



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

SERGIO ROMANELLI

**DE POETA A POETA: A ÚNICA TRADUÇÃO POSSÍVEL? O
CASO DICKINSON/VIRGILLITO. UMA ANÁLISE DESCRITIVA**

**SALVADOR
2003**

SERGIO ROMANELLI

DE POETA A POETA: A ÚNICA TRADUÇÃO POSSÍVEL? O CASO
DICKINSON/VIRGILLITO. UMA ANÁLISE DESCRITIVA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eugenia Maria Galeffi
Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Angélico da Costa

SALVADOR
2003

A
Rina Sara Virgillito e Sonia Giorgi, pela *Revelação*.

*Shall I take thee, the Poet said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer tried –*

*The Poet searched Philology
And when about to ring
For the suspended Candidate
There came unsummoned in –*

*That portion of the Vision
The Word applied to fill
Not unto nomination
The Cherubim reveal –*

Emily Dickinson

RESUMO

Este projeto se refere à debatida questão da traduzibilidade de textos poéticos não só de línguas diferentes, mas também de culturas diferentes. Abordaram-se especialmente os desafios que implica uma forma particular de tradução - a de textos poéticos. Roman Jakobson sustentou a tese da intraduzibilidade dos textos literários devido à dificuldade de transpor para outra língua a carga semântica que eles carregam; outros autores, dentre os quais Laranjeira, Meschonnic, Eco, Pound, os irmãos Campos defenderam a tese contrária. O primeiro baseou-se, para defender a traduzibilidade, no conceito benjaminiano de significância e ponderou que a tradução deveria ser uma 'reescritura ao contrário' do texto de partida, visando à reprodução da sua significância, ou seja, de seu modo de significar, de formar sentidos poéticos. Na presente pesquisa, esse conceito de significância constituiu, juntamente com as teorias descritivas de Gideon Toury e José Lambert, a fundamentação teórica que norteou a análise das traduções das poesias da americana Emily Dickinson feitas por um poeta reconhecido pelo cânone – a italiana Rina Sara Virgillito – e por sete poetas não reconhecidos pelo cânone. Utilizando a metodologia dos Estudos Descritivos procurou-se remontar desde as traduções (consideradas à maneira de originais) até às estratégias e às normas não somente lingüísticas (mas, por exemplo, editoriais e poéticas) que condicionaram os vários tradutores.

Palavras-chave: Tradução poética; Análise descritiva; Processo tradutório; Normas - Polissistemas.

ABSTRACT

This project deals with the thoroughly examined issue of translatability of poetical texts not only in different languages but also from different cultures. The approach specially concerns the challenges that a particular form of translation implies – that of poetical texts. Roman Jakobson sustained the argument of intranslatability of literary texts due to difficulties in shifting over to another language the semantic load they bear; some other authors – Laranjeira, Meschonnic, Eco, Pound, the Campos Brothers among them – stated the opposite. The first one based on the benjaminian concept of significance to defend translatability and considered that translation should be ‘rewriting the other way round’ from the departure text, aiming to the reproduction of its significance, that is, its way of meaning, of shaping poetical meanings. In this research this concept of significance, together with the descriptive theories of Gideon Toury and José Lambert constituted the theoretical reference that guided the analysis of the translation of the American writer Emily Dickinson’s poems as made by a ‘canon poet’ – the Italian Rina Sara Virgillito – and by seven ‘non canon’ poets. By means of the Descriptive Studies of methodology there was an attempt at referring back from the translations (considered as originals) to several strategies and norms not only linguistics (also editorial, poetical) that conditioned the various translators.

Keywords: Poetical translation; Descriptive analysis; Translating process; Norms – Polysystems.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	08
1. INTRODUÇÃO	09
2. A TRADUÇÃO: DESAFIOS E LIMITES	14
2.1 TEORIA DA TRADUÇÃO E LINGÜÍSTICA: OPOSIÇÃO OU INTERAÇÃO?	15
2.1.1 A tradução como vertente da Lingüística Aplicada	15
2.1.2 Abordagens lingüísticas da tradução	18
2.1.3 A revolução “antiprescritiva”: <i>Skopos theory</i> e Teoria dos Polissistemas	20
2.1.4 O surgimento dos Estudos Descritivos	23
2.1.5 A metafísica da linguagem de Walter Benjamin	25
2.1.6 A Desconstrução: uma filosofia da tradução	29
2.2 UMA TEORIA NÃO DICOTÔMICA	31
2.2.1 O superamento da oposição <i>target text/source text</i> nos estudos descritivos	31
2.2.2 O modelo <i>target oriented</i> de Toury	34
2.2.3 As “equivalências” na tradução	37
2.2.4 Um esquema hipotético para descrever traduções	38
2.3 A “TRANSPOETIZAÇÃO”: A TRADUÇÃO DE POETA A POETA	40
2.3.1 Traduzibilidade e intraduzibilidade da poesia	40
2.3.2 “Equivalência poética” versus fidelidade	46
2.3.3 O poeta: um tradutor sem medo	51
2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS OBJETIVOS, DAS HIPÓTESES E DA METODOLOGIA	54
3. O CORPUS POÉTICO: DICKINSON, VIRGILLITO E OS POETAS NÃO RECONHECIDOS PELO CÂNONE	56
3.1 O POETA, O “TRANSPOETIZADOR” E OS TRADUTORES	57
3.1.1 O poeta: Emily Dickinson ou a “freira desviante”	59
3.1.2 O “transpoetizador”: Rina Sara Virgillito ou a “mística do século XX”	64
3.1.3 Os tradutores: os sete poetas não reconhecidos pelo cânone	74
4. ANÁLISE DESCRITIVA DO CORPUS	76
4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA METODOLOGIA	77
4.2. ANÁLISE PRELIMINAR DO CORPUS	78
4.2.1 Informações preliminares sobre as traduções	78
4.2.2 Análise da macroestrutura	82
4.2.3 Análise da microestrutura	93
4.3 BREVE ANÁLISE CONCLUSIVA ACERCA DAS RECORRÊNCIAS	

ENCONTRADAS NA ANÁLISE DO CORPUS	105
5. CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
APÊNDICE	115

LISTA DE TABELAS

Tabela I – Recorrências da análise preliminar	81
Tabela II – Recorrências da análise macroestrutural	86
Tabela III – Poesias traduzidas	93

1. INTRODUÇÃO

Há tempo se discute acerca da possibilidade de traduzir um texto de uma língua para outra. Teóricos de diferentes países e formações apresentaram teses pró ou contra a traduzibilidade de um texto literário (ou não-literário). No âmbito dessa não resolvida e ampla questão geral dos limites (e da possibilidade) da traduzibilidade, desenvolver-se-á especificamente o caso da tradução de textos poéticos (poemas) do inglês para o italiano feita por poetas.

A tradução de poesias foi sempre considerada pelos teóricos e pelos autores a tarefa mais difícil, se não impossível. Um dos defensores da impossibilidade da tradução poética foi Roman Jakobson. Segundo Jakobson (1969), a poesia é intraduzível por definição, porque é uma união não-reproduzível de som e sentido. O autor russo faz, então, parte de uma longa lista de nomes - de Dante a Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke -, que consideram a tradução de poemas não praticável, devido à peculiar natureza de um texto poético.

No lado oposto, colocam-se teóricos como Paz, Laranjeira, da Costa, Milton, Eco, Holmes e Pound, os quais, de formas diferentes, acreditam na possibilidade de uma tradução dos textos poéticos, considerando a sua recusa como uma concepção errônea da tradução.

Um dos pontos mais polêmicos e debatidos foi sempre o de quem traduziria melhor, ou deveria traduzir, um poema: um poeta ou um especialista da tradução e das línguas de origem e de chegada?

Surgiu assim, e continua surgindo até hoje, uma ampla literatura sobre o tema. As pesquisas desenvolvidas sobre essa questão sempre partiram, porém, de um ponto de vista prescritivo, julgando as versões de obras literárias como se fundamentadas em conceitos quais o de “fidelidade”, “original”, “equivalência” ou baseadas unicamente em critérios lingüísticos. Com o surgimento, nos meados dos anos 80, das teorias dos polissistemas de Even-Zohar e das descritivas de Gideon Toury e José Lambert, a perspectiva no âmbito dos estudos da

tradução mudou consideravelmente.

Segundo esses teóricos, não deveriam se considerar somente a língua e a cultura do pólo emissor, mas também, e sobretudo, as do pólo receptor, e além disso, a lingüística embora não devesse ser excluída dos estudos da tradução, deveria, porém, ser considerada como um dos modos, e não o único, para se analisar a tradução.

Segundo a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1979), é importante reconhecer relações sistemáticas limitadas entre os textos semelhantes traduzidos isoladamente que estão em um único polissistema literário dado. Essas relações seriam, por exemplo, as dos princípios de seleção imposta pela poética dominante e também as causadas pela conformidade do texto traduzido às normas do sistema de partida. O texto traduzido não seria mais um texto isolado a ser analisado, utilizando como único parâmetro o da conformidade lingüística a um padrão original, mas estaria no centro de relações não somente lingüísticas e literárias, mas também políticas e sociais do sistema de chegada.

O desenvolvimento mais significativo desse modelo se encontra, porém, em Gideon Toury (1980), que consolida a abordagem enfatizando a prevalência do texto de chegada. Com a sua teoria, ele pretende estabelecer uma hierarquia de fatores interligados (constrições) que determinam o produto da tradução. De fato, segundo ele, o papel da teoria da tradução deve ser alterado, deixando de buscar um sistema do qual julgar o produto, mas, ao contrário, há de focalizar o desenvolvimento de um modelo que ajude a explicar o processo que determina a versão final. Esse processo seria influenciado por leis que ele chama de *translation norms* e que mediarão entre sistemas potencialmente equivalentes. Cada sociedade possui múltiplas e conflitantes normas, todas interligadas com outros sistemas, mas se algumas situações ocorrem com uma certa regularidade, é possível estabelecer alguns padrões comportamentais.

Os teóricos da escola de Leuven na Bélgica contribuíram com um posterior desenvolvimento dessas teorias, de modo especial José Lambert. Partindo das posturas da teoria dos polissistemas, José Lambert (1985) desenvolve uma nova metodologia para descrever melhor as traduções: ele focaliza mais a observação dos dados sem considerá-los à luz de pressuposições *a priori*.

Todas essas teorias são caracterizadas por uma atitude descritiva e não prescritiva e por uma recusa de conceitos e idéias estereotipadas acerca da tradução: não falam mais de conceitos como “mensagem do original”, “fidelidade” e “traição”, concepções que, por sinal, já tinham sido ampla e significativamente criticadas e reformuladas nos escritos de um dos maiores teóricos da tradução: Walter Benjamin.

Para Benjamin (1923), a “tarefa do tradutor” não é, como a teoria ortodoxa da tradução sustentava, de restituir o sentido do original, mas, ao contrário, de redoar a forma do original. Já que a obra de arte não é comunicação, não cabe ao tradutor transmitir o mero sentido referencial, mas concentrar-se na sua missão principal, que é a de perseguir a significância do texto, o seu “modo de tencionar”, o “modo de significar” ou como afirma Umberto Eco (1995), o “modo de formar”. Essa despreocupação com a reprodução do sentido do original liberta também o tradutor da ameaça da não-fidelidade ao texto de partida. Já que o texto não deve comunicar nada, os conceitos de “fidelidade” e “liberdade” revelam-se abstrações dos teóricos.

Nesta pesquisa, esse conceito benjaminiano de significância e as teorias descritivas de Gideon Toury e José Lambert constituirão a fundamentação teórica que norteará a análise das traduções das poesias da americana Emily Dickinson feitas por um poeta reconhecido pelo cânone – a italiana Rina Sara Virgillito – e por sete tradutores não reconhecidos pelo cânone. Por poeta “potencial” ou poeta não reconhecido pelo cânone se entende um tradutor que lida com poesia, mas pode não ter publicado coletâneas de versos na língua materna ou tê-las publicado e, contudo, não ser reconhecido socialmente como poeta.

Utilizando a metodologia dos Estudos Descritivos procurar-se-á retornar das traduções (consideradas à maneira de originais) às estratégias e às normas não somente lingüísticas (mas, por exemplo, editoriais e poéticas) que condicionaram os vários tradutores.

Pretende-se então, abordar a questão da traduzibilidade de textos poéticos não do ponto de vista normativo – para estabelecer presumidos graus de “fidelidade” ao texto original -, mas do ponto de vista descritivo.

Os Estudos da Tradução excluem os limites de abordagens meramente lingüísticas da tradução e propõem um novo esquema de análise das mesmas, que se fundamenta sobre uma diferente definição de conceitos cardiais da teoria da tradução: muda, assim, abruptamente a perspectiva de análise que não é mais a do texto de partida (*source text*), o presumido original, mas a do texto de chegada (*target text*).

Além disso, a visão não fica mais limitada aos textos, mas, sobretudo, às culturas de chegada e de partida, ganhando específica relevância a cultura do pólo receptor, assim como os fatores sociais, políticos e culturais, que por intermédio de normas específicas influenciam as estratégias dos tradutores. Os textos traduzidos e a literatura alcançam um *status* próprio e específico, o de textos originais que possuem uma vida própria dentro do sistema, ou polissistema de chegada.

O objetivo dos Estudos Descritivos e, portanto, desta pesquisa, é de, mediante uma análise dos textos traduzidos considerados como originais, destacar as recorrências que podem revelar determinadas estratégias tradutórias para remontar às normas ou restrições que as originaram, as que Toury chama de *translation norms*.

No caso em questão, analisar-se-ão textos poéticos visando a ilustrar se realmente existe uma diferença muito grande entre as estratégias adotadas por poetas reconhecidos pelo cânone e as dos não reconhecidos pelo cânone, e se é possível remontar às razões que originaram esses diferentes comportamentos.

Levantar-se-ão as hipóteses de que o poeta e os tradutores optam por diferentes procedimentos. O primeiro - contestando a asserção um tanto quanto radical e totalmente *target oriented* de Toury, que, mesmo assim, constituirá a fundamentação metodológica de referência desta pesquisa - não seria influenciado no ato tradutório somente pelo sistema de chegada, que inclui, como disse Lafevere (1992), editoras, padrões poéticos, etc. - mas, segundo Benjamin, estaria mais preocupado com a realização de uma certa poeticidade do texto de chegada (e por isso estaria mais influenciado pela própria poética que resultaria no texto a ser traduzido) e não com a comunicação de algo que como poeta não lhe cabe.

Ao contrário - mediante a análise dos textos e das suas ocorrências - quer se mostrar como os tradutores não reconhecidos pelo cânone sofrem as restrições dos polissistemas de chegada (sobretudo das editoras), e das normas poéticas, e como estão direta e forçosamente preocupados, pelas devidas razões, de tornar o texto o mais comunicável possível - sobretudo em se tratando de textos de um poeta, como no caso desta pesquisa, isto é, de Emily Dickinson - que tanto se afastam dos padrões lingüísticos e culturais, quer do próprio sistema de partida, quer do sistema de chegada.

Outro fator que se considerará como causa de diferentes comportamentos é a motivação: de fato, o poeta reconhecido pelo cânone geralmente escolhe traduzir outro por razões de mera afinidade poético-lingüístico-cultural, enquanto os poetas não reconhecidos pelo cânone, por sua vez, raramente têm esse privilégio, já que devem sujeitar-se aos ditames do mercado.

A tradução de textos, e conseqüentemente o tradutor, encontrar-se-iam, assim, no meio de dois processos conflitantes: um originário (a motivação) e um de chegada (as normas do sistema receptor), que dariam origem a diferentes produtos conflitantes entre si, com o próprio sistema de chegada e, enfim, com os textos de partida.

A metodologia que se adotará para averiguar essas hipóteses será, como já foi dito, a teorizada por Toury e Lambert com o seu esquema hipotético de análise de textos traduzidos.

Num processo contrário ao do tradutor-escritor, partir-se-á dos textos de chegada para se alcançar - através de várias etapas de análise dos pares “problema-estratégia” adotados pelos tradutores - o ponto inicial para se estabelecer uma necessária comparação entre o produto final, as várias recorrências encontradas e o texto de partida, destacando especificamente, em se tratando de textos poéticos, o caráter peculiar de poemas, ou seja, o seu grau de poeticidade (ou “equivalência poética”), o seu modo de significar, parafraseando Benjamin e Laranjeira. Isso tudo não para se estabelecerem julgamentos de qualidade, mas para destacar a existência de várias significâncias, ou modos de formar. Tentar-se-á, desse modo, evitar cair no tão forte impulso que ameaça todos os teóricos de tradução poética: o de considerar muitas traduções como meras (in)significâncias.

2. A TRADUÇÃO: DESAFIOS E LIMITES

2.1 TEORIA LINGUISTICA E TRADUÇÃO: OPOSIÇÃO OU INTERAÇÃO?

2.1.1 A tradução como vertente da lingüística aplicada

2.1.2 Abordagens lingüísticas da tradução

2.1.3 A revolução “antiprescritiva”: *Skopos theory* e Teoria dos Polisistemas

2.1.4 A metafísica da linguagem de Walter Benjamin

2.1.5 O surgimento dos Estudos Descritivos

2.1.6 A Desconstrução: Uma filosofia da tradução

2.2 UMA TEORIA NÃO DICOTOMICA

2.2.1 O superamento da oposição *target text/source text* nos estudos descritivos

2.2.2 O modelo *target oriented* de Toury

2.2.3 As “equivalências” na tradução

2.2.4 Um esquema hipotético pra descrever traduções

2.3 A “TRANSPOETIZAÇÃO”: A TRADUÇÃO DE POETA A POETA

2.3.1 Traduzibilidade e intraduzibilidade da poesia

2.3.2 “Equivalência poética” versus fidelidade

2.3.3 O poeta: um tradutor sem medo

2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS OBJETIVOS, DAS HIPOTHESES E DA METODOLOGIA

2.1 TEORIA LINGUISTICA E TRADUÇÃO: OPOSIÇÃO OU INTERAÇÃO?

2.1.1 A tradução como vertente da Lingüística Aplicada

Faz-se necessário no início desta pesquisa, abordar a relação dicotômica e às vezes polemica entre Lingüística (sobretudo a aplicada) e Teoria da tradução. Pretende-se mostrar, brevemente e nas suas etapas principais, como evoluiu a relação entre Lingüística e Teoria da tradução no último século e como as divergências deram início a novas visões e reformulações de conceitos como o de “equivalência”, de “fidelidade”, de “original” que serão também adotados nesta pesquisa.

Desde o surgimento da Lingüística Aplicada como disciplina autônoma, a tradução foi considerada uma das suas vertentes principais. É só a partir da Segunda Guerra Mundial, porém, que as ciências aplicadas começam receber o mesmo prestígio das outras ciências¹. A história do termo, então relativamente recente, surgiu da necessidade de definir, devido ao grande aumento de estudos lingüísticos das últimas décadas, as ramificações do tronco principal da ciência da linguagem. Desde o início, todavia, houve uma grande tendência em associar o termo LA (Lingüística Aplicada) exclusivamente com o ensino de línguas estrangeiras e somente num segundo momento a tradução entra como nova vertente da LA. A atividade tradutória foi conotada na época do surgimento da LA – segunda década do XX século - negativamente, não gozando de muita popularidade, tanto que em muitas enciclopédias modernas era pouco e mal mencionada, como sustenta E. Theodor:

A última edição do *Grande Brockhaus*, famosa enciclopédia alemã em catorze volumes, que reúne cerca de dez mil páginas de informações úteis acerca de todos os ramos de atividade e do saber humanos, não concede mais de meia coluna à tradução.

¹ Para um histórico mais aprofundado do termo Lingüística Aplicada, veja-se BOHN, H. I.; VANDRESEN, P. *Tópicos de Lingüística Aplicada. O Ensino de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 11-35.

Talvez se trate de resquícios da época em que traduzir era considerado uma atividade subalterna [...] (THEODOR, 1986, p. 12).

Os estudos sobre tradução foram assim intensificando-se à medida que a Lingüística Aplicada ia ganhando prestígio. A teoria da tradução e a prática da tradução foram, de conseqüência, fortemente influenciadas e limitadas pelos paradigmas lingüísticos. O principal foi o da crença estruturalista² na estabilidade do significado. Essa crença sustenta e caracteriza o logocentrismo³, segundo o qual existiria uma distinção clara e objetiva entre sujeito e objeto e que levaria à existência de significados independentes do sujeito que os utiliza. Isso possibilitaria então a existência de um sentido literal, próprio da palavra ou da expressão, completamente desligado de qualquer contexto histórico, social e cultural e de qualquer intérprete. Essa concepção de linguagem considera o signo e a coisa significada uma unidade indissolúvel que pode ser transmitida, classificada, substituída e transportada de um código lingüístico a outro de forma objetiva e sem que haja perda de qualquer tipo.

Roman Jakobson também afirmava que “O significado das palavras é decididamente um fato lingüístico... não há *signatum* sem *signum*” (1969, p. 63) e, de conseqüência, cada signo lingüístico pode ser substituído por outro signo.⁴ Segundo Jakobson, além da poesia, “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” (1969, p. 67) é só uma questão de equivalências na diferença. Poder-se-ão superar as

² O termo *estruturalismo* se aplicou e se aplica a escolas lingüísticas bastantes diferentes. Elas têm em comum concepções e métodos que implicam a definição de estrutura em lingüística. As diversas escolas (Distribucionalismo, funcionalismo e glossemática) fundamentam a lingüística sobre o estudo dos enunciados realizados. Assim, a lingüística tem por escopo elaborar uma teoria do texto considerado como acabado (fechado) e utilizar para esse fim um método de análise formal. Desse modo, o estruturalismo coloca de início o princípio da imanência, limitando-se o lingüista ao estudo dos enunciados realizados, tentando definir sua estrutura. Em contrapartida, tudo o que diz respeito à enunciação (principalmente o sujeito e a situação considerados de um certo modo como invariantes) é deixado de lado pela pesquisa. [...] Foi-se, assim, conduzido ao estudo do sistema tal como ele funciona, num momento dado, em equilíbrio (estudo sincrônico) na medida em que o estudo histórico (diacrônico) parece a própria negação do sistema. Assim, o estruturalismo baseia a economia lingüística no funcionamento sincrônico do código. Coloca-se a priori, pra um conjunto de enunciados, a existência de uma estrutura que se deve em seguida segmentar, baseando-se numa análise imanente; os códigos são considerados irreduzíveis uns aos outros; pergunta-se, então, como a tradução de uma língua para outra é possível, e se sustenta, com Y. Bar-Hillel, que ela jamais é total. Por pouco que se preserve, as micro-estruturas de uma mesma língua (um campo léxico em relação a outro) são irreduzíveis, também elas, umas em relação à outra. Essa independência de uma estrutura em relação a outra acompanha certo número de postulados concernentes ao plano dos significados e ao plano dos significantes. A relação entre significado e significante é considerada arbitrária e, salvo exceções (motivação), não há relação ente forma do signo e objeto designado. (Para outras informações sobre o estruturalismo ver J. DUBOIS et alii. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 248-50).

³ Do grego *logos*, que significa discurso, lógico, razão, palavra de Deus.

⁴Famosa a classificação da interpretação de um signo verbal de Jakobson em: tradução intralingual ou reformulação que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua; tradução interlingual ou tradução propriamente dita que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e tradução intersemiótica ou transmutação que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

divergências estruturais de uma língua com a ajuda das estruturas lexicais, por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas etc. Em suma, para Jakobson é possível traduzir literalmente a totalidade da informação conceitual contida no original.

Essa concepção cartesiana de linguagem⁵ é o pano de fundo de quase todas as teorias da tradução que consideram e descrevem o processo tradutório como uma substituição ou transferência de significados fixos de um texto para outro.

Já em 1965, Noam Chomsky chamava a atenção para considerar com uma certa cautela as implicações da gramática gerativa⁶ sobre a teoria da tradução:

The existence of deep-seated formal universals [...] implies that all languages are cut to the same pattern, but does not imply that there is any point by point correspondence between particular languages. It does not imply, for example, that there must be some reasonable procedure for translating between languages (1965, p. 30).

⁵ Faz-se geralmente remontar aos cartesianos o projeto de *gramática universal*: os termos *gramática geral*, *gramática filosófica* e *gramática universal*, com esse emprego, são sinônimos. A gramática universal formula “observações que convêm a todas as línguas” (DU MARSAIS). A gramática universal não tem então como objeto de estudo mecanismos necessários e comuns a todas as línguas, isto é, os universais lingüísticos. Todavia o projeto dos cartesianos fica limitado por sua concepção da relação entre língua e pensamento. O ineísmo cartesiano conduz à crença numa “ordem natural dos pensamentos”; as regras universais do discurso, então, já não pertenceriam à lingüística, mas à lógica. [...] Já no século XX, observa-se que as gramáticas descritivas não propõem o problema da universalidade. Foi com a gramática gerativa que o problema se formulou novamente. As gramáticas gerativas das línguas naturais devem decorrer de uma teoria lingüística. A teoria lingüística estabelece como objeto a elaboração de um tratamento dos universais lingüísticos. Ora, tais universais são de duas naturezas, e só a primeira categoria foi suficientemente estudada até aqui. Qualquer língua contém universais de substância: a gramática universal, por exemplo, afirma que categorias sintáticas, como o verbo, o substantivo, etc., fornecem a estrutura subjacente geral de todas as línguas. Mas qualquer língua contém também universais formais: os objetos manufaturados, por exemplo, são definidos a partir da atividade humana e não de suas qualidades físicas. A existência dessa segunda categoria de universais deve ser levada em conta pela teoria lingüística geral, “gramática universal”, que vem a coroar as gramáticas gerativas das línguas; o que está implícito em tais constatações é que todas as línguas são construídas a partir do mesmo modelo, embora a correspondência assim estabelecida não postule o isomorfismo das línguas, que jamais coincidem ponto a ponto. (Para maiores informações sobre a gramática universal ver J. DUBOIS et alii. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 316-8).

⁶ A *gramática gerativa* é uma teoria lingüística elaborada por N. Chomsky e pelos lingüistas do Massachusetts Institute of Technology entre 1960 e 1965. Critica-se o modelo distribucional e o modelo dos constituintes imediatos da lingüística estrutural, que, segundo eles, descrevem somente as frases realizadas e não podem explicar um grande número de dados lingüísticos. N. Chomsky define uma teoria capaz de dar conta da criatividade do falante, de sua capacidade de emitir e de compreender frases inéditas. Ele formula hipóteses sobre a natureza e o funcionamento da linguagem: esta última, específica à espécie humana, repousa sobre a existência de estruturas universais inatas que tornam possível a aquisição (a aprendizagem) pela criança dos sistemas particulares que são as línguas: o contexto lingüístico ativa essas estruturas inerentes à espécie, que subtendem o funcionamento da linguagem. Nessa perspectiva, a gramática é um mecanismo finito que permite gerar (engendrar) o conjunto infinito das frases gramaticais (bem formadas, corretas) de uma língua, e somente delas. Formada de regras que definem as seqüências de palavras ou de sons permitidos, essa gramática constitui o saber lingüístico dos indivíduos que falam uma língua, isto é, a sua competência lingüística; a utilização particular que cada locutor faz da língua em uma situação particular de comunicação depende da *performance*. (Para maior informações sobre o gerativismo ver J. DUBOIS et alii. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 314-6).

No mesmo ano, entretanto, J. Catford publicava o livro *Linguistic Theory of Translation* no qual sustentava a tese contrária à de Chomsky, dando início àquela relação incerta entre tradução e lingüística que continua até hoje: “Clearly, then, any theory of translation must draw upon a theory of language – a general linguistic theory” (1965, p.1).

2.1.2 Abordagens lingüísticas da tradução

Muitos teóricos da tradução defenderam a tese de que Teoria da tradução e Lingüística devem percorrer caminhos separados, mas há, segundo outros, muitas áreas nas quais as duas disciplinas podem interagir. A interação pode ser em duas direções: pode-se aplicar os achados da lingüística à prática da tradução e pode haver uma teoria lingüística da tradução.

No primeiro caso, algumas áreas de pesquisa como a sociolingüística, podem servir para elucidar a relação entre linguagem e situação social e, conseqüentemente se refletir praticamente no ato de traduzir e nas escolhas feitas pelo tradutor⁷. No segundo caso, em vez de aplicar a teoria lingüística aos elementos do texto a ser traduzido, pode-se aplicar à inteira concepção de tradução. Nessa perspectiva, poder-se-ia de fato considerar a noção de E. Nida (1964 e 1966) de equivalência dinâmica como nada mais do que uma sociolingüística da tradução. Segundo Nida deve-se focalizar o processo de tradução no leitor do texto de chegada, que difere do leitor do texto de partida no que diz respeito à língua, à cultura e ao conhecimento do contexto e do texto. Por isso, o processo tradutório deve ser considerado como uma adaptação da língua do texto de partida a um grupo social diferente. Ambas essas abordagens se encontram nos trabalhos de lingüistas e de teóricos da tradução⁸.

A segunda abordagem encontra-se bem desenvolvida, sobretudo no trabalho de Catford, já mencionado, que tenta descrever a tradução conforme os termos de uma teoria lingüística específica. Apesar de ter sido criticado por ter postulado um modelo que não vai além do nível da sentença, a teoria de Catford permanece uma das tentativas mais aprofundadas de dar uma descrição sistemática da tradução de um ponto de vista lingüístico. Catford considera a língua como uma série de sistemas que operam em diferentes níveis,

⁷ È o caso, por exemplo, de como traduzir um texto escrito em algum dialeto para uma língua que não permite o uso do dialeto na língua escrita. Nesse caso o tradutor poderia optar, conforme a teoria sociolingüística, para o uso de um socioleto, ou seja, de um dialeto que é característico de um determinado grupo social.

⁸ Distingue-se aqui entre lingüistas e teóricos da tradução, entendendo-se por teóricos da tradução os estudiosos pertencentes ao domínio da disciplina denominada Estudos da Tradução (*Translation Studies*), termo cunhado por James Holmes (1972-5). Os estudos desenvolvidos por esse grupo, que abrange teóricos de vários países (Gentzler, Lefevere, Toury, Lambert, Even-Zohar etc.), rejeitam a noção de equivalência enquanto construto definido em base ao texto de partida e caracterizam-se por uma abordagem descritiva e não prescritiva dos textos traduzidos.

chegando a considerar, dessa forma, a existência de uma equivalência textual oposta à correspondência formal e classificando três padrões de tradução utilizando três tipos de critérios: 1) *full translation*⁹ e *partial translation*¹⁰; 2) *total translation*¹¹ e *restricted translation*¹²; 3) *rank-bound translation*¹³ e *unbounded translation*¹⁴.

O desinteresse dos teóricos da tradução pelas teorias lingüísticas deriva da recusa por parte dos estruturalistas americanos¹⁵ de abordar a questão do ponto de vista do significado, justificando tal posicionamento pela escassa estruturação do significado que se torna assim não observável.

Segundo os teóricos da tradução, a Lingüística ou uma Teoria da lingüística deveria dar conta dos *gaps* ou diferenças no nível do significado que existem entre as línguas. As incompatibilidades, de fato, entre as línguas têm implicações óbvias para a tradução. O significado que é transferido na tradução é sempre contextual e implica sempre perdas. Essa concepção é um ponto firme das teorias da tradução e, conseqüentemente a tarefa principal de uma teoria lingüística da tradução ou da Lingüística Aplicada deveria ser a de definir as técnicas tradutórias necessárias para lidar com essas diferenças. Teóricos de varias áreas do mundo desenvolveram assim varias taxonomias de tradução de palavras e frases, estabelecendo conceitos como o de equivalência, analogia, adequação, etc.

Uma das tentativas mais famosas é a, já mencionada acima, de E. Nida. Ele propôs uma versão simplificada da análise de estruturas profundas, na qual estruturas e sentenças complexas são simplificadas até sentenças simples ou *kernels*. Esse método não se revelou satisfatório e tanto a gramática transformacional quanto a análise das estruturas profundas não deram grandes contribuições aos estudos da tradução. Todas essas teorias, segundo os teóricos da tradução, se concentraram na análise dos níveis da palavra e da frase e é principalmente

⁹ Neste caso, segundo Catford, o texto inteiro sofre o processo tradutório e “cada parte do source text é recolocada por material textual do target text”.

¹⁰ Neste caso algumas partes do source text não são traduzidas.

¹¹ Nesse caso todos os níveis lingüísticos do source text (fonológico, gráfico, gramatical e lexical) são substituídos por elementos da língua do target text. Nesse tipo de tradução e equivalência só se atingiria ao nível da gramática e do léxico. Catford define esse tipo de tradução como a reposição da gramática e do léxico da SL por equivalentes gramaticais e lexicais da TL com a conseqüente substituição da fonologia, gráfica da SL por uma não equivalente fonologia/grafia da TL.

¹² Na tradução restrita, há a substituição do “material textual” da SL por equivalente “material textual” do TL só em um único nível: o fonológico/gráfico.

¹³ Esse tipo de tradução envolve uma equivalência dos níveis fonológico e gramatical e prevê a seleção do mesmo tipo de unidade gramatical e, sobretudo da mesma posição na hierarquia da gramática de cada língua, por exemplo, ao nível do morfema, da palavra, da sentença etc. da língua de chegada.

¹⁴ Neste caso a equivalência se estabelece aos graus maiores da hierarquia gramatical, por exemplo, com unidades maiores do que a sentença.

¹⁵ Para L. Bloomfield e o estruturalismo norte-americano é impossível definir o sentido e a relação do locutor com o mundo real. Segundo eles fatores demasiados entram em jogo e somos incapazes de ordenar de maneira explícita os traços pertinentes da situação.

para descrever esses níveis que foram aprontadas as várias taxonomias que deveriam servir só para dar conta da equivalência. O problema é que essas taxonomias, mesmo quando eram contextuais, se revelaram inadequadas para resolver todos os problemas enfrentados pelos tradutores.

A lingüística então não deve ser excluída dos estudos da tradução, segundo a maioria dos teóricos, mas deveria ser considerada como um dos modos, e não o único, para se analisar a tradução, como afirma Umberto Eco: “in tal senso una traduzione non è mai soltanto un affare linguistico...”¹⁶.

2.1.3 A revolução “antiprescritiva”: *Skopos theory* e Teoria dos Polissistemas

Essa concepção do sistema lingüístico como parte de um conjunto de sistemas maiores no qual a obra a ser traduzida e o produto da tradução se encontram, é um conceito desenvolvido pela primeira vez, em modo sistemático, por duas novas linhas teóricas: a *Skopos theory* e a Teoria dos Polissistemas.

A primeira desenvolve-se na Alemanha no final dos anos 70 e caracteriza-se por uma focalização nos aspectos funcionais e sócio-culturais da tradução. O fundador dessa abordagem foi Hans Vermeer, mas outros nomes desenvolveram-na de forma relevante: Margret Ammann, Hans Hönl and Paul Kussmaul, dentre os outros.

Os estudiosos desse novo paradigma levam em consideração, de modo específico, a tradução de textos não literários. Isso porque na tradução desse tipo de texto, segundo eles, não pode ser ignorado o contexto que os rodeia. Os fatores importantes a serem considerados seriam então a cultura dos pressupostos leitores do texto de chegada e o tipo de cliente que encomendou a tradução e, sobretudo, a função ou finalidade que o texto desenvolverá na cultura de chegada. Dessa forma, o processo tradutório é considerado não só uma simples transcodificação, mas também uma específica forma de ação humana e assim como todas as ações humanas, possui uma finalidade. Poder-se-ia afirmar, então, que a *Skopos theory* opta por uma visão perspectiva da tradução em oposição à atitude retrospectiva das teorias que focalizam as prescrições originadas do texto de partida. O resultado dessa atitude funcionalista seria um diferente tipo de texto de chegada assim chamado de *translatum*.

¹⁶ “Em tal sentido uma tradução nunca é somente um fato lingüístico”. (Tradução nossa) ECO, Umberto. Sulla traduzione. In: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995, p. 123.

Como regra geral, segundo Vermeer, o pressuposto objetivo do texto de chegada é quem vai determinar os métodos e as estratégias da tradução. O postulado que fundamenta essa concepção seria o seguinte: a ação humana e a sua subcategoria, a tradução, está determinada pela sua finalidade (*skopos*), logo é uma função da sua finalidade. A conseqüência mais evidente desse postulado é que não é mais o texto de partida, ou a função que o autor lhe deu, que determina o processo tradutório – conforme tinham postulado as teorias lingüísticas baseadas na equivalência – mas a funcionalidade do escopo determinado pelas necessidades dos clientes¹⁷.

Segundo os teóricos da *skopos theory*, afinal, a tradução por definição interlingual e intercultural, envolve ao mesmo tempo elementos lingüísticos e culturais, em outras palavras, é um processo que transcende as culturas.

A teoria dos polissistemas, por sua vez, tem origem no trabalho de um grupo de teóricos literários russos; o conceito de “polissistema” recebeu uma atenção considerável no trabalho de um certo grupo de estudiosos de tradução a partir dos anos 70. De modo específico, foi o israelense Itamar Even-Zohar quem desenvolveu o modelo dos polissistemas na base do seu trabalho sobre literatura judia.

A raiz desse modelo encontra-se, porém, nas obras dos últimos formalistas russos¹⁸: Jurij Tynjanov, Roman Jakobson, etc. A contribuição principal dos formalistas foi com certeza a noção de sistema¹⁹. Esse termo foi usado para denotar uma estrutura multifacetada de elementos que interagem um para com o outro. Partindo dessa teorização dos formalistas, Even-Zohar desenvolveu a teoria dos polissistemas caracterizada pela concepção do polissistema como um conglomerado (ou sistema) heterogêneo, hierarquizado de sistemas que interagem para realizar um processo dinâmico de evolução dentro do polissistema como um todo. Por exemplo, o polissistema de uma dada literatura nacional é considerado com um dos

¹⁷ Duas regras determinam como deve ser feita uma tradução segundo Vermeer: a regra da coerência e a regra da fidelidade. A primeira estabelece que o texto de chegada deve ser suficientemente coerente para permitir aos clientes entendê-lo. Considera-se uma tradução de um texto como parte de um *continuum* escrito na língua de partida. Deve ser traduzido para uma língua de chegada de uma tal forma que se torne parte de um *continuum* que pode ser interpretado pelos leitores de acordo com cada situação. A segunda regra diz respeito à coerência intertextual entre o *translatum* e o texto de partida e estabelece que deve permanecer uma relação entre os dois uma vez que o princípio do escopo e a regra da coerência tenham sido cumpridas.

¹⁸ O formalismo russo foi um movimento de crítica literária nascido em Moscou na segunda década do XX séc. junto ao círculo lingüístico de Moscou (P. Bogatyrev, R. Jakobson, B. Tomasevskij) e ao OPOJAZ “Sociedade para o estudo da linguagem poética” (B. Ejchenbaum, V. Sklovskij, O. Brik). Sustentou a necessidade do estudo da obra de arte limitando-se aos seus aspectos formais, excluindo toda abordagem psicológica ou sociológica e produziu importantes trabalhos sobre a estrutura narrativa (*Teoria da prosa* de Sklovskij, 1925), poética (*A melodia do verso* de Ejchenbaum, 1922; *Sobre o verso* de Tomasevskij, 1929). Rejeitado pelo dominante realismo socialista, nos anos 30 perdeu prestígio na URSS, mas foi desenvolvido pelo círculo cultural de Praga.

¹⁹ Em lingüística, a língua é considerada um *sistema* no sentido de que, num nível dado (fonema, morfema, sintagma) ou numa classe dada, existe, entre os termos, um conjunto de relações que os liga uns aos outros, se bem que, se um dos termos se modificar, o *equilíbrio do sistema* fica afetado.

elementos de um polissistema sócio-cultural maior, que por sua vez inclui outros polissistemas além do literário, como o artístico, o religioso ou o político. Nessa perspectiva, a literatura passa a ser considerada não somente uma simples coletânea de textos, mas como um conjunto de fatores que governam a produção, a promoção e a recepção dos textos.

A noção essencial da teoria dos polissistemas é a de que os vários extratos e subdivisões que caracterizam um polissistema estão em constante competição uma com o outro para alcançar a posição dominante. Especificamente no caso do sistema literário existe um contínuo estado de tensão entre o centro e a periferia, no qual os diferentes gêneros literários visam a dominar a posição central. O termo gênero é usado aqui no sentido mais amplo, e não é restrito às formas “altas” ou “canônicas”, mas inclui também gêneros “baixos” ou “não canônicos”²⁰. Essa nova, não elitista e não prescritiva abordagem com a sua rejeição de julgamentos de valor, teve conseqüências importantes que se refletiram no campo dos estudos da tradução.

Não obstante as formas assim chamadas de baixa tenderem a ficar na periferia, elas dão um estímulo às formas canônicas para tomarem posse determinando assim um dos modos principais através dos quais o polissistema evolui. Por conseguinte, para Even-Zohar a evolução literária não é guiada por um objetivo específico, mas é uma conseqüência da inevitável competição gerada pelo estado de heterogeneidade.

Grande parte da obra de Even-Zohar é voltada para a discussão quer do papel que a literatura traduzida desenvolve num específico polissistema literário, quer para as implicações teóricas mais amplas que a teoria dos polissistemas tem sobre os estudos da tradução em geral. É importante, segundo ele, reconhecer relações sistemáticas limitadas entre os semelhantes textos traduzidos isolados que existem em um singular dado polissistema literário. Essas relações seriam, por exemplo, as dos princípios de seleção imposta pela poética dominante e também as causadas pela conformidade do texto traduzido às normas do sistema de partida. Qual é então a posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário? Com certeza uma posição periférica é a que parece, à primeira vista, mais normal, mas ele identifica três casos nos quais a literatura traduzida pode ocupar uma posição mais central. A primeira dessas acontece quando uma literatura “jovem” no seu processo de estabelecimento ainda não se cristalizou em um polissistema. O segundo caso acontece quando a literatura original do sistema é periférica ou “fraca”, ou seja, quando a literatura de uma nação pequena é obscurecida por uma de uma grande nação. A terceira circunstância

²⁰ Consideram-se gêneros “baixos” ou “não canônicos” a literatura infantil, a ficção popular e obras traduzidas, nenhuma das quais foi jamais incluída no âmbito dos estudos literários.

verifica-se em um momento de crise: em momentos de virada na evolução de um polissistema, o vazio deixado por velhos e estabelecidos padrões que não conseguem mais ser inovadores, é preenchido pelo influxo das idéias novas viabilizadas através das traduções. A literatura traduzida pode então, segundo o israelense, assumir uma grande variedade de papéis no polissistema de partida, quer conformando-se a sistemas já existentes, quer introduzindo elementos originais dentro do sistema; ao mesmo tempo, porém, as formas nas quais a tradução é praticada em uma dada cultura são também ditadas pela posição que a literatura traduzida ocupa dentro do polissistema. Por isso, para Even-Zohar tradução não é mais um fenômeno facilmente e definitivamente definível nas suas características e nos seus objetivos, mas é uma atividade que depende das relações com um dado sistema cultural.

Essa nova abordagem contribuiu para ampliar a definição também de tradução, superando definitivamente as concepções prescritivas até então prevalentes. Segundo Even-Zohar, então, os parâmetros com os quais o processo tradutório é desenvolvido numa dada cultura são eles mesmos ditados pelos modelos que são operativos dentro do polissistema literário padrão.

Essa abordagem fundamentalmente não prescritiva levou a três conceitos importantes: o primeiro é que é mais proveitoso olhar para a tradução como um aspecto específico de um fenômeno mais geral de transferência intersistêmica; o segundo diz respeito à concepção do texto traduzido. Não se pensa mais no texto em termos de equivalência entre *target text* e *source text*, mas se considera o texto como uma entidade existente no polissistema padrão com as suas próprias características e não isoladamente, mas resultado dos procedimentos gerais de tradução determinados por esse polissistema. O terceiro aspecto diz respeito aos próprios procedimentos tradutórios. Uma vez estabelecido que o texto de chegada não é só o produto de opções lingüísticas, mas também culturais e de gênero, podem se explicar os fenômenos tradutórios no contexto mais geral de transferência intersistêmica.

2.1.4 O surgimento dos Estudos Descritivos

Os conceitos introduzidos pela teoria dos polissistemas foram desenvolvidos a partir da primeira metade dos anos 80 por vários estudiosos²¹.

²¹ Vários teóricos desenvolveram e aprofundaram as concepções da teoria dos polissistemas: Gentzler (1993), por exemplo, sustentou que a influencia do formalismo russo foi muito forte e que a teoria dos polissistemas precisava libertar-se de algumas concepções rígidas.

Lefevere, por exemplo, critica a postura normativa e se dedica a analisar o processo tradutório, relacionando-o às instituições, ao poder e à ideologia. Ele considera a tradução uma reescritura que está sujeita às mesmas coerções da escrita. Ele sugeriu adicionar à teoria dos polissistemas, noções como polaridade, periodicidade e patronagem. De fato, o sistema literário seria controlado por uma lógica dupla: a primeira, interna ao sistema, seria representada pelos profissionais da área (críticos, professores, tradutores)²²; a outra, externa, definiria os parâmetros da primeira e seria exercida pela patronagem²³, ou seja, pelos poderes (pessoas, instituições, classes sociais, editores, mídia) que podem promover ou inibir a reescrita da literatura (LEFEVERE, 1992).

O desenvolvimento mais significativo desse modelo se encontra, porém, em Gideon Toury (1980) que consolida a abordagem enfatizando a prevalência do texto de chegada. Ele pretende estabelecer com a sua teoria uma hierarquia de fatores interligados (constrições) que determinam o produto da tradução. De fato, segundo ele, o papel da teoria da tradução deve ser alterado, cessando buscar um sistema do qual julgar o produto, mas ao contrário focalizar o desenvolvimento de um modelo que ajude a explicar o processo que determina a versão final. Esse processo seria influenciado por leis que ele chama de *translation norms*. Essas normas mediarão entre sistemas potencialmente equivalentes. Cada sociedade possui múltiplas e conflitantes normas, todas interligadas com outros sistemas, mas se algumas situações ocorrem com uma certa regularidade, é possível estabelecer alguns padrões comportamentais. Toury distingue entre três tipos de normas tradutórias: as normas preliminares que envolvem a escolha do trabalho e as demais estratégias dentro do polissistema; as normas iniciais, quer do texto originário quer da cultura de chegada, e as normas operacionais que são as decisões atuais durante o processo tradutório.

Nos anos 80 os Estudos da Tradução focalizaram de forma mais precisa o aspecto prático da tradução através de uma abordagem descritiva. A maioria dos debates concentrou-

²² “Inside the literary system the professionals are the critics, reviewers, teachers, translators. They will occasionally repress certain works of literature that are too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (allowed to) be – ideology. But they will much more frequently rewrite works of literature until they are deemed acceptable to the poetics and the ideology of a certain time and place [...] The writer chose to oppose the constraints; the rewriter to adapt to them” (LEFEVERE, 1992, p. 14-5).

²³ “Patronage can be exerted by persons, such as the Médici, Mecenas, or Louis XIV, and also by groups of persons, a religious body, a political party, a social class, a royal court, publishers, and, last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations. Patrons try to regulate the relationships between the literary system and the others systems, which together, make up a society, a culture. As a rule they operate by means of institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment. Professionals who represent the ‘reigning orthodoxy’ at any given time in the development of a literary system are close to the ideology of patrons dominating that phase in the history of the social system in which the literary system is embedded” (LEFEVERE, 1992, p. 15).

se sobre os métodos mais proveitosos para descrever a tradução literária e para determinar comportamentos normativos no âmbito tradutório, voltando só numa segunda fase ao aspecto teórico.

Theo Hermans teve o mérito de coletar os estudos dos principais teóricos desta fase no seu livro *The Manipulation of Literature* (1985). No livro Hermans define a filosofia do grupo da seguinte forma:

[...] a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation that is descriptive, target oriented, functional, and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translation (HERMANS, 1985, p. 10-1)

Um dos principais teóricos do grupo, José Lambert (1985), sugere que todos os aspectos funcionalmente relevantes da atividade tradutória devem ser observados cuidadosamente no contexto histórico. Assim o autor, o texto e as normas literárias em um dado sistema literário são justapostos a um autor, um leitor e outras normas literárias de outro sistema. Dever-se-ão procurar, segundo Lambert, as regularidades nos fenômenos tradutórios em uma situação cultural real. Isso levará a uma evolução da teoria da tradução e à redefinição de algumas concepções e do próprio conceito de texto traduzido. Partindo dos posicionamentos da teoria dos polissistema, Lambert desenvolve uma nova metodologia para descrever melhor traduções: ele focaliza mais a observação dos dados sem considerá-los à luz de pressuposições *a priori*²⁴.

2.1.5 A metafísica da linguagem de Walter Benjamin

Cabe nesta altura lembrar que a raiz do debate abordado nestes parágrafos encontra-se muito bem argumentada pela primeira vez num texto fundamental da hermenêutica da tradução: *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin. Nessa obra Benjamin muda a forma de se teorizar sobre tradução, reformula concepções como a de original, a de fidelidade e introduz concepções quais a de significância, ou modo de significar, que os teóricos antinormativos (Da *Skopos Theory*, da teoria dos Polissistemas, etc.) usarão sistematicamente. Esse texto

²⁴ Outros teóricos dos Estudos da Tradução na Inglaterra e na América como Susan Bassnet e Maria Tymoczko, distanciaram-se ainda mais da teoria dos polissistemas que consideram muito formalista e restritiva. Fundamentando-se mais nos estudos culturais, consideraram como elementos básicos da análise descritiva a influência das instituições mais conceituadas e potentes em uma dada cultura e os padrões na tradução literária.

constituirá também, come se verá melhor no próximo parágrafo, a fundamentação da reflexão filosófica sobre tradução operada pelos desconstrutivistas.

O texto *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin foi publicado em 1923 como prefácio às traduções do filósofo alemão dos poemas de Charles Baudelaire. Desde então, esse breve ensaio foi traduzido para várias línguas (para o português com o título *A tarefa do tradutor*)²⁵ e tornou-se uma referência fundamental para qualquer teórico da tradução. O texto insere-se numa mais ampla reflexão do filósofo alemão sobre a linguagem e inclui textos como *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem dos Homens* (1916), *A Doutrina do Semelhante* e *Sobre a Faculdade Mimética* (1933) e *Problemas da Sociologia da Linguagem* (1935).

Segundo Benjamin, a linguagem seria um fenômeno de natureza dúplice: por um lado é um sistema arbitrário de signos destinado à comunicação, por outro lado, é o produto das inter-relações entre a linguagem imediata, e “divina”, e a sua reprodução atuada pelo homem no ato de pronunciar as coisas. É essa concepção dúplice da linguagem, a peça fundamental da teoria da tradução de Benjamin. De fato, a própria linguagem seria por sua natureza uma tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. A língua humana seria, então, a concretização do verbo divino, e o homem seria um privilegiado dentre os outros seres, pois é o único que pode nomear e, conseqüentemente, dominar a natureza. Mas, continua Benjamin, por causa do pecado original, o homem perdeu a possibilidade de conhecer as coisas na sua essência, pois na origem o significante era o significado. Agora, o homem só pode ter um conhecimento imediato das coisas através da palavra.

Existe, porém, como mostrar-se-á mais adiante, uma possibilidade de resgatar a língua original ou, como Benjamin a define, a “língua pura” presa nas línguas empíricas, através da tradução.

A linguagem adamítica era uma linguagem auto-suficiente, auto-referente, comunicava sendo; a linguagem babélica, por sua vez, precisa da palavra para comunicar o próprio sentido. Assim como na sua origem a linguagem não teria sido uma forma de comunicação, mas uma imitação da natureza, a obra de arte também, que visa a imitar a natureza, não é comunicação. Essa teoria da linguagem sublima-se na concepção segundo a qual nenhuma obra de arte foi concebida para um leitor e para um receptor específicos, mas pressupõe “somente a existência e a essência de um homem em geral” (BENJAMIN, 1992, p. 8).

²⁵ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. UERJ: Rio de Janeiro, 1992.

Se nenhuma obra de arte nasce para o receptor, por que deveria, então, a tradução servir a um leitor? Eis a questão fundamental com a qual se abre o ensaio de Benjamin. De modo abrupto e peremptório, o autor coloca logo suas definições de má tradução, à luz dessa teoria da linguagem e dessa metafísica da obra de arte: a tradução não deve comunicar, já que o original não o faz, e a tradução não deve servir ao leitor. Para servir ao leitor, segundo ele, a tradução tende a comunicar algo que não há no original.

Tradução, afirma Benjamin, é forma e a traduzibilidade é inerente e essencial para alguns textos. O autor estabelece uma nova conexão entre original e tradução, ou como mais tarde será definido, entre *source text* e *target text*, afirmando que uma tradução não significa nada para o original, a não ser que seja devido à sua traduzibilidade (ou melhor, possibilidade tradutória) se o significado que nela está oculto se exprime.

É justamente essa relação entre texto de origem e texto de chegada que Benjamin reformula de modo original afirmando existir um “vínculo de vida” entre os dois: “assim como as manifestações de vida estão no mais íntimo vínculo com o vital, sem que nada signifique para ele, assim também a tradução emerge/emana do original” (1992, p.11). E continua sustentando que como as manifestações de vida têm como objetivo a expressão da essência da vida, do seu significado, assim a tradução tem como finalidade exprimir a relação mais íntima entre as línguas. Chega-se assim ao conceito básico da teoria da tradução de Benjamin: *Die Reine Sprache*, a “língua pura”.

Uma vez postulada a existência de uma convergência entre todas as línguas, uma relação íntima entre o que querem dizer, Benjamin define a “língua pura” como o todo dessas intenções de todas as línguas. De fato, cada língua significa a mesma coisa, mas com intenções diferentes; caberia, então, à tradução libertar a língua pura do original revelando a sua intenção, ou melhor, o seu “modo de significar”. O significado emergiria, então, de todos os modos de significar aquela palavra por todas as línguas através da tradução. “A ‘língua pura’ – afirma Haroldo de Campos - como ‘língua verdadeira’ ou ‘língua de verdade’ absorve e absolve todas as intenções das línguas individuais desocultadas dos originais, e nesse sentido arruína a tradução como um processo que contribui fragmentariamente para esse desvelamento”²⁶.

À tradução, então, caberia facilitar o crescimento “sagrado” das línguas, para que o significado do original consiga emergir da harmonia de todos os “modos de significar”. Mas como aconteceria praticamente esse desvelamento da intenção de todas as intenções da

²⁶ CAMPOS, Haroldo de. *O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin*. [S.l.], [S.n.], [S.d.].

palavra? Segundo Benjamin, só no nível da forma, através da “literalidade na transposição da sintaxe, e justamente é a literalidade o que mostra a palavra, e não a frase como o elemento original do tradutor” (1992, p. 27). Para Benjamin, então, a tarefa do tradutor não é, como a teoria ortodoxa da tradução sustentava, restituir o sentido do original, mas, ao contrário, redoar a forma do original. Já que a obra de arte não é comunicação, não cabe ao tradutor transmitir o mero sentido referencial, mas concentrar-se na sua missão principal que é a de perseguir o “modo de intencionar”, o “modo de significar” ou como afirma Umberto Eco (1995), o “modo de formar” do original. E seria o próprio original que facilitaria a tarefa do tradutor, porque nele o autor já organizou previamente esse conteúdo dispensando o tradutor de ocupar-se dele, podendo chegar através da redação do “modo de intencionar” à complementariedade das duas línguas na direção da “língua pura”, objetivo verdadeiro da tradução. Essa despreocupação com a reprodução do sentido do original liberta também o tradutor da ameaça da não fidelidade ao texto de partida. Já que o texto não deve comunicar nada, os conceitos de “fidelidade” e “liberdade” revelam-se abstrações dos teóricos,

[...] pois a relação do conteúdo com a língua difere completamente no original e na tradução: no original, conteúdo e língua formam uma unidade determinada, como a do fruto e da casca, enquanto a língua da tradução envolve seu conteúdo, como um manto real, com dobras sucessivas (BENJAMIN, 1992, p. 20).

A tradução não pode ser fiel, pois a língua da tradução é inadequada ao próprio conteúdo, já que o significado está ligado ao modo de significar na palavra determinada. Não cabe à tradução ser fiel ao texto de partida, mas, por assim dizer, elevá-lo a um estágio mais definitivo da língua, para aproximá-lo daquele modo de intencionar de todas as línguas que é a “língua pura”.

Nas páginas finais do seu texto, Benjamin explicita mais esse conceito de língua pura e da relação entre texto original e texto traduzido. Ambos seriam fragmentos de uma língua maior; a tarefa da tradução não seria a de ser o máximo possível semelhante ao original, mas a de trazer o máximo possível para a forma da língua de chegada o “modo de significar” (ou melhor, de “formar”) do original. O elemento do tradutor nessa busca não seria a frase, mas a palavra, é só na transposição da literalidade da palavra que se revela a língua pura. A “língua pura” seria a palavra privada de expressão, que nada expressa e nada simboliza se não um significado em todas as línguas. “Resgatar em sua própria língua a língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar, pela transcrição, a língua pura, cativa na obra, é a tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 1992, p. 29).

O tradutor, segundo Benjamin e ao contrário do que sustentarão os teóricos dos polissistemas, lidaria com textos, mas concentrando-se só no nível da palavra e, além do mais, de uma palavra completamente isolada do seu contexto; como se o autor no processo de escrita esquecesse ou não fosse direta e indiretamente influenciado, em suas escolhas conceituais e lingüísticas, por fatores extralingüísticos, como a ideologia, a cultura, a formação e o ambiente. Essa hipótese de total abstração de um contexto poderia ser aceitável no caso de um processo criativo, entendendo-se com isso a fase de inspiração; no entanto, não pode ser absolutamente contemplada caso venha a se efetivar no processo de escrita. Esse paradigma de Benjamin insere-se num modelo estruturalista de análise lingüística de textos. O escritor e o tradutor seriam, então, sujeitos neutros e abstraídos de qualquer realidade na sua tarefa de conceber e transcriar a palavra. Por conseguinte, parece uma tarefa utópica poder chegar (através da tradução) à palavra que em si é simbolizante e simbolizado, ou seja, à palavra original – entendendo – se por original a palavra das origens, do início dos tempos – aquela que deu nome pela primeira vez ao que não era nomeável. Para cumprir essa tarefa, seria necessário que o tradutor voltasse a um tempo original, ou seja, a uma realidade sem tempo e sem espaço.

2.1.6 A Desconstrução: uma filosofia da tradução

Um último e radical desenvolvimento das críticas às teorias normativas e dos questionamentos acerca da forma tradicional de pensar a tradução, levantados por Benjamin e, em seguida, pelos teóricos dos Estudos Descritivos, vem da Desconstrução.

Surgido nos primeiros anos 60 na França ao redor do jornal *Tel Quel*, o grupo fundamentou-se na teoria metafísica de Martin Heidegger²⁷ e teve em Michel Foucault e Jacques Derrida os maiores representantes.

Em oposição a todas as teorias normativas sobre a tradução antecedentes, os desconstrucionistas salientaram a inexistência na língua de uma estrutura profunda que se possa discernir, ainda menos representar, traduzir ou teorizar.

²⁷ O início da prática da desconstrução remonta ao texto *Sein und Zeit* de Heidegger. No texto o autor postula a possibilidade de um retorno ao momento pré-originário e à experiência do pensamento pré-ontológico. A própria tradução teria o papel de voltar a essa experiência originária da linguagem. Para se falar essa palavra originária deve se traduzir: a tradução é considerada como uma ação, uma operação de pensamento, e não uma transferência lingüístico-científica de algo para o presente. Heidegger destaca a importância da linguagem em destruturar o sujeito, e em consequência disso o homem tornar-se-ia o sujeito da linguagem. Para um maior aprofundamento (ver GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*. London/New York: Routledge, 1993, p. 153-8).

Derrida baseia sua teoria na não-identidade, no não representável, no que não está presente ou visível. Só existem diferentes cadeias de significados – inclusive o original e as suas traduções em uma união simbiótica – integrando-se mutuamente e definindo e redefinido sempre aquela noção de equivalência que não existe como uma coisa fixa, conhecida e conhecível ou compreensível.

Os desconstrucionistas, sobretudo Foucault, introduziram também o importante conceito segundo o qual seriam os tradutores a criarem o original. Polemicamente esses teóricos sustentam a tese de que os textos originais são constantemente reescritos no presente e que cada leitura/tradução reconstrói o texto de partida. Segundo Foucault (1973), em lugar de uma identidade fixa existe uma relação entre o texto e outros textos e deve-se considerar o discurso de um texto dentro do seu contexto histórico particular. Foucault desconstrói o papel canônico do autor, considerando-o não um indivíduo só, mas uma série de posicionamentos subjetivos, determinados não somente por uma harmonia de efeitos, mas, sobretudo, por faltas e descontinuidades.

Na base da teoria desses estudiosos está a convicção de que a linguagem não é vista mais como o elemento capaz de explicar os universais, mas como um sistema em si que se desprende da representação das coisas continuando, porém, sendo o único médium através do qual conhecê-las: a língua está dentro do sujeito criador e rompeu os seus vínculos com a coisa representada²⁸.

Desconstruir a idéia de autor, reduzir o seu papel, desprender a língua da coisa representada, construir o invisível, a falha, a omissão atrás da obra de arte, cuidar da sobrevivência – em termos benjaminianos²⁹ – da língua através das traduções, esses os posicionamentos principais do programa “revolucionário” dos desconstrucionistas.

Segundo Derrida (1985) é questionável toda definição de tradução em termos de reprodução, representação ou comunicação do pressuposto significado do original. Tradução é, ao contrário, um processo lingüístico que modifica o texto original, deferindo para sempre a possibilidade de agarrar o que o texto original queria nomear.

²⁸ Convém lembrar que a desconstrução foi introduzida e desenvolvida no Brasil por Rosemary Arrojo. Para maiores aprofundamentos ver ARROJO, R. *O signo desconstruído*. São Paulo: Pontes, Campinas, 1992.

²⁹ O próprio Derrida, a confirmação dessa referência dos desconstrucionistas à teoria de Benjamin, no seu livro (1985, p. 189-90) cita o seguinte trecho da *Tarefa do tradutor*: “...so instead of rendering itself similar to the meaning of the original, the translation should rather, in a movement of love and in full detail, pass into its own language the mode of intention of the original [...] original and translations become recognizable as fragments of a larger language”.

2.2 UMA TEORIA NÃO DICOTOMICA

2.2.1 O superamento da oposição *target text/source text* nos estudos descritivos

Como se viu nos parágrafos antecedentes, a abordagem meramente lingüística revelou-se até hoje pouco útil para uma teoria da tradução. Uma das razões pelas quais o método prescritivo ter-se-ia revelado inadequado para tratar do fenômeno da tradução estaria na característica marcadamente estruturalista da lingüística: enquanto, de fato, a lingüística indaga a natureza e a estrutura da língua (no sentido da *langue* saussuriana), a tradução não diz respeito somente a uma transposição de língua para língua, mas de texto para texto³⁰. Trata-se então de uma relação que se coloca ao nível da *parole*. Enfim, se a lingüística, se ocupa da língua enquanto sistema, e do seu aspecto sincrônico, a tradução, por sua vez, é um fato dinâmico que acontece na diacronia.

Teóricos da teoria dos polissistemas, dos estudos da tradução e da desconstrução têm demonstrado como uma abordagem somente lingüística é pouco útil para o desenvolvimento de uma teoria da tradução. Essa recusa, porém, não deve ser vista como uma demonstração dos limites da lingüística, mas visa a mostrar que a teoria da tradução é outra coisa, e não se limita a ser um ramo da lingüística, mas pode até complementá-la em muitos aspectos. Não pretende, então, superar a abordagem lingüística, mas inseri-la numa visão mais ampla que leve em conta, também, aspectos extratextuais e extralingüísticos, e que reconheça o aspecto lingüístico somente como um dos vários e diferentes fatores envolvidos no processo tradutório. De qualquer forma, os que ainda sustentam que a lingüística é a disciplina mais apta para o estudo do fenômeno da tradução, ou que a teoria da tradução deva ser uma subdisciplina da lingüística, praticam um tipo de lingüística diferente da dos seus antecessores³¹.

Como vimos no final do parágrafo 1.1, foram Gildeon Toury e Even-Zohar, expoentes da abordagem que dentro dos *Translation Studies* ocupa um lugar preponderante - a *Polysystem Theory* - os primeiros e os principais artífices da passagem da perspectiva

³⁰ Como afirma Umberto Eco, dentre outros, no seu ensaio “Sulla Traduzione” o texto deve ser o critério e não a língua: “Uma teoria da tradução deve levar em conta uma serie de elementos que, quando não são lingüísticos, são porém semióticos em *latu sensu*, na medida em que uma semiótica leva em conta a *enciclopedia* geral de uma época e de um autor, tal como é postulada por um *texto*, como critério para a sua compreensão (ECO, 1995, p. 124), (Trad. nossa).

³¹ Um exemplo destas novas posições é o texto de Roger Bell (1989) publicado na série *Applied Linguistic and Language Studies* pela editora Longman. No prefácio o editor sustenta que a “systemic linguistics” é o instrumento melhor para resolver as questões da tradução, não só porque focaliza a proposição, mas também porque atribui importância aos aspectos sociais e psicológicos. Outro posicionamento é o de Hatim & Mason (1990), que consideram que a tarefa de descrever o processo particularmente complexo da tradução pode ser alcançada através da reintegração do estudo da tradução dentro das ciências humanas, (em modo específico) especificamente da psicologia e da lingüística, como um âmbito altamente significativo da lingüística aplicada.

prescritiva para a perspectiva descritiva. Os arcabouços teóricos e metodológicos dessas teorias constituirão o pano de fundo desta pesquisa. De modo específico adotar-se-á o método descritivo teorizado por Gideon Toury e desenvolvido por José Lambert e Hendrik van Gorp.

Nas últimas duas décadas – lembra Lambert (1985, p. 42) - a tradução começou a ser vista gradualmente como um objeto legítimo da pesquisa científica. As maiores contribuições aos estudos da tradução aconteceram especificamente no âmbito da teoria da tradução. Gideon Toury, por exemplo, chamou repetidamente a atenção dos estudiosos para a fragilidade que possui toda teoria da tradução que negligencia os achados dos estudos descritivos sistemáticos. Segundo ele as disciplinas empíricas, ao contrário das não empíricas, devem dar conta, de forma sistemática e controlada, de segmentos específicos da “vida real”. Por conseguinte, nenhuma disciplina que pretenda ser empírica e autônoma pode deixar de ter um próprio ramo descritivo. Ainda segundo Toury, a importância de uma relação recíproca entre ramos teóricos e descritivos destaca-se, tornando-se fundamental e necessária:

Being reciprocal in nature, the relations between the theoretical and descriptive branches of a discipline also make it possible to produce more refined and hence more significant studies, thus facilitating an ever better understanding of that section of reality to which that science refers. They also make possible the elaboration of *applications* of the discipline, in a way which is closer to what is inherent to the object itself³².

O que deveria constituir o sujeito principal próprio de uma disciplina dos Estudos da Tradução, são - segundo Toury – fatos da vida real e não entidades meramente especulativas resultado de hipóteses pré-constituídas e de padrões teóricos.

No seu texto, ele lembra como foi Holmes, indiscutível ponto de referência para o desenvolvimento da sua teoria, quem primeiro introduziu a noção de *Translation Studies* em 1972. O mérito principal de Holmes, segundo ele, foi o de ter sustentado e defendido a teoria segundo a qual os estudos da tradução deveriam emergir como uma verdadeira ciência empírica. Os Estudos Descritivos da Tradução seriam uma parte importante e definida desta nova ciência empírica.

Uma ciência empírica, lembra ainda Toury, se refere ao próprio sujeito com base em uma teoria formulada especificamente para essa finalidade; de fato um estudo descritivo além de fornecer uma descrição do que ele chama de “nível-objeto”, é ao mesmo tempo a melhor forma para se testar, recusar ou modificar a teoria que fundamenta toda a pesquisa. Essa

³² *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

relação fundamental e recíproca entre os níveis teórico e descritivo possibilita a produção, por parte da disciplina, de análises descritivas.

O “nível-objeto” dessa teoria da tradução deve ser, portanto, constituído por realidades efetivas e dados da vida real, também no caso de textos, de relações intertextuais ou padrões e normas de comportamento. Nesse tipo de abordagem, as deduções meramente especulativas decorrentes de hipóteses ou de padrões pré-constituídos são recusadas.

Não obstante, porém, os grandes esforços atuados nos últimos anos para que a teoria da tradução assuma o papel de uma verdadeira disciplina empírica, ainda se pode considerá-la uma ciência *in fieri*.

Lambert e van Gorp juntam-se a Toury para constatar que a importância dos Estudos Descritivos para a teoria da tradução não foi ainda suficientemente reconhecida. Uma consequência dessa atitude é, segundo os autores, o isolamento que os estudos concretos de traduções e do comportamento tradutório num preciso contexto sócio-cultural sofreram em relação às pesquisas teóricas atuais. É por essas razões que ainda existiria um *gap* muito grande entre abordagem teórica e abordagem descritiva. É necessário, segundo Lambert, perguntar-se como devem ser analisadas as traduções “[...] in order to make our research relevant both from an historical and from a theoretical point of view. Indeed, our methodology in this respect too often remains purely intuitive” (LAMBERT, J.; GORP, H. Von, 1985, p. 42). É muito sintomático, continua Lambert, que muitas pesquisas até mesmo recentes destacam a urgência de estudos descritivos, mas não fornecem nenhuma indicação de como isso deveria ser feito.

Um das principais razões da falta de pesquisas de tipo descritivo sobre a tradução foi, segundo Toury, a principal orientação entre as disciplinas para com as suas aplicações práticas. As aplicações das pesquisas sobre a tradução - a tradução didática, o ensino de línguas estrangeiras, etc. - se tornam o obstáculo principal para a formulação correta de uma teoria que as fundamente. É forçosamente evidente e não surpreendente segundo Toury, que tal tipo de abordagem teórica prefira utilizar normas de tipo prescritivo.

Por todas essas razões fez-se necessária a instituição de uma disciplina científica sistemática, considerada como parte essencial de uma teoria geral da tradução, baseada em posicionamentos claros e coadjuvada por metodologias e técnicas de pesquisa explícitas. Essa disciplina seria a Teoria Descritiva da Tradução da qual Toury e Lambert tentaram, primeiramente e com mais sucesso, oferecer os princípios e as linhas mestras necessárias.

2.2.2 O Modelo *target oriented* de Toury

A primeira distinção a ser feita segundo o modelo de Toury é aquela entre os textos traduzidos, que são realidades diretamente observáveis, e o processo tradutório que é observável só indiretamente. Essa diferença deveria definir e guiar então qualquer tipo de pesquisa no campo da tradução. Parece razoável que se deva sempre partir das entidades reais observáveis, isto é, dos enunciados traduzidos e dos seus vários elementos constitutivos, procedendo dessa forma para com a reconstituição das realidades não observáveis diretamente, excluindo *a priori* qualquer outro tipo de percurso.

Segundo Toury, o axioma fundamental de uma teoria descritiva seria considerar a cultura de chegada como principal fator de “desencadeamento” (*initiator*) para iniciar o processo tradutório. O ato tradutório, sendo uma atividade teleológica por antonomásia, fica amplamente condicionado pelos seus próprios fins e estes do mesmo jeito estão determinados partindo da perspectiva do sistema receptor. Conseqüentemente, segundo Toury, os tradutores operariam sempre e, sobretudo no interesse da cultura para a qual estão traduzindo, pondo de lado a cultura da qual estão traduzindo³³.

A noção básica, segundo ele, que deveria fundamentar também os Estudos Descritivos da Tradução é que as traduções são fatos pertencentes a um sistema só: o sistema de chegada (*target system*)³⁴.

Mas como distinguir as traduções das não traduções dentro da cultura de chegada? Por tradução deve-se entender, segundo Toury, todo enunciado na língua de chegada que naquela mesma cultura seja apresentado ou considerado como uma tradução baseada em qualquer elemento plausível. Por definição, ao se apresentar um enunciado na língua de chegada como uma tradução, ou considerando-o como tal, fica implícito que exista outro enunciado, um fato lingüístico-textual que pertence a um outro sistema, que possui uma prioridade lógica e cronológica sobre a tradução em questão. O texto de partida, segundo Toury, simplesmente precede a própria tradução no tempo e constitui a base para a criação dessa última. O texto de

³³ Isso nos parece totalmente aceitável no caso de tradutores não reconhecidos pelo cânone, mas no caso de tradutores poetas reconhecidos pelo cânone, como veremos mais adiante na nossa pesquisa, o sistema de chegada não parece ser o critério principal que guia seu processo tradutório.

³⁴ Essa admissão *target-oriented* da *polysystem theory* é criticada por Umberto Eco. Segundo ele, de fato, não sempre a tradução de um texto pode ser guiada pelo texto de chegada - e cita o exemplo da tradução francesa de “Guerra e Paz” de Tolstoi. Dever-se-ia usar os dois critérios alternativamente conforme os casos: “Di fronte alla domanda se una traduzione debba essere *source* o *target oriented*, ritengo che non si possa elaborare una regola, ma usare i due criteri alternativamente, in modo molto flessibile, a seconda dei problemi posti dal testo a cui ci si trova di fronte” [Diante da pergunta se uma tradução deva ser *source* ou *target oriented*, considero que não se possa elaborar uma regra, mas usar os dois critérios alternativamente, de modo flexível, de acordo com os problemas colocados pelo texto que se está trabalhando (Eco, 1995, p. 125)], (Trad. nossa).

chegada desenvolve-se diferentemente do texto de partida, mas não depende dele. As traduções devem, nessa perspectiva, ser consideradas como funções que põem em relação enunciados da língua de chegada com enunciados da língua de partida. É justamente esse conceito funcional-relacional a noção fundamental de um estudo descritivo: as funções-relações estariam diretamente em contraste com as representações lingüístico-textuais de superfície. Poder-se-ia então averiguar, por exemplo, quais as relações entre os elementos textuais ou as unidades lingüísticas e a sua mesma posição no sistema dos enunciados traduzidos; e ainda, quais as relações entre os enunciados traduzidos e o sistema de chegada, ou ainda, quais as relações entre os enunciados traduzidos e os que são considerados os seus enunciados de partida. Em qualquer dos casos, é justamente a existência de manifestações de superfície para cada um desses fenômenos funcionais-relacionais que permite distingui-los dos seus correspondentes sob o aspecto formal e por isso, lembra Toury, as manifestações de superfície nunca devem ser descuidadas durante a pesquisa. Deve-se, porém, atribuir a esses fenômenos uma função bem precisa a de ser, como ele os define, *functors*³⁵. O *functor* seria então, a nosso ver, um elemento que satisfaz algumas funções sem que delas decorra a sua existência: por exemplo, a mesma função poderá ter um número indefinido de diferentes manifestações de superfície que serão, do ponto de vista formal, funcionalmente equivalentes.

Enfim, o objetivo da análise descritiva seria justamente o de buscar a explicação das representações de superfície de um texto traduzido com base nas funções subjacentes que devem ser encontradas no próprio enunciado, entendendo segundo quais critérios, e satisfazendo que funções, um *functor* presente numa determinada tradução tenha sido selecionado de um grupo de *functors* equivalentes.

A condição preliminar e fundamental para se atuar esse processo de análise é a coleta de textos de chegada que sejam de alguma forma considerados traduções do ponto de vista da cultura de chegada. Em outras palavras, o trabalho efetivo de análise começa só a partir do momento em que o texto em uma língua de chegada seja definido como uma “possível tradução” e numa primeira fase essa “pressuposta tradução” será analisada só do ponto de vista da sua “aceitabilidade” no sistema receptor, isto é, conforme sua submissão às normas dominantes naquele específico sistema³⁶: “Thus, whereas adherence to source norms

³⁵ Poder-se-ia com uma tradução não completamente satisfatória traduzi-los dos que fazem a função de tal.

³⁶ Segundo Toury é possível definir um texto na língua de chegada como uma possível tradução de várias formas: partindo, por exemplo, da consideração de uma sua explícita apresentação enquanto tal; ou levando em conta no seu bojo interno a presença de características lingüístico-textuais que, na cultura em questão, estejam associadas naturalmente ao fenômeno “tradução” ou, ainda, considerar o enunciado uma tradução graças ao conhecimento de um determinado texto, em outra língua/cultura, que possa ser considerado como fonte daquele texto específico em uma língua de chegada.

determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability"³⁷.

O segundo passo a ser cumprido, após a coleta das traduções, é o da análise desses textos considerando os seus elementos constitutivos como simples “fenômenos de tradução” relacionando-os, através de uma prévia análise comparativa, aos seus elementos correspondentes no texto de partida. Esses fenômenos de tradução seriam considerados à guisa de soluções para problemas específicos de tradução³⁸:

The kind of problems which are relevant for a retrospective study are therefore *reconstructed* rather than given: like the appropriateness of the source text itself, they have to be established in the course of a comparative analysis rather than on the basis of the source text alone, let alone its initial translatability into the target language in question³⁹.

Em outras palavras, segundo Toury, como o objetivo da Teoria Descritiva é o de analisar as performances lingüísticas associadas a estruturas definidas sócio-culturais, seria mais correto analisar só aquela parte do texto de partida que tenha posto problemas de tradução naquele particular contexto⁴⁰. Isso pode ser feito só através de uma prévia identificação das soluções que dizem respeito a cada problema específico levado em consideração. Uma vez estabelecida essa análise contrastiva⁴¹ *a priori* entre o que Toury chama de (*Translational*) *solutions and (source) problems*, deve-se identificar e descrever as relações (unidirecionais e irreversíveis) entre os membros de cada par de elementos através da noção relacional-funcional - acima ilustrada - de equivalência de tradução (*translation equivalence*) estabelecida previamente como pertencente e característica do corpus em questão. As relações assim identificadas deverão ser em seguida comparadas ao que Toury

³⁷ TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 56.

³⁸ É necessário segundo Toury delimitar a natureza do par associado “problema-solução” da seguinte forma: a) considera-se problema de tradução toda entidade lingüístico-textual a qualquer nível e de qualquer extensão, em relação a uma solução definida apresentada no texto de chegada (e vice-versa); b) não existe necessidade alguma de igualdade, por extensão ou por nível, entre a entidade substituída e a que a substitui.

³⁹ TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 77-8.

⁴⁰ Toury diz que é fundamental lembrar nesse ponto da pesquisa como os problemas de tradução são sempre na realidade eventos reconstruídos *a posteriori* e que nunca são fornecidos *a priori*. A reconstrução sempre acontece através de uma comparação entre os dois textos, o de partida e o de chegada e não em base à análise só do texto de partida.

⁴¹ Uma vez definido o “par” problema-solução como uma unidade de base fundamental para fins de uma análise comparativa, os membros de cada “par” poderão ser postos em comparação com cada membro de outros e diferentes pares de tradução. Segundo Toury, o estudo comparativo deveria estar sempre inserido em uma perspectiva bem definida, dentro de qualquer forma de estudo descritivo, mas com uma posição apropriada e uma precisa função. Em outras palavras, não se deve reduzir a análise contrastiva a um simples e limitado confronto entre elementos diferentes, mas atribuir-lhe um papel fundamental para definir uma específica hipótese explicativa.

define de conceito geral de tradução (*overall concept of translation*) subjacente ao corpus em exame.

2.2.3 As “equivalências” na tradução

Faz-se necessária para uma melhor compreensão, uma definição de noções introduzidas por Toury - como equivalência de tradução e conceito geral de tradução - à luz do controvertido debate na teoria da tradução acerca da noção de equivalência.

Não cabe aqui analisar detalhadamente a questão da noção de equivalência na teoria da tradução, mas é necessário lembrar que a noção de equivalência foi desde sempre um motivo de debates e de polêmicas teóricas, visto que alguns a consideram como uma condição necessária para a tradução, outros um obstáculo para progredir nos estudos da tradução e outros ainda a concebem somente como uma categoria útil para se descrever traduções⁴².

Toury faz parte daquela categoria de teóricos que define as traduções em termos de relações de equivalência. Mas ele identifica dois usos possíveis do termo: um uso descritivo, que denotaria objetos concretos – por exemplo, relações existentes entre enunciados reais em duas línguas, reconhecidos como *target texts* e *source texts* – submetidos à observação direta; e um uso teórico que denotaria uma relação abstrata, ideal, ou categorias de relações, entre *source text* e *target text*, as traduções e seus originais. Toury, ao contrário de outros teóricos, trata, então, a existência da equivalência entre *target text* e *source text* como um dado de fato. Essa postulação de equivalência o leva a declarar que a questão principal dos estudos atuais de tradução – e, sobretudo da análise comparativa entre *target text* e *source text* - não deveria mais ser a da equivalência entre os dois textos, mas que tipo e que grau de equivalência tradutória eles revelam. A equivalência não denotaria mais uma relação única de variantes recorrentes, mas passaria a referir-se a cada relação que caracteriza uma tradução do ponto de vista de um grupo específico de circunstâncias.

⁴² Lembram-se os nomes de Catford, Nida e Taber, Pym, Koller entre os que consideram a tradução uma relação de equivalências; Snell-Hornby entre os que recusam a noção teórica de equivalência e Gentzler entre os que a consideram danosa para os estudos da tradução. Geralmente define-se a equivalência como a relação entre *source text* e *target text* que permite considerar o texto de chegada como uma tradução fiel do texto de partida. Existem várias tipologias de equivalência: referencial ou denotativa (Koller), conotativa (Koller), texto-normativa (Koller), pragmática (Koller), dinâmica (Nida) ou formal (Nida), textual (Newman), funcional (Neubert), *one-to-one equivalence*, *one-to-many equivalence*, *one-to-part-of-one equivalence*, *nil-equivalence* (Kade). Logo se tornou comum, dentro da teoria da tradução, considerar a equivalência como a relação existente entre textos em duas diferentes línguas e não só entre duas línguas. Para informações adicionais ver BAKER, Mona (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation*. London/New York: Routledge, 1998, p. 77-80.

O conceito chave para se definir as relações de tradução e para se chegar a uma noção de equivalência de tradução é o da individuação de uma constante na transformação. Essa constante, o núcleo comum ao “par” problema-solução, pode ser determinado quer em um nível substancial, quer em um nível funcional lingüístico ou textual. O conjunto desses pares relacionados um ao outro, produzirão uma hierarquia de relações de traduções pertencentes ao inteiro corpus textual, objeto da pesquisa, revelando a equivalência de tradução do corpus. Em outras palavras, essas relações funcionais-relacionais dos “pares” problema-solução que permitem distinguir entre tradução e não tradução (ou seja, entre texto de partida e texto de chegada), permitirão também distinguir entre uma performance lingüística adequada ou aceitável em relação aos padrões e às normas dominantes no sistema de chegada. A noção de equivalência assim obtida poderá ser também utilizada para se tentar chegar ao conceito global de tradução que está norteando o corpus textual em análise.

2.2.4 Um esquema hipotético para descrever traduções

No modelo descritivo de Lambert e van Gorp, por sua vez, os autores consideram a equivalência o fator central da pesquisa. É necessário observar que tipo de equivalência existe entre os termos da comparação: uma equivalência *target-oriented* (isto é, aceitável) ou *source-oriented* (adequada). Essa questão deverá ser abordada do ponto de vista das normas dominantes: ou seja, desde que a tradução seja essencialmente o resultado da seleção de estratégias dentro de um determinado sistema comunicativo, a principal tarefa do pesquisador será a de estudar as prioridades – as normas e os padrões dominantes - que determinam essas estratégias.

Como o próprio Lambert afirma, essa pesquisa se baseia em um esquema que contém os parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios como são apresentados por Even-Zohar e Gideon Toury no âmbito do polissistema. Nesse esquema a ligação comunicativa entre *source* e *target text* não se pode prever, mas é uma relação aberta cuja natureza dependerá das prioridades estabelecidas pelo tradutor, que devem ser consideradas em função das normas do sistema de chegada. A vantagem desse esquema, destaca Lambert, é o de superar definitivamente concepções radicadas e antigas no âmbito da tradução como a de “fidelidade” e a de “qualidade”, que são mais *source oriented* e inevitavelmente normativas.

O esquema que o próprio Lambert define teórico e hipotético, apresenta mais ou menos os mesmos pontos abordados por Toury. Pretende superar uma visão binária da análise

da tradução e alcançar uma visão mais complexa para avaliar as relações entre *target text* e *source text*:

While these binary approaches undoubtedly bring important aspects of the translation problem to the fore, they fail to respect the complex nature of equivalence, if only because the translator, working in a particular translational situation, does not necessarily use T1 (or S1) as the dominant model. What's more, no translation ever accepts either T1 or S1 as its exclusive model; it will inevitably contain all kinds of interferences deriving from the target system (LAMBERT, 1985, p. 46).

O modelo de Lambert, como o de Toury, visa a superar os limites da análise contrastiva assim como a elaborar um modelo prático para um tipo de análise textual na qual tenta se descrever e verificar as estratégias tradutórias. Nesse modelo o primeiro passo a ser feito é o de recolher informações preliminares sobre a tradução: título, presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor, etc.; meta-texto (na página inicial, no prefácio, nas notas de rodapé, no texto ou separadas?); estratégias gerais (tradução integral ou parcial?). Essa primeira indagação já deveria viabilizar a localização de uma possível estratégia geral de tradução subjacente ao texto. Deve-se assumir como hipótese central - visto que a tradução é determinada por mecanismos de tradução em vários níveis textuais - que um texto traduzido, que é mais ou menos adequado ao nível da macro-estrutura, será geralmente adequado também ao nível da micro-estrutura. Por isso, faz-se necessário utilizar vários textos ou diferentes fragmentos de textos no macro-nível e no micro-nível. Essa segunda etapa prevê a análise da macro-estrutura: divisão do texto (em capítulos, atos ou cenas, etc.); relações entre os tipos de narração, diálogo, descrição, entre diálogo e monólogo; estrutura interna da narração (prólogo, clímax, epílogo, etc.); estrutura poética (por exemplo, relação entre tercetos e quartetos num soneto); comentários do autor. Todos os fragmentos escolhidos deverão ser analisados, segundo Lambert, do ponto de vista de específicas regras textuais: o tradutor traduziu palavras, metáforas, seqüências narrativas, parágrafos, etc?

Such a microscopic analysis, which could in some instances be supported with statistical data, enables us to observe the consistency and the hierarquical structure of the translational strategy. It may also allow us to formulate hypothesis concerning the origin and position of this strategy (Source text? Target text? Target system?). And it will be easy to draw provisional conclusions about individual fragments (LAMBERT, 1985, p. 49).

A etapa sucessiva focaliza a atenção na micro-estrutura, isto é: deslocamentos nos níveis fônico, gráfico, micro-sintático, léxico-semântico, estilístico, locutório, etc. Analisar-se-á, então, a seleção das palavras, os padrões gramaticais dominantes e as estruturas literárias

formais (metro, rima), formas de reprodução do discurso (direto, indireto, etc.), registro da língua etc. Esses dados das estratégias micro-estruturais levarão a uma nova comparação com as estratégias macro-estruturais e a uma suposição da concepção geral de tradução que permeia o texto.

A última etapa prevê a análise das oposições entre micro e macro-níveis e entre texto e teoria (normas e padrões); relações intertextuais (com outras traduções ou com escritos criativos); relações intersistêmicas (estruturas de gênero, códigos estilísticos, etc.). O objetivo desse esquema é, então, o de superar uma abordagem atomística na análise de textos traduzidos, optando por uma abordagem sistemática que permita distinguir entre normas individuais e coletivas de tradução: é absurdo, segundo Lambert, que numa pesquisa não se considere que uma tradução possui ligações (positivas ou negativas) com outras traduções ou tradutores. A visão do pesquisador e da pesquisa no âmbito da tradução deve ser, pois, mais ampla: considerando todas as questões levantadas pelos estudos descritivos e seus teóricos não se pode mais continuar falando - afirma Lambert - simplesmente de análise de textos traduzidos, pois, como diz “Our object is translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems. The specific T1 and T2 analysis should be part of a larger research programme focusing on all aspects of translation” (LAMBERT, 1985, p. 51).

2.3 A “TRANSPOETIZAÇÃO”: A TRADUÇÃO DE POETA A POETA

2.3.1 Traduzibilidade e intraduzibilidade da poesia

Conforme se viu no parágrafo anterior (1.2.3), o alvo dos estudos descritivos são especificamente os textos literários. No caso desta pesquisa, analisar-se-ão poemas visando a buscar elementos que confirmem ou não as hipóteses elaboradas por Toury e Lambert.

A tradução de poesias foi sempre considerada pelos teóricos e pelos autores a tarefa mais difícil, se não impossível. Um dos defensores da impossibilidade da tradução poética foi Roman Jakobson. Segundo Jakobson (1969) a poesia é intraduzível por definição porque é uma união não-reproduzível de som e sentido. O autor russo faz, então, parte de uma longa lista de nomes, de Dante a Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, que consideram a tradução de poemas não praticável devido à peculiar natureza de um texto poético.

No lado oposto se colocam teóricos como Paz, Laranjeira, da Costa, Milton, Eco, Holmes e Pound, os quais, de formas diferentes, acreditam na possibilidade de uma tradução dos textos poéticos considerando a sua recusa como uma concepção errônea de tradução.

Mas voltando a Jakobson, segundo ele a tradução poética é complexa por causa do elevado teor semântico que as categorias gramaticais assumem no texto poético. Em outras palavras, todos os traços distintivos e os constituintes do código verbal são colocados num poema segundo os princípios da similaridade e do contraste dando origem a uma significação própria, ou seja, a uma união peculiar de significante e significado: “A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico [...] a paranomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível [...], só é possível a transposição criativa [...]” (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Lotman (1995) também sustenta a impossibilidade de uma tradução exata de um poema devido à semantização do nível gramatical: “[...] i legami semantici che emergono in virtù del cambiamento nel testo poetico del rapporto tra l’involucro sonoro della parola e la sua semântica, al pari della semantizzazione del livello grammaticale, sembrano negarsi a una traduzione esatta”⁴³.

Segundo Lotman, as dificuldades da tradução poética dizem respeito a dois tipos de problemas: a transmissão da originalidade ideológica (e psicológica) nacional e a particular intraduzibilidade dos meios lingüísticos. A intraduzibilidade abrangeria então tanto o nível cultural quanto o lingüístico. Essa intraduzibilidade adquire o seu ponto máximo num texto literário, e, sobretudo na poesia, porque nela o plano lingüístico geral do conteúdo e o plano da expressão se fundem na estrutura complexa do signo artístico. Essa tarefa impossível seria facilitada quando entre as literaturas do original e da tradução existe uma precisa tradição de ligações culturais, de integração em processos ideológico-artísticos comuns, que leva espontaneamente ao estabelecimento de estilos equivalentes.

Luiz Angélico da Costa compartilha essa mesma opinião, pois segundo ele, ao contrário do que diz Roman Jakobson, é possível, mesmo não sendo tão categórico, afirmar que no caso da poesia só uma transposição criativa teria sentido: “Depende do texto fonte, em alguns casos encontram-se traduções de rara felicidade, devido também à proximidade das duas línguas. Em outros casos, só uma recriação é possível” (ROMANELLI, 2002).

Segundo Lotman, são sobretudo as diferenças entre os níveis fonológicos e gramaticais das duas línguas a constituírem a dificuldade maior no caminho para com aquela que ele chama de adequação da tradução ao original. Essa adequação consistiria na tentativa

⁴³ “As relações semânticas que surgem por causa da mudança no texto poético da ligação entre o traço sonoro da palavra e a sua semântica, assim como a semantização do nível gramatical, parecem negar-se a uma tradução exata” (Tradução nossa). LOTMAN, Jurij M. Il problema della traduzione poetica. In: NERGAARD, Siri (Org.). Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida. Milano: Bompiani, 1995, p. 260.

de reproduzir de forma geral o grau de densidade das ligações semânticas, do texto de partida, ao texto de chegada.

Uma crítica bem argumentada a essa teoria da impossibilidade de Lotman encontra-se nas proposições de Henri Meschonnic por uma poética da tradução⁴⁴. Segundo ele, a poesia não é absolutamente mais difícil de se traduzir do que a prosa. Argumenta essa sua tese sustentando como não fundamentada a concepção segundo a qual a poesia violaria as normas da língua e a concepção, proposta por Nida⁴⁵, da separabilidade precisa entre nível de conteúdo e nível de expressão, entre estilo e significado.

O texto, diz Meschonnic, não se compõe de duas entidades heterogêneas dissociáveis, mas é uma entidade única que enquanto tal deve ser traduzida. Deve-se, segundo ele, superar essa dualidade forma/contéudo e texto original/texto de chegada considerando a tradução como a escrita subjetiva de uma leitura-escrita⁴⁶. De fato, em tradução, nunca se traduz uma fonologia ou uma língua para um texto, mas se constrói e se teoriza uma relação entre texto e texto. Por isso, segundo Meschonnic, a relação poética entre texto e tradução implica um trabalho ideológico concreto contra aquela idéia preconceituosa da literatura que leva a uma prevalência estetizante ou a uma idéia de “elegância” literária que caracteriza a produção dos tradutores como uma produção ideológica enquanto a produção textual é sempre antiideológica. Em outras palavras, os tradutores se conformariam com uma “poetização” da tradução que implica na escolha de elementos estéticos prevalentes em uma dada época, em uma dada sociedade. Esse tipo de tradução, que ele chama de tradução não-texto, acaba

⁴⁴ MESCHONNIC, Henri. *Proposizioni per una poetica della traduzione*. In: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995, p. 265-81.

⁴⁵ Nida no seu texto *Principles of Transaltion as exemplified by Bible Transalting* (1964) tinha sustentado a tese segundo a qual o tradutor não deveria ser um hermeneuta, mas um exegeta. Deveria-se privilegiar numa tradução a mensagem e não a sua forma, que é de alguma forma separável do conteúdo. Ele critica explicitamente a ênfase nos fatores estilísticos e literários da tradução, sustentando que tal ênfase provocou a idéia errônea que considera a tradução seja um a arte e não uma ciência. Para um melhor aprofundamento se veja o texto de Nida “Principi di Traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia”, contido in: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995, p. 149-79.

⁴⁶ Siri Nergaard na introdução ao seu livro (1995) considera justamente Meschonnic um precursor da teoria dos polissistemas e dos estudos descritivos: “Meschonnic anticipa appunto sia la prospettiva (*target-oriented*) che mette in primo piano il contesto culturale-letterario di arrivo per la definizione della traduzione, sia l’integrazione dell’aspetto culturale e storico. Inoltre si avvicina al concetto di polisistema – sempre della scuola di Tel Aviv – nel sostenere che le traduzioni possono essere causa di trasformazioni nella lingua e letteratura del sistema di arrivo”. [Meschonnic antecipa de fato tanto a perspectiva (*target oriented*) que coloca em primeiro plano o contexto cultural-literário de chegada para a definição da tradução, quanto a integração do aspecto cultural e histórico. Além disso, se aproxima do conceito de polissistema – sempre da escola de Tel Aviv – sustentando que as traduções podem ser causa de transformações na língua e na literatura do sistema de chegada. Tradução nossa, p. 32].

quando acabar a ideologia que a produziu, enquanto o texto não-ideológico não acaba, mas se transforma.

Essa concepção da tradução-texto é compartilhada também por Octavio Paz, que no seu ensaio⁴⁷ sustenta ser toda tradução um original, um texto único. A tradução é um texto único porque implica de alguma forma uma transformação do original; essa transformação, segundo ele, é sobretudo de tipo literário do momento que parafraseando Jakobson, toda tradução utiliza duas formas de expressão tipicamente literárias: a metonímia e a metáfora. Mas justamente a forma literária que mais se serve dessas figuras de expressão, a poesia, é que foi marcada pela intraduzibilidade. Essa condenação sem apelação da poesia é inaceitável segundo Paz. É suficiente, segundo ele, lembrar que muitos dos melhores poemas do Ocidente são traduções e que muitas dessas traduções foram feitas por grandes poetas.

Paz lembra como muitos dos preconceitos acerca das traduções poéticas decorrem da opinião quase unânime que julga possível reproduzir os significados denotativos, mas quase impossível fazer a mesma coisa com os conotativos; sobretudo quando esses se constituem de ecos, correspondências, relações entre som e sentido:

Confesso che quest'idea mi ripugna, non solo perché contrasta con l'immagine che mi sono fatto dell'universalità della poesia, ma anche perché si fonda su una concezione erronea di ciò che è la traduzione. Non tutti condividono le mie idee, e molti poeti moderni affermano che la poesia è intraducibile⁴⁸.

Paz não aceita a teoria da impossibilidade porque fundamentada sobre uma errônea idéia de tradução. Traduzir é difícil quanto escrever um texto original, mas não é impossível; pode-se conservar os significados conotativos se o poeta-tradutor consegue reproduzir a situação verbal e o contexto poético no qual estão inseridos. Um bom tradutor, segundo Paz, é o que se movimenta em direção contrária àquela do autor: isto é, ele deve alcançar um poema análogo ao poema original⁴⁹. Segundo Paz, a tradução poética é uma operação similar à criação poética, mas que se desenvolve em sentido oposto. De fato, na prosa o significado é geralmente unívoco, enquanto, a poesia guarda uma pluralidade de significados. A poesia,

⁴⁷ PAZ, Octavio. Traduzione: Letteratura e letterarietà. In: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995, p. 283-97.

⁴⁸ “Confesso que essa idéia me repugna, não somente porque contrasta com a imagem que eu tenho da universalidade da poesia, mas também porque se fundamenta numa concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham as minhas idéias, e muitos poetas modernos afirmam ser a poesia intraduzível” (Tradução nossa). Paz, Octavio. *Op. cit.*, p. 288.

⁴⁹ Por isso segundo ele o tradutor deveria ser um poeta e vice-versa, mas desse assunto tratar-se-á mais detalhadamente em outro parágrafo desta dissertação.

além disso, transforma radicalmente a linguagem, mas os signos dessa transformação são imóveis, imutáveis, enquanto na prosa os signos são móveis e visam a afirmar um único significado. A peculiaridade da poesia é justamente essa: ao se mudarem as palavras, que são únicas e insubstituíveis, muda-se e destrói-se a obra, despedaçando-se a sua multiplicidade.

A poesia é algo que vai além da linguagem. Ao tradutor, como afirmou também Benjamin, cabe desmontar essa estrutura fixa, redispôr os signos e devolvê-los novamente a uma nova linguagem. Partindo do pressuposto que, segundo Benjamin, no original existe um “núcleo essencial” que “não é retraduzível”, “[...] ainda que se extraia o máximo de comunicável e se o traduza, mesmo assim na tradução permanece sempre o intocável, para o qual se orientava o trabalho verdadeiro do tradutor” (1992, p.19-20). O “intocável” não é então transmissível, já que a relação do conteúdo com a língua difere no original e na tradução e, conseqüentemente, não pode haver transposição. Para melhor explicitar essa noção de intocável, pode-se dizer que a essência da obra de arte consistiria no indizível, no misterioso, no poético e que esse poético, não sendo comunicação, só pode ser reproduzido pelo tradutor, poetizando, ou seja, “transcriando” através de uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra e intratextuais do original, concretizando o imaginário do original.

Em outras palavras, segundo Paz, o tradutor deve, em outra língua e com signos diferentes, reconstruir um poema análogo ao original. A tradução seria, assim, uma operação paralela à da criação poética, mas que corre em sentido oposto. O resultado é uma “transmutação”, ou seja, uma produção com meios diferentes de efeitos análogos.

Um último e forte posicionamento teórico contra a pressuposta intraduzibilidade dos textos poéticos encontra-se na “poética da tradução” de Mario Laranjeira (1993). O teórico brasileiro levanta, no seu livro, a questão e se professa contrário ao preconceito que autores e tradutores possuem no que diz respeito à tradução poética. Partindo das afirmações de Jakobson, o autor desenvolve uma teoria que visa a mostrar o que é tradução poética, o que é poesia e qual as estratégias que os tradutores poderiam adotar.

Central na teoria poética de Laranjeira é o conceito, já mencionado antes, de significância. A significância de um poema, segundo essa definição, seria a sua “maneira específica de produzir sentidos” (1993, p.12). Na tradução poética, no entanto, lidar-se-ia com a significância do texto ou com aquela que Walter Benjamin chamou de *significação poética*: “[...] não se trata, então, da mera reprodução do sentido, não visa ao significado enquanto tal, mas à vinculação do significado com o modo de significar, com *uma forma significante*”⁵⁰. É

⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. (1996). Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 207.

a reprodução dessa significância do texto de origem, como se verá mais detalhadamente só no próximo parágrafo, que o tradutor deve buscar na constituição do texto de chegada.

Mas voltando à questão da traduzibilidade de poemas, segundo Laranjeira, e parafraseando as teorias dos estudiosos do descritivismo, os partidários da intraduzibilidade se fundamentam numa ideologia dualista que:

Opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, proclamam a superioridade do texto original frente à tradução, atribuindo ao primeiro singularidade, imperfectibilidade e perenidade, enquanto à segunda reservam a pluralidade, a perfectibilidade e a caducidade. Assim, a tradução destruiria a própria natureza do poema original, as manifestações básicas da sua essência, sendo, portanto, impossível (1993, p. 24).

Para mostrar a falácia desse posicionamento, Laranjeira cita o autor que é mormente apontado como defensor da impossibilidade da tradução revertendo essa crença e má interpretação da sua palavra. Quando Jakobson afirma que a poesia é por natureza intraduzível, argumenta Laranjeira, só quer destacar que se trata de uma tradução *sui generis* e chega até a atribuir-lhe uma denominação específica: “transposição criativa”. Testemunho dessa interpretação da teoria da tradução poética de Jakobson é, segundo o teórico brasileiro, o fato de que o mesmo Jakobson teria feito traduções de textos poéticos. Uma leitura mais aprofundada do texto de Jakobson levaria também a um superamento ou esclarecimento da relação entre o *signas* e o *signatum*: “[...] Jakobson deixa claro ser apenas aparente o dualismo forma/conteúdo que desponta aqui e ali em sua exposição. Nunca é uma posição irreduzível. É antes uma atitude didática, um passo analítico que melhor conduz à síntese definitiva e viva que é o texto, o poema [...]” (LARANJEIRA, 1993, p. 24).

É, justamente nessa tensão, e não oposição, entre forma e conteúdo entre *signas* e *signatum* entre som e sentido que reside a possibilidade dos traços distintivos da poesia de “significar imediatamente”.

Enfim, partindo-se da concepção da impossibilidade de se considerar traduzível só o conteúdo e não a forma de um poema e destacando-se a importância de se perceber o processo de criação de sentidos existentes no texto de partida, os teóricos acima mencionados, partidários da traduzibilidade, afirmam ser tarefa do tradutor a de reproduzir a significância do poema originário: ou seja, deve-se obter na língua de chegada a mesma interação entre os significantes. Essa relação não deve ser, porém, uma simplória parafrase do poema de partida, mas a produção de um texto que acarreta uma significância correlata àquela do primeiro texto: “[...] a tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. É imprescindível que o sujeito da leitura seja o mesmo da reescritura [...]” (LARANJEIRA, 1993, p. 31).

Concorda-se com as argumentações dos teóricos abordados neste parágrafo acerca da possibilidade de uma tradução de textos poéticos, mas - como Laranjeira afirma- se uma tradução é uma reescritura, cabe perguntar-se, nessa altura da pesquisa, se existem maneiras diferentes de se fazer essas reescrituras e ainda, quais então seriam as diferentes regras dessas reescrituras. Esses e outros questionamentos, como, por exemplo, o da relação entre tradutor e poeta e o da relação entre poeta e diferentes tipos de tradutores, serão assunto de análise dos próximos dois parágrafos.

2.3.2 “Equivalência poética” versus fidelidade

Falou-se até agora da pregnância de uma tradução poética, das suas peculiaridades e dificuldades. Alguns teóricos, como se viu no parágrafo anterior, sustentam a impossibilidade da tradução de textos poéticos devido à pressuposta dualidade e distância entre forma e conteúdo que torna improvável a reprodução da primeira por causa da sua carga semântica; outros – como Laranjeira, Paz, etc. – propugnam uma “transpoetização” ou reescritura da significância do texto de partida. Todos se serviram nas suas ilustrações de noções fundamentais como poética, poesia, poeta; faz-se necessário então para uma melhor compreensão da tarefa do tradutor poético, esclarecer essas noções para desvendar, se for possível, os processos do ato criativo, as isotopias da criação poética, já que a tradução deveria ser uma recriação paralela desse processo num outro código: ou seja, deveria ser, com uma definição que nos parece mais apropriada, um “equivalente poético”.

Segundo Octávio Paz, o poeta é um tradutor, um decifrador do idioma enigmático do universo. Já que “[...] cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade decifrada” (PAZ, 1984, p. 98).

Mas a definição mais precisa desse trabalho oculto do poeta vem das estrofes de Emily Dickinson: a essência da voz poética, a personificação do processo criativo. Em algumas das suas 1775 poesias, a autora americana aborda o tema da criação artística e do seu “autor”; duas, especificamente, conseguem mais eficazmente descrever esse processo: a numero 448 e a numero 1126⁵¹. Na primeira ela define muito nitidamente o papel de intérprete coletivo

⁵¹ Em outras duas ocasiões Dickinson define o poeta: na número 544 e na 883. Na primeira, define os poetas como mártires da palavra: *The Martyr Poets – did not tell -/ But wrought their Pang in syllable -/ That when their mortal name be numb -/ Their mortal fate – encourage Some -/ The Martyr Painters – never spoke -/ Bequeathing – rather – to their Work -/ That when their conscious fingers cease -/ Some seek in Art – the Art of Peace -*. Na outra poetiza a duração da palavra do poeta que sobrevive, como uma luz revelada, à sua existência: *The Poets light but Lamps -/Themselves – go out -/ The Wicks they stimulate -/ If vital Light/ Inhere as do the Suns -/ Each Age a Lens/ Disseminating their/ Circumference -*. (DICKINSON, Emily. *Tutte le poesie*, organizado por M. Bulgheroni. Milano: Mondadori, 1997, p. 609 e p. 963).

desenvolvido pelo poeta, a sua posição “privilegiada” de observador e “produtor” de significados não ordinários:

448

*This was a Poet – It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings –
And Attar so immense*

*From the familiar species
That perished by the Door –
We wonder it was not Ourselves
Arrested it – before –*

*Of Pictures, the Discloser –
The Poet – it is He –
Entitles Us – by Contrast –
To ceaseless Poverty –*

*Of Portion – so unconscious –
The Robbing – could not harm –
Himself – to Him – a Fortune –
Exterior – to Time –
(DICKINSON, 1997, p. 494)*

O poeta então extrai, o sentido e o néctar da experiência passageira, dando-lhe uma forma definitiva, e surpreendendo os leitores com a inevitabilidade da sua palavra, que eles percebem pertencer-lhes como se eles também pudessem tê-la pronunciado. Nesse processo criativo exprime-se uma passagem do ordinário ao surpreendente: o papel do poeta é, ao mesmo tempo, revelar imagens e transformar o que é familiar em vislumbrante, subtraindo a língua que o nomeia à usura do tempo⁵².

Há algo religioso nesta definição do poeta de Dickinson; os poetas pareceriam ser os predestinados ou como sustenta Paz os “[...] videntes e profetas, o espírito fala por sua boca.

⁵² Marisa Bulgheroni, a maior especialista italiana de literatura americana, principalmente de Emily Dickinson, faz a seguinte análise da poesia em questão: “In questa sua prima definizione di poeta [...] Emily oscilla tra identificazione ed estraneità. Nelle prime due strofe il lavoro poetico è associato alla distillazione di un senso/essenza connesso alla sfera del femminile. Chi lo compie sfugge a un’identità di genere: il *That* del v. 1 sembra indicare sia il creatore che il prodotto. Nelle due ultime strofe il poeta, ‘rivelatore d’immagini’, partecipa piuttosto dell’onnipotenza e della ricchezza di Dio o dell’amante, ladri inconsapevoli. La sintassi franta dell’originale esprime, più che non la traduzione, l’ambiguità; ma, comunque lo si interpreti, il poeta ha qui il ruolo di trasformare il familiare in stupefacente, sottraendo la lingua che lo nomina all’usura del tempo”. (Nessa sua primeira definição de poeta [...] Emily oscila entre identificação e estranhamento. Nas primeiras duas estrofes o trabalho poético é associado à destilação de um sentido/essência ligado à esfera da feminilidade. Quem o cumpre foge a uma identificação de gênero: o *That* do v. 1 parece indicar quer o criador quer o produto. Nas últimas duas estrofes o poeta, ‘revelador de imagens’, participa da onipotência e da riqueza de Deus ou do amante, ladros inconscientes. A sintaxe fragmentada do original expressa, mais do que a tradução, a ambigüidade: mas, de qualquer forma o interpretamos, o poeta tem aqui o papel de transformar o familiar em vislumbrante, subtraindo a língua que o pronuncia à usura do tempo. (Tradução nossa). Para outras informações ver DICKINSON, Emily. *Tutte le poesie*, organizado por M. Bulgheroni. Milano: Mondadori, 1997, p. 1702.

O poeta desaloja o sacerdote e a poesia se transforma em uma revelação rival da escritura religiosa” (PAZ, 1984, p. 70). Essa aproximação do poeta com o “místico” é mais evidente na segunda poesia, a n° 1126, na qual Dickinson descreve o trabalho criativo do poeta:

*Shall I take thee, the Poet Said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer tried –*

*The Poet searched Philology
And when about to ring
For the suspended Candidate
There came unsummoned in –*

*That portion of the Vision
The Word applied to fill
Not unto nomination
The Cherubim reveal –*
(DICKINSON, 1997, p. 1162)

Nessa poesia, que se poderia intitular *The creation*, Dickinson ilustra com muita eficácia o processo de busca da palavra “certa” entre as muitas que se candidatam. O poeta, esse estranho pesquisador de sílabas significantes, confia mais na filologia de um dicionário enquanto deixa em suspenso a decisão final, medindo, descartando, testando os efeitos das palavras até quando abruptamente a palavra recusada se torna a mais adequada. O trabalho do poeta, nos sugere Dickinson, não é somente infatigável experimentação, mas há também uma parte indizível, invisível que pertence ao poeta desde sempre, um dom poético gratuito cujas razões e cujos caminhos são ignotos ao próprio poeta.

Poesia seria então a realização concreta de uma inspiração, e poética é a organização criativa dessa inspiração. Mas poesia é, sobretudo, subversão do signo lingüístico do qual nega a arbitrariedade: na poesia é o significante que comanda o significado. E aqui se volta ao conceito expressado por Dickinson: a linguagem criada pelo poeta é uma linguagem que nenhum ser ordinário poderia criar e nenhuma outra forma de discurso literário de caráter mimético. Para existir poeticidade devem se estourar os limites do estereotipo literário: “[...] a língua da poesia não é a língua comum enfeitada com este ou aquele recurso da retórica; ela explode os quadros da gramática para, através da agramaticalidade, criar um sistema ‘outro’ de geração de sentido” (LARANJEIRA, 1993, p. 53). Certamente, como afirma Laranjeira, o tradutor não pode se situar perante um texto poético como faria com um texto qualquer, “[...] se a língua do poema é, sob muitos aspectos, uma antilíngua, a atitude operante do tradutor de

poemas pouco terá a ver com a do tradutor comum” (1993, p. 54). Ele também, como o poeta de Dickinson, deveria ser metade filólogo e metade visionário.

O que, lembrando Jakobson e a sua função poética, deveria se destacar num processo tradutório que lida com poesias é que essa função específica da poesia se fundamenta num princípio de equivalência com a qual se selecionam os elementos constitutivos. Os princípios da similaridade e da dissimilaridade, da sinonímia e da antinomia constituem essa equivalência que envolve todos os elementos de uma seqüência. Através dessa equivalência entre plano métrico-rítmico e gramático-semântico, o poeta constrói o sentido global do poema. Essa geração de sentido envolve o poema enquanto texto e não somente frases ou partes dele.

A poesia não é somente um fenômeno lingüístico, mas também semiótico; a tradução e os tradutores não são chamados a um mero trabalho de reprodução lingüística dos signos – isso cabe a um dicionário, como Dickinson nos lembrou - mas também à reconstituição dessa ligação única entre signos e significados que cabe a uma mente criativa e criadora! Não se trata então de ser fiel ao texto de partida, já que a poesia é, em si, uma infidelidade, uma traição da linguagem. Deve-se, ao contrário, considerar e captar as combinatórias que caracterizam o texto poético e que constituem a sua significância e então restituir, gerar numa língua de chegada uma estrutura que mantenha a mesma equivalência poética do original. Não interessa então, posto que seja possível, ser fiel a um sentido, mas recriar uma significância equivalente. A marca do poético, do original e da tradução, de consequência, deve ser a predominância do trabalho no significante sobre a referencialidade. A poesia não gera sentido, mas um significado obliquo. A “fidelidade” então – termo ambíguo e que não se quer retomar aqui no seu sentido mais prescritivo⁵³ - estaria no cuidado de preservar ou transpor no texto de chegada em todos os níveis (fonético, prosódico, etc.) o jogo de significantes da estrutura original, porque nesses jogos de significantes se fundamenta a significância do texto. Partilhando a asserção de Laranjeira, parece possível se falar de “infidelidade” no caso em que a tradução de um poema resulta em um não-poema, ou seja, em um não equivalente poético, em um texto que não consegue ultrapassar os limites da referencialidade e da mimese.

⁵³ Compartilhamos com Eco (1995) a idéia de uma semiótica da fidelidade. Todo texto implica em uma exigência de fidelidade. Por fidelidade não se entende aqui o termo não usual e já bastante criticado pelas teorias da tradução que enfatizam a importância do *target text* e da cultura de chegada, mas o conceito de fidelidade ligado à concepção que considera qualquer tradução como uma interpretação. Essa interpretação, como todas as interpretações deve alcançar, mesmo partindo da sensibilidade e cultura do leitor, para recuperar a intenção do texto, ou o seu modo de intencionar ou significar –em termos benjaminianos - . Deve-se remontar ao que o texto fala em relação à língua e ao contexto cultural no qual nasceu.

Lembra-se que outro elemento importante, mas não fundamental⁵⁴, que contribui em criar a significância de um texto é a sua visibilidade, ou seja, a sua estruturação visível, a sua disposição na folha. J

ohn Milton, no seu texto⁵⁵, lembra o quanto tenha sido importante para os tradutores contemporâneos a forma do poema a ser traduzido. Criticando um uso indiscriminado da tradução em verso livre, esses tradutores⁵⁶ afirmam uma lei básica da poeticidade: a harmonia formal.

Em suma, a tradução de um texto poético é certamente complexa, mas não impossível. É possível quando se consegue superar os limites de uma recriação livre alcançando a reescritura de um texto que ganha, devido à equivalência da significância acima mencionada, o *status* de um texto homogêneo, coerente e autônomo também na língua, cultura e poética de chegada. Como afirma Laranjeira, no caso da poesia “não se trata, pois, para o tradutor, de ‘conseguir dizer’ aquilo que o autor ‘quis dizer’, mas sim de ‘fazer’ algo semelhante ao que o autor ‘quis fazer’” (1993, p. 35). Essa seria então a tarefa do tradutor poético seja ele recriador, ou transpoetizador, ou mesmo desconstrutor ou leitor-recriador:

“A tradução como transcrição é o pôr em poesia da poesia” afirma Haroldo de Campos (1987, p.13). A tal afirmação, poder-se-ia acrescentar argumentando que se a especificidade do poeta, conforme assevera Benjamin, é trazer as idéias às formas, enquanto que o tradutor, emancipado dessa tarefa, lidaria diretamente com essas formas da significância, será que somente o poeta poderá trazer as formas-significantes de um outro poeta às novas formas?

⁵⁴ Não seria fundamental no sentido que a disposição métrica de uma poesia (em quartetos, tercetos, etc.) não é suficiente para garantir poeticidade do texto. Um texto em prosa sem uma estrutura fixa poderia muito bem conter um grau de poeticidade muito alto, não é a mera reprodução da estruturação métrica de uma poesia original que faz da sua tradução um equivalente poético.

⁵⁵ MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 116.

⁵⁶ George L. Kline, Brodsky, dentre os outros citados por John Milton.

2.3.3 O poeta: um tradutor sem medo

Senza essere poeta non si può tradurre un vero poeta [...] Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima.
(Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*)

O poeta e escritor italiano do século XIX, Giacomo Leopardi, afirma ser indispensável a condição de poeta para se traduzir outro “verdadeiro” poeta. Ele, também tradutor, declara ter sido indispensável, durante a tradução de textos gregos, penetrar no processo criativo do autor do original para conseguir assimilar e reescrever as características do texto visando a fornecer uma tradução que não obrigasse o leitor constantemente a remontar ao texto de partida. Subjacente a essa definição é a crença, já vasculhada acima, segundo a qual uma boa tradução é aquela que consegue criar um texto autônomo que passa a valer por si na língua de chegada.

Certamente, poder-se-ia concordar com o poeta italiano pensando em quanto a poesia e a tradução de poesia exige uma sensibilidade peculiar, um domínio das características expressivas de uma língua e, sobretudo, um conhecimento técnico e retórico profundo. Levando em consideração esses, e outros elementos já discutidos acima, pareceria lógico se concluir que só um poeta, ou pelo menos um “poeta potencial” - como afirma Laranjeira – poderia traduzir outro poeta. Por poeta potencial - o que nesta pesquisa chamar-se-á de poeta não reconhecido pelo cânone – se entende um tradutor que lida com poesia, mas pode não ter publicado coletâneas de versos na língua materna ou tê-las publicado e, não obstante isso, não ser reconhecido socialmente como poeta.

Meschonnic (1995, p. 279) reforça essa concepção afirmando que os melhores tradutores de poesias foram os escritores, pois somente eles conseguiriam integrar as traduções à própria obra anulando através da própria linguagem poética uma distância que pareceria insuperável, “só um escritor é um tradutor”.

Da mesma opinião, como lembra John Milton (1993, p. 70), é Ezra Pound, segundo o qual seria fundamental acrescentar a própria voz do tradutor-poeta à voz do poeta traduzido. Com Pound, segundo Milton, muda a concepção de tradução e sobretudo o papel do tradutor: “Pound acrescenta seu elemento especial [...] – a importância do tradutor. O tradutor não segue os passos do original, aspirando a ser seu amigo; em vez disso, ele domina a tradução, colocando seu próprio ser dentro dela” (MILTON, 1993, p. 97).

Paz (1995, p. 291), por sua vez, afirma que só teoricamente os poetas deveriam traduzir melhor outros poetas, porque, ao contrário, na prática poucas vezes isso encontra uma confirmação. Segundo ele, isso é devido ao fato de que os poetas geralmente se serviriam do poema alheio como de um ponto de partida para escrever um próprio poema. Ao contrário, um “bom tradutor” seria o que escreve um poema análogo, mas não idêntico ao original. O bom tradutor de poesia é um tradutor que é também um poeta, ou um poeta que também é um bom tradutor⁵⁷. Em outras palavras, uma coisa não inclui a outra, simplesmente complementa a outra. Segundo Paz, a incapacidade dos poetas em traduzir poesia seria de ordem psicológica: a tradução poética segue um caminho inverso ao do da criação poética, por isso o poeta acostumado a lidar com palavras móveis escolhe um certo número delas para combiná-las numa estrutura significativa que denominamos de poema, enquanto o tradutor lida com o processo contrário, parte da imobilidade de um poema para desmontá-lo e torná-lo novamente móvel numa estrutura composta de diferentes signos significantes. A tarefa do tradutor, neste caso, é paralela à do poeta mas em sentido inverso: a diferença fundamental é que quando escreve o seu poema o poeta não imagina como será o seu produto final, enquanto o tradutor já possui um produto final que deverá reescrever numa outra língua. O poeta, então segundo Paz, não possuiria por natureza essa capacidade de lidar com elementos fixos.

Objetivo desta pesquisa é exatamente o de captar as diferentes estratégias e abordagens adotadas por tradutores – poetas reconhecidos pelo cânone e não reconhecidos pelo cânone – para traduzir textos poéticos. Existem, sem dúvida, atitudes diferentes ditadas por várias razões que influenciam a forma de se traduzir e que deixam marcas no produto final.

A princípio, segundo da Costa, a diferença principal entre tradutor poeta e o não poeta é que o primeiro, ao chegar à significância das palavras, por incompetência ou por medo de fazer as escolhas necessárias da tradução livre, se prende ao literal, ao significativo, à forma⁵⁸.

Por sua vez, o poeta conhece o processo criativo que está atrás de uma frase; sabe que antes de traduzir um poema, tem que traduzir e compreender o sentir poético do outro autor. É esse sentir poético do autor que o leva a escolher aquela e não uma outra combinação específica de palavras. Como da Costa afirma, numa tradução poética deve-se captar o processo criativo, o pensamento que está atrás da palavra. A posição de da Costa é clara: o

⁵⁷ Acerca dessa relação poeta/tradutor na história da Literatura ver John Milton. Op. cit., p. 114 e seguintes. Destaca-se a importância levantada por alguns autores da influência que a tradução operaria sobre a produção poética do poeta oferecendo-lhe novos estímulos.

⁵⁸ Seria relevante sublinhar aqui que o medo do qual fala da Costa se compõe de vários elementos: como, por exemplo, as restrições de tipo editorial ou político e a autoridade do original.

trabalho do tradutor é um trabalho consciente porque ele opera escolhas precisas, atrás de cada palavra há sempre um pensamento, atrás de cada metodologia ou método, há uma teoria⁵⁹. O tradutor não pode fugir daquilo que ele é, da sua estética, da sua ideologia, da sua nacionalidade. Da Costa não se cansa de relevar que quando o tradutor escolhe a tradução livre, como poeta, ele trabalha numa idéia; logo, o seu, é um trabalho consciente. Essa concepção, como lembra da Costa, já está contida na palavra “poeta”, que vem do latim e significa “aquele que faz”, “o fazedor”. Por isso o “poeta é um *refazedor*, inclusive do seu texto, da sua própria criação” (ROMANELLI, 2002)⁶⁰.

O exemplo de Manuel Bandeira, tradutor de Emily Dickinson, contextualiza bem essa teoria. No seu artigo, da Costa lembra como o poeta brasileiro recriou e não traduziu cinco poemas da poetisa americana e enfatiza a importância da escolha do poeta:

Muito mais os une, todavia, do que a mera circunstância de ser ele um de seus tradutores para a nossa língua, vez que a simples escolha do poeta e/ou do poema que se traduz de logo denota alguma forma de afinidade entre o autor e o tradutor. A questão aqui, entretanto, é muito mais do que de forma. É uma questão de essência (COSTA, 1989, p. 173).

⁵⁹ Essa questão da tradução consciente, já foi abordada por da Costa no artigo “Os conceitos de ‘tradução literal’ e ‘tradução livre’ no processo de ensino-aprendizagem”, no livro por ele organizado *Limites da traduzibilidade* (1996). Naquela ocasião, falando das técnicas úteis aos neófitos da tradução (dentre as quais a da tradução da gravação oral de um texto), o entrevistado lembrava o perigo da “Tiranía do texto” do qual os tradutores devem-se afastar: se for verdade que o texto constitui o ponto inquestionável de partida de uma tradução, os tradutores não devem, porém, prender-se às palavras, à letra da palavra, à palavra no seu plano físico, na qualidade, como diria Saussure, de *significantes*, senão “corremos o risco de ficar sem um pensamento” (COSTA, 1996, p. 85). A palavra, como nos lembra Luiz Angélico da Costa, não existe, só tem um certo número de conexões com referentes externos (que como tais aparecem no dicionário) e é somente no contexto que passam a ter sentido, a ter *significado*. Segundo ele, é essa falta de visão geral de um texto que leva os neófitos a cair na tradução *ipsis litteris* ou *verbum pro verbo* (da qual já falava Cícero). A pretensa fidelidade da tradução *ipsis litteris* “não passa de uma compreensão errônea do conceito de ‘tradução literal’ simplória e equivocadamente tomada sempre como uma transposição *ipsis litteris*...”. (COSTA, 1996, p. 84). Não obstante tenham sido bastante analisadas as diferenças entre a tradução *ipsis litteris*, a tradução literal e a tradução livre, ainda permanecem confusões e más interpretações. Segundo da Costa, a diferença entre tradução *ipsis litteris* e tradução literal é que esta acompanha mais de perto o texto como produto final (e não como uma mera seqüência linear de palavras). A tradução literal respeita ao máximo (conscientemente) e segundo concepções definidas por cada tradutor, o texto impresso. A tradução livre, a seu ver, é uma tradução por opção: o tradutor encontra possibilidades de ser fiel à letra do texto mas ele prefere fazer modificações a seu gosto, obedecendo uma série de fatores, que estão moldando o seu trabalho. O tradutor justifica, ou deveria justificar a sua escolha, a sua “nítida opção”.

⁶⁰ A tradução livre, então, deve permitir ao tradutor superar as dificuldades que a diferença das duas línguas (a de origem e a de chegada) implica. É a própria língua de chegada que impõe uma tradução diferente. O tradutor resolve essas dificuldades através do que da Costa chama de *probabilidade tradutória* existente entre as duas línguas. Em suma, a tradução livre seria uma tradução opcional, criativa, poética. Livre não porque não tem parâmetros ou tem os parâmetros que cada tradutor escolhe, mas porque o tradutor escolhe uma opção dentre opções, mas sempre, lembra o entrevistado, em um plano estético: “Em breves palavras, o que pretendemos é (talvez um tanto apologeticamente) lembrar ao leitor que toda tradução representa uma dentre várias possíveis opções de transposição de um texto da língua onde ele se formou e informou para uma outra língua onde ele surge dependente e originário de *n* fatores – a começar pela indispensável consideração da identidade cultural dos prováveis consumidores desse texto de chegada”. IN: COSTA, Luiz Angélico da. *Tradução ou traduções?* Exu. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n. 16-17, p. 12-13.

É essa afinidade, ou o fato de ser uma escolha do poeta, que faz da tradução poética uma recriação paralela do texto original, uma recriação da emoção, e é justamente a forma, a realização dessa emoção. Outra vantagem da tradução feita por um poeta é a de evitar o perigo do assim chamado “tradutor-traidor”, que se prende à forma com medo de não ser fiel ao texto, como afirma da Costa, no citado artigo, ainda falando das traduções de Bandeira. Nesse mesmo artigo, ele define a tradução de poeta a poeta como uma:

“Tradução livre” - acrescida e aprimorada pela inventiva de outro grande poeta. E ainda assim, não se poderá argüir carência de fidelidade ao texto original, pois nunca é demais repetir: falta de correspondência formal não significa necessariamente falta de fidelidade ao texto original. O quase proverbial “tradutor-traidor” não tem praticamente qualquer sentido na tradução-recriação poética (COSTA, 1989, p. 81).

No caso da recriação poética, de fato, o *transpoetizador* visa a manter os “ecos” do texto de origem, mesmo se de forma diferente.

A fim de testar esses posicionamentos acerca da tradução ou transpoetização de textos poéticos, analisar-são, conforme o esquema dos estudos descritivos, poemas da poetisa americana Emily Dickinson traduzidos por oito tradutores italianos (um poeta reconhecido pelo cânone e sete poetas não reconhecidos pelo cânone).

2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS OBJETIVOS, DAS HIPÓTESES E DA METODOLOGIA

Antes de abordar a análise descritiva do corpus poético que constitui o alvo de estudo desta pesquisa, e após a contextualização teórica dos parágrafos anteriores, faz-se necessário esclarecer quais os objetivos deste estudo, quais as hipóteses adotadas e a metodologia que utilizar-se-á no exame do corpus em questão.

Pretende-se abordar a questão da traduzibilidade de textos poéticos não do ponto de vista normativo – para estabelecer presumidos graus de fidelidade ao texto original - , mas do ponto de vista descritivo. Como se viu nos parágrafos acima (v. 1.1.3 e 1.1.4), os Estudos da Tradução levantam os limites de abordagens meramente lingüísticas da tradução e propõem um novo esquema de análise das traduções que se fundamenta sobre uma diferente definição de conceitos cardeais da teoria da tradução: muda abruptamente a perspectiva de análise que não é mais a do texto de partida, o presumido original, mas a do texto de chegada.

Além disso, a visão não fica mais limitada aos textos, mas, sobretudo, às culturas de chegada e de partida; especificamente ganhando relevância a cultura do pólo receptor assim como os fatores sócio-políticos e culturais que através de normas específicas influenciam as estratégias dos tradutores. Os textos e a literatura traduzidos, alcançam um próprio e específico *status*, o de textos originais que possuem uma vida própria dentro do sistema, ou polissistema de chegada.

O objetivo dos estudos descritivos, e, portanto, desta pesquisa, é o de, através de uma análise dos textos traduzidos, considerados como originais, destacar as recorrências que podem revelar determinadas estratégias tradutórias para remontar às normas ou restrições que as originaram, as que Toury chama de *translation norms* (v. 1.2.2).

No caso em questão, analisar-se-ão textos poéticos visando a ilustrar se realmente existe uma diferença muito grande entre as estratégias adotadas por poetas reconhecidos pelo cânone e as dos não reconhecidos pelo cânone (conforme definição dada acima, cf. 1.3.2) e se é possível remontar às razões que originaram esses diferentes comportamentos.

3. O CORPUS POÉTICO: DICKINSON, VIRGILLITO E OS POETAS NÃO RECONHECIDOS PELO CÂNONE

3.1 O POETA, O TRANSPORTIZADOR E OS TRADUTORES

3.1.1 O poeta: Emily Dickinson ou a “freira desviante”

3.1.2 O “transportizador”: Rina Sara Virgillito ou a “mística do século XX”

3.1.3 Os tradutores: sete poetas não reconhecidos pelo cânone

3.1 O POETA, O TRANSPORTIZADOR E OS TRADUTORES

Objeto de estudo deste trabalho serão, como já foi mencionado antes (v. 2.3.3), as traduções para o italiano dos poemas da poeta americana Emily Dickinson (o poeta) feitas por um poeta reconhecido pelo cânone (o *transportizador*) – a italiana Rina Sara Virgillito – e por sete tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone (os tradutores) – Margherita Guidacci, Barbara Lanati, Silvio Raffo, Massimo Bagicalupo, Bianca Tarozzi, Nadia Campana e Gabriella Sobrino. Adiante nesta dissertação (v. 4.1) se exporá de forma mais detalhada a metodologia adotada bem como o corpus selecionado.

No primeiro capítulo, já se tratou amplamente da abordagem descritiva que será utilizada na análise das traduções, assim como da distinção entre tradutor-poeta reconhecido pelo cânone e tradutor-poeta não reconhecido pelo cânone. Mas cabe aqui retomar os conceitos e a definição de poeta e, sobretudo, de poética que acompanharão a busca do grau de poeticidade das traduções em questão.

Conforme a definição canônica do verbete em um dicionário de literatura: a poética

[...] é, do ponto de vista do agir artístico, o conjunto das escolhas, dos gostos, das tendências estéticas, dos programas poético-literários de um dado autor ou de um grupo de autores (uma corrente, uma escola). A poética diz respeito não só aos fins quanto aos meios, ou seja, tanto aos objetivos finais (estéticos ou ideológicos) quanto aos instrumentos técnicos, lingüísticos, formais com os quais realizá-los (trad. Nossa) (BERTONE, 1989, p. 722).

Segundo a definição de um crítico literário, a poética seria “[...] a consciência ativa que o poeta possui, e que conquista, da sua força poética [...] e do seu uso construtivo nas prefigurações e na realização das obras às quais visa, um ato de consciência ativo e operacional do agir poético, da sua peculiaridade e das implicações gerais [...]” (trad. nossa) (BINNI *apud* BERTONE, 1989, p. 723).

Enfim, diria um Poeta, e com muito mais autoridade, que a poética é um trabalho consciente e preciso de busca das palavras significantes que se revelam ao poeta, embora por caminhos e razões nem sempre explicáveis: “The Poet searched Philology/ And when about to ring/ For the suspended Candidate/ There came unsummoned in –/ That portion of the Vision/ The Word applied to fill/ Not unto nomination/ The Cherubim reveal –/” (DICKINSON, 1997, p. 1163).

De fato, segundo Emily Dickinson a poesia é algo devastador, uma revelação que atua por intermédio do poder avassalador das palavras: “Se ao ler um livro sinto todo o meu corpo gelar a ponto de nenhuma outra chama ser capaz de me aquecer, então sei que aquilo é poesia. Se tiver a sensação que a minha cabeça está sendo despedaçada, os miolos arrancados, então sei que aquilo é poesia” (Trad. nossa) (DICKINSON, 1997, p. LI).

Concorda-se então com a concepção de Dickinson acerca do poder revolucionário e herético da palavra poética; revolucionário não só no aspecto do significado, mas, sobretudo, no da forma significante. A poesia – diz ainda Dickinson - é como um trovão que se concentra na palavra eruptando polissemias: “To pile like Thunder to its close/ Then crumble grand away/ While Everything created hid/ This – would be Poetry -/” (DICKINSON, 1997, p. 1256).

A mesma concepção de poeta encontra-se em Laranjeira, quando afirma que os poetas exercem um papel subversivo e que “[...] a palavra do poeta é nova, estranha, profética, explosiva, revolucionária, íntima e coletiva. E não só: contraria os fundamentos mesmos da comunicação, subvertendo o próprio ato da elocução” (1993, p. 51). Não é suficiente escrever um poema para se fazer Poética: o respeito de padrões retóricos e da estrutura métrica não é garantia de poeticidade se o significante não se torna um produtor de significados transgressores.

Por tudo isso se faz necessário, ao analisarem-se as traduções “poéticas” de Emily Dickinson, cuidar da apresentação da poética conforme os autores em questão, e da atenção que deram a essa significância subversiva da linguagem poética.

Inicialmente, começar-se-á com a própria Emily Dickinson, ressaltando-se a peculiar relevância que assume a palavra poética nos seus textos e as potencialidades métricas e lexicais que a poeta rebeldemente desenvolve. Continuar-se-á apresentando a poeta e tradutora italiana Rina Sara Virgillito e a sua poesia visionária completamente voltada à epifanização do irreal mediante o poder desvendador da dicção poética. Enfim, serão apresentados os sete tradutores não reconhecidos pelo cânone que nos últimos vinte anos traduziram e escreveram na Itália sobre Emily Dickinson.

3.1.1 O poeta: Emily Dickinson ou a “freira desviante”

Muito já foi escrito sobre Emily Dickinson, *o Mito*, como era chamada ainda durante sua vida⁶¹. Não cabe aqui, pois, fornecer um quadro exaustivo da sua biografia⁶², visto que amplamente analisada por vários autores, assim como da sua vasta produção poética, mas faz-se necessário ilustrar as coordenadas principais de uma Poética “inalcançável”, que até hoje constitui o desafio principal dos inúmeros tradutores que se aproximam dessa complexa tarefa.

Nas 1775 poesias que escreveu e que foram encontradas após a sua morte, Emily Dickinson se define sempre por metáforas que possuem um único denominador: o desvio⁶³. Todas as máscaras que a autora escolhe expressam a recusa dos papéis sociais que cabiam a uma mulher da sua época: a bruxa, a freira rebelde, a rainha, a cigana e a mulher de branco (que celebra com um vestido cândido a sua escolha de solidão consagrada à poesia e ao poder da palavra). Todos esses *alter-egos* se entregam à força da poesia, nela explodem e despedaçam a identidade social em uma multiplicidade de vozes. Todas as máscaras se revelam, porém, como instrumentos de destruição lingüística, mais do que biográfica: cada uma delas traz consigo um diferente universo lexical. Foi justamente nesse multifacetado mundo semântico e simbólico que muitos dos intérpretes, e a maioria dos tradutores, se confundiram.

Escolhe, entretanto, um caminho sem saída quem quiser buscar nas escassas etapas da biografia precária de Emily Dickinson, o fio de Ariadne da sua labiríntica poética. A poesia de Emily Dickinson se concentra na palavra, como um ponto dentro de uma circunferência: e é essa

⁶¹ Mabel, a amante do irmão, assim a descreve em uma carta de 1881: “Amherst possui uma personagem da qual devo falar-lhes. É uma senhora que as pessoas chamam de o Mito. É a irmã do senhor Dickinson e parece trazer em si a quintessência da excentricidade da família. Há quinze anos não sai de casa [...] Veste roupa branca e o seu intelecto é prodigioso. Escreve com grande elegância, mas ninguém a vê, nunca [...]” (trad. Nossa) (BULGHERONI, 2001, p. 260-1).

⁶² Emily Dickinson nasceu em Amherst, uma cidade do Massachussets nos Estados Unidos, em 1830 e em Amherst, na casa paterna e, aliás, quase sempre no mesmo quarto, passou a vida toda, com a única exceção de uma viagem a Washington e de duas breves viagens a outras duas cidades. Em uma solidão quase total, começou a escrever versos, sobretudo a partir de 1860, intensificando a sua produção. Faleceu em Amherst em 1866. Para um aprofundamento maior da parte biográfica, ver em inglês MITCHELL, Domhall. *Emily Dickinson: Monarch of Perception*. Amherst: University of Massachussets Press, 2000; e em italiano BULGHERONI, Marisa. *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*. Milano: Mondadori, 2001.

⁶³ “Tanto os nomes-faces que a situam no âmbito semântico do poder secular (rainha que veste diademas e jóias), quanto os que a colocam no âmbito semântico dos poderes heréticos (bruxa capaz de transformar a matéria bruta do dicionário em “jóias” e “flores” poéticas, freira rebelde), quanto ainda os nomes que a colocam em uma posição nômade e carente (cigana, mendiga), todas dizem respeito a uma distância do papel social que a época impunha às mulheres da sua classe social [...] *Bruxa* alude às capacidades de transformação, traz em si a idéia de um saber alternativo ao oficial, de um conhecimento misterioso, partilhado com outras mulheres “excêntricas” em relação ao saber-poder vigente [...]” (trad. Nossa) (ZACCARIA, 2002, p. XII).

palavra a única concretização da escuta privilegiada da língua originária. Essa poética, como ela expressa em uma das suas poesias, não deve possuir verdade nenhuma, senão o privilégio de trazer em si mesma o eco daquela verdade: “Circumference thou Bride of Awe/ Possessing thou salt be/ Possesed by every hallowed Knight/ That dares to covet thee/”(DICKINSON, 1997, p. 1526).

Com o intuito de aperfeiçoar mais essa sua escuta é que Dickinson escolheu gradativamente a solidão, a clausura de um quarto e, para respeitar a originalidade desse precioso ditado, resolveu não publicar de forma alguma os seus poemas e de não adaptar a sua dicção desviante aos padrões poéticos da América Vitoriana. Preferiu o risco de uma ininterrupta, solitária experimentação poética e de uma fama póstuma e incerta, à certeza da mutilação que a sua palavra teria sofrido - como de fato aconteceu com as poucas poesias que aceitou publicar em vida, anônimas, que foram corrigidas por críticos obtusos justamente nas “anomalias” nas quais ela se reconhecia: o famoso travessão substituído por vírgulas, as inusitadas iterações fônicas das palavras consideradas como desarmonias.

Atrás dessa atitude intransigente de Dickinson, escondia-se uma altíssima consideração pela palavra escrita e uma conseqüente, incansável busca da perfeição expressiva, pela palavra certa, pela frase memorável: “No caso de Emily Dickinson, um autor alcança pela primeira vez uma transposição completa de si na escritura [...]” (trad. Nossa), (ZACCARIA, 2002, p. XV).

A partir do momento em que, após sua morte, foram encontrados em um baú os manuscritos que ela, elegante e pacientemente transcrevera, recolhendo-os em vários fascículos, inicia-se um processo de leves, mas inexoráveis alterações. A sua linguagem oracular, densa, elíptica é moldada conforme o cânone sentimental da época e começam as estereotipadas identificações do seu “eu” lírico com a imagem da reclusa vestida de branco, da virgem triste, que por muito tempo obscurecerão a violência dos seus versos.

Somente após 1955 – ano da primeira edição crítica de Thomas H. Johnson⁶⁴, que transfere integralmente para o papel impresso os manuscritos de Dickinson e as muitas variantes – começou um sério trabalho de decodificação da poética dickinsoniana. Uma poética que tinha como autores e textos de referência: a Bíblia, William Shakespeare, os metafísicos ingleses, Blake, Keats, Emily Brönte, Emerson e os Browning; com uma língua caracterizada por uma

⁶⁴ JOHNSON, H. Thomas (org.). *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard U. P., 1955.

mistura de erudito e coloquial, de latim e de anglo-saxão, de familiar e de exótico e pela reinvenção da sintaxe e da pontuação que – como afirma Marisa Bulgheroni – “[...] refletia lucidamente a percepção de uma crise dos significados, que será percebida plenamente só no começo do século XX, e gravada pela linguagem moderna” (trad. Nossa)”, (BULGHERONI, 1997, p. XIII).

O cancionero de Dickinson impõe também uma nova musicalidade aos metros da hinologia protestante, que ela usa quase exclusivamente nas suas poesias. A sua métrica é desviante porque se fundamenta na subversão da norma escolhida. Os seus quartetos se moldam, inicialmente, nos metros da hinologia protestante e nos ritmos da balada, mas os dois modelos são elaborados e alterados por meio de efeitos prosódicos inesperados, quebrados por inversões sintáticas, complicados por rimas imperfeitas, por dissonâncias, por pausas forçadas, impostas pelo uso absolutamente novo do travessão.

Quase todas as poesias são de estrofes de quatro versos com rimas nos vv. dois e quatro de cada quarteto. O metro é quase sempre o jambo, isto é, um certo número de pés de duas sílabas, dos quais a segunda é sempre acentuada: I wàs/ the slìght/ est ìn/ the Hòuse = x – x – x – x = quatro jambos ou tetrâmetros jâmbicos. Os principais metros usados são, então, os jambos *Common Meter*, *Long Meter*, *Short Meter*, algumas vezes os trocaicos, raramente os datílicos⁶⁵. No que diz respeito às rimas, sempre conforme o modelo do hino protestante, ela utiliza quatro tipos fundamentais: as idênticas⁶⁶, as vocálicas⁶⁷, as imperfeitas⁶⁸ e as suspensas⁶⁹. Ao longo do seu cancionero, Emily Dickinson usa esses vários metros livremente, em busca de uma musicalidade que aplaque o vigor lingüístico que a possui: a sua sintaxe desviante inventa dessa forma uma nova métrica.

O poder subvertedor que Dickinson associa à linguagem é representado por um *tópos*

⁶⁵ Os tipos de estrofes jâmbicos e trocaicos usados por Emily Dickinson são os seguintes: *Common Meter* (quartetos de tetrâmetros jâmbicos alternados com tetrapodes jâmbicos rimados – esquema silábico 8, 6, 8, 6); *Common Particular Meter* (sextetos de tetrapodes jâmbicos alternados com trímetros jâmbicos – 8, 8, 6, 8, 8, 6); *Eights and Fives* (quartetos de tetrâmetros trocaicos alternados com trímetros cataléticos, isto é, privados da última sílaba não acentuada – 8, 5, 8, 5); *Eight and Sevens* (quartetos de tetrâmetros trocaicos com conclusão feminina alternados com tetrâmetros cataléticos – 8, 7, 8, 7); *Long Meter* (quartetos de tetrâmetros jâmbicos – 8, 8, 8, 8, 8); *Sixes and Fives* (quartetos de trímetros trocaicos alternados com trímetros trocaicos cataléticos – 6, 5, 6, 5); *Seven and Sixies* (trímetros jâmbicos com conclusão plana alternados com trímetros jâmbicos truncados – 7, 6, 7, 6); *Short Meter* (quartetos de trímetros jâmbicos, com um tetrâmetro no terceiro verso – 6, 6, 8, 6).

⁶⁶ Mesma vogal procedida da mesma consoante: *anew – renew, mine – mine, ground – ground*.

⁶⁷ Rimadas de vogais diferentes: *so – lie*.

⁶⁸ Mesma vogal seguida por diferente consoante: *recollect – west*.

⁶⁹ Vogais diferentes, seguidas pela mesma consoante: *meet – nut*.

muito presente nos seus poemas: o vulcão. Ela cita nas suas poesias o Vesúvio, o Etna, o Popocatepetel como elementos distantes do seu horizonte físico, mas familiares à sua geografia emocional.

Como escreve em uma maravilhosa poesia (1750), ela tem um Vesúvio em casa e subir seus degraus de lava é sua tarefa cotidiana⁷⁰. Um oxímoro - *A still – volcano – Life*⁷¹ -, a vida de Dickinson é tranqüila e vulcânica e assim será também a dicção de sua poesia. Assim como ninguém poderia imaginar os desmoronamentos emocionais de uma vida aparentemente tão pobre de acontecimentos, da mesma forma ninguém esperaria que o monossilabismo de sua versificação contivesse tamanha concentração de força lingüística e um fluxo ininterrupto de lavas polissêmicas⁷². A falta de subordinação dos seus versos, a concentração e o travessão sugerem a calma que antecede a erupção de um vulcão. O vulcão torna-se para Dickinson - como afirma Marisa Bulgheroni (1997, p. XXI) -, não só uma metáfora da agressividade reprimida, mas, sobretudo, um modelo de língua: a língua poética possui o mesmo violento poder de transformação e, como todo grande fenômeno sísmico, provoca o desmoronamento de qualquer ponto de referência⁷³. Assim, o leitor é projetado em um lugar, não perceptível à consciência, sem espaço e sem tempo – que Dickinson define de *Illocality*⁷⁴ -, onde o único testemunho da existência é a palavra; e o tradutor, por sua vez, deverá lidar com as significâncias que estabelece essa nova e terrível cosmogonia. A sílaba constituirá o eixo principal dessa nova (des)-ordem do mundo: é nela – medida métrica da língua - que está, de fato, guardada a energia originária com o seu potencial explosivo. O travessão dickinsoniano é a concretização dessa pausa que antecede a erupção da linguagem, uma pausa que obriga a fazer uma parada, como quem contempla sem

⁷⁰ *Volcanoes be in Sicily/ And South America/ I judge from my Geography/ Volcanoes nearer here/ A Lava step at any time/ Am I inclined to climb/ A Crater I may contemplate/ Vesuvius at Home* (DICKINSON, 1997, p. 1586).

⁷¹ *A still – Volcano – Life -/ That flickered in the night -/ When it was dark enough to shaw/ Without erasing sight -/ A quiet – Earthquake Style -/ Too smouldering to suspect/ By natures this side Naples -/ The North cannot detect/ The Solemn – Torrid – Symbol -/ The lips that never lie -/ Whose hissing Corals part – and shut -/ And Cities – ooze away –* (DICKINSON, 1997, p. 678-9).

⁷² Mas há uma poesia na qual Dickinson acena ao segredo da sua vida interior (o seu Vulcão) e a impossibilidade de revelá-lo aos outros já que apavora ela mesma: *On my volcano grows the Grass/ A meditative spot -/ An acre for a Bird to choose/ Would be the General thought -/ How red the Fire rocks below/ How insecure the sod/ Did I disclose/ Would populate with awe my solitude* (DICKINSON, 1997, p. 1568-9).

⁷³ Paola Zaccaria, na sua introdução ao livro de Dickinson (2002), avança a hipótese que a presença na biblioteca de família do livro *Os últimos dias de Pompéia* (trad. Nossa) possa tê-la influenciado e possa ser uma plausível explicação de terem ocorrido tantas referências a vulcões. Segundo Zaccaria a imagem do Vulcão serve para Dickinson expressar uma força destrutiva, mas também para simbolizar a potência erótica feminina, *The lips that never lie –* (601).

⁷⁴ *A nearness to Tremendousness -/ An Agony procures -/ Affliction ranges Boundlessness -/ Vicinity to Laws/ Contentment's quiet Suburb -/ Affliction cannot stay/ In Acres – It's Location/ Is Illocality –* (DICKINSON, 1997, p. 1034).

fôlego a verdade à beira de um Abismo; é, ao mesmo tempo, o superar da pontuação normativa e o anúncio da contração do texto poético que se verificará na poesia moderna: “The reticent volcano keeps/ His never slumbering plan;/ Confided are his projects pink/ To no precarious man./[...]” (DICKINSON, 1997, p. 1620).

Como se mencionou acima, Dickinson não quis publicar suas poesias em vida, mas nove (nº 3, 67, 130, 137, 214, 216, 228, 324, 986) foram editadas graças ao interesse de amigos e contra a sua vontade.

Após sua morte, a irmã Lavinia confiou a organização da primeira edição, publicada em 1890, à amiga Mabel Loomis e ao editor Thomas W. Higginson. Os organizadores, como Emily tinha previsto, fizeram cortes e revisões para tornar mais regulares ritmos e rimas, e “normalizar” a pontuação; dividiram as poesias por temas, e aplicaram-lhes títulos explicativos (que não existiam). Em dois anos, a coletânea *Poems by E.D.* teve 11 edições e deu início a um número ininterrupto de reedições, comprovando um sucesso enorme – que continua até hoje - na América e no resto do mundo.

Não cabe aqui fazer o relato da fortuna de Emily Dickinson nos Estados Unidos, mas – para fins desta pesquisa - a que ela teve na Itália.

As primeiras traduções – como informa Bagicalupo (1995) - aparecem na Itália em 1933, graças a Giacomo Prampolini, mas só após a Guerra começam a ser editados numerosos volumes de traduções, sinal da grande popularidade que Emily Dickinson estava adquirindo. A característica comum dessas primeiras traduções é a pequena quantidade de poesias traduzidas. De fato, foi só a partir da publicação da edição completa de Johnson, de 1955, que na Itália se passou à tradução sistemática de suas poesias. As duas primeiras antologias de uma certa consistência são a de Guido Errante (1956) e a de Margherita Guidacci (1961). Juntamente com o aumento das edições de suas poesias, a produção de textos críticos sobre a poética da autora americana e a sua enigmática biografia se intensifica. Prefácios, ensaios e biografias consolidam a imagem de uma sacerdotisa da palavra e o seu papel subversivo na América puritana.

A partir dos anos 70, as edições multiplicaram-se sobremodo, intensificando-se nos últimos anos e chegando em 1997 à primeira edição completa de todas as suas poesias, organizada pela maior estudiosa de Emily Dickinson na Itália, Marisa Bulgheroni. Nessa edição, estão contidas também traduções feitas por grandes poetas italianos, dentre os quais Eugenio Montale, Mario Luzi e Amelia Rossetti. A última edição, só do ponto de vista cronológico, é

justamente a da poeta italiana Rina Sara Virgillito, editada por Garzanti em 2002, objeto desta pesquisa.

3.1.2 O “transpoetizador”: Rina Sara Virgillito ou a “mística do século XX”

Rina Sara Virgillito costumava sempre levar consigo livrinhos, agendas coloridas, lápis e canetas quando passeava pelas ruas da cidade alta de Bergamo, onde morava, ou quando sentava nos pequenos cafés da cidade baixa ou de outros lugares que escolhia: Florença e Roma, por exemplo. Lia, traduzia e desenhava, sem se importar com o que estava acontecendo ao seu redor, ou pelo menos não detendo o seu olhar indagador e sensível às aparências, mas concentrando-se para conseguir penetrar além do véu da mera realidade: a cada instante podia manifestar-se a revelação do divino que tanto perseguia!

Por ocasião de sua morte, no verão de 1996, na casa-sacrário - na qual ninguém podia entrar -, havia dois livros em cima da mesa do seu escritório: um de cartas e outro de poesias, ambos de Emily Dickinson. Numa gaveta, estava um grupo de cinco pequenas agendas (agora guardadas junto ao Arquivo Histórico de Florença⁷⁵) nas quais, escritas com uma grafia muito peculiar - quase um caligrama - havia 114 poesias de Emily Dickinson por ela traduzidas. O seu trabalho (o qual poucos íntimos conheciam) tinha-se desenvolvido, em um silêncio quase total, entre outubro de 1995 e janeiro de 1996.

Assim, a partir do momento da descoberta, iniciou-se um processo de transcrição, análise filológica e organização da edição crítica, que teve como critério para a escolha da versão definitiva as próprias indicações manuscritas deixadas pela autora.

A análise dos manuscritos de Virgillito – como lembra Sonia Giorgi (2002) - revelou não somente aspectos interessantes do seu trabalho de tradutora, mas tornou-se fundamental para se estudarem as interferências entre a atividade tradutória e a composição poética, além de fornecer um testemunho importantíssimo acerca da gênese do processo tradutório por ela percorrido. As

⁷⁵ As cartas editadas e inéditas, os livros (cerca de três mil volumes apostilados por ela mesma), os desenhos, os discos e qualquer outro testemunho de Rina Sara Virgillito, foram cedidos ao Arquivo Histórico de Florença pela herdeira universal Prof^a Sonia Giorgi com a *convenzione* 9 luglio 1997 e constituem o *Fondo Virgillito*, primeiro núcleo do projeto da Universidade de Florença para um *Arquivo para a memória e a escrita das mulheres*. As cinco agendas das traduções de Dickinson constituem o n^o 210 do Inventário do Fundo organizado por Beatrice Biagioli. Eles trazem os seguintes cabeçalhos: *Prime stesure. Testi di E. D. , dal 9/10/1995 al 9/11/1995, per Emily Dickinson* [cc. 52]; *Dickinson prime stesure, dal 10/11/1995 al 15/1/1996* [cc. 50 + 2 cc. Soltas]; *Poesie di Emily Dickinson (1995) – Revisioni 1996* [cc. 2]; *Dickinson, trascrizioni* [31/10/1995; cc. 37]; *Secondo quaderno di trascrizioni provvisorie* [gennaio 1996; cc. 21]. Para outras informações cf. PELLEGRINI-BIAGIOLI (2001).

agendas, que foram estudadas durante cinco anos⁷⁶, demonstraram uma enorme e complexa obra de elaboração: todas as traduções têm o lugar, o dia e a hora de tradução anotados, além de algumas siglas para lembrar, rever (R) ou manter (T) o trabalho⁷⁷. Um dado interessante que emerge dessa análise é que, em muitos casos, encontram-se nas agendas junto às traduções novos poemas da poeta. Esse dado confirmaria um traço peculiar do trabalho intelectual e poético de Virgillito, o procedimento sinótico da vocação para a poesia e para a tradução, e confirmaria a tese segundo a qual as duas atividades percorreram um caminho paralelo e se influenciaram reciprocamente. Essa tese encontra, por sinal, confirmação nas palavras de Ernestina Pellegrini :

A atividade de tradutor e a de crítico acompanharam e marcaram com uma pontualidade decisiva e significativa o desenvolvimento da voz poética, quase em uma relação mediúnica de colóquio e identificação de Virgillito com os escritores escolhidos e interpretados, destacando dessa forma a necessidade de “ancoragem” da sua sensibilidade cada vez mais projetada para o indizível (trad. Nossa) (PELLEGRINI, 1997, p. 916).

Essa interconexão não só caracterizaria o trabalho da *transpoetizadora* Virgillito, mas poderia considerar-se como o traço marcante que distinguiria o poeta reconhecido pelo cânone do não reconhecido pelo cânone ao traduzir poesias.

O mesmo cuidado dedicado às traduções de Dickinson, Virgillito teve nas transpoetizações anteriores de várias línguas européias, modernas e clássicas: de 1945 é a sua versão de *La vita della Vergine e altre poesie* de Rainer Maria Rilke; de 1957, os *Epigrammi greci*, livremente escolhidos da *Antologia Palatina*; de 1976 é a tradução de *Il Testamento e la Ballata degli impiccati* de François Villon, com uma introdução de Ezra Pound; de 1984, as traduções de *I Sonetti* de William Shakespeare, considerados “excelentes” pelos anglicistas mais

⁷⁶ Acompanhou-se de perto o trabalho e colaborou-se ativamente para a realização da edição definitiva, como lembra Giorgi na introdução do livro (DICKINSON, 2002, p. XXI): “As páginas das cinco preciosas agendas de traduções dickinsonianas necessitavam de um trabalho duro e cuidadoso para serem editadas. Agradeço nesta ocasião a Sergio Romanelli, jovem e talentoso pesquisador, que transcreveu com perícia rabdomântica as páginas das agendas – com todas as variantes e as anotações autógrafas de Virgillito – e com uma paciência devota ordenou os textos, colaborando comigo na escolha da lição definitiva; sem a sua preciosa disponibilidade [...] a tarefa teria sido terrivelmente impossível” (trad. Nossa). (DICKINSON, 2002, p. XXI).

⁷⁷ Uma revisão cuidadosa e lúcida levou Virgillito, às vezes após inúmeras tentativas, às versões definitivas. A poesia 1247, por exemplo, apresenta oito versões: o problema fundamental é a tradução do verbo inglês *to pile*; qual será a opção melhor? *Ammonticchiarsi* (apinhar-se), *accumularsi* (acumular-se), *dilatarsi* (dilatarse), *comprimersi* (Comprimir-se), *concentrarsi* (Concentrar-se), *addensarsi* (Condensar-se), *restringersi* (restringir-se) ou *costringersi* (reprimir-se)? Cada palavra é sopesada, testada, descartada e depois, magicamente reabilitada. O resultado final é uma versão, em geral a última, menos duvidosa nas variantes, mais respeitosa da estrutura do original.

severos e conceituados⁷⁸; de 1986, as versões de *I Sonetti dal Portoghese* de Elizabeth Barret Browning, e de 2001 póstumo é uma esplêndida tradução dos *Sonetti a Orfeo* de Rainer Maria Rilke.

Parafraseando as palavras de Marisa Bulgheroni (2002, p. XXII), poder-se-ia dizer que, com as traduções de Emily Dickinson a luta bíblica de Virgillito (o transpoetizador) com o Anjo (a palavra poética) chegou ao seu ápice. Para um poeta, traduzir outro poeta significa renovar o conflito com o próprio anjo/inimigo, a palavra poética. Traduzir outros autores torna-se, assim, um desafio duplamente titânico: deve-se enfrentar o gigantismo da palavra poética originária e igualá-la ou superá-la com novas armas métrico-lexicais que não a firam.

Após ter traduzido, afiando dessa forma as suas “armas”, dois autores de referência da poesia dickinsoniana – William Shakespeare e Elizabeth Barret Browning – Rina Sara Virgillito enfrenta em um corpo a corpo, ou melhor, palavra por palavra, a poesia de Emily Dickinson no último ano da sua existência. Se no caso das traduções de Shakespeare tinha optado por uma transposição criativa, como ela própria afirma na introdução àquela obra⁷⁹, no caso de Dickinson, parece perseguir uma transcrição simultânea em italiano do ditado poético da americana:

Ela que no seu traduzir tinha sempre almejado uma equilibrada elegância, parece neste caso contagiada pelo dinamismo do texto dickinsoniano – elíptico, concentrado, vibrante – e pronta para perseguir cada palavra além da folha escrita, na margem, no branco, para devolvê-la intacta como uma pérola roubada das profundezas (trad. Nossa) (BULGHERONI, 2002, p. XXII).

⁷⁸ Locatelli (2001) no seu estudo sobre as traduções dos Sonetos shakespearianos cita Alessandro Serpieri – crítico conceituado e tradutor – como um dos maiores apreciadores das traduções de Rina Sara Virgillito. A própria Locatelli, na conclusão do seu ensaio, define as traduções de Virgillito como “[...] esplêndidas no que diz respeito à riqueza e à harmonia; muito refinadas quanto à sintaxe e ao ritmo. A sua precisão não é nunca exclusivamente, ou propriamente lexical, isto é, não depende da tradução de cada vocábulo, mas tem precisão absoluta no plano conceitual [...] As suas traduções do inglês nos dão [...] a imagem de uma leitora finíssima, concentrada, cuidadosa e cultíssima [...]” (2001, p. 19-20), (Trad. nossa).

⁷⁹ “Algumas palavras acerca dos critérios e das escolhas da presente versão. Pareceu necessário, para não trair, na medida do possível, a força da escansão originária, retomar a estrutura métrica do soneto elisabetano [...]. O hendecassílabo não será igual ao pentâmetro jâmbico inglês, mas muito lhe assemelha; e, no fim das contas, foi no soneto italiano que o inglês se moldou [...], na verdade um texto poético, sem dúvida, vive essencialmente da mistura fônico/timbrico/rítmica, e somente nela o “significado” torna-se sedutor e potente. “A poesia, escreve R. Jakobson, é intraduzível por definição, é possível só a transposição criativa”. Tentou-se então este caminho: buscando equivalências conforme os modos e a tradição de nossa língua, questionando as estruturas profundas para retomar pelo menos as imagens-chave, os jogos de analogias, de remessas intra e intertextuais, dentre de um concordante jogo de harmônicas e de timbres. Operações desse tipo comportam, claramente, um altíssimo arrisco de simplificação: não somente por causa da diferente, aliás divergente, estrutura das duas línguas, mas porque o texto original – além das naturais armadilhas da linguagem elisabetana para o leitor moderno – é excepcionalmente complexo e semanticamente polivalente, como várias vezes se disse. O leitor verá os resultados”. (Trad. nossa), (VIRGILLITO, 1988, p. 22).

Essa busca é ameaçada, porém, por um duplo perigo: a destruição da originária voz poética de Dickinson e a morte (literária) da própria poeta subjugada pela forte capacidade de compor da outra. Para evitar essa “tragédia”, Virgillito se esforça para alcançar uma certa proximidade da voz da outra, na busca da transcrição da mesma mistura de coloquial, oracular e culto que caracteriza a dissonância do original. Virgillito tem como preocupação principal ir pinçar nas cadências do italiano a carga explosiva do léxico da americana para salvar a potência vulcânica e subvertedora da sua poesia. Ela persegue esse objetivo, ou “miragem” como o define Bulgheroni (2002, p. XXIII), por um lado confiando na estratégia do rigor literal⁸⁰ que lhe permite reproduzir os sons e os ritmos da outra língua e, por outro, transpondo livremente as inflexões altas e oraculares do original, semeando arcaísmos que criam o mesmo efeito estridente e por último, mas não menos importante, conservando quase que totalmente a pontuação inovadora de Dickinson com o famoso travessão.

Além das estratégias formais, o que caracteriza essas traduções de Virgillito é a tendência a uma escuta atenta da voz da poeta americana, assim como aconteceu com Shakespeare, mostrando-nos uma “tradutora que é sobretudo uma leitora seduzida pela literatura” (LOCATELLI, 2001, p. 20).

Virgillito se abandona então às invenções fulgurantes de Dickinson, ao seu imaginário desestabilizante, tornando-as próprias e transcribando-as:

Perante o intraduzível, Virgillito não se entrega; expõe-se desarmada perante o enigma; e, se hesita ou se atormenta para encontrar uma solução, não é por incerteza, mas para

⁸⁰ Virgillito nunca toma liberdades de qualquer tipo. Durante o trabalho de tradução, ciente do perfeccionismo de Dickinson, descarta sempre as escolhas mais óbvias e de efeito mais surpreendente: na poesia 1315, por exemplo, em uma primeira versão traduz, *Che è meglio - luna o mezzaluna?/ disse la luna né l'una né l'altra* (O que é melhor – lua ou meia lua?/ disse a lua, nem uma nem outra) - brincando com a homofonia no italiano entre a palavra *luna* (lua) e *l'una* (a primeira) -, optando, porém, em seguida por uma versão menos original, mas mais próxima ao padrão inglês: *disse la luna: né questa né quella* (disse a lua nenhuma das duas). Virgillito respeita, além disso, o registro do original: alto quando é alto, baixo onde é tal. Duas poesias bem exemplificam a afirmação: a 1247 e a 1755. A primeira de conteúdo elevado e conceitual, *Come tuono comprimersi nel limite -/ poi con fragore romper via -/ ogni creatura si nasconde - questo/ sarebbe Poesia* (Como trovão comprimir-se no limite -/depois com fragor estourar longe -/ toda criatura se esconde – isso/ seria Poesia); a segunda, irônica e leve, *Per fare una prateria ci vogliono/ un'ape e una gaggia./ un'ape, e una gaggia./ e fantasia./ La fantasia da sola basterà/ se scarseggiano le api* (Para se fazer uma campina/ só precisa/ uma abelha e um trevo, /uma abelha e um trevo/ e fantasia./ A fantasia será suficiente/ se as abelhas faltarem). Por meio da crítica genética das variantes contidas nos manuscritos, foi, enfim, possível acompanhar e entender não só o processo de tradução, mas, sobretudo, o de invenção artística de Virgillito. De fato, nos casos de poesias com mais de três variantes, a atitude constante da tradutora parece ser a de seguir inicialmente uma tradução literal bastante instintiva, que refina progressivamente mediante aproximações lexicais e morfológicas, para finalmente aderir ao padrão do original inglês.

prolongar, na fervida disputa com a palavra, a sua luta com o Anjo. Estáticas e torturadas, essas traduções póstumas parecem traçar, paralelamente, um percurso de faíscas que acompanham a autora nas trevas, transformando-as na ardente “luz/treva” de uma das suas últimas poesias (BULGHERONI, 2002, p. XXIV, trad. Nossa).

São justamente as semelhanças entre as duas autoras, como sugere Bulgheroni nas entrelinhas da afirmação anterior, a verdadeira chave de leitura dessas transpoetizações de Virgillito e da enigmaticidade do seu caminho. Essas semelhanças não se limitam ao estilo poético, mas abrangem também e, sobretudo, a idéia de poética e de poeta que as duas compartilham e os fins que a poesia deve perseguir.

Virgillito, como se verá mais adiante, escreve uma poesia também caracterizada pela concentração dos conceitos numa palavra só. Elíptica e marcada pela parataxe, a sua poesia persegue aquela explosão polissêmica que só se encontra nas sílabas e nos seus ritmos que devem concretizar com aliteraões e assonâncias ásperas a coisa significada, quase sempre versificando o irreal e o invisível.

Elementos biográficos precisos contribuem também para estabelecer uma proximidade maior entre as duas: a solidão quase que total acompanhada, ao mesmo tempo, pela busca de interlocutores excepcionais que tivessem a mesma devoção pela palavra. Enfim, para ambas, a poesia tem um papel subversor e ao poeta cabe violar a estrutura da língua para que as palavras expressem novamente e com a mesma violência, como num parto, o significado primordial; isto é, que sejam, significância e não mera referencialidade: como disse Dickinson, fazer poesia não é “fazer literatura”⁸¹.

Um último e importantíssimo elemento comum, que terá como veremos efeitos precisos na tradução, é que as duas autoras entregaram a sua obra - a primeira - e as suas traduções - a segunda - ao destino. Não estavam escrevendo para um leitor ou para uma edição impressa, mas por um desafio pessoal, ou talvez por uma necessidade vital: não sucumbir à luta contra a própria encarnação poética, superar o dualismo maniqueísta entre vida real e imaginária. Comunicar algo não era sua finalidade principal, como todos os artistas simplesmente traduziram a sua

⁸¹ Com uma metáfora muito eficaz, Dickinson descreve o seu receio pela prosa e pelos padrões poéticos da época. Na poesia 613 diz: *They shut me up in Prose -/ As when a little Girl/ They put me in the Closet -/ Because they liked me “still” - [...] (DICKINSON, 1997, p. 692)*. Mas se a prosa é o espaço metafórico da constrição às regras e aos códigos, a mente, rápida como um pássaro, decreta a própria liberdade. E ainda na poesia 657 contrapõe prosa e poesia, comparando esta última a uma casa aberta para o céu, para acolher “hóspedes invisíveis”: *I dwell in Possibility -/ A fairer House than Prose -/ More numerous of Windows -/ Superior - for Doors - [...] (DICKINSON, 1997, p. 750)*. A “possibilidade”, ao contrário da rigidez da prosa, é a condição da poesia.

“visionariedade” em relação ao mundo.

Pelo que foi exposto e para melhor esclarecer a peculiaridade das suas traduções, não se pode deixar de apresentar, ainda que brevemente, a biografia e a produção poética de Rina Sara Virgillito.

Rina Sara Virgillito foi definida pelo crítico literário Carlo Bo, na sua introdução a *Nel grembo dell’attimo* (1984, p. 7) “[...] um dos poucos verdadeiros poetas dos últimos trinta anos [...]” (trad. Nossa).

O seu destino de poeta já estava decidido antes de ela nascer, dado que sua mãe, querendo ter um filho poeta, durante a gravidez pôs-se a ler e transcrever textos poéticos, esperando, desse modo, influenciar o nascituro. Rina Sara Virgillito cresceu solitária e dispensada de qualquer tipo de atividade prática, desenvolvendo assim uma índole introvertida.

O percurso poético desta extraordinária intelectual atravessou múltiplas diretrizes: das interconexões com outros grandes poetas contemporâneos (Montale, Luzi, Sereni), à influência da tradição toscana (Dante *in primis*), à necessidade de fazer referência às literaturas europeias e à influência da tradição gnóstica, cabalística e esotérica. Não é, porém, um percurso de fácil leitura o de Rina Sara Virgillito, poucos encontraram as chaves de desvendamento desse trajeto caracterizado por uma religiosidade visionária. Uma religiosidade que se insere, como afirma justamente Ernestina Pellegrini (1991), na linha das grandes místicas, de Santa Catarina a Maria Madalena a Santa Teresa d’Ávila.

O imaginário e o real sempre se alternaram, se contrapuseram, se fundiram na vida de Rina Sara Virgillito. A jovem professora do liceu clássico Paolo Sarpi de Bergamo, na Itália, a crítica “invisível” das poesias de Eugenio Montale, a tradutora competente e apaixonada e a sua encarnação poética sempre caminharam ao longo do fio da revelação do divino, às vezes apavorante, desestabilizante. Nesse caminho para a revelação foram fundamentais lugares e encontros, sobretudo dois: Florença e Eugenio Montale.

A cidade toscana foi, de fato, como sustenta Ernestina Pellegrini, “[...] a pátria de adoção, desde os anos Trinta e até os últimos meses de sua relutante e orgulhosa existência; foi um lugar da alma, rico de afetos e de encontros decisivos para a sua formação humana e intelectual [...]” (trad. Nossa) (PELLEGRINI, 2001, p. 9). O prêmio Nobel de Literatura, por sua vez, foi, ao mesmo tempo, um referencial amado e temido, um pai espiritual mas também um exemplo

esmagador⁸².

A carreira da escritora Virgillito começou com alguns artigos de crítica literária, mas ela sempre se considerou mais poeta do que crítico, e as suas leituras, assim como as suas traduções, foram, sobretudo, de poeta a poeta. Apesar de ter começado por escrever ensaios, Virgillito desde aí se dedicou, cada vez com mais paixão, à poesia e nos anos Cinquenta mandou uma coletânea de versos a Montale, que lhe respondeu:

Gentile Signorina, non so ancora, oggi, che cosa mi sarà possibile di fare ma posso dirle che tutto quello che ho letto di Lei in prosa o in verso (poche pagine in tutto) mi ha scosso e convinto come raramente mi accade. Non scrivo mai a nessuno e Lei può quindi credere alla sincerità delle mie parole. Perché non viene un giorno a trovarmi in redazione? (PELLEGRINI, 2001, p. 11)⁸³.

Com o aval do grande poeta começa a atividade poética de Rina Sara Virgillito, por seu intermédio, na verdade, entra em contato com o crítico literário Carlo Bo, que assina a apresentação da sua primeira coletânea *I giorni del sole* (1954) e a descreve como um poeta difícil, quase cerebral. Quem a conheceu, sabe o quanto era complexa e, ao mesmo tempo, fascinante a sua alma de poeta, sempre balançando entre o real e o irreal e totalmente dedicada à escuta, e, mais tarde, à transcrição daquela palavra essencial e tremenda que pudesse revelar o Absoluto. A solidão e o rigor eram elementos fundamentais dessa busca que só a poucas pessoas ela tinha confiado. Dessa forma, sempre em surdina e com a ajuda de poucos amigos, tinha publicado as outras coletâneas: em 1962 *La conchiglia*, em 1976 *I Fiori Del cardo* e em 1984 *Nel grembo dell'attimo*.

Nas últimas duas obras publicadas em vida, *Incarnazioni del fuoco* (1991) e *L'albero di luce* (1994) se intensifica a tendência à elipticidade e encontram-se as maiores semelhanças entre a sua poética e a de Dickinson. Nesses livros transcreve ainda uma vez a experiência da busca do absoluto, sempre perseguido, percebido por um instante e logo perdido. É a união com o “esposo místico” – afirma Giorgi (2002) - o coração da “visionariedade” da última Virgillito. A espera, a

⁸² Essa amizade nasceu em 1946, quando a jovem professora manda ao grande poeta - prêmio Nobel de literatura em 1975 - um pequeno ensaio crítico sobre a sua poesia, dando início a uma relação que durará decênios. O ensaio, que fica escondido numa gaveta por quarenta anos, será publicado somente em 1991 com o título *La luce di Montale*. O próprio poeta afirmou ter-se revelado a si mesmo ao ler as palavras agudas e sensíveis de Virgillito. A jovem escritora pretendia destacar o modo particular com que o poeta lígure expressava o divino, contestando dessa forma as interpretações canônicas do pessimismo montaliano.

⁸³ Querida Senhorita, não sei ainda, hoje, o que poderei fazer, mas posso dizer-lhe que o que eu li das suas prosas e versos (de fato poucas páginas) me surpreendeu e agradou como raramente me acontece. Nunca escrevo para ninguém e a senhora pode então acreditar na sinceridade das minhas palavras. Por que não vem um dia me encontrar no meu escritório? (Trad. nossa).

distância, a posse negada, a renúncia, a perfeição real do encontro, a vitalidade simbólica da natureza e da existência são os núcleos vivos dessa erótica da ausência, que é a mesma que inflama as palavras de Dickinson. O êxtase, o Dois que se torna Um, a eternidade e o limite humano são os sinais da intimidade do poeta com o Mistério.

O primeiro é um verdadeiro livro de iniciação, que se insere na linha dos grandes textos místicos de Santa Catarina, de Santa Teresa, de São João da Cruz, de Jacopone. Nesse poema alquímico em sete movimentos, entra-se em um lugar sem tempo e sem espaço (a *Illocality* de Emily Dickinson?), onde se assiste a um drama em atos entre as forças do bem e do mal.

A característica da poesia de Virgillito é, justamente, uma projeção para a unidade, a fusão do que é separado, a união dos opostos: macho e fêmea, luz e trevas. O tom da sua poesia é solene, caracterizado por um forte timbre lírico, cheio de invocações interrogativas: *perché mi struggi, perché mi scerpi*⁸⁴; *dissiggilla i miei sette e sette labbri*⁸⁵; *Liberami da te*⁸⁶; *Rivelati anima*⁸⁷; *Alza la tenebra degli occhi*⁸⁸ – típicas dos hinos ou das *laudes* – que abrem quase todas as suas poesias para chegarem à pronúncia daquela palavra tremenda e essencial que as contenha todas e que leve ao êxtase, à fusão dos dois amantes místicos no Hermafrodita: a perfeita união dos opostos: “Pode-se ler o cancionero – afirma Pellegrini (2001, p. 34) – como a ideação de um corpo utópico; que está junto ao ‘eu’ que fala e ao outro ao qual visa e ao qual deseja unir-se [...]” (trad. Nossa).

Virgillito usa uma língua concreta como pedra, com tons expressionistas muito modernos e vários neologismos, e com aliterações ásperas que aumentam a dureza e a gravidade do seu poema trágico-heróico.

Em *Incarnavazioni del fuoco*, o leitor fica exposto a uma grande variedade de paisagens: prevalece, no início, uma atmosfera infernal com lamas, pântanos e uma neblina que engole tudo e, num segundo tempo, as águas transparentes, as rosas do Paraíso em um movimento em espiral que caracteriza toda a poesia de Virgillito. Até chegar incrivelmente ao movimento final que leva, após ter superado a “difícilima prova”, ao lugar onde se descobre que não há morte: “*Non credevi/ che la porta strettissima/ ti lasciasse sgusciare - / ferita, storta - / dalla cena delle larve*

⁸⁴ *Porque me consome, porque me abate?* (Trad. nossa).

⁸⁵ *Dessela os meus sete e sete lábios.*

⁸⁶ *Liberta-me de ti.*

⁸⁷ *Revela-te alma.*

⁸⁸ *Levanta a treva dos olhos.*

alla/ fiorita spera”⁸⁹. O lugar do instante eterno, quando a encarnação se torna incorporação do Outro. Na fusão andrógina que não tem um rosto, até a palavra é demais, sobra:

*La parola è
troppo
il gesto non vale
nell'assenza*

*ma tu hai rotto
termini e distanze,
nella rapina dell'oltretempo mi
rivolgi
Tutto
il tuo amore sepolto
In te con te per te
nell'occhio della luce
siamo
l'unica Essenza
che non ha nome
né disegnabile
volto*⁹⁰

A poeta sobreviverá na sua nova metamorfose, no seu novo corpo de hermafrodita, como parte do Princípio criador, da inteligência de Deus que contém no seu ventre onde jaz, atravessado, sem possibilidade de saída:

*Se tutto è scritto e noi
recitiamo le parti
solo
nel gran mistero, come
amarti, come
scartare il peggio? Non
mancarmi, io
non ti rinnegherò –
finché nel grembo
di traverso
mi
giacerai
senz'altra pietra*⁹¹

⁸⁹ *Não acreditavas/ que a porta estreitíssima/ deixasse-te esgueirar -/ ferida, torta -/ da ceia das larvas à/ florida esfera* (VIRGILLITO, 1991, p. 211).

⁹⁰ A palavra é/ muito/ o gesto não vale/ na ausência/ mas / tu quebraste/ limites e distâncias,/ na rapina do além-tempo me/ diriges/ Todo/ o teu amor sepultado/ em ti com ti para ti / no olho da luz/ somos/ a única Essência/ que não tem nome/ nem um rosto/ desenhável . (VIRGILLITO, 1991, p. 235). (trad. Nossa).

⁹¹ Se tudo está escrito e nós/ desempenhamos partes/ só/ no grande mistério, como/ amar-te, como/ descartar o pior? Não/ faltar-me, eu/ não renegar-te-ei -/ até quando no regaço/ atravessado/ jazer-me-ás/ sem outra pedra (trad. Nossa), (VIRGILLITO, 1991, p. 234).

O segundo livro, *L'albero di luce*, é uma continuação, talvez uma dilatação do outro. Nesse texto, a matéria e a realidade, já são parte integrante da forma do sacro. Em um movimento espiral continua a história dos dois amantes celestiais entre cristais e árvores de ouro, em uma paisagem em perene metamorfose. A metamorfose envolve até a pontuação, que se torna elemento fundamental do ritmo poético: as vírgulas, os travessões, os pontos de interrogação tornam-se palavras em meio a palavras e expressam um espaço físico indefinido, vazio. Por isso Virgillito subverte (assim como Dickinson) a ordem canônica da pontuação, colocando, por exemplo, a vírgula muito distante da palavra, como se tivesse que expressar fisicamente a construção desse seu novo espaço poético, da sua nova cosmogonia literária, como se vê bem na poesia *I Gemelli (Os Gêmeos)*:

*Prima della nascita
capovolta*

*leva le braccia
alte
(se ci riesci!) siamo
ormai alla dirittura ,
fra poco
precipiti fuori –
e adesso?*

*Stringimi forte ,
è il momento -
poi
la morte -
o la vita che
scoppia⁹²*

Esse livro conclui a temporada poética de Rina Sara Virgillito, uma mística sem convento, uma devota da Palavra, do seu poder plasmante, na qual acreditava tanto que lhe sacrificou a vida toda. Virgillito não acreditava que se pudesse viver com a mesma intensidade a vida real e a poética, imaginária. Segundo ela, quem vive demasiadamente em uma, deve irremediavelmente sacrificar grande parte da outra. Ela escolheu viver na “rua dos Espíritos” e dessa sua viagem nos resta um testemunho extraordinário.

⁹² Antes do parto/ ao contrário/ levante os braços/ altos/ (se conseguir!) estamos/ quase chegando ./ ainda pouco e/ se precipitará para fora -/ e agora?/ Aperte-me forte ./ é a hora -/ logo/ a morte -/ ou a vida que/ estoura (trad. Nossa) (VIRGILLITO, 1994, p. 15).

3.1.3 Os tradutores: os sete poetas não reconhecidos pelo cânone

As versões de Virgillito serão analisadas e comparadas com as versões de sete poetas italianos não reconhecidos pelo cânone. Conforme foi dito acima, por poeta não reconhecido pelo cânone (ou poeta potencial, segundo Laranjeira) se entende um tradutor que lida com poesia, mas pode não ter publicado coletâneas de versos na língua materna ou tê-las publicado e, contudo, não ser reconhecido socialmente como poeta.

Considerar-se-ão as traduções mais recentes, editadas de 1990 até hoje, sendo também um período representativo do crescente interesse pela poetisa americana, e o que registra o maior número de edições. Escolheram-se, além das traduções dos mais conceituados especialistas e estudiosos de Emily Dickinson e de literatura americana, também as de tradutores que já publicaram prosa ou poesia e lidam de alguma forma com a tradução poética: Bárbara Lanati, Silvio Raffo, Massimo Bagicalupo, Margherita Guidacci, Nadia Campana, Gabriella Sobrino, Bianca Tarozzi.

Barbara Lanati ensina Literatura americana na Universidade de Turim, na Itália. É autora de numerosos livros de crítica e publicou vários artigos em revistas e jornais. Ocupa-se da vanguarda literária e figurativa. Publicou uma biografia de Emily Dickinson *L'alfabeto dell'estasi* (1998) e uma coletânea de poesias da autora americana *Silenzi* (2002). Publicou também um estudo de literatura americana: *Frammenti di un sogno: Hawthorne, Melville e il romanzo americano* (1987).

Silvio Raffo é um dos tradutores mencionados na primeira coletânea integral das poesias de Emily Dickinson, publicada pela editora Garzanti em 1997 e organizada por Marisa Bulgheroni⁹³. Publicou duas coletâneas de poesias de E. Dickinson por ele traduzidas: *Geometrie dell'estasi* (1988) e *Le più belle poesie* (1993).

Massimo Bagicalupo é também um dos tradutores que participaram da edição completa das poesias de Dickinson acima mencionada. É autor, também, de uma das mais amplas coletâneas das traduções de Dickinson publicadas na Itália desde 1961, *Poesie* (1995).

⁹³ Marisa Bulgheroni é a organizadora da primeira edição completa das poesias de Emily Dickinson, publicada na Itália pela editora Mondadori, em 1997. Docente de Literatura Americana nas universidades de Milão, Pavia, Catânia, Gênova dedicou numerosos estudos aos mitos e às imagens do feminino. Dentre os seus livros *Il nuovo romanzo americano* (1960) ilustra formas e fervores da narrativa contemporânea, ainda hoje atuais. *La tentazione della chimera* (1965) encontra e recupera a figura do romancista nos Estados Unidos. A coletânea de contos *Apprendista del sogno* (1996) confirmou seu originário talento de escritora. Em 2001 publicou a mais completa biografia de Emily Dickinson *Nei sobborghi di un segreto*.

Margherita Guidacci é um dos quatro tradutores que participaram da famosa edição completa das poesias de Dickinson. Ela foi também uma das suas primeiras tradutoras: é sua a coletânea monolíngüe de 1947, à qual se seguiu uma mais completa, de 1961 (407 poesias). Em 1961, publicou também uma tradução das cartas de Dickinson pela editora Sansoni. Muitas de suas traduções confluíram para a edição completa de 1997.

Nadia Campana é outra tradutora que comparece na edição de 1997. Publicou também uma escolha pessoal das suas traduções de Dickinson, em 1983, *Le stanze d'alabastro*.

Gabriella Sobrino é estudiosa de literatura inglesa e há muitos anos atua como tradutora. Publicou coletâneas de poesias e uma antologia de poetisas européias com *Luce D'Eramo*. Em 1999, publicou uma coletânea de suas traduções de Dickinson, *Poesie*.

Bianca Tarozzi ensina literatura anglo-americana na universidade de Verona, na Itália. Publicou, em 1981, *Il nudo artificio. Una lettera di sonetti di Robert Lowell*, e, em 1984, *La forma vincente. I romanzi di Jean Rhys*. É autora da seção que diz respeito à poesia em *Storia della Letteratura Americana* de Fink e Minganti. Traduziu muitos poetas americanos e ingleses, dentre os quais Elizabeth Bishop (*Dai libri di geografia*, 1994). Suas poesias se encontram em *Nessuno vince il leone – Variazioni e racconti in versi* (1988) e *La buranella* (1996). De 1996 é também o livro de pequenos contos *Anch'io vissi in Arcadia*.

4 ANÁLISE DESCRITIVA DO CORPUS

4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA METODOLOGIA

4.2 ANÁLISE PRELIMINAR DO CORPUS

4.2.1 Informações preliminares sobre as traduções

4.2.2 Análise da macroestrutura

4.2.3 Análise da microestrutura

4.3 BREVE REFLEXÃO CONCLUSIVA ACERCA DAS RECORRÊNCIAS ENCONTRADAS NO CORPUS

4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA METODOLOGIA

O corpus poético, objeto de estudo desta dissertação, constituía-se no início de 114 poesias de Emily Dickinson traduzidas pela poeta Rina Sara Virgillito. Das 114 poesias chegou-se, após uma seleção drástica, a 27 poesias, as mesmas que também tinham sido traduzidas pelos sete tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone - ou por uma parte deles (poucas poesias, de fato, foram traduzidas por todos). Chegou-se, assim, a um total de 125 poesias, que foram estudadas conforme o esquema dos Estudos Descritivos considerando-as como 125 poesias originais inseridas nos polissistemas de chegada.

Foram estudadas todas as oito coletâneas contendo as poesias em questão, seguindo os princípios do método utilizado pelos teóricos dos Estudos Descritivos. Utilizou-se especificamente o esquema hipotético idealizado por Gideon Toury e aperfeiçoado por José Lambert.

Como foi mostrado acima (2.2.4), os dois teóricos partem do pressuposto básico que os textos traduzidos são originais justamente pela cultura e língua de chegada, e que se deve analisar a equivalência existente entre os termos comparados. Há de se fazer isso buscando destacar as estratégias que os tradutores adotaram dentro do sistema dominante.

Como foi ilustrado no parágrafo 2.1 do segundo capítulo desta dissertação, a poesia de Emily Dickinson sempre constituiu um desafio para os tradutores. O desafio principal encontra-se no caráter eminentemente subvertedor, não somente do aspecto métrico-prosódico da poética dickinsoniana, assim como, e principalmente, na transgressão dos padrões dominantes editoriais e culturais da obra da poeta americana. Na obra e nas atitudes, e até na biografia da autora de Massachusetts, existe uma rebelião implícita que todo estudioso ou tradutor, seja ele quem for, deveria levar em conta.

O que se tem a dizer aqui é que os padrões dominantes que influenciam -- no caso do corpus em questão --, tanto a tradução como atividade, quanto o papel do tradutor, bem como o resultado da tradução, são aqueles mesmos padrões dominantes que Dickinson contestou e dominou por intermédio de sua vida e obra.

Esta análise descritiva buscou justamente averiguar se, neste caso peculiar, os padrões dominantes da cultura de chegada influenciaram, e de que forma, as traduções, e se esses padrões

exercem a mesma influência sobre um poeta reconhecido pelo cânone e sobre os não-reconhecidos pelo cânone.

Não se partiu, então, do pressuposto de quem traduziu melhor ou se o poeta traduz melhor, mas, ao contrário, se analisou se o poeta reconhecido pelo cânone sofre as mesmas restrições dos não-reconhecidos pelo cânone, e se há marca dessa influência nos textos.

4.2. ANÁLISE PRELIMINAR DO CORPUS

4.2.1 Informações preliminares sobre as traduções

O primeiro passo foi o de colher informações sobre as traduções, ou melhor, colher os indícios graças aos quais se poder estabelecer que aquelas eram traduções do ponto de vista do sistema de chegada.

Inicialmente, analisaram-se as sete coletâneas que contêm as 125 poesias escolhidas como corpus a ser estudado, nos seus níveis preliminar e macroestrutural; em seguida, analisaram-se as 125 poesias no nível microestrutural. Segundo a teoria descritiva, uma análise preliminar dos vários níveis, macro e microestrutural deveria revelar uma certa homogeneidade nas estratégias adotadas pelo(s) tradutor(es).

a) Dados referentes à análise preliminar dos sete livros

O primeiro passo foi o de colher informações preliminares sobre a tradução: título, presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor, etc.; meta-texto (na página inicial, no prefácio, nas notas de rodapé, no texto, ou separadas?); estratégias gerais (tradução integral ou parcial?). Visando dessa forma a localizar uma possível estratégia geral de tradução subjacente ao texto.

Primeiro texto: Emily Dickinson, *La bambina cattiva*, organizado por Bianca Tarozzi. Na capa só aparece o nome da organizadora e a menção à presença do texto inglês. Na folha de rosto se repetem as mesmas informações e é somente na folha sucessiva que aparece a especificação do que Bianca Tarozzi, além de organizar o texto, traduziu integralmente as poesias do inglês para o italiano. O texto apresenta uma introdução e uma nota biográfica redigidas pela

organizadora/tradutora. Encontram-se ainda notas explicativas dos textos no final do livro e uma bibliografia por itens. No verso do livro encontra-se uma sucinta biografia da tradutora/organizadora e um breve texto explicativo no qual se justifica a escolha temática das poesias traduzidas. O livro foi publicado por uma pequena editora, a Marsilio.

Segundo texto: Emily Dickinson, *Poesie*, organizado por Massimo Bagicalupo. Neste segundo livro só na folha de rosto aparece o nome do organizador, mas em momento algum se avisa o leitor que se trata de traduções e por quem foram feitas. Massimo Bagicalupo aparece como organizador e é também autor da introdução, de uma cronologia da vida da autora americana e de uma nota bibliográfica bastante aprofundada dividida em 4 itens: edições, traduções italianas, biografias e crítica. No final do livro há um aparato muito detalhado de anotações explicativas das poesias. Só no verso do livro se especifica que essa ampla coletânea das poesias da Dickinson foi organizada e traduzida por Massimo Bagicalupo. Não há biografia do organizador. O livro foi publicado por uma grande editora, a Mondadori.

Terceiro texto: Emily Dickinson, *Silenzi*, organizado por Barbara Lanati. Repete-se neste caso a mesma estratégia editorial dos outros; de fato, não existe referência alguma à tradução e ao tradutor na capa e na folha de rosto, somente na folha sucessiva é que se especifica que as poesias foram traduzidas integralmente pela organizadora Barbara Lanati, que é também autora do prefácio, da nota biográfica e da nota bibliográfica dividida em cinco itens: obras de Emily Dickinson, biografias, traduções italianas, críticas e outros textos. Não há biografia da tradutora. No verso do livro se explicam brevemente os critérios que levaram à seleção das poesias traduzidas. O livro foi publicado por uma grande editora, a Feltrinelli.

Quarto texto: Dickinson, *Poesie*, organizado por Gabriella Sobrino. Na capa e na folha de rosto se informa o leitor que o texto inglês se encontra ao lado, mas em lugar algum se menciona quem traduziu os poemas. O texto apresenta uma introdução da organizadora e uma breve nota biográfica de Dickinson. As poesias são acompanhadas por desenhos. No verso do livro há uma sucinta biografia da organizadora, na qual se fala pela primeira e única vez a respeito da sua atividade de tradutora. Trata-se de uma edição de bolso econômica, a Editora é a Newton.

Quinto texto: Emily Dickinson, *Le stanze d'alabastro*, organizado por Nadia Campana. Só na folha de rosto se avisa sobre a existência ao lado do texto das 140 poesias e do nome da organizadora, mas não de quem as traduziu. Nadia Campana é autora da introdução e também da nota biográfica que aparece no livro. Não há bibliografia, nem biografia da

tradutora/organizadora. Somente no verso se informa o leitor que as traduções foram feitas por Nadia Campana, uma tradutora que há muito tempo estuda E. Dickinson. O livro è publicado por uma grande editora, a Feltrinelli, e a edição é econômica.

Sexto texto: Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, organizado por Marisa Bulgheroni. Neste caso, também, na capa não há referência alguma ao tradutor nem ao organizador, somente na folha de rosto há menção da organizadora. Só na folha sucessiva detalham-se os nomes dos vários tradutores e a quantidade de poesias que cada um traduziu. É o texto mais completo dos sete, sendo também a edição integral das poesias de Dickinson. Contém uma introdução da organizadora Marisa Bulgheroni e uma cronologia, ambas muito detalhadas; uma nota sobre os textos, notas explicativas de boa parte das poesias, uma bibliografia muito aprofundada, dois índices bilíngües dos parágrafos e um índice com data de composição, publicação e autoria das traduções. Não há biografia de nenhum dos tradutores. O livro é publicado por uma grande editora, a Mondadori, em uma edição de luxo.

Sétimo texto: Dickinson, *Poesie*. Traduzidas por Rina Sara Virgillito. Na capa só se avisa o leitor que existe o texto inglês ao lado, não há nome nem de organizador nem de tradutor. Já na folha de rosto, informa-se o leitor do nome da tradutora: Rina Sara Virgillito; do organizador, Sonia Giorgi, e dos outros colaboradores. O livro contém uma biografia escrita por Paola Zaccaria, uma bibliografia essencial de autoria da mesma, uma nota explicativa de Sonia Giorgi e anotações de Marisa Bulgheroni. Não há biografia nem da tradutora nem das outras organizadoras. O livro foi publicado por uma grande editora, a Garzanti.

Tabela I - Recorrências da análise preliminar

Texto	Original ao lado	Nome tradutor na capa	Nome tradutor na folha de rosto	Nome tradutor em outras folhas	Introdução	Notas	Biblio.	Biografia tradutor	Biografia autor
1º	x			x	x	x	x	x	x
2º	x				x	x	x		x
3º	x			x	x		x		x
4º	x				x			x	x

5 ^o	x			x	x				x
6 ^o	x			x	x	x	x		x
7 ^o	x		x		x		x		x

Resumindo os primeiros dados mostrados, pode-se afirmar que em nenhum desses sete livros comparece na capa a indicação explícita que se trate de uma tradução, só em quatro se avisa o leitor que existe texto ao lado (no de B. Tarozzi, no de N. Campana, no de R. S. Virgillito e no de G. Sobrino) e só em um, que se trata de texto inglês (no de G. Sobrino). No de B. Lanati não há indicação alguma na capa de que se trata de tradução, só aparecem o nome da autora Emily Dickinson e o título *Silenzi*.

Em todos os sete textos sempre há o nome da autora Emily Dickinson, enquanto o título varia: em três casos é simplesmente *Poesie*, em um caso *Tutte le poesie*, *Le stanze d'alabastro* no de N. Campana, *Silenzi* no de B. Lanati e *La bambina cattiva* no de B. Tarozzi. É importante destacar que só em um caso (o de Virgillito) o nome do tradutor aparece na folha de rosto, em quatro casos, em folhas sucessivas a de rosto, e em dois casos não aparece em lugar nenhum referência ao nome do tradutor.

Essa primeira e superficial leitura confirmaria a tese segundo a qual o papel do tradutor ainda não ocupa um lugar central nos polissistemas literários ou, pelo menos, nas políticas editoriais das grandes editoras.

Na maioria dos textos analisados se viu que o tradutor é também organizador dos textos e autor da introdução crítica, da bibliografia e da biografia da autora traduzida. Em quase todos os textos se destaca o fato de eles serem organizadores da coletânea e autores dos aparatos críticos, mas se coloca em segundo plano o fato de serem também tradutores. Isso leva a suspeitar que os autores em questão sejam considerados, sobretudo, por serem grandes especialistas do escritor e da literatura de chegada, mais do que pelo seu trabalho de tradutores.

A pouca relevância dada ao papel do tradutor seria confirmada, também, pelo fato de que, na maioria dos casos, não há notícias biográficas dos organizadores/tradutores, e se houver, são mínimas, enquanto as biografias da autora -- Dickinson no nosso caso -- são detalhadas e especificamente tratadas.

Na dicotomia texto/autor de chegada e de partida ainda parece prevalecer, no imaginário coletivo e nos polissistemas de chegada, a “importância” do segundo. Um último elemento destaca-se nesta análise preliminar: das sete coletâneas, quatro foram editadas por grandes editoras (Garzanti, Feltrinelli e Mondadori); em todos os quatro casos não há menção alguma na capa dos tradutores, nem existe sequer informação biográfica a respeito destes últimos.

4.2.2 Análise da macroestrutura

A segunda etapa da análise descritiva do corpus leva em consideração a sua macro estrutura: divisão do texto; relações entre os tipos de narração, diálogo, descrição, entre diálogo e monólogo; estrutura interna da narração; estrutura poética; comentários do autor. Segundo Lambert (1985), todos os textos escolhidos devem ser analisados do ponto de vista de específicas regras textuais: o tradutor traduziu palavras, metáforas, seqüências narrativas, parágrafos, etc? Isso para chegar a formular hipóteses que confirmem ou não as estratégias (*Source text? Target text? Target system?*) delineadas na análise preliminar dos mesmos e estabelecer conclusões provisórias acerca dos textos em questão.

O primeiro texto, *La bambina cattiva* de Bianca Tarozzi, contém 70 poesias de Emily Dickinson por ela traduzidas. A tradutora segue a numeração da primeira edição completa das poesias da autora americana organizada por Thomas Johnson em 1955, conforme se encontra nas notas ao texto (p. 205). Cada poesia leva a data da pressuposta composição e a da publicação. Essas são as únicas informações que a tradutora dá ao leitor acerca do seu processo tradutório. Não existe referência nenhuma aos critérios adotados ao longo do trabalho. No que diz respeito às poesias, a tradutora mantém fielmente tanto a divisão em estrofes, quanto a pontuação do original e também a maiúscula nos casos previstos, isto é, no início de cada verso e para destacar algumas palavras. As notas explicativas no final do texto informam seja sobre o conteúdo de cada poesia, seja sobre o aspecto métrico-lingüístico. Finalmente, na orelha do livro, há uma pequena nota explicativa acerca dos critérios que levaram à escolha das poesias. Justifica-se, de certa forma, o título da coletânea *La bambina cattiva* (A menina má), afirmando ter sido intenção, não se sabe precisamente de quem (a tradutora? a editora?), apresentar as poesias que ilustravam o diálogo entre a parte infantil da autora e a divindade. Especificam-se brevemente as razões, sobretudo poéticas, dessa escolha, mas se omitem as razões lingüísticas. A transposição

praticamente exata da métrica dos originais e os acenos ao aspecto do conteúdo levam a supor uma preocupação da tradutora ou, talvez, da editora em comunicar o conteúdo dos textos, sem uma grande preocupação com a transpoetização formal.

O segundo texto, Emily Dickinson, *Poesie*, organizado por Massimo Bagicalupo, contém 358 poesias da autora americana distribuídas em oito secções cronológicas (conforme a data de composição). Como o próprio tradutor/organizador afirma na página XXXII da sua nota bibliográfica, o texto italiano segue exatamente a numeração dada aos originais no inglês por Thomas Johnson, na primeira edição de 1955. Além da numeração, a edição italiana retoma a as datas da composição e da primeira publicação das poesias, sempre conforme a edição de Johnson. O tradutor dá uma justificativa das suas escolhas, tanto das poesias, quanto das estratégias tradutórias. Ele afirma, de fato, na nota bibliográfica (p. XXXIII) que a escolha das poesias foi eminentemente subjetiva e que ao lado de poesias já conhecidas pelo público, existem poesias menos conhecidas, mas que representam aspectos menos divulgados da poética da autora americana. No que concerne às escolhas meramente lingüísticas, o tradutor afirma que seu objetivo foi permanecer o máximo possível próximo ao original inglês, tendo esta coletânea como finalidade principal tornar-se um instrumento de leitura. Mais adiante, na nota lingüística, o tradutor especifica ainda mais os critérios que orientaram a sua tradução: ele preferiu abrandar o texto traduzido, reduzindo o uso de maiúsculas que faz Dickinson, usando-as só no início do parágrafo e com os nomes próprios.

Um outro traço marcante das poesias de Dickinson é o uso de travessões como quase único signo de pontuação. Bagicalupo, afirma que manteve o travessão quase em todos os casos, com algumas exceções para maior clareza. Na verdade, analisando as poesias traduzidas por Bagicalupo, observou-se uma falta de critérios precisos: em alguns casos, como ser verá mais adiante, mantém a pontuação, em outros, muda, até adicionando travessões onde não existiam no original. A divisão em estrofes permanece a mesma do original.

No terceiro texto em questão, Emily Dickinson, *Silenzi*, organizado por Barbara Lanati, as 137 poesias traduzidas seguem a numeração da edição Johnson e trazem em baixo a data de composição. Não existe menção aos critérios adotados ao longo do processo tradutório. A tradutora mantém a divisão em estrofes do original inglês. Acerca da pontuação e do famoso travessão, aqui o comportamento revelado é mais variável, não parece existir um critério único por ela adotado: às vezes mantém as maiúsculas, às vezes não, às vezes mantém o travessão, às

vezes muda a pontuação. No verso do livro há uma justificativa pouco exaustiva das escolhas da tradutora, feita pelos editores. Nessa justificativa, afirma-se que o objetivo da tradução de Lanati foi desmentir uma imagem de Dickinson muito estereotipada - a de virgem triste, fechada e reservada do *New England* - e visa a restituir por meio da tradução a escrita inquieta, e inquietante, abstrata e sensual, tentando superar as tentativas de domesticação, até da parte formal, que foram feitas até aquele momento. Isso, porém, parece não encontrar confirmação nos textos analisados, como se verá melhor na análise da microestrutura dos poemas.

No quarto texto, Emily Dickinson, *Poesie*, organizado por Gabriella Sobrino, as 55 poesias traduzidas são distribuídas em 11 seções segundo a data de composição. Não mantém a numeração da edição Johnson e as poesias somente trazem o ano de composição embaixo. Não sabemos a qual edição do original inglês a autora faz referência no seu processo tradutório e também não há menção dos critérios adotados ao longo do trabalho. A tradutora mantém a divisão em estrofes do original, mas muda a pontuação sem um critério aparente (colocando o famoso e tão debatido travessão também onde não está presente no original) e o uso das maiúsculas. As várias seções são acompanhadas por desenhos que não têm, aparentemente, nenhuma ligação com o texto.

No quinto texto, Emily Dickinson, *Le stanze d'alabastro*, organizado por Nadia Campana, as 140 poesias traduzidas levam uma numeração diferente da de Johnson. Campana usa uma numeração crescente de um até 140 estabelecida aleatoriamente, não se sabe se pela organizadora ou pela editora. A edição retoma o texto original inglês da edição de Johnson de 1955. Não existe biografia da tradutora e também não há explicação dos critérios adotados durante o processo de tradução. No verso do livro, porém, informa-se o leitor que a coletânea é organizada por uma tradutora que há muito tempo se ocupa do texto dickinsoniano e que o objetivo principal daquelas traduções é reproduzir exatamente a poética excessiva da autora americana. Por isso, continua a breve justificativa, decidiu-se manter a mesma métrica subvertedora que somente pode ser plenamente compreendida com o texto inglês ao lado. Dessa pequena apresentação conclui-se que as traduções estão mais preocupadas com o aspecto lingüístico do que com o conteúdo cultural. Essa concisa nota explicativa termina, enfim, com a confirmação de um estereótipo tradutório ao dizendo que essas traduções, pelas razões citadas anteriormente, foram “fiéis” à palavra poética da autora.

O sexto texto, Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, organizado por Marisa Bulgheroni, é um caso único, sendo a primeira edição completa das poesias traduzidas para o italiano. As 1775 poesias foram traduzidas por diferentes tradutores: Nadia Campana, Margherita Guidacci, Silvio Raffo e Massimo Bagicalupo. Na coletânea há também uma seção de traduções feitas por poetas muito conhecidos (E. Montale, A. Rosselli, C. Campo, M. Luzi, etc.). Há uma nota explicativa das escolhas editoriais feitas, mas nada acerca dos critérios adotados pelos tradutores. O texto opta pela edição original de Johnson de 1955. As poesias mantêm a mesma numeração do original. Não há notas biográficas dos tradutores e da organizadora. Por ser uma coletânea de traduções de vários tradutores, torna-se extremamente difícil, se não impossível, destacar um único critério de trabalho: mas no geral os tradutores mantiveram a divisão em estrofes do original inglês, sem, no entanto, fazerem a mesma coisa com a pontuação, que sofre mudanças próprias em cada um dos tradutores. Já as versões dos poetas oferecem um exemplo, em alguns casos, de transpoetização total, tanto lingüística quanto metricamente, das poesias (Cristina Campo), em outros são muito próximas ao original (Amelia Rosselli)⁹⁴.

No sétimo texto, E. Dickinson, *Poesie*, traduzidas por Rina Sara Virgillito, as 114 poesias mantêm a numeração do original de Johnson de 1955. No prefácio de Sonia Giorgi (2002, p. XX-XXII), há um pequeno elenco das escolhas que levaram à edição definitiva dessas traduções póstumas de Virgillito. Giorgi lembra como o critério adotado foi o de confrontar as diferentes versões existentes de cada tradução, privilegiando quase sempre a final, ou de respeitar as indicações de Virgillito, quando presentes, favoráveis a uma ou a outra versão. A própria Giorgi oferece, também, uma pequena biografia da autora.

Virgillito não conserva totalmente a métrica e a pontuação do original, várias vezes muda a divisão das estrofes de uma forma mais pessoal e recria a pontuação, ainda que utilizando abundantemente o travessão.

⁹⁴ Para um aprofundamento maior, ver a edição completa das poesias de Emily Dickinson organizada por Marisa Bulgheroni (1997), páginas 1641-67.

Tabela II - Recorrências da análise macroestrutural

Texto	Numeração Johnson	Edição original (1955)	Justifica critérios tradução	Justifica critérios seleção	Divisão em estrofes	Uso do travessão	Uso das maiúsculas	Divisão cronológica
1º	x	x		x	I	I	I	
2º	x	x	x	x	I	P	P	x
3º	x	x		x	I	P	P	x
4º					I	P	P	x
5º		x			P	P	P	x
6º	x	x			I	P	P	x
7º	x	x			P	I	P	

I = Integral

P = Parcial

Ao resumirem-se os dados dessa análise macroestrutural, destaca-se um quadro bastante confuso e contraditório. Em primeiro lugar, na quase totalidade dos textos não existe justificativa dos critérios adotados pelos tradutores, mas, ao contrário, existe na metade dos casos, uma justificativa da seleção de poemas propostos. Muitas vezes, de fato, no verso do livro se encontra um breve resumo dos critérios que levaram à escolha daquelas específicas poesias (com muita probabilidade feito pelos editores). Ainda uma vez, o papel do tradutor e, sobretudo, do processo tradutório usado pelo tradutor, não parece ter muita importância dentro da política das editoras e das edições.

Essa segunda análise confirmaria então as hipóteses estabelecidas na análise preliminar. Além do mais, quando existem justificativas acerca dos critérios adotados, não se encontra um comprovante nos textos. Isso levaria a supor uma incoerência dos tradutores ou uma intervenção final das editoras. Essa suspeita seria confirmada pelo fato de que, quando existem referências aos critérios, essas são quase sempre rápidas menções feitas no verso do livro pela editora, e não pela tradutora. Ainda uma vez se teria dado mais prestígio ao papel dos organizadores do que ao dos tradutores, mesmo quando são a mesma pessoa.

As traduções analisadas se caracterizam mais por serem um instrumento de consulta, do que um texto original, possuindo um determinado valor literário no polissistema de chegada. Essa hipótese é formulada a partir dos dados oferecidos na tabela II.

Viu-se que, na maioria dos casos, os tradutores fazem referência ao texto canônico de Johnson tanto pela numeração e data de publicação da poesia, quanto pelo texto original em inglês. Além do mais, quase todos os textos apresentam biografias da autora americana, bibliografias e notas explicativas das poesias originais, mas, faltam, ao contrário, as das traduções.

Um outro dado importante é que as versões dos tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone apresentam uma divisão em estrofes muito regular (quase sempre a do original), mas usam parcialmente o peculiar travessão, bem como as maiúsculas (duas características de Dickinson). Além disso, a leitura das poesias dos não reconhecidos pelo cânone revelou uma certa tendência à literalidade, além da narratividade e também da descrição.

O que chama mais a atenção numa comparação entre as traduções de Virgillito e as dos outros sete tradutores é, por um lado, a forte capacidade de síntese e a tendência à elipse da primeira, por outro, a forte tendência ao prosaísmo dos outros.

Nos dois últimos versos da poesia 1732, por exemplo, o que os outros tradutores têm que dizer usando em média 17 palavras, Virgillito o expressa com somente 12, privilegiando mais a comunicação do ritmo do que a mera comunicação do conteúdo:

a) *Separarsi è quanto del cielo si sa,*

E quanto basta dell'inferno. (Virgillito)⁹⁵;

b) *La separazione è tutto ciò che sappiamo*

del Cielo, e tutto quanto ci occorre dell'inferno. (Sobrino)⁹⁶;

c) *La separazione è tutto ciò che sappiamo del Cielo,*

e tutto ciò che vi basta sapere dell'inferno. (Lanati)⁹⁷;

d) *Il separarsi è tutto quel che sappiamo del Cielo,*

e tutto quel che occorre sapere dell'inferno. (Tarozzi)⁹⁸.

⁹⁵ Separar-se é quanto do Céu sabe-se,/ e quanto basta do Inferno (trad. nossa).

⁹⁶ A separação é tudo aquilo que sabemos/ do Céu, e tudo aquilo que nos é necessário do Inferno.

⁹⁷ A separação é tudo aquilo que sabemos do Céu,/ e é tudo aquilo que vos é necessário saber do Inferno.

⁹⁸ O separar-se é tudo aquilo que sabemos do Céu,/ e tudo aquilo que precisa saber do inferno.

Ao se compararem esses versos com os originais, vê-se que Dickinson tinha usado 13 palavras para expressar o ritmo que se encontra também em Virgillito:

Pàrting is àll we knòw of hèaven,

And àll we nèed of hèll (Dickinson);

Separàrsi è quànto del cièlo si sà,

E quànto bàsta dell'infèrno (Virgillito).

Além dessa falta de síntese, os poemas dos sete tradutores parecem conter um grau muito baixo de poeticidade: ausência de ritmo, ausência de rimas, ausência de figuras retóricas e métrico-prosódicas (*enjambements*, inversões sintáticas e aliterações), ao contrário, muito presentes nos textos de Virgillito, como se pode observar nos exemplos a seguir:

a) **Rimas, paranomásias e elipticidade**

Poesia 1695:

a) [...] dinnanzi a quel luogo profondo

*quella polare **intimità***

un'anima di fronte a se stessa –

*finita **infinità** (Virgillito)⁹⁹;*

b) [...] In confronto a quel più profondo punto

quell'isolamento polare di un'anima

ammessa alla presenza di se stessa –

infinito finito (Lanati)¹⁰⁰;

c) [...] A quel luogo più profondo

quella segretezza polare

a cui l'anima introduce se stessa –

*finita **infinità** (Tarozzi)¹⁰¹;*

d) [...] a confronto di quel luogo più profondo

quella polare segretezza,

un'anima amessa alla propria presenza –

*finita **infinità** (Bagicalupo)¹⁰²;*

⁹⁹ [...] perante aquele lugar profundo/ àquela intimidade polar/ uma alma diante si mesma -/ finita infintude (trad. Nossa).

¹⁰⁰ [...] Em comparação àquele ponto mais profundo/ aquele isolamento polar de uma alma/ admitida à presença de si mesma -/ infinito finito.

¹⁰¹ [...] Aquele lugar mais profundo/ aquele segredo polar/ ao qual a alma introduz a si mesma -/ finita infinitude.

e) [...] in confronto a quel punto più profondo,
segretezza polare
che è un'anima al cospetto di se stessa –
infinità finita (Guidacci)¹⁰³.

b) Rima

Poesia 1251:

- a) [...] *ma il Silenzio è **infinità**.*
*Volto per se non **ha** (Virgillito)¹⁰⁴;*
 b) [...] *ma il silenzio è l'infinito.*
Per sé non ha volto. (Campana)¹⁰⁵;
 c) [...] *ma il silenzio è l'infinito.*
Per sé non ha volto. (Raffo)¹⁰⁶;
 d) [...] *Ma il Silenzio è l'Infinito.*
Lui stesso non ha volto. (Tarozzi)¹⁰⁷.

c) Rima, paranomásia e ritmo

Poesia 1247:

- a) *Come tuono comprimersi nel limite*
*poi con fragore romper **via***
ogni creatura si nasconde
*questo – sarebbe **Poesia** – (Virgillito)¹⁰⁸;*
 b) *Concentrarsi come il tuono al proprio limite*
e poi sgretolare con sfarzo e fragore
mentre ogni cosa creata cerca rifugio
questo – sarebbe poesia – (Lanati)¹⁰⁹;

¹⁰² [...] em comparação àquele lugar mais profundo/ aquele segredo polar,/ uma alma admitida à própria presença -/ finita finitude.

¹⁰³ [...] em comparação àquele ponto mais profundo/ segredo polar/ que é uma alma à presença de si mesma - /infinitude finita.

¹⁰⁴ [...] mas o silêncio é infinitude, um rosto para si não tem.

¹⁰⁵ [...] mas o silêncio é o infinito,/ por si não tem rosto.

¹⁰⁶ [...] mas o silêncio é o infinito./ Por si não tem rosto.

¹⁰⁷ [...] Mas o Silêncio é o Infinito./ Ele mesmo não tem rosto.

¹⁰⁸ Como trovão comprimir-se no limite -/depois com fragor estourar longe -/ toda criatura se esconde – isso/ seria Poesia.

c) *Sommarsi come il tuono sul finire
poi grandiosamente crollare
mentre ogni cosa creata si nasconde
questa – sarebbe poesia – (Bagicalupo)¹¹⁰;*

d) *Accumularsi come il tuono alla fine
e poi passare in un rombo solenne
mentre tutto il creato si nasconde:
questo sarebbe poesia (Guidacci)¹¹¹*

Da análise deste (numericamente) pequeno corpus, se pode observar o ritmo que caracteriza as estrofes de Virgillito, constituídas na maioria dos casos de pés de três e quatro unidades [prevalentemente jâmbicos (sílabas breves, sílabas longas), trocaicos (sílabas longas, sílabas breves) e datílicos (sílabas longas, duas sílabas breves)], ao contrário do que acontece nas versões dos outros autores, nas quais é difícil localizar um preciso traço rítmico.

d) Enjambements

Poesia 1129:

a) *[...] il Successo sta nel fare il giro
al piacere nostro infermo
troppo splende
la verità, sorpresa superba. (Virgillito)¹¹²;*

b) *[...] la via indiretta è migliore –
abbaglia il nostro malfermo piacere
la troppa sorpresa del vero – (Sobrino)¹¹³;*

c) *[...] il Successo è nel cerchio
Troppo luminosa per la nostra Gioia inferma
La superba sorpresa della Verità (Tarozzi)¹¹⁴;*

d) *[...] il successo sta nell'aggirare
Troppo luminosa per il nostro piacere infermo
La sorpresa superba del vero (Bagicalupo)¹¹⁵;*

¹⁰⁹ Concentrar-se como o trovão no seu limite/ e depois se desfazer com fasto e fragor/ enquanto toda coisa criada procura um abrigo/ isto – seria poesia -.

¹¹⁰ Somar-se como o trovão ao terminar/ depois desabar grandiosamente/ enquanto toda coisa criada se esconde/ esta – seria poesia -.

¹¹¹ Amontoar-se como o trovão no fim/ para depois passar em um rombo solene/ enquanto todo o criado se esconde:/ isto seria poesia.

¹¹² [...] o Sucesso é andar em círculo/ para o prazer nosso enfermo/ resplandece demais/ a verdade, soberba surpresa.

¹¹³ [...] a via indireta é melhor -/ deslumbra o nosso prazer mal firme/ a grande surpresa do verdadeiro -/.

¹¹⁴ [...] o Sucesso está no círculo/ demasiadamente brilhante para o nosso prazer mal firme/ a soberba surpresa da Verdade.

Deste breve *excursus* se deduz como, mesmo sem compará-las com o original inglês, as poesias dos tradutores revelam-se pouco poéticas na língua de chegada, enquanto as de Virgillito apresentam-se ao leitor com um alto grau de significância. Esta última, de fato assume um comportamento contrário ao dos outros tradutores: se por um lado, quase na maioria dos casos, não mantém a divisão em estrofes do original, por outro, conserva quase que totalmente o uso do travessão feito por Dickinson e, por conseguinte, o tom elíptico de sua poesia. Um exemplo gritante disso é a poesia 469:

*Il rosso – rovente – è il mattino –
Violetto – il mezzodì –
Giallo – il Giorno – che cede –
E dopo – niente – [...] ¹¹⁵.*

Essa elipticidade se explica facilmente ao considerar-se a produção poética de Virgillito e suas características métrico-prosódicas. Como já foi mostrado no parágrafo a ela dedicado, sua poesia caracteriza-se por uma forte concentração gráfico-sêmica, pela falta de subordinação e pela concentração polissêmica dos versos. As poesias são breves e incisivas, não existe quase pontuação alguma a não ser o famoso travessão, como se pode ver em uma das suas últimas poesias, *SOLE NERO* (SOL NEGRO):

*Tu –
ora –
muovi gli scacchi .
Nella pece dei tuoi
smeraldi
tutte le corse
stramazzano
di libellule pazze –
nel tuo sole
nero
s'accapigliano
gioia e orrore : il passato –*

¹¹⁵ [...] o sucesso está em contornar/ demasiadamente brilhante para o nosso prazer enfermo/ a soberba surpresa do verdadeiro.

¹¹⁶ O vermelho – ardente – é a manhã -/ Violeta – o meiodia -/ Amarelo – o Dia – que cede -/ e depois – nada [...].

*millenni forse – [...]*¹¹⁷

Esse diferente comportamento entre os tradutores confirmaria a tese sustentada nesta pesquisa, segundo a qual o poeta reconhecido pelo cânone não estaria tão preocupado com o público e a cultura de chegada, mas muito mais com a língua e com a poética do original, como a própria Virgillito afirma, falando dos critérios adotados nas traduções dos sonetos shakespearianos:

Pareceu necessário, para não trair, o quanto se podia, a força da escansão originária, retomar a estrutura métrica do soneto elizabetiano [...] na verdade um texto poético, sem dúvida, vive essencialmente da mistura fônico/tímbrico/rítmica, e somente nela o “significado” torna-se sedutor e potente. [...] Tentou-se, então, esse caminho: buscando equivalências conforme os modos e a tradição de nossa língua, questionando as estruturas profundas para retomar pelo menos as imagens-chave, os jogos de analogias, de remessas intra e intertextuais, dentro de um concordante jogo de harmônicas e de timbres (VIRGILLITO, 1988, p. 22) (trad. Nossa).

Além do mais, o poeta reconhecido pelo cânone estaria mais influenciado pela sua própria poética do que pela do sistema de chegada e, enfim, não sofreria, como se viu, a influência direta das editoras, que os outros tradutores sofrem.

No caso de Virgillito, as escolhas feitas pela poeta ao longo do processo tradutório, como testemunha a organizadora Sonia Giorgi (2002, p. XXI), foram entregues à editora que assim as publicou.

Não se quer aqui sustentar que este caso tenha um valor universal, mas só destacar um comportamento que leva a produzir traduções diferentes. Lembra-se, porém, como a própria organizadora Marisa Bulgheroni, apresentando a edição integral das poesias de Dickinson na Itália, lembrava que a secção especial assim chamada de “Versões de Autor”, ou seja, feitas por poetas consagrados pelo cânone (Montale, Luzi, Rossetti, Campo, etc.) evidenciava uma personalização muito forte das poesias de Dickinson, tanto no que diz respeito ao estilo, quanto no que diz respeito ao léxico e à métrica. O fato de serem poetas consagrados pelo cânone e não especialistas, até conceituados, pelo autor e pela literatura traduzidos, parece conferir aos tradutores-poetas maior liberdade de experimentação ou licença poética.

¹¹⁷ VIRGILLITO, R. S. *L'albero di luce*. Bergamo: El Bagatt, 1991, p. 34 (Tu -/ agora -/ movimentas o xadrez ./ na pez das tuas/ esmeraldas/ todas as corridas/ estatelam/ de libélulas loucas -/ no teu sol/ negro/ pegam-se/ felicidade e horror : o passado -/ milênios talvez -/ [...], trad. nossa).

Acredita-se que se os sete tradutores não reconhecidos pelo cânone tivessem tido o mesmo prestígio literário de Virgillito, não traduzissem em vista de uma publicação e selecionassem as poesias seguindo o próprio critério e não o “imposto” por uma editora, haveriam de ter conseguido resultados diferentes dos que se mostraram nesta pesquisa.

Querendo ser um pouco polêmicos, poder-se-ia afirmar que se os tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone tivessem traduzido essas poesias sem sofrer as constrictões das editoras, as traduções, por um lado, teriam conseguido evitar, como sustenta Benjamin, ser “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2001, p. 189), por outro, poderiam ser textos literários válidos também pela cultura e língua de chegada.

De fato, a tendência *target oriented* dessas traduções com sua preocupação em tornar os textos o mais compreensíveis possível, tornou, ao contrário e paradoxalmente, as traduções menos significantes pela cultura e língua de chegada.

Quer-se mais uma vez ressaltar que os resultados, não exaustivos, desta pesquisa, parecem contradizer a tese de Toury. Mostrou-se, de fato, como a hipótese *target oriented* do teórico israelense possui limites não somente práticos, mas também ideológicos: se, como diz Benjamin, o leitor não é o objetivo pelo qual nasce uma obra literária, por que deveria sê-lo no caso da tradução?: “E assim é, sempre que a tradução se compromete a servir o leitor. Mas se ela fosse destinada ao leitor, o original também o deveria ser. Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie?” (BENJAMIN, 2001, p. 191).

Se a perspectiva dos polissistemas de chegada torna-se, de fato, fundamental nas políticas das editoras, não se pode dizer, porém, a mesma coisa a respeito das escolhas dos poetas.

Essas posturas encontram maior consolidação nos dados obtidos com a análise da microestrutura dos poemas, como se verá em seguida.

4.2.3 Análise da microestrutura

A etapa sucessiva prevê a análise da microestrutura dos poemas traduzidos que visa a destacar os deslocamentos nos níveis fônico, gráfico, sintático, léxico-semântico, estilístico, locutório, etc. Analisam-se, assim, a seleção das palavras, os padrões gramaticais dominantes e as

estruturas literárias formais (metro, rima), formas de reprodução do discurso (direto, indireto, etc.), registro da língua etc.

Apresentar-se-ão aqui em primeiro lugar os resultados gerais decorrentes da observação das 125 poesias em questão. Segue uma tabela em que se especifica o número das poesias e os nomes dos tradutores que as traduziram:

TABELA III – Poesias traduzidas

Poesia	Tradutor Virgillito	Tradutor Campana	Tradutor Guidacci	Tradutor Lanati	Tradutor Bagicalupo	Tradutor Sobrino	Tradutor Raffo	Tradutor Tarozi
211	x	x	x	x				
249	x	x	x	x	x	x		
298	x			x	x		x	
435	x			x	x	x	x	
469	x	x			x		x	
470	x	x		x	x		x	
494	x	x			x		x	
511	x		x	x	x	x		
640	x			x	x	x	x	
675	x	x			x		x	
769	x	x		x			x	
850	x		x	x	x	x		
860	x	x		x			x	
870	x			x	x		x	
1052	x		x		x	x		x
1129	x				x		x	x
1247	x		x	x	x			
1251	x	x					x	x
1551	x			x	x	x		x
1583	x	x		x		x	x	

1601	x	x			x		x	x
1640	x	x			x		x	
1695	x		x	x	x			x
1732	x		x	x	x	x		x
1741	x			x	x		x	x
1755	x	x	x	x	x	x		
1760	x			x	x	x		
Parciais	27	13	9	19	22	11	16	8
Totais 125								

A análise micro-estrutural das poesias confirmou as hipóteses estabelecidas na macro-estrutural. As poesias dos poetas não reconhecidos pelo cânone confirmam uma tendência à narratividade: praticamente em todos os casos, os versos dessas poesias são muito mais longos do que os de Virgillito, além de serem caracterizados pelo amplo uso da subordinação e da adjetivação. Só nas poesias caracterizadas, já no original, pela narratividade a diferença entre Virgillito e os outros se atenua.

A tendência de Virgillito é a de isolar as palavras, usando poucos adjetivos ou apostos que especifiquem ulteriormente o substantivo, enquanto a tendência dos outros é exatamente o contrário, alcançando dessa forma um alto grau de redundância lexical. A tendência dos tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone parece ser a de explicar sempre de alguma forma o texto, coisa que não acontece nas traduções de Virgillito. A tendência encontrada nos tradutores que explicam os textos é reforçada pelo diferente uso da pontuação - que elimina ou substitui o travessão usado por Virgillito-, por dois pontos ou vírgulas. Registra-se, ainda, uma certa falta de rimas e paranomásias nas versões dos tradutores e quando houver, prevalece sempre um uso de rimas banais.

Acerca do ritmo, Virgillito, ao contrário dos tradutores não reconhecidos pelo cânone, usa em muitos casos, como já se disse, os metros jâmbico e trocaicos (os mesmos de Dickinson) doando às poesias uma musicalidade imediata, não perceptível nos outros.

Uma outra diferença diz respeito ao léxico. A leitura das poesias destaca um uso de termos arcaicos e não usuais por parte dos tradutores, além de um uso muito freqüente de

expressões idiomáticas bastante prosaicas e pouco líricas. Enquanto em Virgillito, além de haver uma tendência mais à omissão do que ao preenchimento de categorias gramaticais, destaca-se o uso até de neologismos (muito frequente também na sua produção poética) como, por exemplo, *il Senzafine* (O Semfim, escrito todo junto) da poesia n° 769. Virgillito mostra, além disso, uma preferência pela sentencialidade e pelos aforismos nas suas poesias, que não se encontra nos outros textos; muitos versos são orações que em si mesmas formam sentidos poéticos.

A seguir serão apresentados alguns breves exemplos de casos específicos encontrados em algumas poesias do corpus. Foram escolhidas quatro poesias representativas de três tipologias poético-estilísticas diferentes: uma, a n° 211, que representa o padrão métrico e estilístico de Dickinson com divisão em dois quartetos; uma, e mais provavelmente, a mais comprida de Dickinson, a n° 640, que foge à norma, e as de n° 860 e n° 1583, que representam dois exemplos de estilo elíptico, aforístico e sentencioso.

a) Análise descritiva da poesia n. 211

Vienimi lento - Eden !
le labbra che ti ignorano -
smarrite - succhiano i tuoi
gelsomini -
come languida l'ape -

tardi al suo fiore giunta
in ronzo alla camera
s'arrotonda - i suoi nettari
conta - entra - e nei balsami
è perduta.
(Virgillito)

Lento discendi, o Paradiso!
Labbra a te non avezze
timide i tuoi gelsomini delibano,
come vinta d'ebbrezza

l'ape che tardi il proprio fiore raggiunse
sussurra intorno al suo talamo,
conta il nettare – entra,
ed è perduta nei balsami.
(Guidacci)

Vienimi incontro – Eden – lentamente!
Labbra che ancora non ti conoscono
succhiano caute ai tuoi gelsomini –
come l'ape, quando ormai sul punto di venire meno –

Raggiunge il suo fiore – tardi –
e s'aggira ronzando intorno alla sua stanza –
ne passa in rassegna i nettari –
entra – e infine nei profumi si perde.
(Lanati)

Nessas poesias, a primeira coisa que chama a atenção é a divisão em estrofes: enquanto os três tradutores usam dois quartetos, Virgillito usa duas estrofes de cinco versos. Outra característica que se destaca é a brevidade dos versos de Virgillito, geralmente compostos por uma média de três palavras, que chegam no máximo a cinco, enquanto os dos outros chegam até a oito palavras. Muitas vezes Virgillito, por meio do uso hábil do *enjambement*, quebra os versos mais longos, obtendo além de uma maior elipticidade, um ritmo diferenciado. Acerca do ritmo, destaca-se a acentuação dada por Virgillito que, na maioria dos casos, prefere palavras com acento tônico na primeira sílaba ou de qualquer forma proparoxítonas: *Viénimi Lènto Èden [...]* *làbbra, ignòrano, sùcchiano, lànguìda, l'àpe [...]*. O poema de Virgillito mostra também uma maior riqueza e variedade prosódica e estilística: por exemplo, o uso das rimas internas e da paranomásia totalmente ausente nos outros três, */giunta/ s'arrotonda/ perduta/ conta/ e nettari/balsami*.

No plano lexical, as diferenças tornam-se mais estridentes: destaca-se o uso de termos não usuais como *tálamo* (tálamo) - em oposição a *camera* (quarto) usado por Virgillito -, *delibano* (delibam) - em oposição a *succhiano* (sugar/chupar) de Virgillito -; e expressões coloquiais e pouco poéticas, *vinta d'ebbrezza* (derrotada pela ebridade), *ormai sul punto di venire meno* (já quase prestes a desmaiar) sintetizadas por Virgillito com um único adjetivo - *languida* (lânguida) - e ainda *ne passa in rassegna* (passa em revista), em oposição ao simples *conta* (conta) de Virgillito.

Essa breve análise das poesias confirma, então, as teses acima discutidas:

- a) em primeiro lugar, as versões dos tradutores não reconhecidos pelo cânone são marcadas por maior prolixidade e adicionam elementos que não se encontram nas de Virgillito;
- b) as versões daqueles tradutores parecem ser caracterizadas pela literalidade e narratividade e assumem uma equivalência geral *target oriented*, isto é, são organizadas pensando, sobretudo, no leitor de chegada, enquanto que as de Virgillito parecem mais se inserir entre as duas perspectivas: *source oriented*, no que diz respeito à influência da poética da poeta italiana, e da *target language*, no que diz respeito à sua preocupação com a língua de chegada. Apesar de não serem *target oriented* as poesias de Virgillito revelam-se, porém, e paradoxalmente, mais compreensíveis que as dos tradutores.

Retoma-se, a seguir, o original de Dickinson:

211

Come slowly – Eden!

*Lips unused to Thee –
 Bashful - sip thy Jessamines –
 As the fainting Bee –
 Reaching late his flower,
 Round her chamber hums –
 Counts his nectars –
 Enters - and is lost in Balms.*
 (DICKINSON, 2002, p. 4)

Comparando os elementos destacados com o texto original em inglês, notar-se-á: que em primeiro lugar, a poesia de Dickinson caracteriza-se pelo uso prevalente do travessão, como principal elemento de pontuação, e das maiúsculas no início do verso e para destacar algumas palavras específicas; em segundo lugar, a brevidade dos versos - que em média são compostos por três palavras, com um ritmo obtido por meio da acentuação, na maioria dos casos, das primeiras sílabas: *Còme, slòwly – Èden*; em terceiro lugar, a variedade e irregularidade das rimas: *Thee/ Jessamines/ Bee; hums, Counts, Balms; nectars/ Enters*.

Essas características da poética do original levariam a supor uma tendência das versões de Virgillito mais *source oriented*, não tanto por uma observância com respeito ao original, quanto por uma comunhão estilístico-conceitual com o universo poético da autora traduzida.

b) Análise descritiva da poesia 640¹¹⁸

Essa poesia é uma das poucas do corpus que vai além das duas ou três estrofes canônicas de Dickinson. As seis versões aqui analisadas apresentam todas, além da de Virgillito, uma divisão em onze estrofes de quartetos ou tercetos. Só Virgillito, mais uma vez, apresenta uma diferente disposição métrica, dividindo a sua poesia em 12 estrofes com quatro, cinco ou mais versos. Mais uma vez, após uma leitura comparada das várias versões, as dos tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone apresentam-se muito narrativas, com um léxico obsoleto e sem uma precisa marca estilística. Torna-se, na verdade, difícil encontrar recorrências métrico-textuais que levem a supor qualquer tipo de critério poético que orientou os tradutores em sua escrita. O que chama ainda uma vez a atenção é a capacidade que Virgillito tem de isolar as palavras, abolindo qualquer tipo de coordenação sintática, visando a reproduzir na folha branca, por intermédio do isolamento dos significantes, o mesmo isolamento dos significados, como se pode bem observar no seguinte trecho:

¹¹⁸ Devido à anômala extensão dos poemas se remete, para a consulta integral dos textos, ao apêndice p. 130 -134.

*Così dobbiamo incontrarci
staccati -
tu là - Io - qua -
a battenti socchiusi appena - e
oceani -
preghiera -
e quel bianco sostentamento sono -
disperazione -¹¹⁹*

A distância e a falta de ligação entre os lexemas desta estrofe são as mesmas que existem entre os dois amantes protagonistas da poesia.

Um outro elemento marcante da poesia de Virgillito é a grande variedade de registros, não somente métricos e prosódicos (*Enjambements*, etc.), mas, sobretudo, lexicais: convivem no texto da poeta italiana uma linguagem coloquial e ao mesmo tempo erudita, os arcaísmos e os neologismos se fundem, assim se pode encontrar o *vanno in pezzi* (se fazem em pedaços) da terceira estrofe, quase uma expressão idiomática sintética e eficaz, que contrasta com as descritivas e pouco eficazes dos outros tradutores: *i vecchi s'incrinano* (os antigos se racham) (Sobrino); *si coprono di crepe* (se cobrem de fendas) (Lanati); *il vecchio s'incrina* (o antigo se racha) (Bagicalupo) e *quelli vecchi si incrinano* (aqueles antigos se racham) (Raffo).

Mais adiante no texto, se encontra a arcaizante locução *ammenoché* (a menos que) totalmente fora de uso no italiano moderno e que é utilizada, mas com diferente ortografia - *a meno che* -, como acontece nas versões dos outros tradutores. A riqueza das versões de Virgillito é a mesma que caracteriza o seu estilo poético marcado, como já se disse, pela capacidade peculiar de concentrar em poucas palavras o sentido inteiro de uma estrofe, é uma poética que se aproxima do aforismo e da sentença, como bem se pode observar na seguinte estrofe, sobretudo quando comparada às dos outros autores:

*[...] Mi hai saturato gli occhi
tu, e non mi sono più serviti
per una perfezione scialba come
il Paradiso (Virgillito)¹²⁰;*

*[...] Tu hai colmato il mio sguardo
e non ho avuto più occhi
per una perfezione meschina
quanto il Paradiso. (Sobrino)¹²¹;*

¹¹⁹ Assim devemos nos encontrar/ separados -/ tu lá – Eu – aqui -/ com os batentes apenas entreabertos – e/ oceanos - / oração -/ e aquele branco sustento são -/ desespero -.

¹²⁰ Esgotaste-me os olhos/ tu, e não precisei mais/ para uma perfeição pálida como/ o Paraíso.

[...] *Perché tu mi hai saturato la vista
- e io non ho più avuto occhi
per perfezioni squallide
come il Paradiso. (Lanati)¹²²;*

[...] *tu mi saturavi la vista
e non avevo altri occhi
per un'eccellenza sordida
come il paradiso (Bagicalupo)¹²³;*

[...] *poiché tu hai saturato la mia vista
ed io non ho avuto più occhi
per una perfezione così squallida
come è il Paradiso – (Raffo)¹²⁴.*

Inflexível e direta na sua dicção poética, Virgillito resume em um ritmo cruel o sentido da estrofe e assim estréia: *mi hai saturato gli occhi,/ tu e non mi sono più serviti* (esgotaste-me os olhos/ tu, e não precisei mais); enquanto as outras versões soam ritmicamente lentas e lexicalmente arcaicas: *Tu hai colmato il mio sguardo/ E non ho avuto più occhi* (Tu preenchestes o meu olhar/ E não tive mais olhos), *tu mi hai saturato la vista -/ e io non ho più avuto occhi* (tu me enchestes a visão -/ e eu nunca mais tive olhos).

Segue o original de Dickinson:

640
*I cannot live with You –
It would be Life –
And Life is over there –
Behind the Shelf*

*The Sexton keeps the Key to –
Putting up
Our Life - His Porcelain –
Like a Cup –*

*Discarded of the Housewife –
Quaint - or Broke –
A newer Sevres pleases –
Old Ones crack –*

*I could not die - with You –
For One must wait
To shut the Other's Gaze down –
You - could not –*

¹²¹ Tu colmastes o meu olhar/ e não tive mais olhos/ para uma perfeição mesquinha/ Quanto o Paraíso.

¹²² Porque tu me enchestes a visão/ - e eu nunca mais tive olhos/ para perfeições miseráveis, como o Paraíso.

¹²³ tu me enchas a visão/ e não havia outros olhos/ para uma excelência sórdida/ como o paraíso.

¹²⁴ pois tu encheste a minha visão/ e eu não tive mais olhos/ Para uma perfeição tão mesquinha/ como é o paraíso.

*And I - Could I stand by
And see You - freeze -
Without my Right of Frost -
Death's privilege?*

*Nor could I rise - with You -
Because Your Face
Would put out Jesus' -
That New Grace*

*Glow plain - and foreign
On my homesick Eye -
Except that You than He
Shone closer by -*

*They'd judge Us - How -
For You - served Heaven - You know,
Or sought to -
I could not -*

*Because You saturated Sight -
And I had no more Eyes
For sordid excellence
As Paradise*

*And were You lost, I would be -
Though My Name
Rang loudest
On the Heavenly fame -*

*And were You - saved -
And I - condemned to be
Where You were not -
That self - were Hell to Me -*

*So We must meet apart -
You there - I - here -
With just the Door ajar
That Oceans are - and Prayer -
And that White Sustenance -
Despair - (DICKINSON, 2002, p. 74-7).*

No que diz respeito à estrutura do poema, notar-se-á a divisão em quartetos, compostos, em geral, de versos de três pés e dois pés alternados. Os versos, graças à sua brevidade, doam ao texto um andamento vibrante. Nota-se, ainda, o que é peculiar em Dickinson, a ausência da pontuação substituída pelo travessão. A maiúscula é sempre usada no início de cada verso e também aleatoriamente para destacar alguns elementos constitutivos da simbologia dickinsoniana.

Pelas recorrências levantadas acima e após a análise do original, pode-se concluir mais uma vez, que as versões dos poetas não reconhecidos pelo cânone apresentam-se mais literais e descritivas, relativamente “simples”, no que diz respeito ao uso dos artifícios poéticos amplamente utilizados, ao invés, por Virgillito.

c) Análise descritiva das poesias 860 e 1583

Concluir-se-á a análise da microestrutura dos textos escolhidos, com duas poesias que bem representam o estilo aforístico e elíptico tão característico de Dickinson, a poesia número 860 e a número 1583.

No caso das poesias mais breves, a diferença entre as versões de Virgillito e as dos não reconhecidos pelo cânone revela-se gritante. Se, de fato, perante os poucos textos mais narrativos de Dickinson o comportamento dos tradutores, ainda que diferente, não se revelava tão contrastante, no caso de poesias do tipo em questão, as escolhas levaram a resultados um tanto quanto conflitantes.

Veja-se a primeira:

L'Assenza disincarna - così la Morte
che nasconde alla terra le persone
la Superstizione giova - anche
l'amore -
la tenerezza cede nella prova –
(Virgillito)

85
L'assenza libera dal corpo – così fa la morte
nascondendo gli uomini alla terra,
la superstizione aiuta, così l'amore –
la tenerezza si smorza mentre la provi –
(Campana)

L'assenza annienta i corpi – come morte
che alla terra nasconde le persone –
Superstizione ed amore ci aiutano -
la tenerezza, alla prova, si attenua –
(Raffo)

L'Assenza rende incorporei - e così fa la Morte
che nasconde al mondo gli individui.
La superstizione li assiste, e così pure l'Amore –
E mentre la dimostriamo, la Tenerezza viene meno.
(Lanati)

Em primeiro lugar, no que diz respeito à elipticidade, o que Virgillito consegue dizer com 21 palavras os outros conseguem só com um número de palavras muito maior, e até exagerado, como é o caso de Lanati, 30 palavras! Os versos de Virgillito são breves (no máximo cinco palavras), apresentam rimas internas (*giova/ prova; persone, Superstizione*), paronomásias (*Morte/amore*) e *enjambements* que quebram o ritmo da estrofe e ampliam o quarteto fixo dos outros até uma estrofe de cinco versos irregular e vibrante.

É suficiente comparar o *incipit* das quatro versões para se destacar o andamento explicativo e muito prosástico das poesias dos não reconhecidos pelo cânone:

L'Assenza disincarna [...] (Virgillito)¹²⁵;

L'assenza libera dal corpo [...] (Campana)¹²⁶;

L'amore annienta i corpi [...] (Raffo)¹²⁷;

L'assenza rende incorporei [...] (Lanati)¹²⁸.

A falta total de ritmo e as escolhas lexicais pouco poéticas dos tradutores-poetas não reconhecidos pelo cânone encontram-se muito bem exemplificadas no verso final das várias versões:

[...] la tenerezza cede nella prova - (Virgillito)¹²⁹;

[...] la tenerezza si smorza mentre la provi - (Campana)¹³⁰;

[...] La tenerezza, alla prova, si attenua - (Raffo)¹³¹;

[...] E mentre la dimostriamo, la Tenerezza viene meno. (Lanati).¹³²

Ao se compararem os dados relevados com a estrutura métrico-prosódica do original, notar-se-á que a versão de Virgillito possui a elegância e a eficácia do ritmo e das rimas do original, assim como a mesma incisividade:

Absence disembodies - so does Death

¹²⁵ A Ausência desencarna.

¹²⁶ A ausência liberta do corpo.

¹²⁷ A ausência aniquila os corpos.

¹²⁸ A ausência torna incorpóreos.

¹²⁹ [...] a ternura cede na prova.

¹³⁰ [...] a ternura se amortece enquanto a experimentas.

¹³¹ [...] a ternura, na prova, se atenua.

¹³² [...] e enquanto a demonstramos, a Ternura vem a faltar.

Hiding individuals from the Earth
Superstition helps, as well as love –
Tenderness decreases as we prove –
 (DICKINSON, 2002, p. 114)

O mesmo tipo de recorrências se encontra na segunda poesia escolhida para a análise. Neste caso, a diferença se torna ainda mais estridente. O termo principal ao redor do qual se constroem as versões é *Stregoneria (Bruxaria)*. O termo, porém, sofre várias mudanças, enquanto em Virgillito só aparece uma vez, num processo que se chamaria de topicalização, nos outros não somente aparece várias vezes, mas muda toda vez – dentro de cada poesia - gênero e número, além de função: é ao mesmo tempo: *stregoneria e streghe* (bruxaria e bruxas) em Raffo; *strega e arti magiche* (Bruxa e artes mágicas) em Sobrino e *Le streghe e gli incantesimi* (As Bruxas e os feitiços) em Lanati.

Stregoneria : nella storia l'impiccarono
 ma la Storia e io
 ce la troviamo intorno, giusto quanto
 ne abbisogna,
 ogni giorno -
 (Virgillito)

125
 Nella storia la stregoneria l'hanno impiccata,
 ma io e la storia
 troviamo tutta la stregoneria necessaria
 intorno a noi, ogni giorno –
 (Campana)

La strega fu impiccata, nella storia,
 ma la storia ed io
 troviamo le arti magiche
 di cui abbiamo bisogno, giorno dopo giorno.
 (Sobrino)

Nella Storia, le streghe le hanno impiccate,
 ma io e la storia,
 troviamo gli incantesimi
 di cui abbiamo bisogno, ogni giorno.
 (Lanati)

Além disso, se observa mais uma vez, nesses textos, uma tendência à descrição. Falta nas versões dos poetas não reconhecidos pelo canone a seqüencialidade forte e insistente de

Virgillito, que quebra a divisão do limitado quarteto para doar - mediante a falta de subordinação e de coordenação e o uso hábil de rimas internas (*intorno/ giorno*) e quase paronomásias (*Stregoneria/ la Storia e io*) e aliteraões (st), além do seu característico uso do *enjambement* - um ritmo muito pessoal que dá a cada palavra o peso e a importância que reveste no plano geral da poesia. Novamente, Virgillito impõe às palavras e à estrutura de Dickinson a da própria poética.

É interessante comparar pelo menos o *incipit* das várias versões para notar a diferença gritante não só entre a qualidade poética das muitas versões, mas, sobretudo, entre a importância dada por cada autor ao aspecto da brevidade e ao da eficácia da comunicação da dicção dickinsoniana:

*Stregoneria : nella storia l'impiccarono (Virgillito)*¹³³;

*Nella storia la stregoneria l'hanno impiccata, (Campana)*¹³⁴;

*Andò al capestro la stregoneria,
nella storia, (Raffo)*¹³⁵;

*La strega fu impiccata, nella storia, (Sobrino)*¹³⁶;

*Nella Storia, le streghe le hanno impiccate, (Lanati)*¹³⁷;

O texto original é o seguinte:

*Witchcraft was hung, in History,
But History and I
Find all the Witchcraft that we need
Around us, every Day -
(DICKINSON, 1997, p. 1502)*

A poesia é breve e elíptica e o termo usado por Dickinson é *Witchcraft* e sempre vem usado da mesma forma, não existe explicação dos conceitos nas poesias de Emily Dickinson, tudo è preciso e singular, nada se repete.

Ainda uma vez se nota uma grande semelhança entre as poesias de Dickinson e as traduções de Virgillito, mas não se trata de uma semelhança formal, mas, sobretudo, consubstancial. As duas parecem movidas pela mesma exigência da escritura; isto é, não se trata

¹³³ Bruxaria: na história a enforcaram.

¹³⁴ Na história a bruxaria inforcaram-na.

¹³⁵ Fora para o barço a bruxaria, na história.

¹³⁶ A bruxa foi enforcada na história.

¹³⁷ Na história, as bruxas enforcaram-nas.

da comunicação de algo, mas, mais precisamente, da necessidade de escrever algo, ainda que não compreensível aos demais ou não conforme, ou conformado, ao cânone literário-editorial contemporâneo.

4.3 BREVE REFLEXÃO CONCLUSIVA ACERCA DAS RECORRÊNCIAS ENCONTRADAS NO CORPUS

Em conclusão deste capítulo dedicado à análise e apresentação dos dados relevados, faz-se necessária uma pequena reflexão sobre as razões que conduziram aos diferentes comportamentos tradutórios.

Os autores estudados, os sete tradutores assim chamados de poetas não reconhecidos pelo cânone, e a tradutora poeta cânone, tinham em princípio um conhecimento muito amplo do autor de partida e de sua literatura, além da cultura e da literatura do polissistema de partida e, obviamente, dos de chegada. Esses pressupostos, junto a uma conceituada atividade como tradutores e intelectuais, deveriam ter assegurado o bom êxito de seu trabalho e, sobretudo, uma certa semelhança nas estratégias textuais e culturais adotadas ao longo do processo tradutório.

A análise descritiva do corpus detalhado acima revelou, porém, uma realidade diferente da que se poderia ter suposto. As versões dos sete tradutores-poetas potenciais revelavam uma certa tendência à narratividade, à falta de poética e uma marcada tendência à comunicação. Ao contrário, as versões de Virgillito mostravam uma forte elipticidade, concentração gráfica e variedade polissêmica e de artifícios métrico-prosódicos, além de lexicais.

A análise das coletâneas revelou ainda uma escassa definição e especificação do papel do tradutor, em contrapartida destacava-se sempre o papel do organizador. Isso era acompanhado de uma grande omissão no que dizia respeito ao trabalho do tradutor, às suas características e, mais grave ainda, ao próprio papel do tradutor (falta de notícias biográficas e de justificativas das escolhas atuadas).

Todos esses elementos levaram a supor a existência de restrições externas que poderiam influenciar o comportamento de cada tradutor e, sobretudo, dos sete não reconhecidos pelo cânone: as políticas das editoras, por exemplo, o público-alvo, os padrões literários da cultura de chegada e também da língua. Contudo, deveriam existir, também, restrições internas, isto é, a motivação do trabalho, a poética dos tradutores, o prestígio do poeta-tradutor, a intenção ou não de publicar as traduções.

A suspeita foi, enfim, de que especialistas conceituados e poetas - ainda que não reconhecidos pelo cânone, mas com várias publicações - não deveriam, em princípio, produzir versões tão destituídas de qualquer valor poético mesmo na língua de chegada, uma vez considerandos como originais. Não se trataria então de falta de competência, nem da antiga e superada questão do poeta que traduz melhor o poeta, mas, e sobretudo, de ausência ou presença de influências de tipo diverso por parte dos vários polissistemas envolvidos num processo tradutório. As suspeitas foram confirmadas pela análise dos vários níveis estruturais: preliminar, macro e micro-estrutural.

O método utilizado, o dos Estudos Descritivos, confirmou, porém, uma fraqueza e incongruência do próprio método, isto è, a tese, segundo a qual uma tradução sempre deveria ser ou é (cf. Toury) *target oriented*. Mostrou-se que no caso em questão, a poeta cânone Virgillito não teria seguido, ao contrário dos outros, como critério principal, pelos motivos já amplamente debatidos acima, o do sistema de chegada, mas com mais freqüência o do *source text* (a poética de Dickinson) e o da *target language* (a estrutura do italiano), e sobretudo teria “sofrido” a influência da própria poética.

Assim, a questão do poeta que traduz poeta, de quem traduz melhor ou pior, seria na realidade muito mais complexa, revelaria a intervenção de muitos além do tradutor, que nessa intromissão se encontra desorientado (como confirmariam as estratégias confusas por ele adotadas), e sempre mais esquecido perante o “poder” e a “autoridade” do original e das editoras.

5. CONCLUSÃO

Como primeira conclusão deste estudo, é oportuno retomar e destacar algumas temáticas importantes para reconsiderá-las de forma crítica.

O objetivo desta pesquisa era o de abordar de forma não prescritiva a questão da traduzibilidade de textos poéticos.

Partiu-se do pressuposto que, à luz da evolução, por um certo ângulo até revolucionária, dos estudos sobre tradução, não se justificaria mais uma concepção da análise do processo tradutório somente do ponto de vista lingüístico. Desse modo se “trairia” verdadeiramente, a natureza de qualquer texto literário. De fato, um texto não se constitui somente de signos lingüísticos, por sinal nem facilmente transferíveis de um código para o outro, mas também de signos literários, ou com valor literário, cultural, social etc. Seria, pois, impossível não considerar esses aspectos na análise de qualquer texto, sobretudo de um texto traduzido. Além disso, compartilhou-se a exigência, questionada pelos teóricos dos estudos descritivos, de dar uma fundamentação empírica, e não somente ideológica, aos estudos sobre tradução. Isso levou a considerar como ponto de partida desta pesquisa, o corpus e os dados reais e não as teses e os postulados estabelecidos *a priori*.

Em outras palavras, tentou-se entrar na tão polêmica e delicada questão da traduzibilidade de textos poéticos e, especificamente, do poeta que traduz outro poeta, partindo não de concepções radicadas, e às vezes privadas, de qualquer fundamentação factual, mas de um corpus definido, afim de se destacarem a partir deste corpus, se for o caso, recorrências que levem a supor que existam normas e padrões de comportamento no processo tradutório de cada tradutor.

Buscou-se, sobretudo, demonstrar a falsidade da convicção segundo a qual só um poeta poderia traduzir outro poeta, afirmando-se que, ao contrário, um poeta poderia até traduzir outrpoeta melhor do que qualquer outro tradutor, mas que esta presumível “melhor” qualidade, quando existe, não depende só de um dom e de uma competência implícita, mas das várias influências que o processo e as escolhas do tradutor-poeta sofreriam por parte dos padrões literários e sócio-políticos do polissistema de chegada.

De fato, tentou-se mostrar, mediante a análise do corpus escolhido, que existe uma diferença muito grande entre as traduções de poetas reconhecidos pelo cânone e as dos não reconhecidos pelo cânone. Essa diferença, porém, não seria só um resultado da competência

“poética” de cada um dos autores, mas também, e, sobretudo, conseqüente das constrações de tipo literário, estilístico, econômico e temporal que os tradutores por várias razões, dentre as quais o escasso prestígio literário e social, sofreriam por parte das editoras.

Isso foi feito mediante a análise das poesias da autora americana Emily Dickinson (125) traduzidas por oito tradutores, um que se definiu como reconhecido pelo cânone, e sete que se definiram como não reconhecidos pelo cânone.

Após a contextualização, a apresentação dos autores e de sua poética, passou-se à definição e à análise do corpus, conforme o método prático dos estudos descritivos desenvolvido por Gideon Toury e José Lambert.

As várias etapas da análise descritiva do corpus (preliminar, macro e micro-estrutural) mostraram a recorrência de algumas marcas de natureza métrica, lingüística, prosódica, lexical, que levaram a formular hipóteses acerca dos processos tradutórios seguidos por cada tradutor e acerca das razões que deveriam e poderiam tê-los originado.

As recorrências encontradas, que se resumiram em tabelas, destacaram os seguintes traços: os textos dos tradutores não reconhecidos pelo cânone revelavam uma forte tendência, por exemplo, à narratividade, o que soava um tanto quanto estranho em se tratando de poemas, pouco líricos, com um léxico às vezes pouco moderno e com uma forte tendência à descrição e à explicação dos conceitos expressados pela poesia.

No que diz respeito ao aspecto métrico-prosódico, notava-se uma tendência a uma divisão regular em estrofes e a um uso confuso e variável da pontuação e das maiúsculas. O estranhamento tornava-se ainda mais estridente quando se comparavam essas versões às de Virgillito, o tradutor reconhecido pelo cânone, que revelavam pelo contrário, uma forte tendência à concisão gráfica e lexical.

Uma comparação entre a “poética” e o estilo dos tradutores e a poética e o estilo do original revelou uma semelhança muito forte entre o universo poético de Virgillito e o de Dickinson e uma divergência entre o estilo desta última e o dos tradutores. O comportamento encontrado, porém, tornou-se mais suspeito quando se levou em consideração o fato de que a maioria dos tradutores não reconhecidos pelo cânone eram conceituados especialistas de literatura americana e da obra de Emily Dickinson e que já tinham publicado vários livros sobre o tema em questão e alguns, várias coletâneas de poesias. A principio todos deveriam ter a competência, se assim se pode chamar, de produzir textos válidos na língua de chegada e com

significância poética na cultura de chegada. Isso, porém, não era o que os dados mostravam. Se as traduções dos não reconhecidos pelo cânone assumiam uma conotação *target (language e text) oriented*, as de Virgillito, ao contrário, mostravam-se *source (text e language) oriented*. Os dados contestavam, portanto, a asserção de Gideon Toury segundo a qual uma tradução sempre é, ou deveria ser, *target oriented*.

Na verdade, no caso em questão, isso não se poderia afirmar com tanta certeza: se de fato esse postulado revelava-se verdadeiro no caso das traduções dos sete tradutores não reconhecidos pelo cânone, não era da mesma forma admissível no que dizia respeito às de Virgillito. Se os padrões poético-políticos do polissistema de chegada tinham levado os tradutores a uma tradução, como os teóricos dos estudos descritivos a definem, “aceitável”, não tinham conseguido o mesmo efeito com as de Virgillito, que se revelavam (pela maior influência do estilo poético e do prestígio do poeta) “adequadas”.

Claramente, os dados encontrados e as conclusões às quais se chegou não pretendem ser exaustivas e universalmente aceitáveis, mas consideram-se, de qualquer forma, relevantes para fins da pesquisa sobre tradução. Espera-se dessa forma ter dado uma contribuição para uma maior clareza acerca dos processos tradutórios e uma maior visibilidade do papel do tradutor, que mais uma vez se revelou “limitado”, não no que diz respeito à sua competência, mas no que diz respeito à sua liberdade de ser um profissional reconhecido e livre de assumir as escolhas necessárias ao trabalho que, ele só, melhor conhece.

Almeja-se, enfim, que o caminho traçado por esta pesquisa seja seguido e desenvolvido por outros pesquisadores e em outros trabalhos no âmbito dos estudos da tradução.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras gerais sobre a Tradução

ARCAINI, Enrico. *Analisi linguistica e traduzione*. Bologna: Pairón, 1986.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na pratica*. São Paulo: Ática, 1986.

ARROJO, Rosemary. *O signo desconstruido*. São Paulo: Pontes, Campinas, 1992.

ARROJO, Rosemary. On Perverse Readings, Deconstruction, and Transaltion Theory: a Few Comments on Anthony Pym's Doubts. *Tradterm*, n. 3, p. 9-21.

AUBERT, Francis Henrik. *As (In) Fidelidades da tradução. Servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1993.

BAKER, Mona (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation*. London/New York: Routledge, 1998.

BENJAMIN, Walter. The Task of The Transaltor. In: ARENDT Hannah (ed.) *Illuminations*, New York: Schocken Books (transl. By Harry Zohn), [s.d.], p. 69-82

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa – Renuncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Antologia Bilingue. Classicos da teoria da tradução, Volume I Alemão-Portugues*, UFSC: Santa Catarina, 2001, pp. 188-215.

BOHN, Hilário I.; VANDRESEN, Paulino. *Tópicos de Lingüística Aplicada. O Ensino de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

CAMPOS, Geir. *O que è tradução*. São Paulo: Editora brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como critica. *Metalinguagem*, Cultrix: São Paulo, 1976

CAMPOS, Haroldo de. *O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin*. [s.c.], [s.e.], [s.d.].

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução à transficcionalidade. Publicado com o título *Reflexões sobre a Poética da Tradução*, nos Anais dos 1º e 2º Simpósio de Literatura Comparada (1986/1986). [UFMG, B. H., 1987, vol. I, org. de Eneida M. de Souza e Julio C. M. Pinto], p. 82-101.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 201-16

- CATFORD, John. *Uma teoria lingüística da tradução*. Campinas: Ed. Cultrix, 1980.
- COSTA, Luiz Angélico da. Manuel Bandeira tradutor de Emily Dickinson. *ESTUDOS: lingüísticos e literários*. Salvador: UFBA. Instituto de Letras, n. 9, 1989, p. 173-82.
- COSTA, Luiz Angélico da. Tradução ou traduções? *EXU*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n.16-7, 1990, p. 12-6.
- COSTA, Luiz Angélico da. *Limites da Traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- COSTA, Luiz Angélico da. Os conceitos de “tradução literal” e “tradução livre” no processo de ensino-aprendizagem. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 83-90.
- DERRIDA, Jacques. Des Tours de Babel. In GRAHAM, Joseph F. (ed.). *Difference in Transaltion*. Ithaca/London: Cornell University Press, p. 165-207.
- ECO, Umberto. Sulla traduzione. In: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysistem Studies. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Vol. 11, Number 1 Spring 1990*.
- FURLAN, Mauri. A missão do tradutor. Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. *Cadernos de tradução n. I*, Florianópolis: Edufsc, 1996, p. 91-105.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 9-35.
- GENTZLER, Eduard. *Contemporary Transaltion Theories*. London/New York: Rothledge, 1993.
- HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Transaltion*. London & Sidney: CROOM HELM, 1985.
- HERMANS, Theo. *Norms and Determination of Translation. A Theoretical Framework*. London: Preprint, University College 1996.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 63-72.
- KAMPPFF LAGES, Susana. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Caderno de Tradução n. III*, Florianópolis: Edufsc, 1998, p. 63-87.
- JANSEN, Peter (ed.). *Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the Cera Research Seminars in Translation Studies 1992-1993*. Leuven: Cetra, 1995.

- LADMIRAL, Jean-René. *A tradução e os seus problemas*. São Paulo: Edições 70, 1980.
- LAMBERT, José & ROBYNS, Clem. Translation. In: POSNER, Roland; ROBERING, Klaus and SEBEOK, Thomas A. (eds.). *Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin/New York: de Gruyter, 1995, p. 1-23.
- LAMBERT, José; GORP, Hendrik von. On describing Translations. In: HERMANS Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sidney: Croom Helm, 1985, p. 42-53.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1993.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995.
- NEWMARK, Peter. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti, 1988.
- OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução a prática da diferença*. Campinas, Sp: Editora da UNICAMP, FAPESP, 1998.
- PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- PYM, Anthony. Doubts about Deconstruction as a General Theory of Translation. *Tradterm*, São Paulo: FFLCH-USP, p. 11-8.
- ROBYNS, Clem. Translation and Discursive Identity. *Poetics Today*, 15:3, Tel Aviv University: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1994, p. 402-28.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- ROMANELLI, Sergio. A máquina poética. *Inventário*, revista dos estudantes da Pós-Graduação da Ufba. Disponível no site : www.inventario.ufba.br .
- RONAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- RONAI, Paulo. *Balzac e a comedia humana*. São Paulo: Ed. Globo, 1993.
- SNELL-HORNBY. *Translation Studies. An integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.

TAVARES, Ildácio. *A arte de traduzir*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

THEODOR, Erwin. *Tradução. Ofício e arte*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1986.

TERRACINI, Benvenuto. *Il problema della traduzione*. Milano: Serra e Riva Editore, 1993.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University: The Porter Institute for Poetics and Semiotic. 1980.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London/New York: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation*. London/New York: Routledge, 1998.

VIEIRA, Josalba R. Duas Leituras sobre “A Tarefa do Tradutor” de Walter Benjamin. *Cadernos de Tradução*, I, Florianópolis: Edufsc, p. 107-13.

VIEIRA, Else R.P (Org.) *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

Obras gerais de consulta

BERTONE, Giorgio. Dizionario di métrica, poética e retórica. IN: GIOANOLA, Elio. *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*. Milano: LIBREX, 1989, p. 693-735.

LUBISCO, L. M. Nídia; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de Estilo Acadêmico. Monografias, Dissertações e Teses*. Salvador: EDUFBA, 2002.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Obras de e sobre Emily Dickinson e Rina Sara Virgillito

BULGHERONI, Marisa. Accendere una lampada e sparire. In: DICKINSON, Emily. *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori, 1997, p. IX-LXI.

BULGHERONI, Marisa. *Nei Sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*. Milano: Mondadori, 2001.

DICKINSON, Emily. *Poesie*. A cura di Guido Errante. Milano: Mondadori, 1964.

DICKINSON, Emily. *Le stanze d'alabastro*. A cura di Nadia Campana. Milano: UEF, 1983.

DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. Tradução, introdução e notas de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 1985.

DICKINSON, Emily. *Poesie*. A cura di Massimo Bagicalupo. Milano: Oscar Mondadori, 1995.

DICKINSON, Emily. *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni. Milano: Mondadori, 1997.

DICKINSON, Emily. *La bambina cattiva*. A cura di Bianca Tarozzi. Venezia: Marsilio Editori, 1997.

DICKINSON, Emily. *Poesie*. A cura di Gabriella Sobrino. Roma: Newton & Compton, 1999.

DICKINSON, Emily. *Buongiorno notte*. A cura di Nicola Gardini. Milano: Crocetti Editore, 2001.

DICKINSON, Emily. *Silenzi*. A cura di Barbara Lanati. Milano: Feltrinelli, 2002.

DICKINSON, Emily. *Poesie*. Tradotte da Rina Sara Virgillito. Milano: Garzanti, 2002.

ESTUDOS; Lingüísticos e Literários, n. 9, março 1989. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1989.

LANATI, Barbara. *L'alfabeto dell'estasi. Vita di Emily Dickinson*, Feltrinelli: Milano, 1999.

LOCATELLI, Angela. Rilievi testuali ed interpretazioni dei *Sonetti* shakespeariani nella traduzione di Rina Sara Virgillito. *TRADUTTOLOGIA rivista quadrimestrale di interpretazione e traduzione diretta da Francesco Marroni*. Roma: Rendina Editori, anno III, n. 8, maggio – agosto 2001, p. 9-21.

PELLEGRINI, Ernestina. Sara Virgillito. In: GHIDETTI, Ernesto; LUTI, Giorgio (Org.). *Dizionario critico della letteratura italiana Del Novecento*. Roma: Editori Riuniti, 1997, p. 915-7.

PELLEGRINI, Ernestina; BIAGIOLI, Beatrice. *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*. Roma: Ed. Di Storia e Letteratura, 2001.

ROMANELLI, Sergio. Biografia di un'estasi. *Merope*. Pescara: Ud'A, ANNO XIII – N. 33-34 Maggio-Settembre 2001, p. 207-9.

ROMANELLI, Sergio. Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento. *Mosaico italiano* rivista do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, ano I, n. 3, Setembro, 2002, p. 12-3.

ROMANELLI, Sergio. Mediações poéticas: Tolentino e Virgillito. In: *MEDIAÇÕES*. VIII Congresso Internacional Abralic. Anais plenárias/semiplenárias/simpósios. Disponível em cd-rom.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Poesia 221

Vienimi lento - Eden !
 le labbra che ti ignorano -
 smarrite - succhiano i tuoi
 gelsomini -
 come languida l'ape -

tardi al suo fiore giunta
 in ronzio alla camera
 s'arrotonda - i suoi nettari
 conta - entra - e nei balsami
 è perduta.
 (Virgillito)

27
 Vieni piano Eden
 Labbra non abituate a te –
 Sorvegliano timide i tuoi gelsomini –
 Come l'ape indecisa

Che arriva tardi al fiore
 Ronza intorno alla sua casa –
 Conta il nettare –
 Entra – ed è perduta tra i balsami.
 (Campana)

Lento discendi, o Paradiso!
 Labbra a te non avezze
 timide i tuoi gelsomini delibano,
 come vinta d'ebbrezza

l'ape che tardi il proprio fiore raggiunse
 sussurra intorno al suo talamo,
 conta il nettare – entra,
 ed è perduta nei balsami.
 (Guidacci)

Vienimi incontro – Eden – lentamente!
 Labbra che ancora non ti conoscono
 succhiano caute ai tuoi gelsomini –
 come l'ape, quando ormai sul punto di venire meno –

Raggiunge il suo fiore – tardi –
 e s'aggira ronzando intorno alla sua stanza –
 ne passa in rassegna i nettari –
 entra – e infine nei profumi si perde.
 (Lanati)

APÊNDICE B – Poesia 249

Notti selvagge - notti !
 Fossi io con te sarebbero
 notti selvagge
 nostra
 voluttà -

Labili - i venti -
 a un cuore in porto già -
 via la bussola, via
 le carte !

Remare
 nell'Eden - ah
 il mare !
 Potessi appena - stanotte
 buttare l'ancora - in te !
 (Virgillito)

30
 Notti selvage – notti selvagge!
 Fossi io con te
 Notti selvagge sarebbero
 Le nostra estasi.

Futili – i venti –
 Per un cuore in porto –
 Non serve la bussola –
 Non serve la mappa.

Remare nell'Eden –
 Il mare!
 Potessi ancorare – questa notte –
 In te!
 (Campana)

O frenetiche notti!
 Se fossi accanto a te,
 queste notti frenetiche sarebbero
 la nostra estasi!

Futili i venti
 a un cuore in porto:
 ha riposto la bussola,
 ha riposto la carta.

Vogar nell'Eden!
 Ah, il mare!
 Se potessi ancorarmi
 stanotte in te!
 (Guidacci)

Notti folli – notti folli!
 Se io fossi con te
 notti folli sarebbero
 nostra voluttà!

Futili – i venti –
 per un cuore in porto –
 niente più bussola –
 niente più carta!

Remando nell'Eden –
 Ah! Il mare!
 se in te stanotte
 potessi ancorare!
 (Bagicalupo)

Notti selvagge – Notti selvagge!
 Fossi io con te
 notti selvagge sarebbero
 la nostra passione.

Inutili – i venti –
 a un cuore ormai in porto –
 non serve la bussola –
 non serve la mappa –

Remare nell'Eden –
 Il mare!
 potessi almeno ormeggiare – stanotte –
 in te.
 (Lanati)

Notti selvage, notti selvage!
 Fossi con te
 le notti selvage sarebbero
 il nostro lusso!

Inutili i venti
 per un cuore in porto –
 Via la bussola,
 via la mappa!

Remare nell'Eden –
 ah, il mare!
 Potessi stanotte ancorare
 In te!
 (Sobrino)

APÊNDICE C – Poesia 298

Sola non posso essere -
 perché ospiti mi vengono in visita -
 una compagnia senza traccia -
 che di chiavi se ne ride -

Non hanno abiti né nomi -
 non Almanacchi - né climi -
 ma dimore in comunità
 come gnomi -

Il loro venire si sa
 a mezzo corrieri - dentro -
 il loro andare - no -
 non se ne vanno mai -
 (Virgillito)

Sola non posso essere -
 mi visitano gli ospiti -
 creature inafferrabili
 che eludono la chiave -

Non hanno vesti, o nomi -
 non calendari o stagioni -
 ma dimore comuni
 come gnomi -

Il loro arrivo possono annunciarlo
 intimi messaggeri -
 ignota è la partenza -
 ché non partono mai -
 (Raffo)

Sola, non posso stare -
 Perché mi vengono a far visita -
 Ospiti al di là della memoria -
 Ospiti che ignorano la chiave di casa.

Non usano abiti o nomi -
 calendari - o climi -
 ma abitano case comuni
 come fanno gli gnomi -

A volte corrieri interiori
 ne annunciano l'arrivo -
 Ma mai la partenza -
 perché non se ne vanno mai più.
 (Lanati)

Sola, non posso essere -
 poiché schiere - mi visitano -
 compagnia senza traccia -
 che elude le chiavi -

Non hanno vestiti, né nomi -
 non almanacchi - né climi -
 ma case diffuse
 come gnomi -

Il loro venire, è annunciato
 da messaggeri interiori -
 il loro andare - non lo è -
 poiché non vanno mai -
 (Bagicalupo)

APÊNDICE D – Poesia 435

Molta follia è saggezza divina –
 per un occhio che vede –
 molta saggezza – è da manicomio –
 ma sono i Più
 che prevalgono in questo – come in tutto –
 acconsenti – e sei sano –
 mettiti contro – e sei pericoloso –
 e t'incatenano in quattro e quattr'otto –
 (Virgillito)

Molta follia è suprema saggezza
 per un occhio che capisce –
 Molta saggezza, la più pura follia.
 Anche in questo prevale la maggioranza.
 Conformati, e sei saggio –
 dissenti, e sei pericoloso.
 Un matto da legare.
 (Sobrino)

Molta follia è saggezza divina –
 per chi è in grado di capire –
 Molta saggezza – pura follia –
 Ma è la maggioranza
 in questo, in tutto, che prevale –
 Conformati: sarai sano di mente –
 Obietta: sarai pazzo da legare –
 Immediatamente pericoloso e presto incatenato.
 (Lanati)

Molta pazzia è divino buon senso –
 per un occhio avvertito –
 molto buon senso – pura pazzia –
 è la maggioranza
 in questo, come in tutto, a prevalere –
 Di' sì – e sei sano –
 ribellati – subito sei pericoloso –
 e ti trattano con catene –
 (Bagicalupo)

Molta follia è divina saggezza
 per occhio che discerna –
 molta saggezza – assoluta follia –
 ma è la maggioranza
 che prevale, anche in questo –
 Approva – e sei savio –
 dissenti – e sei d'immediato pericolo –
 legato alla catena –
 (Raffo)

APÊNDICE E – Poesia 469

Il rosso – rovente – è il mattino –
 violetto – il mezzodì –
 giallo – il Giorno – che cede –
 e dopo – niente –

Ma di sera migliaia di faville
 rivelano la vastità che arse –
 territorio d'argento ancora mai
 consumato –
 (Virgillito)

46

La fiamma rossa – è il mattino –
 quella viola – il mezzogiorno –
 quella gialla – il giorno che discende –
 e dopo il nulla.

Ma di sera bagliori sterminati
 rivelano le ampiezze che bruciarono:
 un territorio d'argento
 ancora – non estinto.
 (Campana)

Rossa vampa – è il mattino –
 il viola – è il mezzogiorno –
 giallo il giorno che cala –
 e dopo – nulla –

ma scintille a migliaia – sulla sera –
 rivelano l'ampiezza dell'incendio
 che devasta l'argenteo territorio
 senza mai consumarlo –
 (Raffo)

La rossa – fiammata – è il mattino –
 quella violetta – mezzodì –
 quella gialla – il giorno – scende –
 e dopo – nessun'altra –

ma migliaia di scintille – a notte –
 rivelano l'estensione che bruciava –
 il territorio argenteo –
 ancora non mai – consumato –
 (Bagicalupo)

APÊNDICE F – Poesia 470

Sono viva – suppongo –
sulla mia mano i rami
traboccano convolvoli –
sulla punta del dito –

mi pizzica il carminio –
se davanti alla bocca
tengo un vetro – s'appanna –
per il medico prova del respiro –

Sono viva – perché
non sono in una stanza –
il salotto di solito – così
è aperto il passo ai visitatori –

che si chinano – guardano di fianco –
poi “come è fredda adesso” e
“era in sé, quando entrò
nell’immortalità?”

Sono viva – perché –
non ho una mia dimora –
intitolata a me e a me soltanto –
per nessun altro va –

c'è sopra il mio nome di ragazza –
così i visitatori
distinguono la mia porta e non tentano
con la chiave sbagliata –

Come è bello – esser vivi!
Come è infinito – essere
viva – due volte – la mia prima
nascita-
e questa – adesso – in te!
(Virgillito)

47

Sono viva – credo –
I rami sulla mia mano
sono pieni di convolvolo –
e sulla punta delle dita –

il carminio pizzica –
e se tengo un vetro
sulle labbra, si offusca
per il medico segno che respiro –

sono viva – perché
non sono in una stanza –
in genere il salotto –
dove arrivano I visitatori –

si inchinano – guardano di lato
poi dicono “quanto è fredda”
o “era cosciente – quando entrò
nell’immortalità?”

Sono viva – perché
non ho casa di mia proprietà –
dedicata solo a me –
destinata a nessun altro –

con su scritto il mio nome di ragazza –
perché chi viene a trovarmi
riconosca la porta
e non provi con una chiave sbagliata –

Com'è bello essere vivi!
Com'è infinito essere
vivi due volte: sono nata un tempo –
e ora rinasco in te!
(Campana)

APÊNDICE F.1 – Poesia 470

Io sono viva – credo –
sulla mia mano i rami
son pieni di campanule –
e al sommo delle dita

punge clado il carminio –
e se accosto un bicchiere
al labbro – ecco s'appanna –
ed il medico attesta che respiro –

Sono viva – perché
ancora non mi trovo in quella stanza –
di solito il salotto – dove possa
venire della gente a farmi visita –

e chinarsi gusrdandomi di lato
per esclamare “Com'è fredda!” – e poi
“Era cosciente al momento di entrare
nell'immortalità?”

Sono viva – perché
non ho una casa –
precisamente a me intestata, e fatta
su misura per me –

segnata del mio nome di fanciulla –
sicché possano i miei visitatori
trovare la mia porta, e non sbagliare –
tentando un'altra chiave –

Che bello essere viva! Che infinita
gioia – essere viva due volte –
fin dal giorno in cui nacqui –
ed ora – anche in te!
(Raffo)

APÊNDICE F.2 – Poesia 470

Sospetto di essere – viva –
 Nella mia mano I rami
 sono ricchi di campanule
 e sulla punta delle dita –

Tiepido punge il carminio -
 E se contro le labbra premo
 un bicchiere – s'appanna –
 e questa è la prova medica che sono – viva -

Sono viva – perché
 non sono in una stanza –
 il salotto – generalmente –
 così che mi si possa venire a vedere –

E chinarsi – e guardare di sguincio
 e dire poi “Quanto è fredda” –
 e “Si è resa conto – di entrare
 nell’immortalità?”

Io sono viva – perché
 non possiedo una casa –
 A me unicamente destinata – precisa –
 di misura soltanto mia –

Con sopra segnato il mio nome da ragazza -
 così che chi viene a trovarmi riconosca
 senza sbagliare – provando una chiave diversa –
 qual è esattamente la mia porta –

È stupendo – essere vivi!
 È infinito – esserlo
 due volte – perché sono nata alla vita –
 E ora – anche – perché sono nata dentro di te!
 (Lanati)

Sono viva – mi sembra –
 i rami sulla mia mano
 sono carichi di campanule
 e sulla punta delle dita –

il carminio – formicola caldo –
 e se avvicino uno specchio
 alla bocca – si appanna –
 prova – medica – del respiro –

Sono viva – perché
 non mi trovo in una stanza –
 il salotto – di solito –
 così che visitatori possano venire –

e si curvino – e lo guardino di lato –
 e aggiungano “Com’è - freddo”-
 Ed “Era cosciente – quando
 passò all’immortalità?”

Sono viva – perché
 non possiedo una casa –
 intitolata a me – precisamente –
 non fatta per nessun altro –

segnata col mio nome di ragazza –
 così che i visitatori possano sapere-
 quale porta è la mia – e non si sbagliano -
 e tentino un'altra chiave –

Che bello – essere viva!
 Che infinito – essere
 viva – due volte – la nascita che ebbi
 e questa – poi – in te!
 (Bagicalupo)

APÊNDICE G – Poesia 494

Vai da lui! Lettera beata!

Digli –
 Diglielo che la pagina non scritta –
 Diglielo – c'era solo la sintassi –
 pronomi e verbo, niente –
 Diglielo come le dita correvano –
 poi – guadagnavano – lente – lente –
 e tu avresti voluto avere occhi –
 per vedere cosa le commoveva –

Digli – non era uno scrittore bravo –
 si capiva allo stento delle frasi –
 potevi udire dal corsetto i battiti,
 dietro a te –
 appena avesse d'un bimbo la forza –
 quasi ne avevi pena – tu – di un tale
 travaglio -]
 Digli – ma no – qui puoi essere
 ambigua –
 gli spaccheresti il cuore se sapesse –
 e io e te, in silenzio più di prima.

Digli – finì la notte – e noi lì ancora –
 e il vecchio orologio stava a nitrire
 “giorno”!]
 e tu piena di sonno “Conchiudimi”
 pregavi -]
 cosa mai le bloccava le parole così?
 Diglielo – come lei ti sigillò – attenta!
 ma se ti chiede dove t'ha nascosta
 fino al domani – lettera beata!
 una mossetta – e scuoti la testa!
 (Virgillito)

51

Va' da lui lettera beata!
 Digli – della pagina che non ho scritto,
 digli – che ho messo solo la sintassi
 e lasciato fuori verbo e pronome –
 digli solo che le dita correvano –
 poi – avanzavano – piano – piano –
 e che desideravi occhi nelle tue pagine –
 per vedere chi le frenava.

Digli – che era uno scrittore inesperto –
 e della sua fatica con le parole:
 che avvertivi il corsetto ansimare
 senza forza come un bambino.
 Avevi pietà del suo affanno
 e non osasti indagare:
 per non far soccombere il cuore
 e lasciare me e te – mute.

La notte era finita prima di noi,
 il vecchio orologio nitriva “giorno!”
 Tu eri così assonnata –
 ma lo imploravi che concludesse.
 Chi gli impedì di parlare?
 Digli solo che ti sigillò con cura –
 ma dove ti nascose fino al giorno dopo?
 lettera beata, fai la ritrosa –
 e scrolla la testa.
 (Campana)

APÊNDICE G.1 – Poesia 494

Vai da lui! Felice lettera!
 Digli –
 digli la pagina che non scrissi –
 digli – che ho solo detto la sintassi –
 e lasciato via il verbo e il pronome –
 Digli come le dita corsero –
 poi come guarono – lente – lente –
 e allora avresti voluto avere occhi nelle pagine -
 per poter vedere cosa la commovesse –

Digli – non era uno scrittore esperto –
 l'hai indovinato – da come le frasi faticavano -
 potevi sentire il corpetto battere, dietro –
 come se non contenesse che la forza di un fanciullo -
 quasi ne avesti pietà – tu – tanto ansimava -
 Digli – no – qui puoi equivocare –
 perché gli si spezzerebbe il cuore, a saperlo -
 e allora tu ed io, più mute saremmo.

Digli – la notte finì – prima che noi finissimo -
 e il vecchio orologio nitriva: “Giorno!”
 E tu – ti è venuto sonno – e hai pregato di finire -
 cosa poteva tanto impacciare – di dire?
 Digli – come lei ti ha sigillato – cauta!
 Ma – se ti chiede dove sei nascosta
 fino a domani – felice lettera!
 fai una mossa graziosa – e scuoti la testa!
 (Bagicalupo)

Da Lui tu vai! Lettera felice!
 Digli –
 digli la pagina che non ho scritta –
 digli che ho usato solo la sintassi
 e tralasciato il verbo ed il pronome!
 Digli come le dita s'affrettavano –
 poi piano procedevano, a fatica –
 occhi avresti voluto nelle pagine –
 per vedere che cosa le turbasse –

Non era molto esperta la scrittrice –
 la frase laboriosa lo svelava –
 si udivano gli strappi del corsetto –
 non aveva la forza che di un bimbo –
 Ne provasti pietà – quanto ansimare –
 Diglielo – o forse no – puoi sorvolare –
 saperlo gli frantumerebbe il cuore –
 e tu ed io saremmo ancor più mute.

Tu digli che la notte finì prima di noi
 ed il vecchio orologio seguitava
 a nitrire il suo “Giorno!” – Tu, assonnata –
 da me invocavi d'essere conclusa –
 che cosa m'impediva di continuare?
 Digli com che cautela ella ti chiuse –
 Ma se vorrà sapere ancora dove
 nascosta rimarrai fino a domani –
 oh lettera felice, scuoti il capo
 con grazia maliziosa – e non parlare!
 (Raffo)

APÊNDICE H – Poesia 511

Se venissi in autunno tu,
l'estate la scaccio d'un colpo
metà riso metà fastidio
come fa la massaia con la mosca

Se fra un anno potessi vederti,
dei mesi farei gomitoli –
poi, uno a uno per cassetto,
per paura che i numeri si mischino –

Se il ritardo fosse appena di secoli,
sulla mano li sottrarrei,
fino a farmi cascare le dita
nella terra di Van Diemen.

Fosse certo, che in là da questa vita –
La tua e la mia resteranno
come buccia la butterei,
mi prenderei l'Eternità –

Ma ora, sul durare – incerta
di questa che frammezzo sta,
mi pungola, come ape folletto –
che – quando stocchi – non si sa.
(Virgillito)

Se in autunno tu venissi da me
caccerei l'estate
un po' sorridente – un po' irritata –
come la massaia scaccia una mosca.

Se potessi rivederti tra un anno
farei tanti gomitoli dei mesi –
li metterei in cassetti separati
per paura che i numeri si confondano.

Se l'attesa fosse soltanto di secoli
li conterei sulla mano
sottraendo finché non mi cadessero
le dita nel paese di Van Dieman.

E se fossi certa che finita questa vita
la mia e la tua continueranno a vivere
getterei la mia come una buccia
e sceglierei con te l'eternità.

Ma ora – incerta sulla durata del tempo –
che ci separa, la cosa m'inquieta, come l'ape folletto,
che non avverte quando pungerà.
(Sobrino)

APÊNDICE H.1 – Poesia 511

Se tu dovessi arrivare d'autunno,
caccerei l'estate
come la massaia caccia la mosca,
con un piccolo sorriso e una smorfia di sdegno.

Se possi rivederti fra un anno,
dei mesi farei tanti gomitoli –
che riporrei in cassetti diversi,
per paura che i numeri si rifondano –

Se solo fosse questione di secoli, d'attesa,
li conterei sulla mano, sottraendo,
fin quando non mi cadessero le dita
nel paese di Van Dieman.

Se fossi certa che oltre questa vita ,
la mia e la tua saranno –
la butterei lontana, come una buccia, la mia –
e sceglierei l'eternità –

Ma ora – incerta della durata di questa –
che a metà si pone,
come un pungolo la sento, un'ape folletto –
di cui non sai – quando pungerà.

(Lanati)

Se tu venissi nell'autunno,
scaccerei l'estate
con un mezzo sorriso, e una mezza smorfia,
come la massaia una mosca.

Se potessi vederti in un anno,
avvolgerei i mesi a gomitoli –
e li metterei ciascuno nel suo cassetto,
per paura che i numeri si attacchino –

Se solo secoli, tardassero,
li conterei sulla mano,
facendo la sottrazione, finché le dita non cadessero
nella Terra di Van Diemen.

Se sicura che quando questa vita fosse finita
la tua e la mia, sarebbero
la getterei da parte, come una buccia,
e prenderei l'eterno –

Ma ora, incerta della lunghezza
di questo spazio in mezzo,
esso mi tortura, come il calabrone folletto
che non si sa quanto pungerà.

(Bagicalupo)

APÊNDICE H.2 – Poesia 511

Se tu venissi in autunno,
io scaccerei l'estate
un po' con un sorriso ed un po' con dispetto,
come scaccia una mosca la massaia.

Se fra un anno potessi rivederti,
farei dei mesi altrettanti gomitoli
da riporre in cassetti separati,
per timore che i numeri si fondano.

Fosse l'attesa soltanto di secoli,
li conterei sulla mano,
sottraendo fin quando le dita mi cadessero
dentro la terra di Van Diemen.

Fossi certa che, dopo questa vita,
la tua e la mia venissero,
io questa getterei come una buccia
e prenderei l'eternità.

Ora ignoro l'ampiezza
del tempo che intercorre a separarci,
e mi tortura come un'ape fantasma
che non vuole mostrare il pungiglione.
(Guidacci)

APÊNDICE I – Poesia 640

Con te non posso vivere - sarebbe
 Vita -
 e la Vita è lassù -
 dietro il ripiano

ne ha la chiave il becchino -
 mette via
 la nostra vita - il suo
 servizio - come
 una tazzina -

che la massaia scarta - rotta o
 fuori moda -
 meglio un Sèvres più nuovo, i vecchi
 vanno in pezzi -

E non potrei morire -
 con te -
 uno dei due deve restare e chiudere
 gli occhi dell'altro - tu
 non saresti capace -

E io - potrei star lì
 e vederti - ghiacciare -
 e al gelo, mio diritto, privilegio
 di morte, rinunciare?

E non potrei risorgere - con te -
 il tuo viso Gesù appannerebbe -
 la Nuova Grazia

pallida splenderebbe, forestiera
 alla mia nostalgia -
 ammenoché non mi raggiassi tu
 più vicino di lui -

E ci giudicherebbero - ma - come?
 tu hai servito il Cielo - lo sai -
 o ci hai provato - io
 non ho potuto -

Mi hai saturato gli occhi
 tu, e non mi sono più serviti
 per una perfezione scialba come
 il Paradiso

Non posso vivere con te.
 Questa sarebbe vita,
 ma la vita è laggiù – dietro lo scaffale.

Il becchino ha la chiave – e vi ripone
 la nostra vita – porcellana –
 come una tazza rotta - aniquata

che la massaia ha scartato.
 Un pezzo nuovo fiammante di Sèvres
 piace di più – i vecchi s'incrinano.

Non potrei morire con te
 perché uno dei due deve aspettare
 per chiudere gli occhi dell'altro –
 e tu non potresti.

E poi, come potrei starti accanto,
 vederti raggelare
 senza a mia volta il diritto al gelo –
 privilegio dei morti?

Non potrei risorgere con te
 perché il tuo viso
 nasconderebbe quello di Gesù –
 e quella nuova grazia

apparirebbe pallida ed estranea
 al mio sguardo nostalgico –
 a meno che tu non spendessi più di lui
 vicino a me.

Ci giudicherebbero, ma come?
 Tu – lo sai – hai servito il cielo
 o tentasti di farlo.
 Io, non ho potuto.

Tu hai colmato il mio sguardo
 E non ho avuto più occhi
 Per una perfezione meschina
 Quanto il Paradiso.

Tu ti perdessi, anch'io mi perderei -
 pure se il nome mi sonasse alto
 nella gloria dei cieli -

Tu fossi salvo e io -
 dannata a stare
 dove non sei – sarebbe
 quello l'inferno
 per me -

Così dobbiamo incontrarci
 staccati -
 tu là - Io - qua -
 a battenti socchiusi appena - e
 oceani -
 preghiera -
 e quel bianco sostentamento sono -
 disperazione -
 (Virgillito)

Se ti perdessi – anch'io lo sarei –
 Anche se il mio nome risuonasse alto
 nella gloria dei cieli.
 Se tu fossi già in salvo –
 ed io condannata a vivere
 dove tu non sei – sarebbe un inferno.

Così, uniti e divisi –
 tu là – io qui – dovremmo rimanere
 con la porta socchiusa –
 come due oceani. Soli con la preghiera,
 alimento insipido – disperazione.
 (Sobriano)

APÊNDICE I.1 – Poesia 640

Non posso vivere con te.
Sarebbe vita.
E la vita è lassù –
dietro lo scaffale.

Il becchino ne tiene la chiave –
per riporvi –
la nostra vita – la sua porcellana –
come una tazza –

che la massaia scarta
perché rotta o antiquata –
è meglio un più nuovo Sèvres –
quelli vecchi si coprono di crepe –

Non potrei morire – con te.
Perché uno dei due deve aspettare
per chiudere gli occhi all'altro –
Tu non potresti –

E io come potrei
starti vicino e vederti ghiacciare –
senza, a mia volta, il diritto
al gelo, privilegio dei morti?

Né potrei risorgere – con te.
Perché il tuo volto
quello di Gesù offuscherebbe –
quella nuova grazia

risplenderebbe disadorna e straniera
ai miei occhi nostalgici –
a meno che tu più vicino
di lui splendessi.

Ci giudicherebbero – Ma come?
tu hai servito il cielo – lo sai,
o avresti voluto –
Io non ho potuto.

Perché tu mi hai saturato la vista
- e io non ho più avuto occhi
per perfezioni squallide
come il Paradiso.

E se tu fossi dannato, anch'io lo sarei.
Anche se il nome mio
altissimo suonasse
nella gloria dei cieli –

E se tu fossi prescelto –
e io – condannata a essere
dove tu non sei –
quello – allora – sarebbe inferno per me.

Così dobbiamo incontrarci divisi –
Tu là – io – qui –
Con solo la porta socchiusa
Perché oceani – preghiera –
e quel bianco alimento –
altro non sono che –
Disperazione.
(Lanati)

APÊNDICE I.2 – Poesia 640

Non posso vivere con te –
sarebbe la vita –
e la vita è di là –
dietro la mensola

ne ha la chiave il sagrestano –
che mette via
la nostra vita – sua porcellana –
come una tazzina –

scartata dalla massaia –
perché antiquata – o rotta –
un Sèvres nuovo piace –
il vecchio s'incrina –

Non potrei morire – con te –
perché uno deve aspettare
per chiudere lo sguardo dell'altro –
tu – non potresti –

e io – potrei io star lì
e vederti – gelare –
senza il mio diritto di brina –
il privilegio della morte?

Nemmeno potrei risorgere – con te –
perché la tua faccia
spegnerebbe quella di Gesù –
la nuova grazia –

diverrebbe comune – e straniera
ai miei occhi nostalgici –
a meno che tu di lui
non brillassi più prossimo –

Ci giudicherebbero – come –
tu – servisti il cielo – sai,
o ci provasti –
io non ce l'ho fatta –

tu mi saturavi la vista
e non avevo altri occhi
per un'eccellenza sordida
come il paradiso

E se tu fossi dannato, lo sarei anch'io –
suonasse pure il mio nome
più forte di tutti
nella fama celeste –

e se tu fossi – redento –
e io – condannata a essere
dove non sei tu –
quel mio essere – sarebbe un inferno –

Così dobbiamo incontrarci lontani –
tu lì – io – qui –
con solo la porta accostata
che sono oceani – e preghiera –
e quel sostentamento bianco –
la disperazione –
(Bagicalupo)

APÊNDICE I.3 – Poesia 640

Con te non posso vivere –
 poiché sarebbe vita –
 e la vita è lassù –
 è dietro lo scaffale –

il becchino ne tiene la chiave –
 per riporvi la nostra
 vita – sua porcellana –
 come la massaia

scarta una tazza –
 perché rotta – o antiquata –
 piace un più nuovo Sèvres –
 quelli vecchi s'incrinano –

Né potrei io con te morire –
 perché uno dei due deve aspettare
 per chiuder gli occhi all'altro –
 tu certo non potresti –

ed io – come potrei starti vicina
 e vederti agghiacciare –
 rinunciando al mio diritto
 al gelo, privilegio di morte?

E ancora non potrei con te risorgere –
 perché il tuo volto per me offuscherebbe
 il volto di Gesù –
 e quella grazia nuova,

risplenderebbe disadorna, ostile
 ai miei occhi nostalgici –
 a meno che tu non splendessi
 più vicino di lui –

Giudicarci vorrebbero – ma come?
 Tu hai servito il Cielo, lo sai bene,
 o ci provasti –
 Io non potei –

poiché tu hai saturato la mia vista
 ed io non ho avuto più occhi
 per una perfezione così squallida
 come è il Paradiso –

E fossi tu dannato,
 io pure lo sarei –
 anche se risuonasse più forte il nome mio
 nella gloria dei Cieli –

E se tu fossi eletto –
 ed io dannata ad essere
 dove non sei –
 questo e non altro sarebbe l'Inferno –

Così dobbiamo incontrarci divisi –
 Tu là – io qui –
 la porta appena socchiusa –
 e tra di noi l'oceano – e la preghiera –
 e il bianco nutrimento
 della disperazione –
 (Raffo)

APÊNDICE J – Poesia 675

Gli oli essenziali - si spremono -
 il distillato della rosa
 non si ricava dal sole - appena -
 lo dona il giro di vite -

La rosa di tutti - appassisce -
 ma questa - nel cassetto della dama
 fa estate - quando la dama giace
 in rosmarini senza fine -
 (Virgillito)

62

Gli oli essenziali si spremono -
 l'essenza della rosa
 non bastano a stillarla i soli:
 è il dono del torchio -

la rosa comune si rovina -
 ma in un cassetto di dama
 crea estate - quando la signora giace
 fra l'incessante rosmarino -
 (Campana)

Gli oli essenziali si spremono -
 l'essenza della rosa
 non basteranno a distillarla i soli -
 essa è dono del torchio -

Una rosa comune si avvizzisce -
 ma questa - nel cassetto della dama
 ricrea l'estate - quando la signora
 giace tra il rosmarino imperituro -
 (Raffo)

Gli oli vitali - si spremono -
 l'essenza della rosa
 non è cavata dal sole - unicamente -
 essa è dono del torchio -

La rosa comune - appassisce -
 ma questa - nel cassetto della dama
 fa estate - quando la dama giace
 in rosmarino eterno -
 (Bagicalupo)

APÊNDICE K – Poesia 769

Uno e Uno - fanno Uno -
 il Due - basta, non serve -
 per le scuole può andar bene -
 non per le scelte - dentro -

Vita - così - o Morte -
 oppure il Senzafine -
 il Due, sarebbe troppo vasto
 perché l'anima lo confini -
 (Virgillito)

71

Uno e uno fa uno -
 basta con il due -
 va bene per le scuole -
 ma per la scelta interiore -

vita - soltanto - o morte -
 o l'eterno.
 Due è troppo vasto
 perché l'anima lo contenga -
 (Campana)

Uno e uno fa uno -
 il due - si finisca di usarlo -
 Va bene a scuola -
 ma per l'intima scelta

è meglio: vita - o morte -
 o eternità -
 Di più sarebbe troppo vasto
 per la comprensione dell'anima -
 (Raffo)

Uno più uno - fanno uno -
 Basta con il due che -
 è appropriato alle scuole -
 ma non per le scelte interiori -

La vita - appunto - o la morte -
 o l'eterno -
 Due - sarebbe troppo
 per la capacità di un'anima.
 (Lanati)

APÊNDICE L – Poesia 850

Canto per usare l'attesa,
allacciarmi la cuffia
serrare la porta di casa
altro da fare non ho

finché non s'avvicina il passo
di Lui
viaggiamo verso il giorno
l'uno all'altro contando come s'è
cantato
per tener fuori il buio.
(Virgillito)

Io canto per consumare l'attesa –
Allacciare la cuffia,
chiudere la porta di casa,
non mi resta nient'altro da fare,

fin quando, all'avvicinarsi del suo passo finale
viaggeremo verso il Giorno
raccontandoci di come abbiamo cantato
per tenere lontana la Notte.
(Lanati)

Io canto per consumare l'attesa.
Allacciarmi la cuffia
chiudere la porta di casa –
non ho altro da fare,

fin quando viaggeremo verso il giorno
in cui s'avvicina il passo fatale –
e ci racconteremo come abbiamo cantato
per tenere lontana la Notte.
(Sobrino)

Io canto per riempire l'attesa:
annodarmi la cuffia,
richiudere la porta di casa,
e non altro ho da fare,

finché risuoni vicino il suo passo,
e insieme camminiamo verso il giorno,
l'uno all'altro narrando di come cantammo
per scacciare la tenebra.
(Guidacci)

Canto per sfruttare l'attesa –
legare il nastro al cappello
e chiudere la porta di casa
altro da fare non ho

finché avvicinandosi l'amato passo
viaggiamo fino al mattino
e ci diciamo come cantammo
per tenere lontano il buio.
(Bagicalupo)

APÊNDICE M – Poesia 860

L'Assenza disincarna - così la Morte
 che nasconde alla terra le persone
 la Superstizione giova - anche
 l'amore -
 la tenerezza cede nella prova -
 (Virgillito)

85
 L'assenza libera dal corpo - così fa la morte
 nascondendo gli uomini alla terra,
 la superstizione aiuta, così l'amore -
 la tenerezza si smorza mentre la provi -
 (Campana)

L'assenza annienta i corpi - come morte
 che alla terra nasconde le persone -
 Superstizione ed amore ci aiutano -
 la tenerezza, alla prova, si attenua -
 (Raffo)

L'Assenza rende incorporei - e così fa la Morte
 che nasconde al mondo gli individui.
 La superstizione li assiste, e così pure l'Amore -
 E mentre la dimostriamo, la Tenerezza viene meno.
 (Lanati)

APÊNDICE N – Poesia 870

Atto primo: trovarsi
 Atto secondo: perdersi
 Terzo: la spedizione
 al Vello d'oro

Quarto: niente scoperta
 Quinto: niente equipaggio
 No il Vello d'oro - al finale -
 manco Giasone - che imbroglio.
 (Virgillito)

Atto primo: il ritrovamento
 Atto secondo: la perdita
 Atto terzo: la spedizione
 alla ricerca del vello d'oro.

Atto quarto: nessuna scoperta
 Atto quinto: nessun equipaggio
 Infine: nessun vello d'oro
 Un'unica impostura – anche Giasone.
 (Lanati)

Trovare è il primo atto,
 il secondo, perdere,
 terzo, Spedizione
 per il Vello d'Oro

quarto, niente scoperta –
 quinto, niente ciurma –
 infine, niente Vello d'Oro –
 Giasone – anche – menzogna.
 (Bagicalupo)

Trovare è il primo atto
 ed il secondo, perdere –
 terzo la spedizione
 al Vello d'oro –

Quarto, nessuna scoperta –
 Quinto, nessun equipaggio –
 Infine, nessun Vello d'oro –
 Anche Giasone – un inganno.
 (Raffo)

APÊNDICE O – Poesia 1052

Mai vista una brughiera -
non ho mai visto il mare -
pure com'è una brughiera lo so
e com'è un'onda.

Mai ho parlato con Dio
né visitato il cielo -
ma di quel posto sono certa come
avessi già i biglietti -
(Virgillito)

Non vidi mai una brughiera,
non vidi mai il mare,
ma so che aspetto ha l'erica
e che cos'è un'onda.

Non ho mai parlato con Dio
né visitato il cielo,
eppure so dov'è, come
se avessi il biglietto - per entrare.
(Sobriño)

Non ho mai visto una Brughiera -
Non ho mai visto il Mare -
Eppure so com'è fatta l'Erica
E cosa sia un'Onda.

Non ho mai parlato con Dio
Né l'ho mai visitato in Cielo -
Ma sono certa del luogo
Come se ne avessi lo Scontrino -
(Tarozzi)

Non ho mai visto una brughiera -
non ho mai visto il mare -
eppure so che aspetto ha l'erica
e cosa sia un'ondata.

Non ho mai parlato con Dio
né visitato il cielo -
eppure sono certa del luogo
come se avessi in mano il biglietto -
(Bagicalupo)

Non vidi mai brughiere
e mai non vidi il mare:
pure so com'è l'erica,
so quale aspetto ha l'onda.

Non parlai mai con Dio
e non visitai il Cielo,
pure conosco il luogo
quasi ne avessi il biglietto.
(Guidacci)

APÊNDICE P – Poesia 1129

Tutta la verità dilla, ma dilla obliqua -
 il Successo sta nel fare il giro
 al piacere nostro infermo
 troppo splende
 la verità, sorpresa superba.
 Come il fulmine ai bimbi s'addolcisce
 con spiegazione tenera
 la verità deve abbagliare per gradi
 o farà tutti ciechi -
 (Virgillito)

Di' tutta la verità, ma dilla obliqua -
 il successo sta nell'aggirare
 Troppo luminosa per il nostro piacere infermo
 la sorpresa superba del vero
 Come il fulmine reso familiare ai bambini
 con spiegazione affettuosa
 la verità deve abbagliare gradualmente
 o tutti saremmo ciechi -
 (Bagicalupo)

Dì tutta la Verità ma dilla obliquamente -
 Il Successo è nel Cerchio
 Troppo luminosa per la nostra Gioia inferma
 La superba sorpresa della Verità

 Come il Fulmine ai Bambini è reso facile
 Con spiegazioni gentili
 La Verità deve abbagliare gradualmente
 O ogni uomo sarebbe cieco -
 (Tarozzi)

Di' tutta la verità ma dilla obliqua -
 il successo è nel cerchio -
 sarebbe troppa luce per la nostra
 debole gioia
 la superba sorpresa del vero -
 Come il lampo è accettato dal bambino
 se con dolci parole lo si attenua -
 così la verità può gradualmente
 illuminare - altrimenti ci accieca -
 (Raffo)

APÊNDICE Q – Poesia 1247

Come tuono comprimersi nel limite
poi con fragore romper via
ogni creatura si nasconde
questo - sarebbe Poesia -

o Amore - i due giungono coevi -
entrambi li provi e nessuno -
ne sperimenti uno e ti finisci -
perché nessuno vede Dio e vive -
(Virgillito)

Concentrarsi come il tuono al proprio limite
e poi sgretolare con sfarzo e fragore
mentre ogni cosa creata cerca rifugio
questo – sarebbe poesia –

O amore – che i due vengono insieme –
nessuno o entrambi conosciamo –
proviamo o consumiamo –
perché nessuno vede Dio e poi vive.
(Lanati)

Sommarsi come il tuono sul finire
poi grandiosamente crollare
mentre ogni cosa creata si nasconde
questa – sarebbe poesia –

o amore – i due si presentano coevi –
li tocchiamo entrambi e no –
sperimentato l'uno o l'altro ci consumiamo –
nessuno vede Dio e sopravvive –
(Bagicalupo)

Accumularsi come il tuono alla fine
e poi passare in un rombo solenne
mentre tutto il creato si nasconde:
questo sarebbe poesia

o l'amore: ch  i due vengono insieme,
noi li proviamo tutti e due o nessuno;
all'uno, all'altro ci accostiamo e moriamo:
non pu  vivere chi ha veduto Dio.
(Guidacci)

APÊNDICE R – Poesia 1251

Il silenzio è la più grande paura.
C'è riscatto in una voce -
ma il Silenzio è infinità.
Volto per sé non ha.
(Virgillito)

103
Il silenzio è tutto il nostro terrore
c'è riscatto nella voce –
ma il silenzio è l'infinito.
Per sé non ha volto.
(Campana)

Il silenzio è tutto il nostro terrore
c'è riscatto nella voce –
ma il silenzio è l'infinito.
Per sé non ha volto.
(Raffo)

Il Silenzio è tutto ciò che temiamo.
C'è Salvezza in una Voce –
Ma il Silenzio è l'Infinito.
Lui stesso non ha volto.
(Tarozzi)

APÊNDICE S – Poesia 1551

Morendo allora – quelli
 sapevano dove andavano –
 andavano alla destra di Dio –
 ora la mano è amputata
 e Dio non s'arriva a trovarlo –

L'abdicazione della fede
 toglie statura al comportamento –
 meglio un fuoco fatuo che
 niente luce del tutto –
 (Virgillito)

Una volta, chi moriva
 sapeva dove andava –
 Andava alla destra di Dio.
 Ora, questa mano è amputata
 e Dio non si trova più.

La rinuncia alla fede
 fa assumere comportamenti meschini –
 Meglio un fuoco fatuo
 che una completa oscurità.
 (Sobrino)

Una volta – chi moriva
 sapeva dove andava –
 Si andava alla destra di Dio –
 Ora però questa mano è amputata
 e Dio, introvabile –

La rinuncia alla fede
 fa assumere atteggiamenti meschini –
 Meglio un fuoco fatuo
 che l'assenza – completa – di luce.
 (Lanati)

Quelli – che morivano un tempo,
 Sapevano dove andavano –
 Andavano alla Mano Destra di Dio –
 Ora quella Mano è amputata
 E Dio non si trova –

L'abdicazione della Fede
 Rende meschino l'Agire –
 Meglio un ignis fatuus
 Che nessun lume –
 (Tarozzi)

Quelli – che morivano allora,
 sapevano dove andavano –
 andavano alla destra di Dio –
 ora questa mano è amputata
 e Dio non si trova più –

l'abdicazione della fede
 rende il comportamento meschino –
 meglio un fuoco fatuo
 che nessuna luce del tutto –
 (Bagicalupo)

Quelli che allora morivano
 sapevan dove andare –
 esattamente alla destra di Dio –
 ora è stata amputata quella mano –
 è introvabile Dio –

La rinuncia alla fede
 impoverisce il viaggio –
 è meglio un fuoco fatuo
 che il buio più totale –
 (Raffo)

APÊNDICE T – Poesia 1583

Stregoneria : nella storia l'impiccarono
 ma la Storia e io
 ce la troviamo intorno, giusto quanto
 ne abbisogna,
 ogni giorno -
 (Virillito)

125
 Nella storia la stregoneria l'hanno impiccata,
 ma io e la storia
 troviamo tutta la stregoneria necessaria
 intorno a noi, ogni giorno –
 (Campana)

La strega fu impiccata, nella storia,
 ma la storia ed io
 troviamo le arti magiche
 di cui abbiamo bisogno, giorno dopo giorno.
 (Sobrino)

Nella Storia, le streghe le hanno impiccate,
 ma io e la storia,
 troviamo gli incantesimi
 di cui abbiamo bisogno, ogni giorno.
 (Lanati)

Andò al capestro la stregoneria,
 nella storia, però la storia ed io
 sappiamo essere streghe quanto occorre
 qui tra di noi, ogni giorno –
 (Raffo)

APÊNDICE U – Poesia 1601

A Dio una grazia chiediamo,
 d'essere perdonati -
 di che, lui lo saprà -
 ci è nascosta, la colpa -
 murati per una vita intera
 dentro un carcere magico
 con la felicità ce la prendiamo
 che troppo compete col Cielo.
 (Virgillito)

126
 A Dio chiediamo una grazia:
 di essere perdonati
 dal crimine che lui sa -
 e a noi è ignoto -
 tutta la nostra vita fu murata
 dentro un carcere magico
 e noi rimproveriamo la gioia
 di fare troppo a agara col cielo.
 (Campana)

A Dio chiediamo questa sola grazia:
 che si possa ricevere il perdono
 per ciò che si suppone ch'egli sappia -
 noi siamo ignari della nostra colpa -
 Murati vivi da sempre
 rinchiusi in una magica prigione
 rimproveriamo la felicità
 che troppo compete col Cielo.
 (Raffo)

A Dio chiediamo un solo favore,
 Di essere perdonati -
 Di cosa, si suppone sia lui a saperlo -
 Il Delitto, a noi, è nascosto -
 Murati tutta la Vita
 In una magica Prigione
 Rimproveriamo la Felicità
 Che anch'essa è in concorrenza con il Cielo.
 (Tarozzi)

A Dio chiediamo un favore,
 di essere perdonati -
 per cosa, lo saprà lui -
 il delitto a noi è celato -
 imprigionati per tutta la vita
 in una prigione magica
 rimproveriamo la felicità
 che troppo compete col Cielo.
 (Bagicalupo)

APÊNDICE V – Poesia 1640

Tutto togliete ma lasciatemi l'estasi,
 e più ricca sarò di tutti gli uomini -
 sta male che io viva in un tal lusso
 quando alla porta c'è chi tanto più
 possiede, in abietta povertà -
 (Virgillito)

131
 Toglietemi tutto, ma lasciatemi l'estasi,
 e sarò ricchissima –
 non è giusto che io viva nell'abbondanza
 quando alla mia porta
 c'è chi possiede di più
 nella tetra miseria –
 (Campana)

Privatemi di tutto, ma lasciatemi l'estasi:
 sono più ricca di tutti i miei simili.
 Tanta ricchezza è quasi vergognosa,
 quando qui fuori c'è chi possiede
 ma vive in desolata povertà.
 (Raffo)

Toglietemi tutto, ma lasciatemi l'estasi,
 e sarò la più ricca degli uomini –
 non sta bene ch'io viva nel lusso
 quando alla mia soglia siede chi ha di più
 in abietta povertà.
 (Bagicalupo)

APÊNDICE W – Poesia 1695

Ha una solitudine lo spazio
 solitudine il mare
 solitudine la morte, ma tutte queste
 saranno moltitudine
 dinnanzi a quel luogo profondo
 quella polare intimità
 un'anima di fronte a se stessa -
 finita infinità.
 (Virgillito)

C'è una solitudine dello spazio,
 una del mare,
 una della morte, ma queste
 compagnia saranno
 In confronto a quel più profondo punto
 quell'isolamento polare di un'anima
 ammessa alla presenza di se stessa –
 Infinito finito.
 (Lanati)

C'è una solitudine dello spazio
 Una solitudine del mare
 Una solitudine della morte, ma queste
 Sono socievoli a confronto

 A quel luogo più profondo
 Quella segretezza polare
 A cui l'anima introduce se stessa –
 Finita infinità.
 (Tarozzi)

Vi è una solitudine dello spazio,
 una solitudine del mare,
 una solitudine della morte, ma queste
 saranno una folla
 a confronto di quel luogo più profondo
 quella polare segretezza,
 un'anima ammessa alla propria presenza –
 finita infinità.
 (Bagicalupo)

Ha una sua solitudine lo spazio,
 solitudine il mare
 e solitudine la morte – eppure
 tutte queste son folla
 in confronto a quel punto più profondo,
 segretezza polare
 che è un'anima al cospetto di se stessa –
 infinità finita.
 (Guidacci)

APÊNDICE X – Poesia 1732

Due volte mi si è chiusa
la vita
prima di chiudersi; resta
da vedere
se l'immortalità mi svela
un terzo evento,

abissale, non concepibile
come questi che accadde già.
Separarsi è quanto del cielo si sa,
e quanto basta dell'inferno.
(Virgillito)

Prima di chiudersi
la mia vita si è chiusa due volte.
Mi resta ancora da vedere
se l'immortalità mi sveli
un terzo evento

così grande ed incredibile
come questi, che accadde due volte.
La separazione è tutto ciò che sappiamo
del Cielo, e tutto quanto ci occorre dell'Inferno.
(Sobrinò)

Due volte si è chiusa la mia vita
prima di chiudersi. Ora non mi resta che attendere
se l'immortalità mi sveli
un terzo evento,

immenso, inimmaginabile, impossibile
come questi, due volte accaduti.
La separazione è tutto ciò che sappiamo del Cielo,
e tutto ciò che vi basta sapere dell'Inferno.
(Lanati)

Fini due volte prima di finire
La mia vita; ora resta da vedere
Se l'Immortalità disveli
Per me un terzo evento,

Così immenso, così impossibile da concepire
Quanto questi accaduti due volte.
Il separarsi è tutto quel che sappiamo del cielo,
E tutto quel che occorre sapere dell'inferno.
(Tarozzi)

La mia vita finì due volte prima della fine –
resta da vedere ancora
se a me l'immortalità
rivelerà un terzo evento

così ampio, così disperante da concepire
come questi che due volte accadde.
La separazione è quanto del cielo sappiamo,
e quanto dell'inferno ci basta.
(Bagicalupo)

Fini due volte prima della fine
la mia vita: rimane da vedere
se a me riveli l'immortalità
ancora un terzo evento

immenso e disperato a concepire
come i due che in passato mi toccarono.
Separazione è quanto noi sappiamo del Cielo
ed è quanto ci occorre dell'Inferno.
(Guidacci)

APÊNDICE Y – Poesia 1741

Che il prima mai più tornerà,
 questo fa così dolce la vita.
 Credere quel che non crediamo,
 non esilara.

Che, se sarà, tutt'al più
 sarà un'ablativa condizione -
 questo pungola un appetito
 nella precisa opposta direzione.
 (Virgillito)

Il pensiero che mai più tornerà
 è ciò che rende la vita più dolce.
 Credere in ciò in cui non si crede
 non è certo motivo di gioia.

Ma se così fosse, tutt'al più
 sarebbe un patrimonio all'ablativo -
 E questo stimola un desiderio
 esattamente opposto.
 (Lanati)

Il fatto che non tornerà mai più
 È quel che rende così dolce la vita.
 Credere quel che non crediamo
 Non è esilarante.

Credere che se essa è, è tutt'al più
 Un possedimento temporaneo -
 Istiga un appetito
 Esattamente opposto.
 (Tarozzi)

Il fatto che non tornerà più
 è ciò che fa dolce la vita.
 Credere quel che non crediamo
 non esilara.

Il fatto che se sarà, nel miglior caso sarà
 una condizione ablativa -
 è ciò che istiga un appetito
 precisamente opposto.
 (Bagicalupo)

Sapere mai più ritornerà
 è ciò che rende la vita più dolce.
 Non ci rallegra il credere
 in ciò cui non crediamo.

Che, se fosse così, sarebbe al più
 uno stato ablativo -
 è questo a stimolare il desiderio
 esattamente opposto.
 (Raffo)

APÊNDICE Z – Poesia 1755

Per fare una prateria ci vogliono
 un'ape e una gaggia,
 un'ape e una gaggia,
 e fantasia.
 La fantasia da sola basterà
 se scarseggiano le api.
 (Virgillito)

140
 Per fare un prato
 ci vogliono un trifoglio e un'ape
 un trifoglio e un'ape
 e il sogno.
 Ma basta il sogno
 se le api sono poche.
 (Campana)

Per fare un prato occorrono un trifoglio ed un'ape –
 un trifoglio ed un'ape
 e il sogno!
 Il sogno può bastare
 se le api sono poche.
 (Guidacci)

Per fare un prato bastano
 un trifoglio, un'ape,
 un trifoglio, un'ape
 e un sogno.
 Può bastare il sogno
 se le api sono poche.
 (Sobrino)

Per fare un prato ci vuole del trifoglio
 e un ape, un trifoglio e un'ape
 e sogni ad occhi aperti.
 E se saran poche le api
 basteranno i sogni.
 (Lanati)

Per fare una prateria ci vuole un'ape e una gaggia,
 Un'ape, una gaggia,
 e fantasia.
 La fantasia da sola è sufficiente,
 se l'ape è assente.
 (Bagicalupo)

APÊNDICE α – Poesia 1760

Quanto l'Elisio è prossima
la stanza accanto,
se lì attende un amico
felicità o morte –

Quanto coraggio in un'anima se
può reggere così
a un passo che s'avvicina,
l'aprirsi di una porta -
(Virgillito)

**Non è più lontano l'Elisio
della stanza vicina
se in quella stanza c'è un amico che aspetta**

–
Felicità o Disgrazia.

**Quanto coraggio ha l'anima
se può sopportare
il rumore d'un passo che s'avvicina –
l'aprirsi d'una porta.
(Sobrinò)**

Gli Elisi non sono più lontani
della stanza attigua
se in quella stanza c'è un amico che attende
la felicità o la condanna finale –

Quanto capace e coraggiosa l'anima,
che a tal punto sopporta
l'arrivo di un passo che entra leggero –
Lo schiudersi di una porta.
(Lanati)

L'Eliso è lontano come
la stanza più vicina
se in quella stanza un amico attende
morte o felicità –

Che forza contiene l'anima
per poter sopportare
un passo che si avvicina –
una porta che si apre –
(Bagicalupo)

La più vicina stanza
dove un amico aspetti
felicità o condanna:
L'Elisio è alla stessa distanza.

Che forza assiste l'anima,
se tranquilla sopporta
il palpito di un passo –
l'aprirsi di una porta –
(Raffo)

