curtinho durante 21 anos seguidos. Passados dois anos e só dois pequenos acertos do cabelo, decidi experimentar fazer rabo de cavalo. Comprei um elástico e quatro ganchos. Essa compra motiva o poema, a meu ver. O poema surge assim da minha vida presente e passada. É autobiográfico à sua maneira. Já não uso rabo de cavalo. Surge da leitura. E surge da Sophia. Decalquei o poema “Sóror Mariana – Beja” de *O nome das coisas*.

(LOPES, 2008, pp. 109-110)

Portanto, o autobiográfico, além de ser “à sua maneira”, coloca-se como *uma* das fontes de inspiração do poema, não a única. Adília acrescenta à experiência vivida a experiência de leitura, mistura-as na composição do poema. Essa mistura toma variadas formas no decorrer de sua obra. O poema de abertura de seu livro de estreia é um bom exemplo, pois traz uma primeira pessoa bastante marcada – “vou tomar um banho quente”, “medito no banho”, “nunca me sinto tanto eu mesma”, “mas pressinto que para mim” – numa cena de intimidade quase sensual, que culmina com os versos: “e quando me ponho de pé/ e me embrulho numa toalha/ grande branca macia/ sinto-me pura e fresca/ como um recém-nascido”.²³⁰ Como se o “eu” se mostrasse, se despisse, revelando-se em toda sua pureza. No entanto, o que pega o leitor de surpresa, e que nos introduz imediatamente ao “jogo bastante perigoso” da poesia adiliana²³¹ – no qual não há

²³⁰ LOPES, A., 2009, p. 11.

²³¹ *Um jogo bastante perigoso* é o título do primeiro livro de Adília.

nada muito puro – é o título: “Memória para Esther Greenwood”. Esther Greenwood é a personagem principal do romance supostamente autobiográfico de Sylvia Plath, *The bell jar* (1963). O mais surpreendente é que quem se der ao trabalho de procurar o livro de Plath descobrirá que o poema de Adília encontra nele mais do que uma mera sugestão de personagem. Citamos um trecho a fim de demonstrar este procedimento:

Vou tomar um banho quente
 medito no banho
 a água deve estar muito quente
 tão quente que deves aguentar
 com dificuldade
 o pé dentro de água
 então desces o teu corpo
 centímetro a centímetro
 até que a água chegue ao pescoço

(LOPES, 2009, p. 11)

“I’ll go take a hot bath.”

I meditate in the bath. The water needs to be very hot, so hot you can barely stand putting your foot in it. Then you lower yourself, inch by inch, till the water is up to your neck.

(PLATH, 1963, p. 18)

Não é como se Adília tivesse simplesmente colocado em versos algo que estava em prosa, mas seu poema é incrivelmente próximo ao livro de Plath. O que se colocava como uma cena de intimidade – “tanto eu mesma” –, que tenderíamos a ler de modo bastante colado ao eu lírico, é uma apropriação de um trecho de um livro alheio. De certa forma, mais do que na intimidade desnudada, a transparência de Adília está no título, no gesto de citar a fonte do poema.

Outro breve exemplo: no poema “Meteorológica”, deparamos com certo derramamento sentimental, flertando com o cômico: “Deus não me deu/ um namorado/ deu-me/ o martírio branco/ de não o ter/ Vi namorados/ possíveis/ foram bois/ foram porcos/ e eu/ palácios e pérolas (...)”²³² A princípio, tudo parece bastante colado ao eu lírico, até que, na terceira estrofe: “Choro/ chove/ mas isto é/ Verlaine.” Adília transmuta e incorpora versos de Verlaine – “*Il pleut dans mon coeur/ comme il pleut sur la ville*” – e faz questão de deixar isto claro. É como se irrompesse no corpo do poema, quase involuntariamente, um

²³² LOPES, A., 2009, p. 299.

verso/vivência que não é seu/sua, mas de outro, de Verlaine.

Ao nosso ver, o que estes dois exemplos parecem indicar é que a estratégia de transparência, mais do que no aspecto supostamente autobiográfico da obra de Adília, está na explicitação de que certas coisas surgem da leitura. A referência a Verlaine ou à personagem de Sylvia Plath, se por um lado nos diz: “isto não é ‘verdadeiro’, isto provém de uma leitura”, por outro lado, paradoxalmente, chama a atenção para a mão que escreve, para a construção do poema, para a sua materialidade.²³³ Efeito este exacerbado no poema de abertura ao livro *Versos verdes* (1999, originalmente intitulado *Floribela Espanca espanca*):

Este livro
foi escrito
por mim

(LOPES, 2009, p.375)

Evangelista, na bela análise que faz deste poema, escreve:

É como se o sujeito de carne e osso, tão bem guardado durante décadas, ressurgisse para assombrar a figura fantasmática do sujeito lírico. (...) Em Adília, tudo está misturado. Há nela uma falência da separação teórica organizada entre o sujeito empírico, produto social, e o sujeito poético, produto do lirismo. Em “Este livro/foi escrito/ por mim”, o “eu” que escreve é um “eu” textual; mas também é produtor de uma referencialidade extratextual. (...) Dessa forma, o pronome pessoal complemento “mim” aponta para um texto que se faz na afirmação de que foi escrito por alguém, no testemunho da existência de um “eu” que escreve o livro. (EVANGELISTA, 2011, p. 39).

De fato, em Adília torna-se mesmo difícil, ou indesejável, tentar discernir o “sujeito de carne e osso” do “sujeito lírico”, e o “textual” aponta a todo momento para o universo “extratextual”. É como se esta poesia, quanto mais consciente de sua existência textual, letras sobre página, mais fortemente convocasse a vida de carne e osso, a vida extratextual, fora do poema. De todo modo, cabe ressaltar o seguinte: é textualmente, através dos poemas, e também pela diagramação dos poemas, que Adília cria esta tensão, apontando simultaneamente para dentro e para fora do texto. Se “Este livro foi escrito por mim” fosse apenas uma frase dita em uma entrevista, ou mesmo em um texto de apresentação a um de seus livros, não provocaria estranhamento algum. O que a torna carregada, provocativa, é o

²³³ Evangelista comenta algo semelhante em sua dissertação: “Através da exposição à mais direta a luz, poema e sujeito exorcizam a obscuridade. A transparência permite que se veja aquilo que trespassa o sujeito: os textos, os discursos, a cultura” (EVANGELISTA, L., 2011, p. 51.)

fato de surgir como o primeiro poema de um livro e de estar dividida em três versos, cada corte de linha forçando o leitor a pausar na leitura de uma frase que, de outro modo, seria lida sem nenhuma hesitação. E ainda, a frase constitui-se como um poema tão mínimo que, em contraste com o espaço predominantemente branco da página, adquire uma insuspeita solenidade, como se para lê-la fosse preciso todo um tempo e mesmo todo um espaço de leitura.²³⁴ É a forma do poema que arranca a frase de sua banalidade, que cria uma respiração e uma tensão, e nos obriga a lê-la com redobrada atenção. Ao nosso ver, trata-se de um bom exemplo da importância daquilo que Meschonnic chama de *modo de significar*, que, “muito mais do que nos significados das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escritura inverte, ao colocar *o corpo na linguagem*”.²³⁵ Para além do “mim” que testemunha a existência de um “eu” que escreve, como disse Evangelista, o corpo deste “mim” se faz sentir nos cortes em verso, em certa organização do que é dito, na proeminência que Adília confere ao poema ao colocá-lo não apenas como primeiro poema de um livro, mas reinando sozinho na página, simultaneamente mínimo e grandiloquente, tolo e bombástico. Todos estes elementos combinados produzem a singular presença, a estranha materialidade deste poema, seu modo peculiar de nos fazer perceber a escrita, como algo feito de letras e papel, mas indissolivelmente ligado a uma vida.

Abre-se assim um outro caminho para pensar a relação poesia e vida em Adília: através deste “corpo na linguagem”, através de sua prosódia, através de seu ritmo. Trata-se de pensar o poema, como propõe Meschonnic, como algo ativo, como uma organização do movimento de uma fala, algo que se dá no “contínuo ritmo-sintaxe-prosódia”²³⁶, e nas rimas de um poema, em seus modos de criar ecos entre as palavras. Pois não é apenas através de seus poemas mais abertamente metapoéticos, ou do pacto de intimidade que outros de seus poemas esboçam, que certa dimensão da vida e do corpo se faz sentir. A vida está também nos movimentos que Adília cria dentro da linguagem, em certo *modo de significar*, não fixo, não estável, que vai tomando diferentes formas ao longos dos

²³⁴ Entendemos que o espaço em branco ao redor deste breve poema é algo que não deve ser subestimado. Há vários poemas de Adília que, em suas edições originais, têm para si o espaço de uma página. No entanto, enquanto a maioria desses passa a dividir o espaço da página com outros poemas quando da reedição em *Dobra*, o mesmo não ocorre com este poema, que, apesar de tão pequeno, continua a figurar sozinho numa única página.

²³⁵ MESCHONNIC, H., 1999, p. 25.

²³⁶ MESCHONNIC, H., *Ethique et politique du traduire*, 2007, p. 33.

poemas, criando diferentes volumes, fazendo com que o que as palavras dizem adquira conotações estranhas, com referentes bastante incertos. De modo que tantos poemas de Adília são pouco “significativos”, constituindo-se quase como puro movimento discursivo.

Uma mulher
 bêbada prima
 quer?
 uma chávena de chá? é muito mais ordinária
 mais açúcar prima? do que prima
 um homem
 está bem assim? bêbado

(LOPES, 2009, p. 63)

No poema acima, se sugere um diálogo, uma conversa, possivelmente entre duas primas, mas não se sabe bem quem fala, onde, ou quando, e muito mais do que uma imagem, ou uma metáfora, ou um sentido, cria-se uma dinâmica, meio cambaleante, de linguagem.

Embora a poesia de Adília seja frequentemente lida como uma espécie de antipoesia, ou, no mínimo, como algo que desestabilizaria as distinções entre os gêneros literários, ao nosso ver há certamente uma organização do discurso, uma prosódia, que se constrói, inclusive, por meio de procedimentos poéticos bastante tradicionais, como a repetição, a rima e o verso. Na parte deste capítulo sobre as traduções, pretendemos mostrar isso de modo mais detalhado. Por ora, gostaríamos de concluir esta seção com um outro poema que, como o “bêbada prima” acima, sugere uma situação coloquial, uma situação de fala. No entanto, através da repetição, e de certo obscurecimento dos sentidos que a própria acumulação vai acarretando, torna-se uma situação absolutamente estranha, criando algo que escapa à lógica, criando até certo mistério ao redor de palavras e expressões que a princípio soam tão banais.

FLORES DE PAPEL

Porque é que dizes que ela
 passou o jantar todo a insultar-te?
 tu não viste nada
 na rua José Falcão
 tu não tens o sentido das proporções
 ela só falou de flores de papel

disse que eu gostava de flores de papel
 e depois? que mal tem isso?
 tu gostas de flores de papel!
 disse isso para me ferir
 tu não viste nada
 na rua José Falcão
 isso é impressão tua
 que importância tem gostar de flores de papel?
 tu não viste nada
 na rua José Falcão
 tu não sabes o que quer dizer
 gostar de flores de papel
 e o que é gostar de flores de papel?
 não digo mas deves perceber
 que quando ela disse que eu
 havia de passar a vida a fazer flores de papel
 estava a insultar-te
 mas tu fazes flores de papel!
 mas tu sabes que ela me deu
 um livro que ensina a fazer flores de papel
 e depois?
 era para me dizer que eu não sei fazer
 flores de papel
 e sabes o que ela me disse depois?
 o problema das flores de papel
 é serem próprias para o cesto de papéis
 e não se saber quando é que devem
 deitar lá
 e o que importa isso? continua a fazer flores de papel
 mas como é que tu podes falar
 de flores de papel se não sabes
 o que são flores de papel?
 tu não viste nada
 na rua José Falcão

(LOPES, 2009, pp. 23-24)

Silvestre escreve que a poesia de Adília poria em causa um “axioma” herdado do modernismo, aquele que diz que no texto poético um uso desfamiliarizante da linguagem “faz esplender a palavra na sua unicidade de objeto contemplável”.²³⁷ De fato, sua poesia tem pouco a ver com fazer da palavra um objeto. Como também diz Silvestre, sua poesia “reestabelece a continuidade do poético ao não-poético pela via da linguagem mais comum que a ambos caracteriza”.²³⁸ No entanto, através da prosódia, de certo modo de significar, a “linguagem comum” de Adília cria uma materialidade *outra*, que nos mostra, afinal, quão estranho, ou quão pouco familiar, é o próprio cotidiano (e com isso,

²³⁷ SILVESTRE, O.M., s/ data, p. 3.

²³⁸ *Ibid.*, p. 3.

quão pouco comum é a tal “linguagem comum”). Não é tanto a palavra, mas a própria vida, em sua falta de lógica, em seus sentidos deslizantes, em seu constante movimento, que a poesia de Adília nos faz contemplar. Afinal, tu não viste nada, na rua José Falcão.

5.3. Marian(n)a, Adília e o Marquês

Reza a lenda que Mariana Alcoforado, freira portuguesa que nasceu em 1640, através da janela de um convento em Beja, teria visto passar o oficial francês Noël Bouton, o Marquês de Chamilly, que, sob as ordens de Frederico de Schomberg, estava envolvido na ajuda militar à coroa portuguesa durante a Guerra da Restauração. Uma troca de olhares teria marcado o início de uma paixão clandestina entre o Marquês e Mariana, a qual teria durado até 1667, quando a França declara guerra à Espanha e as tropas de Schomberg são obrigadas a retornar ao seu país. Após a partida do cavaleiro, Mariana escreve cinco exaltadas cartas, exprimindo o desvario de uma mulher apaixonada, que sofre por tanto amar. Reclama de sua ausência, da sua indiferença e da desgraça em que ele a lançou, perante a família e perante a Igreja. Ao mesmo tempo, diz que não tem remorsos, que “do fundo do meu coração queria ter corrido perigos ainda maiores pelo teu amor”²³⁹, e que não se arrepende do modo como se entregou. A escrita das cartas serve como um alívio ao sofrimento, mas também como um modo de manter vivo o Marquês: “Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero; estou despedaçada por mil sentimentos contrários.”²⁴⁰

Essas cartas foram primeiramente publicadas em 1669, em Paris, sob o título *Lettres Portugaises traduits en François*, e apresentadas pelo editor Claude Barbin como cartas autênticas de uma freira portuguesa a um certo Cavaleiro de C.; portanto, testemunhas de um amor ilícito. Tornaram-se bastante populares, e em 1672 já chegavam a uma terceira edição. Ao longo dos séculos, foram traduzidas e retraduzidas diversas vezes, alcançando grande sucesso de edições por toda a Europa, e recebendo atenção de diversos autores, como Stendhal, Rilke

²³⁹ ALCOROFADO, M. (atribuído à), *Cartas portuguesas*. Trad. de Eugénio de Andrade. Porto: Editora Limiar, 1977, p. 42.

²⁴⁰ *Ibid.*, 1977, p. 41

e Rousseau.²⁴¹

No entanto, a verdadeira autoria das cartas sempre esteve em questão.

Segundo Anna Koblucka,

Ao contrário de muitas outras figuras femininas historicamente importantes, cujas vidas e obras, apesar de fortemente mitologizadas ao longo dos séculos, são todavia, algum modo, objeto de registo factual verificável, Sórora Mariana Alcoforado pode ser considerada como uma invenção totalmente ficcional, só tenuamente suportada pela evidência histórica. (KLOBUCKA, 2005, p. 28.).

De acordo com informações contidas na Nota Prévia da *História e antologia da literatura portuguesa – século VII*:

A sua atribuição ao francês Guilleragues foi, durante uma série de anos, tida como segura. Indagações mais recentes, embora sem quaisquer certezas apuradas, desaconselham tal atribuição, tendo sido quase definitivamente abandonada a hipótese daquela autoria masculina. Daí que, mito ou realidade, as *Cartas* continuem a ser vistas e pensadas como parte da literatura portuguesa seiscentista. E nesse contexto têm sido lidas, estudadas e reescritas ao longo dos tempos. (MAGALHÃES, 2005, p. 9).

Uma famosa reescritura das cartas foi feita pelas autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho, que se reuniram para escrever, em conjunto, as *Novas cartas portuguesas*, cuja primeira edição, de 1972, foi censurada e recolhida das livrarias. As autoras tiveram que responder a um processo judicial, acusadas de pornografia e atentado à moral. Segundo Ana Luíza Amaral, que organizou uma recente edição anotada das *Novas cartas*, trata-se de um livro fundamental, com amplo significado político e estético: “um libelo contra a ideologia vigente no período pré 25 de abril”.²⁴² Também nas *Novas cartas*, certo mistério ao redor da autoria seria importante, pois as autoras nunca revelaram quem escreveu o quê, “desestabilizando noções fixas de autoria e de autoridade”.²⁴³ Mas, segundo Amaral, a escolha das *Cartas* como texto matricial seria importante principalmente por trazer o estereótipo da mulher abandonada,

²⁴¹ Este brevíssimo resumo da história das *Cartas portuguesas* é uma colagem obtida a partir de diferentes fontes: textos de Raquel Menezes, Priscila Finger do Prado e Maria Andrade; a página na internet do Museu Regional de Beja e a página da Wikipédia referente a Mariana Alcoforado. Favor ver as “Referências bibliográficas” para informações completas.

²⁴² AMARAL, A. L., Breve introdução. In: *Novas cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (org. Ana Luíza Amaral). Lisboa: Dom Quixote, 2010, pp. XV-XVIII, XXI-XXII. Para a tese, consultamos a versão disponível no site, sem número de página: <http://www.novascartasnovas.com/historia.html>, 2010, s/ n. de página.

²⁴³ AMARAL, A.L. 2010, s/ n. de página.

suplicante e submissa, e uma história de amor e devoção, subserviência e autovitimização, que as três autoras modernas iriam “desmontar e remontar, estilhaçando fronteiras e limites”.²⁴⁴

Como aponta Anna Klobucka, apesar de apenas quinze anos separarem as *Novas cartas portuguesas* do livro *O marquês de Chamilly (Kabale und liebe)*, o modo como Adília Lopes se serviu do mito Sórora Mariana é bastante distinto:

Lopes, nascida na década de 60, é uma filha do Portugal pós-revolucionário, pós-tudo, e as modulações desapaixonadas e irônicas de sua poesia apresentam um forte contraste com a tonalidade ardentemente *engagée* da praticada pelas autoras das *Novas cartas*. (KLOBUCKA, 2005, p. 30-31.).

De fato, não encontramos no livro de Adília nenhum apelo feminista-militante, embora isso não signifique que sua poesia não possa ser lida como uma “poesia de intervenção”, como propõe Sofia Maria de Sousa Silva em sua tese de doutorado. Como descreve Silva, a propósito de um poema adiliano que diz “A obra de arte/ não é um ajuste/ de contas/ é um ajuste/ de cantos”, para Adília, “A obra de arte não é um modo de vingar-se, não é um ajuste de contas”, pois “o seu ajuste é, antes de mais nada, consigo mesma”.²⁴⁵ Para Silva, embora Adília não veja o fazer artístico subordinado a um pensamento exterior que o justificaria, o canto também é uma forma de “dar conta de uma história; dar contas à vida”.²⁴⁶ Haveria nela alguma proximidade com certo humanismo, mas não orientado “por um programa preestabelecido que se possa identificar”.²⁴⁷ Nesse sentido, a intervenção da poesia de Adília estaria mais no modo como seus poemas criam novos sentidos e possibilidades, pois, “sem nos indicar um caminho a seguir”, escreve Silva, “concitam-nos a uma transformação”.²⁴⁸

Em *O marquês de Chamilly*, quem presta contas, ou melhor, quem faz contas, é Mariana, tentando resolver a equação impossível que lhe traria de volta Chamilly, ou, ao menos, as cartas de Chamilly. Como já foi dito algumas vezes ao longo deste capítulo, certa intertextualidade e apropriação de personagens (históricos ou não) é uma das marcas da poesia adiliana. Nesse sentido, a apropriação que faz da figura literária, da personagem, da (possível) autora e do

²⁴⁴ AMARAL, A.L., 2010, s/ n. de página.

²⁴⁵ SILVA, S. 2007, p. 65.

²⁴⁶ Ibid., p. 66.

²⁴⁷ Ibid., p. 66.

²⁴⁸ Ibid., p. 68.

imaginário “Mariana Alcoforado”, não é um procedimento isolado ou excepcional em seu trabalho. No entanto, entre tantos jogos intertextuais estabelecidos pela autora, o que estabelece com a freira de Beja é talvez um dos mais profícuos, pois, além de dois livros, rendeu-lhe diversos poemas que se espalham ao longa de sua obra. Na verdade, a primeira menção ao nome Mariana Alcoforado se dá em um poema anterior ao livro do marquês, que dá, grosso modo, o mote do livro que virá:

1
 A rapariga que espera muito
 as cartas do namorado
 que lhe escrevia muito pouco
 foi violada pelo carteiro
 2
 Quem vai pedir um envelope
 a Marianna Alcoforado?

(LOPES, 2009, p. 67)

Quem foi pedir um envelope a Mariana foi Adília, que recria sua história de modo particularíssimo. A evocação a Marian(n)a Alcoforado é bastante explícita, não está apenas no nome (ao qual Adília acrescenta um “n”)²⁴⁹, mas também nos contornos mais gerais da história: uma freira que vive em um convento e que espera por cartas, apaixonada e abandonada por um cavaleiro que a deixou. Anna Klobucka diz que Adília faria “glosas modernizadas da paixão do século XVII”. Evangelista escreve que se trata de uma “leitura tragicômica” das *Cartas portuguesas*, com “contornos pós-modernos”²⁵⁰. Moderna ou pós-moderna, a Marianna de Adília é uma personagem do cotidiano. É acompanhando seu cotidiano – Marianna faz aniversário, Marianna recebe presentes das freiras, abre a caixa de correios, anda pra lá e pra cá, Marianna encontra uma lagartixa, Marianna põe-se deitada a ouvir Bach, usa um chapéu, não lava os cabelos, lava os pés, anda a pé pelos campos, compra selos, compra mais selos – que vamos percebendo seu desamparo, sua solidão, sua crescente loucura. Por isso, diferentemente do que diz Klobucka na citação acima, não percebemos uma

²⁴⁹ Pode-se apenas especular sobre quais razões levaram Adília a este acréscimo. Talvez um modo de afrancesar sua personagem? Corrigir a ortografia? Talvez um modo de marcar textualmente a diferença entre as duas Marian(n)as? Difícil saber, de todo modo, doravante, como entraremos na Marianna de Adília, também acrescentaremos um “n”.

²⁵⁰ EVANGELISTA, L. 2011, p. 52.

Marianna “desapaixonada”. O humor e a ironia são, sim, ingredientes importantes deste enredo, e se por um lado eles podem dar leveza a certas situações, por outro eles às vezes apenas evidenciam o destino trágico, a desilusão de Marianna. A solidão, o desamparo, ao nosso ver, são os temas principais de Marianna, seja em mil e seiscentos, seja em Adília.

Alguns dos detalhes, das nuances, que Adília usa no *Marquês* são diretamente inspirados nas *Cartas*. Por exemplo, a referência a ficar muito tempo deitada, ou à relação escorregadia com as outras freiras. Certo ardor, certa languidez, também são elementos recriados por Adília que estão presentes nas cartas da “primeira” Mariana. E tanto em Adília como nas *Cartas*, Marianna é nomeada porteira do convento pelas outras freiras – e em Adília isso ganha contornos bem engraçados. Ao mesmo tempo, há diferenças gritantes entre os textos. Alcoforado nunca nomeia seu amante, nunca diz seu nome; em Marianna, ao contrário, há um certo fetiche do nome, é como se, para Adília, o grande interesse da história consistisse, na verdade, no nome do amante, que dá título ao livro (e rima com chantilly). Outra diferença importante é que, enquanto a Mariana seiscentista, na quinta e última carta, parece enfim determinada a buscar certa serenidade, recolhendo-se aos limites do convento, a Marianna de *O marquês* começa a vagar pelas ruas, meio louca, abordando senhores, já não pensando tanto em Chamilly, mas nos correios, nos “*insodiable Mjzthère/ de La Pozte*”²⁵¹, em cartas que se perdem, em erros de ortografia. Deita-se “com o lixo das ruas de Paris”. A loucura amorosa se transforma numa loucura da letra, da carta. Como aponta Anna Klobucka, o final do livro é meio *mise en abîme*, quando surge uma “outra” Marianna Alcoforado, a quem escreve um “outro” Marquês de Chamilly. Os três poemas que encerram o livro, para os não versados em latim, são bastante enigmáticos, o que parece reforçar mais a sensação literal de abismo. A título de exemplo, citamos um deles:

1. Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia:
purpuratum
florete pratum,
sol serenat omnia.
iam iam cedant tristia!
estas redit,

²⁵¹ LOPES, A. 2009, p. 86.

nunca recedit
hiemis sevitia

(LOPES, 2009, p. 89)

5.4. Uma breve explicação sobre os poemas escolhidos

Sobre a escolha de traduzir *O marquês de Chamilly* (*Kabale und Liebe*) no contexto desta tese, cabe explicar que se trata de dar continuidade a um projeto tradutório iniciado no mestrado. No mestrado, traduzimos um total de dezoito poemas, que, além de poemas esparsos, incluía uma série de um livro mais recente, *Le vitrail, la nuit * A árvore cortada* (2006). Nenhuma destas traduções, porém, trazia certa faceta mais narrativa de Adília que transparece em *O marquês*, que, assim como *O poeta de Pondichéry* (1986), *Maria Cristina Martins* (1992) e *A continuação do fim do mundo* (1995), podem ser pensados como “romances em verso”. O nome “romances em verso” é sugerido pela própria Adília, numa entrevista a Celia Pedrosa: “Os meus primeiros poemas são romances em verso. Exprimem o meu amor pelo romance.”²⁵². Certos livros seus, principalmente mais do início de sua carreira, são “romanescos”, têm uma sequência narrativa, têm personagens. Embora estratégias narrativas e de criação de personagens não sejam exclusividade destes livros – podemos encontrá-las por toda sua obra, muitas vezes em poemas mínimos – nos “romances em verso” elas são usadas de modo mais evidente (afinal, trata-se de “expressar um amor”). Apesar de não termos traduzido *O marquês de Chamilly* na íntegra, espera-se, contudo, que o conjunto de traduções dê ao leitor dos poemas em inglês ao menos uma ideia do “romance” adiliano.

É importante fazer mais uma observação sobre as traduções aqui apresentadas, e, devido ao conteúdo desta observação, passar temporariamente à primeira pessoa. Quando comecei a traduzir Adília Lopes para o inglês, havia chegado recentemente de uma temporada na Inglaterra. Sendo assim, esta segunda língua ainda estava muito viva e muito próxima, de modo que as traduções foram feitas sem tantos problemas (e sempre contando com a preciosa ajuda de meu orientador). No entanto, com o passar dos anos, embora eu tenha decidido

²⁵² LOPES, A., Entrevista de Adília Lopes por Celia Pedrosa. *Inimigo Rumor*, n. 20, p. 107.

perseverar com o projeto de verter Adília para o inglês, esta tarefa foi se revelando cada vez mais difícil. Assim, as traduções aqui apresentadas são um trabalho meu feito com a imprescindível parceria de Katrina Dodson, uma americana-vietnamita, que, por sua vez, é também tradutora (no momento, trabalha com Clarice Lispector). A Katrina tornou-se, de certa forma, meus olhos e meus ouvidos em inglês, ajudando-me a procurar e encontrar o exato peso e volume dos versos e das palavras de Adília nesta outra língua. Sem querer me eximir da responsabilidade por problemas que estas traduções possam apresentar, se os poemas em inglês conseguiram ganhar corpo e vida própria, isso só foi possível graças à Katrina e aos nossos longos encontros via skype.

5.5. Três primeiros poemas

Os três primeiros poemas de *O marquês de Chamilly* apresentam os principais eixos da história: escrever cartas, esperar por cartas, uma paixão não correspondida, lembranças. Estes poemas iniciais diferem do formato que vai se impor a partir do quarto poema por serem mais curtos e também porque nenhum deles traz o nome “Marianna” – algo constante em todos os poemas seguintes. É um pouco como se a autora ainda não estivesse certa sobre como contará esta história, se será personagem ou narrador, se escreverá cartas ou uma narrativa. Vejamos:

FIN

Meu senhor
como diz a Mimi
prenez garde à vous
pois se não me escreve cartas
eu escrevo-lhe cartas

(LOPES, 2009, p. 77)

Meu senhor	/ - /
como diz a Mimi	/ - / - - /
prenez garde à vous	- - / - - /
pois se não me escreve cartas	- - / - - / -
eu escrevo-lhe cartas	- - / - - / -

Adília começa pelo “*fin*”. O uso do francês neste primeiro poema, que está também em “*prenez garde à vous*”, ao mesmo tempo que remete à complicada historiografia das *Cartas Portuguesas*, despista a localização geográfica da história. Começa também com um poema-carta, dirigido a um “Meu senhor”, expressão que denota alguma distância, alguma subordinação, mas também, através do possessivo, uma certa intimidade. Intimidade esta corroborada pelo segundo verso, “como diz a Mimi”, como se “Mimi” fosse uma amiga em comum entre quem escreve a carta e o “Meu senhor”. Carta essa que traz uma condição, um aviso: *prenez garde à vous*, pois se o “Meu senhor” não escrever cartas, a pessoa que escreve responderá com cartas. É uma ameaça insólita, porque não remete a um conteúdo específico, apontando apenas para a própria escrita, como se esta constituísse, em si, suficiente ameaça. Se, por um lado, há algo de grave nesta carta-poema, pois fala de um sentimento que não se deixará abater, há um inegável humor no gesto improvável de ameaçar alguém com cartas. E ainda, embora nós, leitores, não saibamos quem seja “Mimi”, é difícil imaginar qualquer coisa de muito terrível ligada a esse nome. O leitor, neste poema, identifica-se com “meu senhor”.

Formalmente, é um poema bem simples. Os fins de verso coincidem com quebras sintáticas, há pares de aliterações e repetições costurando os versos: o |m| de “meu” e “Mimi”, o |p| de “*prenez*” e “pois”, a repetição de “cartas” ao final dos dois últimos versos. Na reiteração do “escrever cartas” há certo didatismo, como se quem escreve a carta fizesse questão de deixar tudo bem claro, “tim-tim por tim-tim”. Certo humor, parece, surge de certo contraste entre a singeleza formal e o caráter insólito da condição proposta.

1.
 À medida que a paixão
 acabava
 o cabelo dela ia ficando
 por lavar
 usou um chapéu
 mas a partir de certa altura
 meu amor
 não foi suficiente um chapéu

(LOPES, 2009, p. 77)

À medida que a paixão	-- / - - - /
acabava	-- / -
o cabelo dela ia ficando	-- / - / - - - / -
por lavar	-- /
usou um chapéu	- / - - /
mas a partir de certa altura	- - - / - / - / -
meu amor	- - /
não foi suficiente um chapéu	- / - - - / - - /

O poema “1.” (é assim mesmo que aparece em *Dobra*), com a expressão “à medida que”, introduz um aspecto importante dos poemas de *O Marquês*, no qual muitas contagens são feitas e a presença de números é constante. (É como se a paixão de Marianna, no fundo, não passasse de um longo cálculo matemático.) As quatro primeiras linhas foram um pequeno núcleo de dois pares de versos enjambados. Os quatro primeiros versos têm início com anapesto, além de serem costurados pela assonância em /i/ (em “medida” e “ia”) e pelo “a” aberto no final de “acabava” e “por lavar”. Este ritmo bem marcado reforça certo ar de raciocínio lógico-matemático, como se a mais óbvia equação estivesse sendo apresentada. Em termos semânticos, o cabelo “por lavar” contrasta com “paixão” e aponta para o universo rés-do-chão, mundano, por onde navega a paixão de Marianna. A partir do quinto verso, ocorre uma mudança de rotina, não há mais anapestos marcando os inícios dos versos, passando a ocorrer uma pausa ao final de todos eles. Além disso, com “usou um chapéu”, o tempo do verbo muda; acontece uma ação pontual, com ares de solução para a medida colocada anteriormente. Mas a contagem é logo retomada, no caso, de certa passagem de tempo – “a partir de certa altura” –, e a insuficiência do “chapéu”, e não de “paixão”, surpreende como raciocínio. Há um certo didatismo na repetição de “chapéu” no final do último verso (como a repetição de “cartas” no poema anterior), mas a ênfase nesta palavra também mostra como aqui, nestes poemas, paixão, cabelos e chapéus fazem todos parte de uma mesma e única esfera cotidiana. Embora de modo invertido, há entre “paixão” e “chapéu”, que aliteram o /f/ e o /p/, uma inusitada semelhança sonora que parece condizente com o modo igualmente inusitado com que Adília aproxima estas duas palavras no poema.

Mas possivelmente o verso mais importante deste poema seja o ligeiro “meu

amor”, que aqui parece ter uma função mais fática do que referencial, funcionando como uma espécie de pausa no discurso, algo que tem mais valor por certo movimento que cria no texto do que por seu significado. Até então, ao ler o poema, o leitor pensa estar lendo sobre um certo “ela” (“o cabelo dela”), mas com “meu amor” ficamos sem saber a quem exatamente o poema se dirige, se “meu amor” seria o “meu senhor” do poema anterior, ou se é o próprio leitor. Há uma clara indeterminação da voz que escreve, que é meio personagem, meio narrador – cuja referência, de todo modo, não pode ser estabelecida de modo confortável. Assim, embora sua aparição seja breve, entendemos que, mais do que certa graça da metáfora chapéu-paixão, é este “meu amor” que, sutilmente, tira o “chão” do leitor e dá um volume inesperado ao poema. Pois, ao mesmo tempo que possivelmente inclui o leitor, numa estratégia de aproximação, desestabiliza a ideia de que estávamos lendo uma narrativa sobre uma terceira pessoa.

2.
 Estou outra vez a escrever-lhe
 para lhe dizer
 outra vez
 que não lhe escrevo mais
 lembra-se dos pesados cortinados
 de veludo cor de canela do meu boudoir?
 eu também

(LOPES, 2009, p. 77)

Estou outra vez a escrever-lhe	- / - - / - - / -
para lhe dizer	/ - - - /
outra vez	/ - /
que não lhe escrevo mais	- / - / - /
lembra-se dos pesados cortinados	/ - - \ - / - - - / -
de veludo cor de canela do meu boudoir?	- - / - / - - / - - / - - /
eu também	/ - /

Já no poema “2”, o eu lírico identifica-se prontamente com a autora da cartas, que está outra vez a escrever. O primeiro verso traz um ritmo ternário, que será retomado no final do poema. Os versos das linhas dois, três e quatro basicamente reiteram o que foi dito no verso um, mas de modo mais pausado, como quem quer deixar algo bem claro. As próprias repetições estabelecem uma rotina de assonâncias em /e/ e aliterações em /v/. Mas, com o verso que se inicia

com “lembra-se”, a dinâmica muda, pois uma lembrança vem à tona, lembrança, aliás, cheia de palavras, bem cheias e sonoras – pesados, cortinados, veludo, canela, boudoir –, que evidentemente contrastam com as poucas e repetitivas palavras dos versos iniciais. São algumas as costuras sonoras: além da rima interna estabelecida entre “pesados” e “cortinados”, o /a/ tônico destas palavras vai ecoar agradavelmente em “boudoir” no verso seguinte, e ainda, a sílaba átona “do” de “pesados”, “cortinados” é recuperada em “veludo”. Além disso, nesse verso, retoma-se o ritmo ternário do verso inicial, como se o poema fosse restabelecer uma musicalidade. É um pouco como se a tentativa de explicar, de racionalizar, desse lugar a certa sensualidade, através da qual quem escreve se permite novas palavras, um verso mais espalhado (é o mais longo do poema) e mais ritmado. Contudo, o verso final, “eu também”, em ritmo binário, interrompe a dinâmica ternária: é como se a música apenas recomeçasse para logo acabar, e o caráter sintético do verso contribui para esta sensação, ao romper também com certa expectativa de frases mais longas, como se terminasse antes do tempo (pensamos que os quatro primeiros versos podem ser pensados como uma única longa frase, e os versos cinco e seis como outra). E ainda, “eu também” sugere uma situação de fala, uma proximidade, pois fica implícito que o interlocutor haveria respondido à pergunta “lembra-se(...)?”, à qual o “eu” responderia com “eu também”. Devido a esta fala que fica implícita, o leitor se sente estranhamente incluído na “situação” do poema, confundindo-se com o destinatário das cartas. Há um efeito desestabilizador, próximo ao “meu amor” do poema anterior.

Vejamos agora as traduções:

FIN

My dear Sir
 as Mimi says
 prenez garde à vous
 for if you don't write me letters
 I'll write you letters

My dear Sir	- / /
as Mimi says	- / - /
prenez garde à vous	- - / - /
for if you don't write me letters	- - - / / - / -
I'll write you letters	// - / -

Na tradução do primeiro poema, no primeiro verso, optamos por “*My dear sir*”, que deixa implícita uma relação de respeito mas também certa intimidade. Manteve-se a aliteração entre “Meu-Mimi” com “*My-Mimi*”. Já a aliteração entre “prenez” e “pois” se perdeu, mas a repetição “cartas-cartas” foi facilmente mantida através da mesma repetição de termos, “*letters-letters*”. O caráter insólito da ameaça contida no poema parece ter sido razoavelmente bem traduzido, pois o tom “tim-tim por tim-tim” fica bem traduzido com o contraste das enfáticas contrações “*don’t*” e “*I’ll*”.

1.

As passion dwindled
away
the longer her hair went
unwashed
she’d put on a hat
but after a certain point
my love
a hat was not enough

As passion dwindled	- / - / -
away	- /
the longer her hair went	- / - - / /
unwashed	- /
she’d put on a hat	/ \ / - /
but after a certain point	- / - - \ - / -
my love	- /
a hat was not enough	- / - / - /

No segundo poema, a ligação sonora entre “acabava” e “lavar” foi traduzida por “*away*” e “*unwashed*”, mas se perdeu a assonância entre “medida” e “ia”. Perdeu-se também a matemática de “à medida que”, mas alguma ideia de medida foi mantida com “*the longer*”. Os enjambements entre as linhas um e dois e entre as linhas três e quatro foram mantidos. Em português, como em inglês, ocorre uma quebra a partir do verso “*she’d put on hat*”, não ocorrendo mais nenhum verso enjambado, todos terminando com pausas bem marcadas. O verso “mas a partir de certa altura” é traduzido bastante literalmente com “*but after a certain point*”, que dá a mesma ideia de passagem de tempo. A tradução de “meu amor”

também se resolveu de modo literal com “*my love*”, mantendo a mesma ambiguidade em relação a quem o poema se dirige. Em inglês, no entanto, perdeu-se a importante repetição em final de linha de “chapéu”, pois, para colocar “*hat*” no final, teríamos que fazer alguma construção sintaticamente pouco provável em inglês, e a frase perderia seu tom algo casual, como se estivesse falando uma obviedade, algo que, argumentamos acima, faz parte da graça do poema. Perdeu-se também a possível associação significativa entre “paixão” e “chapéu”, pois entre “*passion*” e “*hat*”, com exceção da vogal “a”, não há semelhança alguma.

2.

I'm writing to you once again
to tell you
once again
I won't write you any longer
do you remember the heavy velvet
cinnamon coloured curtain in my boudoir?
so do I

I'm writing to you once again	/ - / - - \ / - /
to tell you	- / -
once again	/ - /
I won't write you any longer	- // - / - / -
do you remember the heavy velvet	- / - / - - / - / -
cinnamon coloured curtain in my boudoir?	/ - - / - / - - - - /
so do I	/ - /

Nesse terceiro poema, nos versos iniciais, o uso do pronome “*I*” aponta para um registro escrito, ligeiramente mais formal, que se perdeu em inglês. Porém, manteve-se o mesmo caráter repetitivo. E, ao usar “*longer*” no verso quatro, criou-se um curioso eco com o poema anterior, no qual “*longer*” também foi usado. Já a tradução do palavreado dos versos “(...) pesados cortinados/ de veludo cor de canela do meu boudoir” foi bastante difícil. A rima em “pesados-cortinados” ganhou uma versão bem mais fraca com a aliteração entre “*heavy-velvet*”, e a única outra costura sonora está na aliteração entre “*coloured*” e “*curtain*”. Parece-nos que em inglês manteve-se pouco o *sabor* destes versos, pois enquanto no original estes dois versos são longos, com dez e quatorze sílabas

(contrastando com os versos anteriores, mais curtos), em inglês o número de acentos se mantém praticamente o mesmo, fazendo falta – para certo efeito do poema – a sonoridade das palavras de três ou mais sílabas do português. Quanto ao verso final, a tradução mais literal seria “*me too*”, mas optamos por “*so do I*”, elevando um pouco o registro (perdido no começo do poema) e mantendo a mesma célula rítmica de “eu também”.

5.6. “Uma das coisas...”

Uma das coisas
que Marianna mais detesta
é a publicidade
ao código postal
detesta o meio caminho andado
lembra-lhe o paradoxo
de Aquiles e a Tartaruga
meio caminho andado
meio caminho
e mais um quarto
andado às voltas
a torcer o lenço nas mãos
meio caminho e mais um
oitavo andados
a irmão Octávia toma rapé
que desgosto
meio caminho e mais um dezasseis
avos andados
favos e aves que nojo
meio caminho e mais trinta
e dois avos andados
qualquer dia faço eu trinta anos
e assim por diante que raiva

(LOPES, 2009, p. 78)

Uma das coisas	/ - - / -
que Marianna mais detesta	- - - / - / - / [-]
é a publicidade	\ - - - / -
ao código postal	- / - - - /
detesta o meio caminho andado	- / - / - - / - / -
lembra-lhe o paradoxo	/ - - \ - / -
de Aquiles e a Tartaruga	- / - - \ - / -
meio caminho andado	/ - - / - / -

meio caminho	/ - - / [-]
e mais um quarto	- / - / [-]
andado às voltas	- / - / -
a torcer o lenço nas mãos	- - / - / - - /
meio caminho e mais um	/ - - / - - /
oitavo andados	- / - / -
a irmã Octávia toma rapé	- / - / - / - - /
que desgosto	- - / -
meio caminho e mais um dezassex	/ - - / - - / - - /
avos andados	/ - - / -
favos e aves que nojo	/ - - / - - / -
meio caminho e mais trinta	/ - - / - - / [-]
e dois avos andados	- \ / - - / -
qualquer dia faço eu trinta anos	- - / - \ - / - / -
e assim por diante que raiva	- / - - / - - / -

Agora Marianna entra em cena. Reclamando e fazendo contas. Marcando as distâncias e arrastando-nos com ela em sua matemática enlouquecida, através das constantes repetições e variações em torno do bordão “meio caminho andado”. Se no meio do caminho de Drummond havia uma pedra, em Adília o meio do caminho subdivide-se em outros meios do caminhos, como no paradoxo de Aquiles e a Tartaruga²⁵³. É como se o poema nos fizesse acompanhar a estranha máquina de raciocínios de Marianna, raciocínio este que, por um lado, se quer lógico e razoável, por outro, é invadido a todo tempo por imagens e sensações nada racionais. Há em Marianna algo do chapeleiro maluco de Lewis Carroll, mas, no seu caso, o tempo marcado não é o da chá da seis, e sim o da constante espera por uma carta, que parece não chegar nunca.

Um esclarecimento aos leitores brasileiros: fontes confiáveis, em Portugal, garantem que a “publicidade/ ao código postal” seria todo o lixo postal que as pessoas costumam receber em suas caixas de correio. Marianna, assim, não seria diferente do resto da população em ficar irritada com estas correspondências

²⁵³ No paradoxo de Zenão, Aquiles nunca pode alcançar a tartaruga; porque, quando atinge o ponto de onde a tartaruga partiu, ela já se deslocou (digamos que “um meio caminho”) para outro ponto; quando Aquiles alcança este segundo ponto, a Tartaruga já se deslocou outro “meio caminho” (ou um quarto), e assim sucessivamente, *ad infinitum*.

indesejadas. De todo modo, a referência à publicidade gera certo estranhamento, pois até então estávamos em um antigo convento. Este tipo de anacronismo surgirá outras vezes ao longo dos poemas de *O marquês*.

Na linha oito, a expressão “meio caminho” é repetida pela primeira vez, desde já seguida de uma conta: “meio caminho/ e mais um quarto/ andado às voltas”. A cada fração que Adília vai adicionando, alguma nova informação é dada. Aqui, o lenço torcido nas mãos, sinal de impaciência, de certo nervosismo. Adiciona-se então mais uma fração, “um/ oitavo andados”, seguida pelo verso que diz “a irmã Octávia toma rapé”, provavelmente um comportamento fora da curva para uma freira, e que produz também a rima “oitavo/Octávia”, também “fora da curva”, no sentido em que até agora todas as rimas do poema haviam sido ocasionadas por meras repetições. Esta rima, por sua vez, ecoará mais adiante em “avos”, “favos” e “aves”, mostrando que o pensamento de Marianna não é apenas matemático, ele também é costurado sonoramente, via significante. Além disso, pode-se observar que, a partir do verso “irmã Octávia toma rapé”, os pés dáctilos tornam-se mais constantes; isto é, embora já estivesse presente na primeira linha do poema, este pé métrico torna-se mais marcante na segunda metade do poema, reforçando certo embalo rítmico criado pelo bordão.

O verso seguinte lança a fórmula de uma espécie de “sub-bordão”: “que desgosto”, o qual sugere uma primeira pessoa e nos leva subitamente para “dentro” da cabeça de Marianna. Depois a conta continua, o bordão inicial é retomado, “meio caminho”, agora acrescido de “dezasseis avos andados”. Mas logo o “sub-bordão” volta, novamente sugerindo uma primeira pessoa, “favos e aves que nojo”. Entre “que desgosto” e “que nojo”, apesar da rima, há um salto de algo mais abstrato, mais geral (desgosto), para um comentário mais aqui e agora, mais próximo, mais pontual (que nojo). O poema encaminha-se para o seu final, quando um certo “eu” finalmente aparece – “qualquer dia faço eu trinta anos” –, junto com a evidenciação de sua raiva, e abruptamente o poema termina.

“Que raiva” surpreende por diversos motivos. Um deles é que, ao terminar o poema deste modo, Adília interrompe bruscamente os cálculos dos caminhos andados, ou seja, espera-se mais uma fração, mais um “meio caminho”, mas ele não vem. Esta interrupção é ainda mais enfática porque com “que raiva” Adília rompe com a rima que estava sendo costurada em “que desgosto” e “que nojo”. Além disso, se até então ainda predominavam os pés dáctilos, esse último verso é

inteiramente composto por pés anfibracos, mudando portanto a dinâmica rítmica. Ou seja, de diversos modos, Adília rompe com as expectativas estabelecidas pelo poema. Isso torna o fim mais abrupto, quase violento. Só não mais violento porque, como é usual em Adília, há um sal de humor e autoironia – “irmã Octávia toma rapé”, “qualquer dia faço eu trinta anos”. Ainda assim, é curioso, através deste poema, lembrar de um comentário que Adília faz sobre Rimbaud, quando diz que um poema de Rimbaud “está cheio de violência” e que “há muita beleza na expressão dessa violência”, mas que “isto é terrível”, e que talvez preferisse que “Rimbaud não estivesse ferido a ponto de escrever daquela maneira”.²⁵⁴ Pois, em nosso entender, há também em seu poema uma ferida, e uma expressão algo violenta desta ferida. Embora a raiva confessada ao final já estivesse presente desde o início do poema – “que Marianna mais detesta” –, ao final, desembaraçada da máscara personagem, mais colada ao eu que escreve, ela se expressa de modo mais cru.

Vejamos agora a tradução:

One of the things
 Marianna most detests
 is junk mail
 sent to her postal code
 she hates being halfway there
 it reminds her of the paradox
 of Achilles and the Tortoise
 halfway to go
 halfway
 and another fourth of the way to go
 walking to and fro
 wringing the handkerchief in her hands
 halfway and another
 eighth of the way to go
 sister Faith takes snuff
 how awful
 halfway and another sixteenth
 of the way to go
 sick teeth how disgusting
 halfway and another one thirty-second
 of the way to go
 one of these days I'll be thirty years old
 and on it goes how infuriating

²⁵⁴ LOPES, A., 2006, p. 82.

One of the things	/ - - /
Marianna most detests	- - // - /
is junk mail	- / \
sent to her postal code	/ - - / - \
she hates being halfway there	- / - / - /
it reminds her of the paradox	- - / - - - / - \
of Achilles and the Tortoise	- - / - - - / -
halfway to go	/ - - /
halfway	/ -
and another fourth of the way to go	- - / - / - - / - /
walking to and fro	/ - / - /
wringing the handkerchief in her hands	/ - - / - - - - /
halfway and another	/ - - - /
eighth of the way to go	/ - - / - /
sister Faith takes snuff	/ - // //
how awful	- / -
halfway and another sixteenth	/ - - - - / - \ /
of the way to go	- - / - /
sick teeth how disgusting	// / - /
halfway and another one thirty-second	/ - - - / - // - / -
of the way to go	- - / - /
one of these days I'll be thirty years old	/ - - / - - / - //
and on it goes how infuriating	- / - // - / - \ -

Considerando a importância da repetição e das variações do bordão “meio caminho andado” para o estabelecimento do ritmo geral do poema, a principal dificuldade da tradução foi encontrar, em inglês, algo que funcionasse de modo similar, ou seja, que repetisse e ao mesmo tempo suportasse variações. Optamos traduzir por “*halfway to go*”, no que perdemos a ênfase no caminho já percorrido, valorizando a metade que falta (“*to go*”), mas, de todo modo, é uma expressão que nos dá mais flexibilidade do que, por exemplo, “*halfway walked*”, outra tradução possível. Trocamos a matemática do poema: embora a conta não seja a mesma, a sua importância, assim esperamos, ainda se fará sentir. E, de modo geral, procuramos também, além de uma fidelidade semântica, manter-nos próximos ao ritmo do original, mantendo as quebras de verso e uma sintaxe semelhante.

Em inglês, na primeira aparição do bordão “meio caminho andado”, na linha cinco, optamos por “*she hates being halfway there*”, porque uma construção

usando “*to go*” imporia o uso de “*having*” em vez de “*being*”. Para traduzir “andado às voltas” escolhemos “*walking to and fro*”, por permitir a rima com “*to go*”. Para traduzir “a torcer o lenço nas mãos” escolhemos “*wringing the handkerchief in her hands*”, produzindo uma aliteração em /h/, que, embora não presente no original, parece bem-vinda aqui. Traduzimos “irmã Octávia” por “*sister Faith*” pela rima com “*eighth*”. A tradução melhor para “que desgosto” seria “*how disgusting*”; no entanto, como esta palavra será usada novamente logo adiante, preferimos traduzir a expressão por “*how awful*”. Na tradução do verso “favos e aves que nojo” optamos por “*sick teeth how disgusting*”, ocasionando uma mudança semântica significativa, mas, no caso, entendemos que era mais importante privilegiar a ligação sonora com “*sixteenth*” no verso anterior. Quanto à tradução dos últimos versos, também em inglês fica afinal explícito um “*T*”, e com “*thirty years old*” fazemos uma rima com “*to go*”. Escolhemos traduzir “que raiva” por “*how infuriating*”, que parece ter um peso parecido.

5.7.

“Marianna faz vinte e oito anos...”

Marianna faz vinte e oito anos
 Marianna em virtude
 de imaginar
 que abre cartas
 abre nervosamente
 a caixa de bombons
 que uma irmã lhe oferece
 pelos anos
 outra mais maliciosa
 oferece a Marianna
 um mealheiro
 é um marco de correio
 em ponto pequeno
 Marianna queima-o na braseira
 com dinheiro dentro
 o dia em que eu nasci moura
 e pereça
 blasfema Marianna
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 sobretudo quando é pouco
 pensa Marianna
 mas não se deve pensar assim
 nada pior do que estar apaixonada

por um gigolo
 Marianna pensa em apaixonar-se
 por um gigolo
 Marianna enrosca-se como uma
 mulher de Argel de Delacroix
 para pensar no marquês como um gigolo
 Marianna enrosca-se mais
 mais

(LOPES, 2009, pp. 78-79)

Marianna faz vinte e oito anos	-- / -- / - / - / -
Marianna em virtude	-- / -- / -
de imaginar	--- /
que abre cartas	- / - / -
abre nervosamente	/ - - \ - / [-]
a caixa de bombons	- / --- /
que uma irmã lhe oferece	-- / -- / -
pelos anos	-- / -
outra mais maliciosa	/ - / --- / -
oferece a Marianna	-- / --- / [-]
um mealheiro	--- / -
é um marco de correio	- / --- / [-]
em ponto pequeno	- / --- / -
Marianna queima-o na braseira	-- / - / --- / -
com dinheiro dentro	-- / - / -
o dia em que eu nasci moura	- / --- / / [-]
e pereça	-- / -
blasfema Marianna	- / --- / -
o dinheiro não traz o marquês de Chamilly	-- / -- / -- / --- /
o dinheiro não traz o marquês de Chamilly	-- / -- / -- / --- /
sobretudo quando é pouco	-- / --- / -
pensa Marianna	/ --- / -
mas não se deve pensar assim	--- / -- / - /
nada pior do que estar apaixonada	/ -- / -- / --- / -
por um gigolo	- --- /
Marianna pensa em apaixonar-se	-- / - / -- \ - / -
por um gigolo	- --- /
Marianna enrosca-se como uma	-- / - / --- / -
mulher de Argel de Delacroix	- / - / --- /
para pensar no marquês como um gigolo	--- / -- / --- / -
Marianna enrosca-se mais	-- / - / -- /
mais	/

Diretamente ligado ao fim do poema anterior, que fazia um comentário relativo à idade de Marianna, o primeiro verso deste poema diz: “Marianna faz vinte e oito anos”. Mas, aqui, Marianna estabelece-se enquanto personagem, pois sempre que surge um pensamento ou uma fala sua, embora Adília não use nenhuma pontuação, esses são indicados pelo narrador (“blasfema Marianna”, “pensa Marianna”). Além disso, o nome “Marianna” é repetido, praticamente, a cada frase. Embora de um modo bastante diferente do poema anterior, a repetição também se mostra aqui um procedimento importante. No poema dos avos andados, a repetição é de um mesmo núcleo – “meio do caminho andado” – que vai sendo retomado ao longo do poema. No poema “Marianna faz vinte e oito anos”, o elemento repetido varia, e formam-se, ao longo do poema, pequenos pares, seja de rimas, ou de palavras, ou de orações inteiras. Por isso este é um poema, de modo geral, mais variado, mais solto, lembrando mais a Marianna que fala sobre “pesados cortinados de veludo cor de canela” do que a Marianna que conta os avos andados. Embora a obsessão com o marquês de Chamilly continue presente, Marianna, em vez de calcular, se permite fantasiar. É um poema do devaneio, de uma lânguida Marianna, comendo bombons, imaginando-se uma mulher de Argel de Delacroix, e pensando no marquês como um gigolô.

O poema começa narrativo e cotidiano: aniversário, presentes, pequenas provocações por parte das freiras. Pequenos pares (e trios) de variados tipos de rimas vão costurando o poema e imprimindo certa musicalidade: “imaginar-cartas”, “bombons-anos”, “mealheiro-correio-braseira-dinheiro”. Há também alguns jogos aliterativos, internos ou não ao verso: “mealheiro-marco”, “ponto-pequeno”, “dinheiro-dentro”. A partir do verso “o dia que eu nasci moura/ e pereça”, entramos mais diretamente no pensamento de Marianna, e as rimas e aliterações dão lugar a repetições de palavras ou esquemas sintáticos, ou orações inteiras. Esse verso, aliás, traz um ambíguo “moura”, que, no primeiro momento, nos leva a perguntar: Marianna é moura?! Mas depois descobrimos que, na realidade, temos aqui um verso de Camões, e que “moura” é “morra” em português renascentista. É um bom exemplo do despudor intertextual na obra adiliana, que se apropria do verso e ainda “faz piada”. O verso seguinte, o mais longo de todo o poema – “o dinheiro não traz o marquês de Chamilly” –, tem um ritmo bem marcado, começando com três pés anapésticos, os quais, repetidos na íntegra, transmitem certo caráter obsessivo e circular do pensamento de Marianna.

Os versos seguintes, marcados pela repetitividade – “pensa Marianna - blasfema Marianna”; “por um gigolo - por um gigolo - (...) como um gigolo”; “pensar - pensa - pensar”; “apaixonada - apaixonar-se” –, reforçam a circularidade do pensamento de Marianna, que ser quer lógico, mas é pouco razoável. Nos versos finais, Marianna entrega-se ao devaneio. A menção ao quadro “Mulheres de Argel” e a Delacroix aponta para uma languidez, uma sensualidade, assim como a repetição de “enrosca-se”. Enroscada no pensamento sobre o marquês, o final do poema, “mais-mais”, diz do prazer de Marianna enroscada em si mesma.

Apesar de algumas dificuldades pontuais, de modo geral, a tradução deste poema não foi complicada. Diferente do poema anterior, no qual o intraduzível “avos” obrigou-nos a muitas manobras até chegarmos a uma tradução, neste poema nenhum dos termos repetidos oferecia uma dificuldade especial. As principais perdas foram em relação às rimas e às aliterações da primeira metade do poema, mas, no mais, conseguimos uma tradução, em geral, bastante literal, reproduzindo os mesmos elos sintáticos entre os versos e as mesmas repetições, mantendo o ritmo do poema próximo ao original. Vejamos:

Marianna is now twenty-eight
 Marianna in virtue
 of thinking that
 she is opening letters
 nervously opens
 a box of chocolates
 a Sister gives her
 for her birthday
 another more mischievous Sister
 gives Marianna
 a money box
 it's a letterbox
 in miniature
 Marianna throws it into the fire
 the money still inside
 cursed be the day wherein I was born
 curses Marianna
 money won't bring me the Marquis de Chamilly
 money won't bring me the Marquis de Chamilly
 especially when there isn't much of it
 thinks Marianna
 but one shouldn't think like this
 nothing is worse than being in love
 with a gigolo
 Marianna thinks of falling in love

with a gigolo
 Marianna curls up like
 a woman in Delacroix's Algiers
 to think of the Marquis as a gigolo
 Marianna curls up tighter
 tighter

Marianna is now twenty-eight	-- / - // - /
Marianna in virtue	-- / - - /
of thinking that	- / - /
she is opening letters	-- / - /
nervously opens	/ - - / -
a box of chocolates	- / - / -
a Sister gives her	- / - / -
for her birthday	- - / -
another more mischievous Sister	- / - // - - / -
gives Marianna	/ - - / -
a money box	- / - \
it's a letter box	- - / \
in miniature	- / - \
Marianna throws it into the fire	- - / - / - - - - /
the money still inside	- / - - /
cursed be the day wherein I was born	/ - - / - / - - /
curses Marianna	/ - - - / -
money won't bring me the Marquis de Chamilly	/ - - / - - / - - - - /
money won't bring me the Marquis de Chamilly	/ - - / - - / - - - - /
especially when there isn't much of it	- / - - - - / - / - -
thinks Marianna	/ - - / -
but one shouldn't think like this	- / / - / - /
nothing is worse than being in love	- - / - / - / - - /
with a gigolo	- - / - \
Marianna thinks of falling in love	- - / - / - / - - /
with a gigolo	- - / - \
Marianna curls up like	- - / - \ / -
a woman in Delacroix's Algiers	- / - - - - / - /
to think of the Marquis as a gigolo	- / - - / - - - / - \
Marianna curls up tighter	- - / - \ // -
tighter	/ -

Em termos semânticos, há algumas coincidências felizes entre o português e o inglês ao longo do poema. Por exemplo, “em virtude/ de imaginar” é traduzido quase literalmente com “*in virtue/ of thinking*”. Outro exemplo é “gigolo”, palavra

chave do poema, que é praticamente a mesma palavra nas duas línguas. Mas uma perda significativa se deu na intraduzibilidade do jogo intertextual com o verso de Camões. Optamos por traduzir por uma versão bem antiga da *King James Bible*, dando o mesmo sabor datado, mas perdendo, inevitavelmente, o jogo de palavras implícito em português entre “moura” e “morra”. Em termos sonoros, os versos “*a money box/ it’s a letterbox/ in miniature*” possuem praticamente a mesma pauta acentual, contribuindo para o ritmo. E a assonância entre “*fire*” e “*inside*” compensa um pouco as aliterações perdidas na primeira metade do poema.

5.8. “Marianna não desiste...”

Marianna não desiste
 abre pela terceira vez
 nesse dia
 a caixa de correio
 lá dentro está qualquer coisa
 que ela não percebe bem
 o que é
 e que brilha
 era uma folha de hera
 Marianna desata
 a chorar
 e espezinha a folha de hera
 que depois morde
 até sentir na boca o amargo
 da folha
 assim se passou mais um inverno
 depois vem o verão
 Marianna abre sempre a caixa de correio
 lá dentro de uma vez
 uma lagartixa fita-a
 Marianna beija a lagartixa e chora
 depois vai-se deitar a ouvir Bach
 l’été l’a apaisée
 depois vem a noite
 a lagartixa adormece aos pés de Marianna
 Marianna não consegue dormir
 e canta
 as outras mandam-na calar

(LOPES, 2009, p. 80)

Marianna não desiste	-- / - / - / -
abre pela terceira vez	/ - \ - - / - /
nesse dia	-- / [-]
a caixa de correio	- / - - - / -
lá dentro está qualquer coisa	\ / - / - \ / -
que ela não percebe bem	/ - / - / - /
o que é	-- /
e que brilha	-- / -
era uma folha de hera	/ - - / - - / -
Marianna desata	-- / - - / [-]
a chorar	-- /
e espezinha a folha de hera	-- / - / - - / -
que depois morde	-- \ / -
até sentir na boca o amargo	- / - / - / - - / -
da folha	- / -
assim se passou mais um inverno	- / - - \ / - - / -
depois vem o verão	- / - - - /
Marianna abre sempre a caixa de correio	-- / - / - / - - - / -
lá dentro de uma vez	\ / - - - /
uma lagartixa fita-a	-- \ - / - / -
Marianna beija a lagartixa e chora	-- / - / - - - / - - - / -
depois vai-se deitar a ouvir Bach	- / - - - / - - - /
l'été l'a apaisée	- / - - - /
depois vem a noite	- / - - - / -
a lagartixa adormece aos pés de Marianna	- - - / - - - / - / - - - / -
Marianna não consegue dormir	-- / - - - / - - - /
e canta	- / -
as outras mandam-na calar	- / - / - - - /

O tempo passa e a espera de Marianna por uma carta continua. Cada poema é como um retrato de um momento diferente dessa espera. No primeiro, a matemática enlouquecida; no segundo, o devaneio; neste terceiro, uma lagartixa na caixa de correio. Como nos dois poemas anteriores, aqui, logo no início também é feita alguma referência numérica, neste caso, dizendo que pela terceira vez naquele dia Marianna abre a caixa de correio. Aliás, o gesto de abrir caixas também já estava presente no poema anterior; lá, eram caixas de bombons; aqui, a caixa de correio. E ainda, como no poema anterior, o nome Marianna é repetido inúmeras vezes, não ocorrendo nenhum conflito entre a voz que narra e a personagem. No entanto, há algo sutilmente diferente entre os dois poemas, pois

aqui, além da repetição – que se afirma talvez como o procedimento mais recorrente na obra de Adília – e de algumas aliterações, há também um bom número de assonâncias, o que dá ao poema uma sonoridade mais suave, mais redonda. Também as imagens deste poema são mais suaves, não há irmãs maliciosas, nem raiva, nem a sensualidade mais aguerrida do poema anterior, apenas a tristeza de Marianna, bocas, folhas, Bach e, claro, a lagartixa.

Nos primeiros três versos há um breve jogo aliterativo entre “desiste-terceira-dia”. “O que é/ e que brilha” traz uma construção sintaticamente inusitada, “e que”, constituindo uma improvável continuação para “o que é”. O “lha” de “brilha” vai ecoar em “folha”, palavra esta que se repetirá algumas vezes ao longo do poema. No verso-trocadilho “era uma folha de hera” aparecem os sons vocálicos /o/ (de “folha”) e /a/ (de “era”, “folha” e “hera”), que vão reaparecer depois: /o/ em “boca”, “amargo”, “inverno” e “correio”; /a/ nas repetições de “folha”, em “boca”, “fita” e “canta”. Aliás, em “amargo”, surge pela primeira vez um “a” tônico e oral, que depois vai ecoar em “desata”, “fita-a”, “Bach” e “calar”, todas palavras em posição proeminente de final de verso. “Lá dentro de uma vez” é outra construção inusitada, talvez ainda mais para ouvidos brasileiros. E em “uma lagartixa fita-a”, o “a” espelhado no final é quase a lagartixa olhando de volta. Já o verso “Marianna beija a lagartixa e chora” resume, talvez, o espírito meio tragicômico deste poema, o som /ʃ/ aproximando “largartixa” de “chorar”. Os versos que falam da passagem do inverno e do verão lembram também os poemas anteriores, ao marcar certo caráter cíclico da passagem do tempo. A menção a “Bach” traz um requinte musical, ao qual se seguem imagens suaves, o verso em francês, a lagartixa adormecida, Marianna que canta. O poema termina com “as outras mandam-na calar”, rimando com “Bach” e “chorar”, o que contribui para a sonoridade “redonda”, suave, do poema. No entanto, certo humor, nos parece, advém justamente do contraste entre essa suavidade e o inusitado verso final, quando as outras feiras mandam Marianna se calar.

Mas justamente por ser um poema tão urdido sonoramente, sua tradução foi difícil. Vejamos:

Marianna doesn't give up
she opens the mailbox
for the third time

that same day
 there's something inside
 she can't exactly see
 what it is
 and it's shining
 it was an ivy leaf
 Marianna bursts
 into tears
 and tramples the ivy leaf
 then bites it
 until on her tongue she tastes
 the leaf's bitterness
 and so passed another winter
 then summer arrives
 Marianna always opens the mailbox
 there inside once
 a gecko stares at her
 Marianna kisses the gecko and cries
 later she lies down while listening to Bach
 l'été l'a apaisée
 then night falls
 the gecko goes to sleep at Marianna's feet
 Marianna can't sleep
 she sings
 the others tell her to hush

Marianna doesn't give up	- - / - / - \ /
she opens the mailbox	- / - - / \
for the third time	- - //
that same day	- //
there's something inside	- / - - /
she can't exactly see	- / - / - /
what it is	- - /
and it's shining	- - / -
it was an ivy leaf	- - - / - /
Marianna bursts	- - / - /
into tears	- - /
and tramples the ivy leaf	- / - - / - /
then bites it	- / -
until on her tongue she tastes	- / - - / - /
the leaf's bitterness	- // - -
and so passed another winter	- // - / - /
then summer arrives	- / - - /
Marianna always opens the mailbox	- - / - / - / - - / \
there inside once	/ - //
a gecko stares at her	- / - / - -

Marianna kisses the gecko and cries	- - / - / - - / - - /
later she lies down while listening to Bach	/ - - \ / - / - - - /
l'été l'a apaisée	- / - - /
the gecko goes to sleep at Marianna's feet	- / - / - / - - - / - /
Marianna can't sleep	- - / - / /
she sings	- /
the others tell her to hush	- / - / - - /

Nos versos iniciais, fizemos uma única aliteração entre “*doesn't*” e “*day*”. Nos versos dois, três e quatro, mudamos a ordem dos versos para tentar uma construção com o mesmo tipo de ênfase e pausas do original. Certa estranheza da construção “o que é/ e que brilha” foi mais ou menos mantida, pois há também alguma hesitação na leitura dos versos “*what it is/ and it's shining*”. O trocadilho “era-hera” se perdeu, embora ocorra uma ligação sonora entre “*see*” e “*leaf*”. Ao longo de todo este trecho do poema (ainda que se possa falar de um eco aliterativo entre “*bursts*” e “*bites*” e entre “*tears*”, “*tramples*” e “*tongue*”), não há nada marcante como as repetições vocálicas de /a/ e /o/ do poema original. Mas, novamente, nos empenhamos em ao menos manter a mesma qualidade de elos sintáticos entre os versos, as mesmas pausas (isto é, fazer, ou não, enjambements). Nos versos finais, recuperamos o som de “*see*” e “*leaf*” em “*feet*”, “*sleep*” e “*sings*”. E, ainda, o verso que fala do “*gecko*” adormecendo, em inglês, é predominantemente jâmbico, imprimindo uma musicalidade, ou certa suavidade (o que compensa um pouco a perda de muitas assonâncias). No último verso, ao terminar o verso com “*hush*”, que não rima com nenhum dos versos anteriores, perde-se o caráter redondo da sonoridade, que no poema original contribuía como uma nota de humor. Na tradução, precisamos contar apenas com o aspecto semântico do verso para produzir semelhante efeito.

6 Conclusão

Uma tradução, por ser na melhor hipótese uma aproximação, nunca mais acaba. Pretensioso seria, portanto, esfregarmos as mãos e estendermo-nos à sombra das tília. Ao contrário, muito perplexos estamos ainda, já com o livro a caminho da tipografia, em termos de optar por uma única solução entre as muitas anotadas; e talvez, quem sabe?, à última hora nem sempre nos tenhamos decidido pelo melhor acorde.

(Eugênio de Andrade, na introdução de *Cartas portuguesas*)

Não nos cabe, aqui, avaliar as traduções de Adília Lopes e Frank O'Hara. O próprio processo de traduzir envolve constantes avaliações e certamente não incluímos nos comentários aos poemas todas as dúvidas e hesitações que surgiram ao longo do trabalho. Foi como se tivéssemos percorrido um labirinto e apresentássemos aos leitores apenas aquele caminho que conduziu à tradução, excluindo todas as ocasiões em que nos deparamos com becos sem saídas, muros, espinhos... E ainda, o caráter aproximativo de uma tradução faz com que nunca se chegue exatamente ao fim; a impressão que se tem é a de que poderíamos continuar a trabalhar nelas sempre mais. No entanto, não apenas existem prazos e tipografias (no nosso caso, gráficas), mas também um pequeno livro que quer sair do mundo dos arquivos em *Word* e poder circular entre outras mãos, outras línguas. É o movimento sobre o qual falamos na introdução: possibilitar que Adília e O'Hara encontrem outros leitores, passar adiante o anel.

Em relação ao desenvolvimento da tese, acreditamos que o seu principal objetivo foi realizado: a partir da tradução, ler a poesia. Mostrar como o traduzir pode propiciar uma abordagem dos poetas e dos poemas que vá ao encontro de sua materialidade textual, sem varrer a *presença* para debaixo do tapete ou tentar escamoteá-la por baixo de todas as possíveis interpretações. Mostrar, por fim, que a instabilidade semântica não é algo que necessariamente significa que traduzir é impossível; ao contrário, é esta própria instabilidade – este efeito do poético – que procuramos transpor em nossas traduções. Claro, pode-se sempre argumentar que mesmo uma tradução atenta à questão da presença não deixa de apresentar, simplesmente, uma interpretação. Por ser feita por um sujeito, a leitura de cada

poema (e suas respectivas traduções) é necessariamente subjetiva. No entanto – e é isso que esperamos ter conseguido mostrar através do trabalho miúdo e concreto das análises – como diria Zumthor, a percepção do texto poético se dá também sensorialmente, se faz ouvir através da materialidade, do peso das palavras e de sua estrutura acústica. Essa percepção, diz Zumthor, “ela não se acrescenta, ela está”.²⁵⁵ Assonâncias, rimas, aliterações, espaços entre linhas, quebras de verso: são coisas concretas – “são coisas com sentido/ são fortes feito pedra”, diria O’Hara – elas estão lá, nas linhas e letras que compõem cada poema, no papel. Atentar a esses elementos é, ao nosso ver, fazer algo, como queria Gumbrecht, “além da interpretação”. Isso porque, ao mesmo tempo que estes aspectos da forma, da musicalidade e do volume são indissociáveis do significado do poema, eles também transbordam e embaralham os sentidos, criando uma espécie de “semiótica selvagem” que fala aos nossos ouvidos, ao nosso corpo.

O conceito de presença de Gumbrecht foi fundamental para o desenvolvimento de nosso trabalho. Em 2008, no primeiro semestre do mestrado, fiz um curso que discutia, entre outros textos, o livro *Produções de presença*, e também um curso sobre tradução de poesia. Percebi que as reflexões de Gumbrecht e os temas discutidos no curso de tradução apontavam para problemas semelhantes: como falar da materialidade? como lidar com ela na tradução? Desde então, refletir sobre a questão da presença através da tradução de poesia se tornou uma espécie de pedra de toque de nosso trabalho. Mas poderiam ter sido outros os pontos de partida, pois a reflexão de Gumbrecht acerca dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido não deixa de ser um desdobramento de um assunto bem mais antigo e amplo: a ligação entre forma e conteúdo, entre sentido e som, entre significante e significado. Assim, fica registrado que, aqui, foi feito um recorte e que não trouxemos para o corpo da tese outras reflexões que poderiam ter ajudado a pensar sobre o acontecimento poético.

De todo modo, a tese contribui ao fazer tradutório e às reflexões sobre este fazer. Meschonnic, principalmente, é um autor que, apesar já ter sido traduzido para o português, ainda é menos lido e estudado entre nós do que mereceria. Desse modo, esperamos que a apresentação que fazemos dele contribua para despertar mais interesse por seu trabalho, relevante não apenas para os Estudos da

²⁵⁵ ZUMTHOR, P., 2007, p. 54.

Tradução, mas para a crítica literária de modo mais amplo. Suas considerações sobre o ritmo, sua crítica a certa noção de signo e, principalmente, sua ideia de poesia como algo que participa do “desconhecido”, são produtivas na medida em que descortinam novas possibilidades de leitura e análise poética. E ainda, ao colocar as reflexões de Meschonnic lado a lado com os trabalhos de Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto, contribuimos para formar um *corpus* substancial de reflexões sobre tradução de poesia. Entendemos que tanto a teoria da tradução como o fazer tradutório só têm a ganhar com essa aproximação, pois, apesar de suas diferentes abordagens – que não pretendemos ignorar –, há afinidades significativas entre seus trabalhos.

Sobre os poetas com quem escolhemos trabalhar, esperamos que o prisma tradutório tenha tornado perceptíveis nuances de suas poéticas menos visíveis sob outras lentes de leitura. Por exemplo, em relação a Adília Lopes, mostramos como a força de sua escrita está menos na exposição de uma intimidade do que na exposição de uma escrita que se faz ali, na página. Mostramos também como sua poesia, apesar de aproximar-se todo o tempo de um universo cotidiano, torna deslizantes, instáveis, estranhas, as situações aparentemente mais corriqueiras. Além disso, embora de modo geral a crítica dê pouca atenção aos aspectos mais sonoros da poesia de Adília, nossas análises mostram que o ritmo e a sonoridade não são elementos meramente acessórios na composição de seus poemas. Constantes rimas, repetições, assonâncias e aliterações costuram os sentidos dos poemas – a loucura de Marianna certamente não seria tão impactante se não fosse também uma loucura da letra, do significante.

Em relação a O’Hara – além de uma certa expectativa de que nossa tese represente um passo no sentido de tornar esse poeta mais acessível a leitores brasileiros –, mostramos que, apesar de o próprio poeta dizer que queria que sua poesia fosse escrita como quem fala ao telefone, o efeito de coloquialidade é apenas um aspecto de poemas que trabalham a linguagem em variados registros. Se encontramos nele uma poesia tão vivaz, não é simplesmente porque ele tenta capturar certa espontaneidade de conversas telefônicas, mas pelo modo como nos conduz, às vezes vertiginosamente, através de seus versos. O’Hara nos coloca em estado de alerta, e mesmo que ele próprio, em seus discursos metapoéticos, manifeste quase sempre certo desdém pela forma, nossas análises mostram como em seus poemas os aspectos mais ligados ao ritmo e ao som são tão importantes

quanto os aspectos semânticos para a criação de certa sensação de velocidade e movimento.

Para além da vontade de fazer circular os poemas de Adília e O'Hara, o desejo de traduzir também vem de uma necessidade de possuir, de tomar para si, incorporar o “outro” do poema. Há algo de vampiresco em toda tradução. Contudo, em termos de prática tradutória, acredito que tenha ficado claro que minha atitude como tradutora foi, na medida do possível, não intervencionista: ou seja, em lugar algum das traduções (ao menos de modo consciente), eu tento evidenciar que se trata de uma tradução, ou explicitar o lugar de onde vem a tradução. Sob este aspecto, estou inteiramente alinhada ao que escreve Paulo Henriques Britto: que traduzir é um jogo, e uma das regras desse jogo, ao menos nos dias de hoje, é que o leitor, quando ler uma tradução de autor X, possa dizer, sem mentir, que leu o autor X. Ainda assim, com alguma frequência, enquanto trabalhava em cima deste ou daquele poema, diversas vezes me descobri querendo dedicá-los, dedicar a tradução, como se fosse eu a autora, como se fosse eu Adília ou O'Hara. Talvez isso seja um efeito inevitável do corpo a corpo travado com cada poema, do contato entre as presenças, a minha e as dos poetas. Há versos de O'Hara que apontam para algo parecido, como quando fala sobre ter a “vida suspensa precariamente em atentas/ mãos alheias”, e se pergunta: “É isso o amor, agora que finalmente morreu/ o primeiro amor, em que não havia impossibilidades?” Parafraçando-o, podemos concluir com outra pergunta: é isso o poema, agora que finalmente morreu o primeiro poema, em que não havia impossibilidades?

7 Referências bibliográficas

ABRAMS, M. H., *et al.* Poetic forms and literary terminology. In: **The Norton anthology of English Literature**. Vol. 2., 3 ed. Nova York: Norton, 1974.

ALCOROFADO, Mariana (atribuído à). **Cartas portuguesas**. Trad. de Eugénio de Andrade. Porto: Editora Limiar, 1977.

AMARAL, Ana Luíza. Breve introdução. In: **Novas cartas Portuguesas**, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (org. Ana Luíza Amaral). Lisboa: Dom Quixote, 2010, pp. XV-XVIII, XXI-XXII. Para a tese, consultamos a versão disponível em: www.novascartasnovas.com/historia.html. Acesso em: 26 agosto 2014.

ANDRADE, Maria. Artes, livros e velharias (publicação eletrônica). <http://artelivrosevelharias.blogspot.com.br/2012/07/as-cartas-de-mariana-alcoforado.html>. Acesso em 27 agosto, 2014.

ASHBERY, John. Introduction. In: **The collected poems of Frank O'Hara**. Edited by Donald Allen. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance vol. I**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTOS, Beatriz. Poesia e tradução: sobre presença. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 49, n. 1, Universidade Estadual Paulista, pp. 101-115, janeiro/junho 2009.

BEDETTI, Gabriela. Interview Henri Meschonnic. **Diacritics**, The John Hopkins University Press, vol. 18. n. 3, pp. 99-111, 1988.

_____. Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity. **New Literary History**, vol. 23. n. 2, primavera, pp. 431-450, 2002.

BEYERS, Chris. **A history of free verse**. Fayetteville: The Univeristy of Arkansas Press, 2001.

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

_____. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**, v. 15, pp. 239-254, Julho-dezembro, 2006a

_____. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: **Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução**. Org. Marcelo Paiva Souza et al. Vitória, PPGL/ MEL, Flor&Cultura, pp. 1-15, 2006b.

_____. Augusto de Campos como tradutor. In: **Sobre Augusto de Campos**. Org. Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 323-343, 2004.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: **As margens da tradução**. Org. Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, pp. 54-67.

_____. Para uma tipologia do verso livre. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, pp. 127-144, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, pp. 21-38, 1967.

_____. Transluciferação mefistofaústica. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, pp. 179- 209, 1981.

CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

CHKLOVSI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Trad. A.M. Ribeiro Filipouski, M.A. Pereira, R.L. Zilberman, A.C. Hohfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, pp. 39-56, 1973.

COELHO, Eduardo Prado. E deus é o girassol. **Jornal Público**, 13 de setembro de 2003. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes.html.

COOCH, Brad. **City poet: the life and times of Frank O'Hara**. New York: Harper Perennial, 1993.

DOSSE, Mathieu. **Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Vladimir Nabokov, Guimarães Rosa**. Paris, tese de doutorado, 2011, 503p. Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EVANGELISTA, Lucia. A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes. **Revista Desassossego**, vol. 7, junho, 2012, pp. 36-48.

_____. **Vida em comum: a poética de Adília Lopes**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio e Contraponto, 2010.

_____. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. **Atmosphere, mood, stimmung: on a hidden potential of literature**. Trad. de Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2012.

HARTMAN, Charles O. **Free verse – an essay on prosody**. Illinois: Northwestern University Press, 1980.

LOPES, Adília. **Dobra** – poesia reunida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. **Le vitral la nuit * A árvore cortada**. Lisboa: &etc, 2006.

_____. **Andar a pé**. Lisboa: Averno, 2013.

_____. **Apanhar ar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

_____. **Caderno**. Lisboa: &etc, 2007.

_____. **Poemas novos**. Lisboa: &etc, 2004.

_____. **Irmã barata, irmão batata** – prosa. Braga: Angelus Novus, 2000.

_____. **Caras baratas** – antologia. Seleção e posfácio de Elfriede Engelmayr. Lisboa: Relógio d'água editores, 2004.

_____. **Antologia**. Posfácio de Flora Süssekind. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 7 Letras, 2002.

_____. Como se faz um poema?. In: **Inimigo Rumor** – Revista de Poesia, n. 20, 7 Letras e Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2008, pp. 109-110.

_____. Entrevista a Carlos Vaz Marques. Rádio TSF, 07 mar. 2005. Disponível em: http://tsf.sapo.pt/online/radio/interior.asp?id_artigo=TSF15909.

_____. Entrevista com Adília Lopes por Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre. In: **Inimigo Rumor** – Revista de Poesia, n. 10. Rio de Janeiro: 7 letras, maio 2001. pp. 18-23.

_____. Entrevista de Adília Lopes. Por Celia Pedrosa. In: **Inimigo Rumor**, n. 20, Rio de Janeiro: 7 letras, maio 2001, pp. 96-108.

_____. Entrevista com Adília Lopes por Sofia Maria de Sousa Silva. In: **Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna** – Tese de doutorado, PUC-Rio, 2007. Disponível também no site: <http://www.pequenamorte.net/a-arte-e-uma-profissao-de-fe-entrevista-com-adilia-lobes/#.U-bbW1Y6GT4>

O'HARA, Frank. **The collected poems of Frank O'Hara**. Edited by Donald Allen. Introduction by John Ashbery. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

_____. **Lunch poems**. São Francisco: City Lights Books, 1964.

_____. **Vinte e cinco poemas à hora do almoço**. Trad. José Alberto Oliveira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

_____. Statement for the new american poetry. In: **Standing still and walking in New York**. Edited by Donald Allen. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975.

_____. Design etc. In: **Standing still and walking in New York**. Edited by Donald Allen. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975.

_____. Interview with Edward Lucie-Smith. In: **Standing still and walking in New York**. Edited by Donald Allen. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975, p. 3.

_____. **The art chronicles. 1954-1966**. New York: George Braziller, 1990.

_____. **In memory of my feelings: a selection of poems by Frank O'Hara**. Ed. Bill Berkson. New York: The Museum of Modern Art, 2005.

_____. **Poems retrieved**. Ed. Don Allen. San Francisco: City Lights/ Grey Fox, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerysa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

JAKOBSON, Roman. Fragments de ‘La nouvelle poésie russe. (Trad. de Tzvetan Todorov). In: **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973

_____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

KLOBUCKA, Anna. Sórora Mariana Alcoforado: uma ficção literária (excerto). In: **História e antologia da literatura portuguesa – século XVII**, Série H.A.L.P., n. 32, Fundação Calouste Gulbenkian, agosto de 2005, pp. 28-31.

MAGALHÃES, Isabel Aleggro de. Nota prévia. In: **História e antologia da literatura portuguesa – século XVII**. Org Magalhães, Isabel Aleggro de e José Miguel Martínez Torrejón), Série H.A.L.P., n. 32, Fundação Calouste Gulbenkian, agosto de 2005, pp. 7-9.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes- ironista. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2004, pp. 106-116.

_____. “As armas desarmantes da poesia de Adília Lopes” in **Didaskalia XL**, vol. II / 2010, pp. 207-222.

McNAMARA, Kate. The many selves of Frank O’Hara (As sighted in My Heart, Autobiographia Literaria and A Pleseant Thought from Whitehead). 2011. Disponível em: <www.scribd.com/doc>”. Acesso em: 27 agosto, 2014.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris, Verdier, 1999.

_____. La rime et la vie. In: **La rime et la vie**. Paris, Gallimard, 1989, pp. 247-273.

_____. **Critique du rythme – anthropologie historique du langage**. France: Verdier Poche, 1982.

_____. **Éthique et politique du traduire**. France: Verdier, 2006.

MENEZES, Raquel. Cartas de amor de uma religiosa portuguesa ao Cavaleiro de C. Disponível em:

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0040_31.html>.

Acesso em: 27 agosto, 2014.

MEXIA, Pedro. A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic. **Diário de Notícias**. 9 de setembro, 2003. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes.html. Acesso em: 27 agosto, 2014.

MONTGOMERY, Will and HAMPSON, Robert. Introduction. **Frank O’Hara Now – new essays on the New York poet**. Liverpool: Liverpool University Press, 2010, pp. 1- 9.

MONTGOMERY, Will. ‘In fatal winds’: Frank O’Hara and Morton Feldman. In **Frank O’Hara Now – new essays on the New York poet**. Liverpool: Liverpool University Press, 2010, pp. 195-201

MUSEU REGIONAL DE BEJA. Disponível em:

<<http://www.museuregionaldebeja.net/sorormarianaalcoforado.htm>>. Acesso em: 27 de agosto, 2014.

PERLOFF, Marjorie. Introduction. In: **The sound of poetry/the poetry of sound**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

_____. **Differentials** - poetry, poetics, pedagogy. Tuscalosa: The Univeristy of Alabama Press, 2004.

_____. **Frank O'Hara: poet among painters** (with a new introduction). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

PEDROSA, Celia. Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes. In: **Via Atlantica** n. 11, junho, 2007a, pp. 87-101.

_____. Adília e Baudelaire: leituras do fim. In **ALEA**, vol. 9, n. 1, 2007b, pp. 118-130.

PLATH, Sylvia. **The bell jar**. Londres: Faber and Faber limited, 1963, p. 18

PRADO, Priscila Finger do. As cartas portuguesas e a tradição do “amor infeliz” na literatura portuguesa de voz feminina. In: **Revista Línguas e Letras**, ISSN: 1981-4755 (eletrônica) – 1517-7238 (impressa), vol. 11, n. 21, segundo semestre, 2010, s/n de página.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: **Contra a interpretação**. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 11-23.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In **Teoria da literatura: formalistas russos**. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Trad. A.M. Ribeiro Filipouski, M.A. Pereira, R.L. Zilberman, A.C. Hohfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, pp. IX-XXII.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. **Reparar brechas**. As artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. Rio de Janeiro, 2007, 160p. Tese de doutorado - PUC-Rio.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **As lenga-lengas da menina Adília**, pdf fornecido pelo autor, s/ data.

_____. **Adília Lopes espanca Florbela Espanca**. Texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*, na Companhia de Teatro Sensurround, em Lisboa, março de 2000 (pdf fornecido pelo autor).

SÜSSEKIND, Flora. Com outra letra que não a minha. Posfácio. In LOPES, Adília. **Antologia**. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 7 Letras, 2002.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. Iluminuras. São Paulo: 2007.

WILLIAMS, Hugo. Texto publicado no **Times Literary Supplement** apud SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Inimigo Rumor** – Revista de Poesia, n. 10. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 24.

8 Anexos

8.1. Adília Lopes: poemas e traduções

Os poemas de Adília Lopes aqui apresentados foram retirados do livro *Dobra*, Assírio e Alvim, 2009. As traduções são minhas.

FIN

Meu senhor
como diz a Mimi
prenez garde à vous
pois se não me escreve cartas
eu escrevo-lhe cartas

FIN

Dear Sir
as Mimi says
prenez garde à vous
for if you don't write me letters
I'll write you letters

1
 À medida que a paixão
 acabava
 o cabelo dela ia ficando
 por lavar
 usou um chapéu
 mas a partir de certa altura
 meu amor
 não foi suficiente um chapéu

1
 As passion dwindled
 away
 the longer her hair went
 unwashed
 she'd put on a hat
 but after a certain point
 my love
 a hat was not enough

2
 Estou outra vez a escrever-lhe
 para lhe dizer
 outra vez
 que não lhe escrevo mais
 lembra-se dos pesados cortinados
 de veludo cor de canela do meu boudoir?
 eu também

2
 I'm writing to you once again
 to tell you
 once again
 I won't write you any longer
 do you remember the heavy velvet
 cinnamon coloured curtain in my boudoir?
 so do I

*

Uma das coisas
 que Marianna mais detesta
 é a publicidade
 ao código postal
 detesta o meio caminho andado
 lembra-lhe o paradoxo
 de Aquiles e a Tartaruga
 meio caminho andado
 meio caminho
 e mais um quarto
 andado às voltas
 a torcer o lenço nas mãos
 meio caminho e mais um
 oitavo andados
 a irmão Octávia toma rapé
 que desgosto
 meio caminho e mais um dezasseis
 avos andados
 favos e aves que nojo
 meio caminho e mais trinta
 e dois avos andados
 qualquer dia faço eu trinta anos
 e assim por diante que raiva

One of the things
 Marianna most detests
 is junk mail
 sent to her postal code
 she hates being halfway there
 it reminds her of the paradox
 of Achilles and the Tortoise
 halfway to go
 halfway
 and another fourth of the way to go
 walking to and fro
 wringing the handkerchief in her hands
 halfway and another
 eighth of the way to go
 sister Faith takes snuff
 how awful
 halfway and another sixteenth
 of the way to go
 sick teeth how disgusting
 halfway and another one thirty-second
 of the way to go
 one of these days I'll be thirty years old
 and on it goes how infuriating

*

Marianna faz vinte e oito anos
 Marianna em virtude
 de imaginar
 que abre cartas
 abre nervosamente
 a caixa de bombons
 que uma irmã lhe oferece
 pelos anos
 outra mais maliciosa
 oferece a Marianna
 um mealheiro
 é um marco de correio
 em ponto pequeno
 Marianna queima-o na braseira
 com dinheiro dentro
 o dia em que eu nasci moura
 e pereça
 blasfema Marianna
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 sobretudo quando é pouco
 pensa Marianna
 mas não se deve pensar assim
 nada pior do que estar apaixonada
 por um gigolo
 Marianna pensa em apaixonar-se
 por um gigolo
 Marianna enrosca-se como uma
 mulher de Argel de Delacroix
 para pensar no marquês como um gigolo
 Marianna enrosca-se mais
 mais

Marianna is now twenty-eight
 Marianna in virtue
 of thinking that
 she is opening letters
 nervously opens
 a box of chocolates
 a Sister gives her
 for her birthday
 another more mischievous Sister
 gives Marianna
 a money box
 it's a letterbox
 in miniature
 Marianna throws it into the fire

the money still inside
cursed be the day wherein I was born
curses Marianna
money won't bring me the Marquis de Chamilly
money won't bring me the Marquis de Chamilly
especially when there isn't much of it
thinks Marianna
but one shouldn't think like this
nothing is worse than being in love
with a gigolo
Marianna thinks of falling in love
with a gigolo
Marianna curls up like
a woman in Delacroix's Algiers
to think of the Marquis as a gigolo
Marianna curls up tighter
tighter

*

Marianna não desiste
 abre pela terceira vez
 nesse dia
 a caixa de correio
 lá dentro está qualquer coisa
 que ela não percebe bem
 o que é
 e que brilha
 era uma folha de hera
 Marianna desata
 a chorar
 e espezinha a folha de hera
 que depois morde
 até sentir na boca o amargo
 da folha
 assim se passou mais um inverno
 depois vem o verão
 Marianna abre sempre a caixa de correio
 lá dentro de uma vez
 uma lagartixa fita-a
 Marianna beija a lagartixa e chora
 depois vai-se deitar a ouvir Bach
 l'été l'a apaisée
 depois vem a noite
 a lagartixa adormece aos pés de Marianna
 Marianna não consegue dormir
 e canta
 as outras mandam-na calar

Marianna doesn't give up
 she opens the mailbox
 for the third time
 that same day
 there's something inside
 she can't exactly see
 what it is
 and it's shining
 it was an ivy leaf
 Marianna bursts
 into tears
 and tramples the ivy leaf
 then bites it
 until on her tongue she tastes
 the leaf's bitterness
 and so passed another winter
 then summer arrives
 Marianna always opens the mailbox

there inside once
a gecko stares at her
Marianna kisses the gecko and cries
later she lies down while listening to Bach
l'été l'a apaisée
then night falls
the gecko goes to sleep at Marianna's feet
Marianna can't sleep
she sings
the others tell her to hush

*

Quando Mariana
 volta de andar a pé
 nos campos
 e bate à porta do convento
 conta em voz baixa
 até lhe virem abrir a porta
 se lha abrem quando
 ela vai num número par
 não há carta
 na caixa do correio do convento
 se lha abrem quando
 ela vai num número ímpar
 há carta
 na caixa do correio do convento
 mas nunca há carta nenhuma
 na caixa do correio do convento
 Marianna sabe que é assim
 mas conta sempre
 até ser eleita Porteira

When Marianna
 comes back from her stroll
 in the fields
 and knocks on the convent door
 she counts in a low voice
 until someone comes to the door
 if it opens when
 she lands on an even number
 there won't be a letter
 in the convent mailbox
 if it opens when
 she lands on an odd number
 there will be a letter
 in the convent mailbox
 but there is never any letter
 in the convent mailbox
 Marianna knows this
 but keeps on counting
 till she's elected Portress

*

Algumas cartas de Marianna foram parar
 a destinatários diferentes
 por cansaço dos carteiros
 e Marianna soube disso
 ela andava pelos corredores do metro
 a abordar senhores
 desculpa não foi a si
 que eu escrevi
comove-me tanto?
 e os senhores apavorados
 davam-lhe vinte e cinco escudos
 a correr
 e ela comprava mais selos
 e ela comprava mais selos
 não sei se é a si que estou a escrever
 não me lembro das suas mãos bem
 ontem no metro julguei reconhecê-lo
 mas foi mais um terrível engano
 mais tarde ou mais cedo todas as cartas
 lhe serão devolvidas hermeticamente
 fechadas
 minha senhora o seu amante
 não se encontrou nesta morada

Some of Marianna's letters ended up
 at different destinations
 because the postmen got weary
 when Marianna found out
 she roamed the corridors of the metro
 approaching gentlemen
 pardon me wasn't it to you
 that I wrote
it moves me so?
 and the terrified gentlemen
 would give her twenty-five escudos
 as they rushed away
 and she'd buy more stamps
 and she'd buy more stamps
 I don't know if it's you I'm writing to
 I can't remember your hands well
 yesterday in the metro I thought I recognized you
 but it was one more terrible mistake
 later or sooner all of the letters
 will be returned to her hermetically
 sealed
 Madam your lover
 could not be found at this address

KABALE UND LIEB

Marianna suspeita que
 não é por cansaço dos carteiros
 nos C.T.T. há funcionários
 incumbidos
 de lhe abrir as cartas
 com facas muito finas
 e de as substituir por fakes
 humilhantes para ela
 e para o marquês
 ô les insondables mystères
 de la poste!
 e Marianna vê esta frase
 que escreveu
 já subrepticamente num postal
 desfigurada
 por dedos peritos na Mal
 dade (como os do Dr. Mabuse)
 oh lez insondiable Mjzthère
 de La Pozte &
 nada é tão humilhante como um erro
 de ortografia

KABALE UND LIEBE

Marianna suspects
 its not due to the postmen's fatigue
 at the P.O. there are employees
 tasked
 with opening letters
 with long thin knives
 and replacing them with fakes
 so humiliating for her
 and for the marquis
 ô les insondables mystères
 de la poste!
 and Marianna sees this sentence
 that she wrote
 surreptitiously on a postcard
 disfigured
 by fingers skilled in Wicked
 ness (such as Dr. Mabuse's)
 oh lez insondiable Mjzthère
 de La Pozte &
 nothing's as humiliating as an error
 in spelling

8.2. Frank O'Hara: poemas e traduções

Todos os poemas aqui apresentados são originalmente do livro *The Collected Poems of Frank O'Hara*, University of California Press, 1995. As traduções são minhas.

Today

Oh! kangaroos, sequins, chocolate sodas!
You really are beautiful! Pearls,
harmonicas, jujubes, aspirins! all
the stuff they've always talked about

still makes a poem a surprise!
These things are with us every day
even on beachheads and biers. They
do have meaning. They're strong as rocks.

Hoje

Oh! cangurus, paetês, milkshakes!
que beleza! Pérolas, gaitas
jujubas, aspirinas! todas essas
coisas sobre as quais sempre se fala

ainda fazem de um poema uma surpresa!
Estão conosco todos os dias mesmo
em casamatas e catafalcos. São coisas com
sentido. São fortes feito pedra.

A pleasant thought from Whitehead

Here I am at my desk. The
light is bright enough
to read by it is a warm
friendly day I am feeling
assertive. I slip a few
poems into the pelican's
bill and he is off! out
the window into the blue!

The editor is delighted I
hear his clamor for more
but that is nothing. Ah!
reader! you open the page
the poems stare at you you
stare back, do you not? my
poems speak on the silver
of your eyes your eyes repeat
them to your lover's this
very night. Over your naked
shoulder the improving stars
read my poems and flash
them onward to a friend

The eyes the poems of the
world are changed! Pelican!
you will read them too!

Um pensamento agradável de Whitehead

Cá estou em minha mesa. A
luz está boa para
a leitura o dia está quente
e amigável me sinto
confiante. Ponho alguns
poemas no bico
do pelicano e lá vai ele! sai
pela janela rumo ao azul!

O editor ficou encantado posso
ouvi-lo clamando por mais
mas isso não é nada. Ah!
leitor! você abre a página
meus poemas olham você você
olha de volta, não é? meus
poemas falam na prata
dos teus olhos teus olhos os repetem
esta mesma noite aos olhos

do seu amor. Sobre o teu ombro
nu estrelas ajudantes
leem meus poemas e os piscam
adiante para um amigo.

Os olhos os poemas do
mundo mudaram! Pelicano!
Você vai lê-los também!

Morning

I've got to tell you
how I love you always
I think of you on grey
mornings with death

in my mouth the tea
is never hot enough
then and the cigarette
dry the maroon robe

chills me I need you
and look out the window
at the noiseless snow

At night on the dock
the buses glow like
clouds and I am lonely
thinking of flutes

I miss you always
when I go to the beach
the sand is wet with
tears that seem mine

although I never weep
and hold you in my
heart with a very real
humor you'd be proud of

the parking lot is
crowded and I stand
rattling my keys the car
is empty as a bicycle

what are you doing now
where did eat your
lunch and were there
lots of anchovies it

is difficult to think
of you without me in
the sentence you depress
me when you are alone

Last night the stars
were numerous and today
snow is their calling

card I'll not be cordial

there is nothing that
distracts me music is
only a crossword puzzle
do you know how it is

when you are the only
passenger if there is a
place further from me
I beg you do not go

Manhã

Preciso te dizer
como te amo sempre
penso em você em cinzas
manhãs com morte

na minha boca o chá nunca
é quente o bastante
nessas horas e o cigarro
seco e o robe grená

me dá arrepios eu te quero
e olho através do vidro
para a neve sem ruído

De noite no cais
os ônibus brilham como
nuvens e estou sozinho
pensando em flautas

sempre na praia você
me faz falta a areia
molhada com lágrimas
que parecem minhas

se bem que eu nunca choro
e te levo no coração com
um senso de humor
que você ia adorar

o estacionamento está
cheio e estou em pé
com as minhas chaves o carro
vazio como uma bicicleta

o que você está fazendo

agora onde você foi
almoçar será que tinha
muita anchova é

difícil pensar em
você sem me incluir
na frase você me
deprime quando está só

Ontem as estrelas
eram inúmeras hoje
elas enviaram a neve
não serei cordial

não há nada que
me distraia a música
é só um passatempo
você sabe como é

quando você é o único
passageiro se houver um
lugar mais longe de mim
eu te imploro não vá

Lines while reading Coleridge's "The Picture"

I have no kindness left
 and no more tenderness
 that weakness's torn from me—
 it once surrounded my desire
 as petals fringe the center
 of a flower, and now it's
 gone to seed, delicate wings
 in the wind! and where it
 falls to welcoming earth
 I don't know yet, but I will
 recognize the first frail
 shoot and greet it then
 as tenderly as the rain,
 knowing that each successive
 flower's more beautiful,
 the more passionately short-lived.

Linhas ao ler "A pintura" de Coleridge

Já não me resta bondade alguma
 tampouco nenhuma ternura
 essa fraqueza foi arrancada de mim—
 antes ela cercava meu desejo
 como pétalas beiram o centro
 de uma flor, e agora suas
 sementes se esvaem, delicadas asas
 ao vento! Onde há de pousar
 na terra acolhedora
 eu ainda não sei, mas vou
 reconhecer seu primeiro
 frágil broto e o saudarei
 tão terno quanto a chuva
 sabendo que cada sucessiva
 flor é mais bela quanto
 mais apaixonadamente breve.

dentro dos meus olhos cansados

2.

Lá nas profundezas vive um passarinho
que só cantarola, um canto de coragem

e temperança; administra uma fundição
e como é firme ao pegar as coisas! arranca-as
do limo e depois – oh! céus! – numa travessura

ele as joga no caldeirão da feiura

e já um pôr do sol vem nomeando
os álamos que, aguados, só veem a si mesmos

3.

Ah ser um anjo (se anjos houvesse!) e subir
direto ao céu e dar uma olhada e depois
descer

não estar coberto com aço e alumínio
fulgurantemente feio nas distâncias puras e estalando e
estourando, arfando

mas ser parte do topo das árvores e do azul, invisível,
na escuridão iridescente ao longe,
silencioso, ouvindo ao
ar tornar-se não ar tornar-se ar de novo

My heart

I'm not going to cry all the time
 nor shall I laugh all the time,
 I don't prefer one "strain" to another.
 I'd have the immediacy of a bad movie,
 not just a sleeper, but also the big,
 overproduced first-run kind. I want to be
 at least as alive as the vulgar. And if
 some aficionado of my mess says "That's
 not like Frank!", all to the good! I
 don't wear brown and grey suits all the time,
 do I? No. I wear workshirts to the opera,
 often. I want my feet to be bare,
 I want my face to be shaven, and my heart –
 you can't plan on the heart, but
 the better part of it, my poetry, is open.

Meu coração

Não vou chorar o tempo todo
 nem rir o tempo todo,
 não prefiro um “modo” ao outro.
 Prefiro o imediatismo de um filme ruim,
 não só os filmes b, mas também as super,
 mega produções estrepantes. Eu quero ser
 ao menos tão vivo quanto o vulgar. E se
 algum aficionado da minha bagunça disser: “Não é
 o Frank de sempre!”, tanto melhor! Eu
 não uso terno cinza e marrom o tempo todo,
 não é? Não. Às vezes vou à Opera com a roupa
 do trabalho. Quero meus pés descalços
 o meu rosto barbeado, e o meu coração –
 ninguém manda no coração, mas
 o melhor dele, a minha poesia, está aberta.

Poem

Instant coffee with slightly sour cream
in it, a phone call to the beyond
which doesn't seem to be coming any nearer.
“Ah, daddy, I wanna stay drunk many days”
on the poetry of a new friend
my life held precariously in the seeing
hands of others, their and my impossibilities.
Is this love, now that the first love
has finally died, where there were no impossibilities?

Poema

Café solúvel com um pouco de creme
dentro um telefonema para o além
que não parece se aproximar nem um pouco.
“Ah, papai, eu quero ficar vários dias bêbado”
da poesia de um novo amigo
minha vida suspensa precariamente em atentas
mãos alheias, as impossibilidades deles e minhas.
É isso o amor, agora que finalmente morreu
o primeiro amor, em que não havia impossibilidades?

Melancholy breakfast

Melancholy breakfast
blue over head blue underneath

the silent egg thinks
and the toaster's electrical
ear waits

the stars are in
"that cloud is hid"

the elements of disbelief are very strong in the morning

Café melancólico

Café melancólico
azul em cima azul embaixo

o ovo silencioso pensa
e o ouvido elétrico da torradeira
espera

a estrela se recolheu
"aquela nuvem se escondeu"

os elementos da descrença são bem fortes de manhã

Poem

Today the mail didn't come
and Berlin was happy!
there was no bad news

a student with a moustache was repairing the façade of the Hotel Kempinski
with glass that was falling apart
and it suddenly started raining

and people kept right on walking
with the hopelessness of leisure
and the light improved and the student wouldn't stop working

Poema

Hoje o correio não veio
e Berlim estava feliz!
não houve notícias ruins

um estudante bigodudo consertava a fachada do Hotel Kempinski
com vidro que se despedaçava
e de repente começou a chover

e as pessoas continuaram andando
com a desesperança dos desocupados
e a luz melhorou e o estudante não parava de trabalhar

como les neiges d'antan
e por aí vai (opa!), (macacos me mordam)!

é desse albergue que os boas-vidas preguiçosos
começam a subir a montanha?

St. Paul and all that

Totally abashed and smiling

I walk in
sit down
face the frigidaire

it's April
no May
it's May

such little things have to be established in the morning
after the big things of night

do you want me to come? when
I think of all the things I've been thinking of I feel insane
simply "life in Birmingham is hell"
simply "you will miss me
but that's good"

when the tears of a whole generation are assembled
they will only fill a coffee cup
just because they evaporate
doesn't mean life has heat
"this various dream of living"

I am alive with you
full of anxious pleasures and pleasurable anxiety
hardness and softness
listening while you talk and talking while you read
I read what you read
you do not read what I read
which is right, I am the one with the curiosity
you read for some mysterious reason
I read simply because I am a writer
the sun doesn't necessarily set, sometimes it just disappears
when you're not here someone walks in says
"hey,

there's no dancer in that bed"
O the Polish summers! those drafts!
those black and white teeth!
You never come when you say you'll come but on the other hand you do come

São Paulo e tudo mais

Totalmente sem graça e sorridente

eu entro
me sento e
encaro a geladeira

é abril
não maio
é maio

coisas tão pequenas precisam ser definidas pela manhã
 depois das coisas grandes da noite
 você quer que eu vá? quando
 penso em tudo que tenho pensado fico maluco
 apenas “viver em Birmingham é um inferno”
 apenas “você vai sentir minha falta
 mas isso é bom”
 quando as lágrimas de toda uma geração forem reunidas
 caberão todas numa xícara
 e se elas evaporam
 nem por isso a vida tem calor
 “esse variado sonho, viver”
 eu estou vivo com você
 cheio de prazeres ansiosos e ansiedades prazerosas
 dureza e maciez
 ouvindo enquanto você fala e falando enquanto você lê
 eu leio o que você lê
 você não lê o que eu leio
 e tudo bem, o curioso sou eu
 você lê por alguma razão misteriosa
 eu leio só porque sou escritor
 o sol não necessariamente se põe, às vezes só desaparece
 quando você não está aqui alguém entra e fala
 “ei,
 cadê o dançarino dessa cama?”
 Ah os verões poloneses! aquelas brisas!
 aqueles dentes pretos e brancos!
 você nunca vem quando diz que vem por outro lado você vem sim