

ATRAVESSANDO A FRONTEIRA: TRADUÇÃO DE UM POEMA DE MARCELO

SILVA¹*CROSSING THE BORDER: THE TRANSLATION OF A POEM BY MARCELO**SILVA*Sérgio Wladimir Cazé dos Santos²

RESUMO: A tradução para o português de um caligrama do argentino Marcelo Silva permite elaborar uma reflexão a respeito de como a indissociabilidade entre informação formal e informação semântica no texto poético incide sobre a tentativa de uma tradução que pretenda incorporar a materialidade gráfica do poema. A discussão é amparada pela tese de Haroldo de Campos (1991) sobre tradução poética como desmontagem e remontagem da “máquina da criação” e pelo estudo de Marcelo Tápia (2012) sobre equivalência em tradução poética.

Palavras-chave: tradução poética; caligrama; poesia argentina.

ABSTRACT: The translation to Portuguese of a calligram by the Argentinian poet Marcelo Silva suggests a reflection on how the inseparableness of formal information and semantic information in the poetic text influences a translation that intends to embody the visual materiality of the poem. The discussion is based on Haroldo de Campos (1991)’s thesis on poetic translation as decomposition and re-composition of the “machinery of creation” and Marcelo Tápia (2012)’s study on equivalence in poetic translation.

Keywords: poetic translation; calligram; Argentine poetry.

¹ Texto apresentado ao Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), como trabalho final do curso “Palimpsesto: Recriação, Emulação, Escritura”, ministrado em outubro de 2014 pelo Prof. Dr. Marcelo Tápia, a quem agradeço pela leitura e por comentários que me levaram a reformular duas afirmações do artigo.

² Mestrando em Letras, UFES.

Um poema sem título do livro *Diario de un argentino*, publicado em Buenos Aires por Marcelo Silva no ano de 2004 por Ediciones Patagonia, apresenta elementos propícios a uma reflexão acerca da necessidade de atenção, por parte do tradutor, para a materialidade do texto poético no momento em que o transpõe do idioma em que foi escrito para outro. Materialidade que ultrapassa os dados verbais, na medida em que, em poesia, os aspectos visuais e gráficos constituem o sentido do texto tanto quanto os aspectos propriamente linguísticos. Nas linhas que conformam este trabalho, seguimos as coordenadas do poeta, crítico e ensaísta Haroldo de Campos para fazer uma travessia no território compreendido entre dois idiomas (espanhol e português), entre duas culturas (argentina e brasileira) e entre dois códigos (verbal e visual), retomando significados comumente atribuídos ao verbo latino *traducere*: “Conduzir, transportar, fazer passar de um lado a outro” (CHIARELLI, 2011, p. 81). Partimos de ideias expostas por Campos em um de seus primeiros textos de teoria da tradução, “Da tradução como criação e como crítica”, de 1963, no qual ele afirma que, em se tratando da tradução de textos poéticos, “(...) não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’)” (CAMPOS, 1976, p. 24, grifos do autor).

Para iniciarmos nossa discussão, leiamos o poema que nos propusemos a traduzir, tal como publicado pelo poeta na internet, no endereço <www.diariodeunargentino.blogspot.com>:

De madrugada
sueña despierto
para combatir el insomnio
Se duerme y sufre la pesadilla
de ser sacudido por king-kong
A las ocho lo despierta un acreedor
inoportuno le informa que está en mora
con dios y le van a embargar lo que no tiene
A las nueve prepara un mate nuevo con yerba del día anterior
Nueve y media enciende la radio para escuchar al
presidente (su nuevo plan para erradicar el hambre
y la pobreza mientras el costo de la vida va
subiendo hasta la muerte) A las diez viste su
traje turbio de injusticias Diez y cuarto
anuda a su cuello la tristeza Y media
calza sus zapatos cansados A las once
le pesa como un buey el corazón (ayer
se le esfumó la esperanza mañana no
ha llegado y hoy es nunca más) A las doce
comienza cada día su último día A la una
le roban el fondo del abismo A las dos pierde
el verbo ser (lo que era lo que es lo que
hubiera sido) A las tres no hace ninguna
revolución A las cuatro se pelea
con la vida la muerte y su mujer
A las cinco está indignado
hasta los huesos
A las seis se siente inútil
A las siete fuma
siete cigarrillos A
las ocho sopesa
la idea del
suicidio A las
nueve se enamora
A las diez odia
A las once disse
Todoesunamierda
A las doce
se le acaba
el sur

y escribe (SILVA, 2004, p. 27)

O autor do poema, Marcelo Silva, nasceu em 1973, em Paso de los Libres, na província de Corrientes, Argentina, e é autor dos livros *Diario de un argentino* (2004),

Sonetos soretos (2008), *Chamamé* (2009) e *33 Soretos des-kom-pues-tos* (2009). Tendo estudado a língua portuguesa no Instituto Superior de Lenguas Vivas, passou a dedicar-se à tradução de literatura brasileira e portuguesa. Entre os autores que traduziu constam Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque.

Além de ser o título do livro de Silva, o sintagma “Diario de un argentino” intitula a segunda seção das quatro que compõem o volume e que se inicia na página 26. Primeiro texto desta seção, o poema de que trataremos neste trabalho mantém, desse modo, uma estreita relação com o título “Diario de un argentino”, o qual, sendo seguido imediatamente pelo texto (p. 27), pode ser percebido, por algum leitor menos atento, como o título do próprio poema.

Também por sua temática o poema em questão pode ser vinculado ao título “Diario de un argentino”: os versos descrevem um dia comum na vida de um cidadão qualquer, acompanhando, hora após hora, suas ações, vivências, emoções e pensamentos em um país em crise. No que se refere à palavra *diario*, vale registrar que, além da acepção, comum ao português, de caderno ou livro de notas íntimas mantido dia após dia, o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española apresenta a seguinte definição complementar para o vocábulo: “valor ou gasto correspondente ao necessário para manter uma casa por um dia, e aquilo que se gasta e come no dia a dia” (tradução nossa)³.

Convém ter em mente que, no período imediatamente anterior à publicação do livro de Silva, a Argentina vivia uma grave crise econômica, política e social, com forte recessão, altos índices de desemprego, protestos violentos e recorrentes confrontos de manifestantes com a polícia, culminando na decretação de estado de sítio, em dezembro de 2001, e na renúncia do presidente De la Rúa, no mesmo mês. O poema

³ “valor o gasto correspondiente a lo que hace falta para mantener la casa en un día, y lo que se gasta y come cada día” (verbete “diario”, disponível em <<http://www.rae.es>>).

sem título parece ser um comentário poético a toda essa situação, e também aos anos subsequentes.

Por outro lado, em linhas gerais, o cotidiano retratado no poema de Marcelo Silva não se distingue demasiadamente daquele de milhões de brasileiros, seja em 2004 ou em 2014: dívidas, trabalho entediante, custo de vida, preocupações, frustração, indignação. Passemos, portanto, ao que seria uma tradução provisória do poema:

De madrugada
sonha acordado
para combater a insônia
Adormece e sofre o pesadelo
de ser sacudido por king-kong
Às oito é despertado por um cobrador
inconveniente que lhe informa: tem contas em atraso
com deus e serão retidos os bens que não possui
Às nove prepara um mate novo com erva da véspera
Nove e trinta liga o rádio para escutar o
presidente (seu novo plano para erradicar a fome
e a pobreza enquanto o custo de vida está
pela hora da morte) Às dez veste seu
traje turvo de injustiças Dez e quinze
ata ao pescoço a tristeza E trinta
calça seus sapatos cansados Às onze
seu coração pesa como um boi (ontem
esfumou-se sua esperança amanhã não
chegou e hoje é nunca mais) Às doze
começa todo dia seu último dia À uma
roubam-lhe o fundo do abismo Às duas perde
o verbo ser (o que era o que é o que
poderia ter sido) Às três não faz nenhuma
revolução Às quatro briga
com a vida a morte e a mulher
Às cinco está indignado
até os ossos
Às seis se sente inútil
Às sete fuma
sete cigarros Às
oito pondera
a ideia do
suicídio Às

nove se apaixona
Às dez odeia
Às onze diz
Tudoéumamerda
Às doze
acaba-se o
seu sul

e escreve

Existe, entretanto, um dado que adiciona certo grau de complexidade ao trabalho de tradução do poema em questão. Em dado momento de nosso processo tradutório, a mancha gráfica composta pelos versos, que até então parecia ser apenas uma forma indistinta, de contornos aleatórios, veio a adquirir um significado novo, do qual anteriormente não tínhamos nos apercebido: eis que a configuração do poema imita ou simula os contornos do mapa do território argentino, consistindo, portanto, num caligrama. Visando evidenciar esta afirmação, repetimos abaixo o poema de Silva, tal como consta no livro *Diario de un argentino*, justapondo ao lado dele uma representação cartográfica da Argentina, com seu entorno (partes dos territórios de Chile, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Brasil):

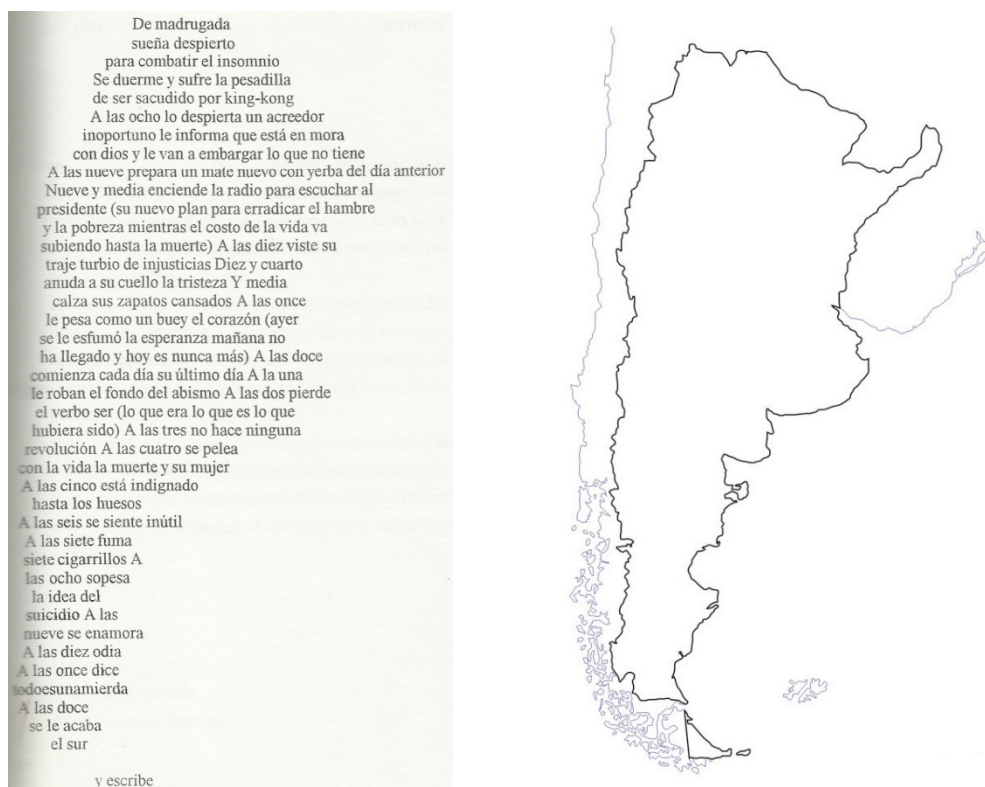


FIGURA 1 — MAPA (In <www.saberia.com/mapas-del-mundo/argentina/mapa-contorno>)

A partir do momento em que identificamos o caráter de caligrama do texto de Marcelo Silva, nosso projeto de tradução passou a ser orientado pela convicção de que sua disposição gráfica, em função do fato de constituir um elemento central na construção do sentido do poema, também deveria ser traduzida e, ainda, de que deveriam ser igualmente traduzidas eventuais relações de sentido que fossem observáveis entre a imagem composta pelos versos (o mapa) e os componentes propriamente semânticos. Tivemos em vista as observações de Antoine Berman com respeito à indissociabilidade entre forma e sentido na obra literária, fato que determina toda uma prática da tradução literária: “(...) as obras fazem sentido e querem a transmissão de seu sentido. Elas são mesmo uma formidável *concentração de sentido*. Mas nelas, o sentido está condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação” (BERMAN, 2007, p. 38, grifos do autor).

No caso de um caligrama, a concentração de sentido se dá, principalmente, na indissociabilidade entre a informação semântica e a informação gráfico-visual. Como Massaud Moisés anota no *Dicionário de termos literários*, a tradição do poema figurado — “composições poéticas cujos versos se organizam de molde a sugerir a forma do objeto que lhes constitui o tema” (MOISÉS, 2004, p. 400) — remonta à Antiguidade clássica, tendo havido exemplos do gênero nas literaturas medieval, barroca e simbolista. O nome “caligrama”, entretanto, teria sido inventado por Guillaume Apollinaire “a partir de ‘caligrafia’ e ‘ideograma’, para servir de título a uma coletânea de poemas que publicou em 1918 (*Caligrammes*), nos quais as palavras se organizam graficamente de modo a dar uma ideia do conteúdo” (MOISÉS, 2004, p. 61, grifos do autor).

Ao discutir, no ensaio *Isto não é um cachimbo*, a presença implícita de procedimentos caligramáticos na obra do pintor René Magritte, Michel Foucault faz algumas observações sobre o modo como o caligrama aciona simultaneamente o código verbal e a representação visual e expõe argumentos que serão de valia para a discussão subsequente a respeito de nossas decisões tradutórias na composição de um equivalente em português brasileiro do poema de Silva. Para Foucault, o caligrama

(...) aproxima (...) do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*. (...)

Por sua dupla entrada, [o caligrama] garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determina, a fixam no universo dos discursos. (FOUCAULT, 1988, p. 22-23, grifos do autor).

Ao definirmos como um dos objetivos fundamentais de nossa tradução do poema de Silva a produção, no leitor brasileiro, do mesmo efeito de reconhecimento imediato do mapa do país, sem necessidade de decifração ou de qualquer análise mais detida — o que o poema original certamente provoca no leitor argentino — e, a partir daí, explorar a relação entre a forma do mapa e o conteúdo verbal do poema, optamos por dispor os versos/palavras da tradução ao português na forma do mapa do Brasil, ou seja, compor um novo caligrama. Voltemos a Haroldo de Campos: “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem; a reconstituição, portanto, da informação estética, e não da informação meramente semântica.” (CAMPOS, 1969, p. 100).

Entendemos, para os fins deste trabalho, que o mapa das fronteiras de um país, isolado, destacado do continente ou de uma região mais ampla onde se insere (ou seja, de seu *contexto*) pode ser compreendido como um signo arbitrário, não motivado, tal como o signo verbal, e, ainda, como um *símbolo*, que depende de um conhecimento prévio do receptor para ser identificado e interpretado. Essa compreensão se justifica pelo fato de que os contornos do mapa de um país estrangeiro comumente não pertencem ao repertório iconográfico dos habitantes de outros países, a não ser em raros casos excepcionais, como os dos mapas dos Estados Unidos (presente no imaginário de pessoas de todo o planeta, na proporção de sua hegemonia político-econômico-cultural), ou como os da Itália ou do Chile (que têm formas bastante peculiares). Cabe aqui um comentário lateral: ainda que, tanto no caso do mapa do Brasil como no da Argentina, grande parte da face leste, voltada para o Atlântico, acompanhe os recortes do litoral, ou seja, esteja revestida da aparência de signo motivado, apresentando assim características de um *ícone*, as faces oeste, norte e sul seguem limites em geral convencionais, sendo resultado de acordos diplomáticos, e poderiam ter, em uma eventual conjuntura histórica diversa, contornos distintos dos

que possuem atualmente. Nesse ponto podemos remontar ao centro da distinção que faz Saussure entre signo linguístico e símbolo. Enquanto que “o signo linguístico é arbitrário” (1993, p. 81), contrariamente “o símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado” (p. 82). Nosso caligrama, forma híbrida, comporta-se tanto como texto verbal (poema) quanto como imagem (mapa), numa situação que nos remete também à conjectura comentada por Barthes de que “o signo, muitas vezes, se oferecesse a uma espécie de conflito entre o motivado e o imotivado” (2006, p. 54). Este é o motivo pelo qual neste trabalho associamos a interpretação/decodificação de um mapa ao que ocorre com os símbolos: são reconhecidos com facilidade por seus habitantes ou indivíduos familiarizados com eles, mas em geral ignorados por estrangeiros e indivíduos que não possuem aquele repertório.

Entretanto, a decisão de “traduzir” o caligrama, voltada especificamente para a constituição gráfica do poema, trouxe — como sugerimos acima — consequências formais para a tradução dos versos em si (os componentes verbais do poema). As dessemelhanças entre os mapas da Argentina e do Brasil são acentuadas, e, sendo o primeiro mais vertical, alongado, aproxima-se da forma de um poema em versos curtos, enquanto que o segundo, mais largo nas laterais, exigiria versos mais longos para a composição de um caligrama-tradução, ocasionando de modo inevitável a necessidade, para o tradutor, de modificar a extensão dos versos do poema. Neste ponto, seria necessário afirmar inequivocamente a impossibilidade de manter-se a extensão dos versos do poema original e, ao mesmo tempo, compor um novo caligrama com a forma do mapa do Brasil. As imagens a seguir visam favorecer a comparação entre os mapas e a compreensão do problema acima exposto.

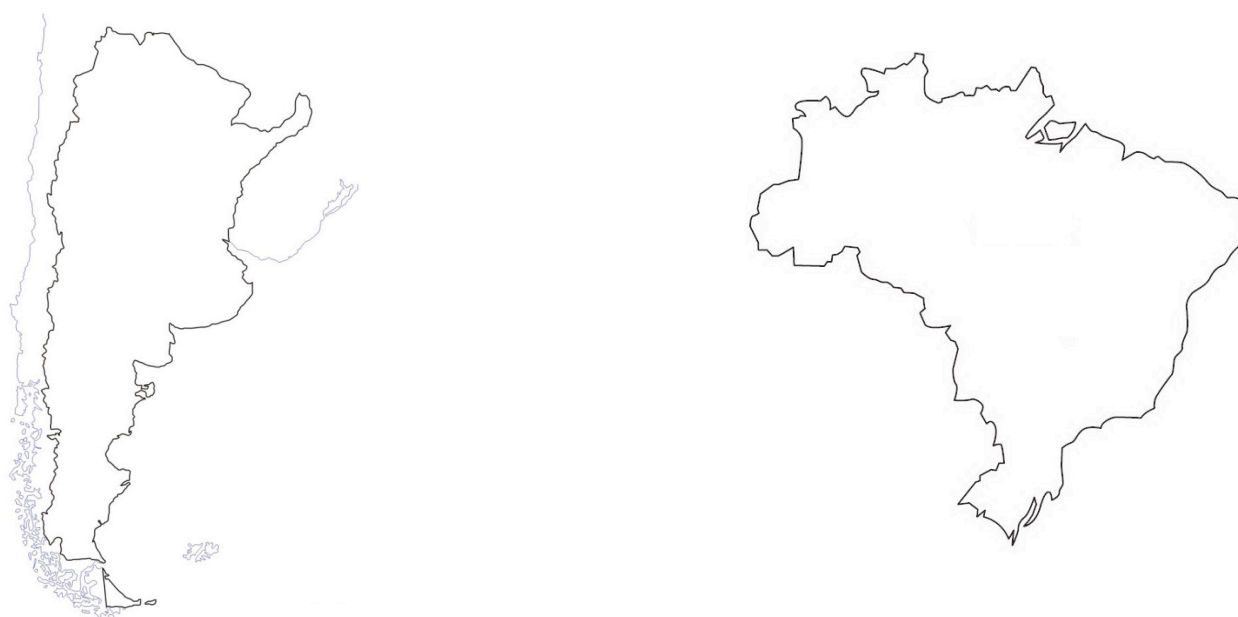


FIGURA 2 — MAPAS DA ARGENTINA E DO BRASIL

Essa operação de mudança na extensão dos versos do poema original nos remete novamente às reflexões de Haroldo de Campos, para quem, na tradução poética, “como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.” (CAMPOS, 1976, p. 31). E — ousaríamos acrescentar — num corpo *cartográfico* diverso.

Além dessa importante diferença formal entre o original e nossa tradução, a decisão de fazer corresponder o aspecto gráfico de ambos mediante a composição do mapa do Brasil com o texto do poema em português trouxe consequências tradutórias também no aspecto semântico, devido — como já sugerimos mais acima — às relações entre forma e sentido presentes no poema. Tais consequências dizem respeito particularmente a elementos da cultura e do cotidiano argentinos, presentes no texto de Silva e reforçados poeticamente na imagem do mapa-caligrama. Ausentes da vida e

do cotidiano brasileiros, tais elementos, caso fossem mantidos no caligrama-tradução, gerariam efeitos de incongruência. No artigo *Sobre a questão da equivalência em tradução poética*, Marcelo Tápia tece reflexões pertinentes e que vêm ao encontro do que pensamos sobre a questão:

(...) sendo um processo de criação, [a tradução poética] envolverá as escolhas do tradutor-criador a cada etapa de seu trabalho, iniciando-se, com a eleição, pela leitura, do que considera relevante da ‘estrutura’ do poema a ser ‘re-produzido’ e prosseguindo com suas opções de composição e modo de ‘correspondência’ com o texto de que parte. (...) O poema resultante da tradução será antes construído a partir de princípios e de processos considerados análogos ou correspondentes, do que de obrigações de equivalência palavra a palavra, ou efeito a efeito (sonoro ou imagético). (TÁPIA, 2012, s/p, grifo do autor).

Assim, dada nossa decisão prévia de traduzir o caráter e o efeito de caligrama do poema de Silva, foram três as alterações semânticas que julgamos necessárias no texto da tradução, de maneira a reproduzir a indissociabilidade entre forma gráfica e conteúdo poético presente no poema de Marcelo Silva, ou de, usando os termos de Tápia, fazer corresponder ou equivaler estrutura e sentido. Vamos a essas alterações:

a) a referência ao hábito de tomar mate (no verso 9 do original), presente na cultura brasileira apenas em regiões fronteiriças com os países do Cone Sul, foi substituída na tradução pelo hábito de tomar café. A ação do personagem do poema original, que “prepara un mate nuevo con yerba del día anterior”, denotando a escassez de recursos financeiros para a compra de itens de consumo básicos, virou, na tradução, a seguinte ação: “requeenta um café coado no dia anterior”;

b) a substituição de “sul” (*sur*, no original) por “sol” tem, igualmente, a intenção de corresponder semanticamente à troca do mapa da Argentina pelo do Brasil. Nossa interpretação da palavra “sul”, no contexto em que ela aparece no poema e na sua relação com o mapa-caligrama, é de que se trata de uma representação metonímica da

geografia do país (pensamos aqui no conto “El sur”, de Jorge Luis Borges⁴). Por esse motivo, optamos aqui por uma tradução livre, já que, para o leitor brasileiro, “sul” representa uma parte do Brasil e nunca todo ele. Uma objeção adicional à tradução da frase “se le acaba / el sur” por, simplesmente, “acaba-se o seu / sul” é o fato de que, posicionada no caligrama-tradução exatamente no mesmo ponto que corresponde ao estado do Rio Grande do Sul, ela poderia induzir, remotamente, a uma associação direta com as esporádicas manifestações independentistas por parte de uma parcela dos habitantes daquele estado (o “acabar” do sul e do poema significando, nessa leitura indesejada, a separação do estado com relação ao território do país). A palavra “sol” foi a solução escolhida por ser uma das representações que o Brasil evoca no imaginário internacional. A imagem também remete ao astro celeste que, com seu movimento *diário* de descida, “acaba”, no final do texto, por abandonar o protagonista do poema em meio à escuridão. De alguma maneira, “sol” não deixa de também reenviar ao poema original, se recordarmos que no centro da bandeira da Argentina consta o desenho estilizado de um sol.

c) uma terceira e última alteração semântica de maior relevância feita pela tradução no texto original consistiu em uma intervenção deliberada, que visou a evidenciar outra característica de toda tradução: sua transitoriedade. A intervenção a que nos referimos consiste na substituição do gênero do objeto direto na ação “escuchar al / presidente” (versos 10-11 do original) por “escutar a / presidenta”. Aqui, quisemos aproveitar a oportunidade para inserir na tradução uma marca temporal relativa ao momento presente em que ela é feita, citando a declinação do

⁴ “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quién atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme” (BORGES, 1985, p. 322); “Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. (...) Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur” (BORGES, 1985, p. 323); “Ya se había hundido el **sol**, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche” (BORGES, 1985, grifo nosso); “(...) Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo).” (BORGES, 1985, p. 325).

vocábulo “presidente” com que o discurso oficial do governo de Dilma Rousseff pretende reforçar o fato inédito de a presidência da República ser ocupada por uma mulher. Nosso gesto de liberdade tradutória visou, ainda, aludir à peculiaridade histórica de que, desde 1º de janeiro de 2011 (data da posse de Dilma Rousseff em seu primeiro mandato), tanto o Brasil como a Argentina têm uma mulher como chefe de estado (no caso argentino, Cristina Kirchner). Essa situação, inexistente no momento da escrita e publicação do original em livro (em 2004 o presidente da Argentina era Néstor Kirchner, marido de Cristina), deve ser mantida — caso não ocorram alterações no curso institucional normal — até 10 de dezembro de 2015, data prevista para o término do segundo mandato da presidente argentina. Posteriormente, após dezembro de 2018, data limite do segundo e último mandato de Dilma Rousseff (e caso outra mulher não seja eleita presidente do Brasil), nossa tradução poderá vir a provocar, no leitor futuro, um certo estranhamento decorrente da declinação citada, a qual, como já exposto, pretende evidenciar o momento em que se produz esta tradução brasileira do poema de Silva, pensando, com Arrojo, que “[a]s traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais.” (ARROJO, 2007, p. 45). Por outro lado, ao chamar a atenção para o gênero da presidente da república, temos a expectativa de produzir no leitor brasileiro — caso este tenha à disposição uma publicação bilíngue do poema — a curiosidade de verificar “quem” seria, no original, o/a presidente/a que o personagem do poema escuta no rádio e, ainda, provocar uma reflexão — no momento em que o leitor não encontre no original o substantivo “presidente” com a declinação de gênero — sobre a diferença entre o original e sua tradução. Assim, nossa tradução gostaria de fazer com que o leitor lançasse um olhar novo sobre o próprio original: “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução.” (CAMPOS, 2011, p. 71-72).

No jogo poético-tradutório que propomos, está em questão também o quanto o nome do autor, Marcelo Silva, soa como um nome tipicamente brasileiro. Está

presente aí, também, um tributo que fazemos à atuação do poeta como tradutor de escritores brasileiros para o idioma espanhol.

Apresentamos abaixo o texto de Marcelo Silva traduzido, sem considerar a disposição dos versos do original (a “máquina desmontada”, na formulação de Haroldo de Campos) e sublinhando os trechos em que fizemos as três intervenções semânticas acima comentadas. Segue a este a tradução (a “máquina remontada”), na configuração gráfica executada pelo designer Gustavo Binda⁵ a partir de nossas indicações:

De madrugada sonha acordado para combater a insônia Adormece e sofre o pesadelo de ser sacudido por king-kong Às oito é despertado por um cobrador inconveniente que lhe informa: tem contas em atraso com deus e serão retidos os bens que não possui Às nove requenta um café coado no dia anterior Nove e trinta liga o rádio para escutar a presidenta (seu novo plano para erradicar a fome e a pobreza enquanto o custo de vida está pela hora da morte) Às dez veste seu traje turvo de injustiças Dez e quinze ata ao pescoço a tristeza E trinta calça seus sapatos cansados Às onze seu coração pesa como um boi (ontem esfumou-se sua esperança amanhã não chegou e hoje é nunca mais) Às doze começa todo dia seu último dia À uma roubam-lhe o fundo do abismo Às duas perde o verbo ser (o que era o que é o que poderia ter sido) Às três não faz nenhuma revolução Às quatro briga com a vida a morte e a mulher Às cinco está indignado até os ossos Às seis se sente inútil Às sete fuma sete cigarros Às oito pondera a ideia do suicídio Às nove se apaixona Às dez odeia Às onze diz tudoéumamerda Às doze acaba-se o seu sol
e escreve

⁵ Agradeço a Gustavo Binda pela diagramação-composição da tradução do poema.

De
 madrugada sonha acordado
 para combater a insônia Adormece e sofre o
 pesadelo de ser sacudido por king-kong Às oito é
 despertado por um cobrador inconveniente que lhe
 informa: tem contas em atraso com deus e serão retidos os bens que
 não possui Às nove requeenta um café coado no dia anterior Nove e trinta liga
 o rádio para escutar a presidenta (seu novo plano para erradicar a fome e a pobreza
 enquanto o custo de vida está pela hora da morte) Às dez veste seu traje turvo de
 injustiças Dez e quinze ata ao pescoço a tristeza E trinta calça seus sapatos cansados
 Às onze seu coração pesa como um boi (ontem esfumou-se sua
 esperança amanhã não chegou e hoje é nunca mais) Às doze
 começa todo dia seu último dia À uma roubam-lhe o
 fundo do abismo Às duas perde o verbo ser (o
 que era o que é o que poderia ter sido) Às três
 não faz nenhuma revolução Às quatro
 briga com a vida a morte e a mulher Às
 cinco está indignado até os ossos Às
 seis se sente inútil Às sete fuma sete
 cigarros Às oito pondera a ideia do
 suicídio Às nove se apaixona Às
 dez odeia Às onze diz
 tudoéumamerda
 Às doze e
 acaba-
 se o seu
 sol

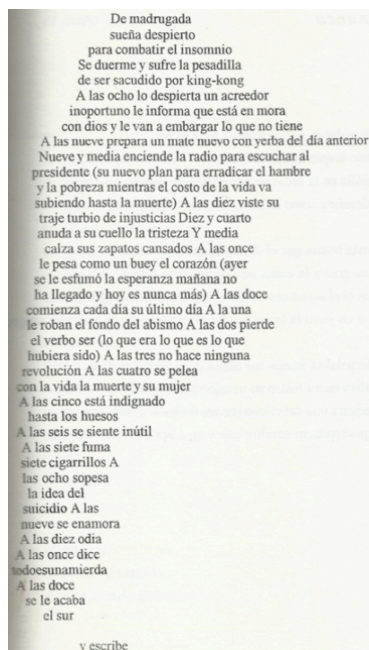
FIGURA 3 — POEMA TRADUZIDO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Correndo o risco da redundância, gostaríamos ainda de reproduzir abaixo o poema original de Marcelo Silva, colocando-o agora lado a lado com nossa tradução, de modo a enfatizar, no encerramento deste trabalho, a correspondência gráfica entre os dois caligramas, correspondência que não seria da ordem da semelhança, mas do conceito (e do efeito). Lembramos aqui a lição de Haroldo de Campos: “O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectivista de ausência/presença.” (CAMPOS, 1991, p. 30).

Apesar da dessemelhança gráfica entre o original e nossa tradução, pretendemos que exista entre eles um mesmo funcionamento da “máquina” poética. E pensamos que essa talvez seja uma situação que, guardadas as devidas proporções, apresenta-se

com muita frequência — embora nem sempre de *forma* tão evidente — em toda tradução literária.



De
madrugada sonha acordado
para combater a insônia Adormece e sofre o
pesadelo de ser sacudido por king-kong Às oito é
despertado por um cobrador inconveniente que lhe
informa: tem contas em atraso com deus e serão retidos os bens que
não possui Às nove requeenta um café coado no dia anterior Nove e trinta liga
o rádio para escutar a presidenta (seu novo plano para erradicar a fome e a pobreza
enquanto o custo de vida está pela hora da morte) Às dez veste seu traje turvo de
injustiças Dez e quinze ata ao pescoço a tristeza E trinta calça seus sapatos cansados
Às onze seu coração pesa como um boi (ontem esfumou-se sua
esperança amanhã não chegou e hoje é nunca mais) Às doze
começa todo dia seu último dia À uma roubam-lhe o
fundo do abismo Às duas perde o verbo ser (o
que era o que é o que poderia ter sido) Às três
não faz nenhuma revolução Às quatro
briga com a vida a morte e a mulher Às
cinco está indignado até os ossos Às
seis se sente inútil Às sete fuma sete
cigarros Às oito pondera a ideia do
suicídio Às nove se apaixona Às
dez odeia Às onze diz
tudo é um merda
Às doze
acaba-
se o seu
sol

FIGURA 4 — O POEMA, ORIGINAL E TRADUZIDO

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de TORRES, Marie-Helène Catherine; FURLAN, Mauri & GUERINI, Andréia. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. El sur. In *Ficcionario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In COULTHARD, Malcolm. (org.) *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, 1991.
- _____. Para além do princípio da saudade — a teoria benjaminiana da tradução. In *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- _____. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CHIARELLI, Stefania. A letra no passaporte: fronteiras e paisagens. In ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izaela & MEIRA, Caio. (org.). *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

[DRAEe] REAL Academia Española. Diccionario de la lengua española. Ed. On-line. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1993.

SILVA, Marcelo. *Diário de un argentino*. Buenos Aires: Ediciones Patagonia, 2004.

_____. *Diário de un argentino*. In <www.diariodeunargentino.blogspot.com>. Acesso em 21 nov. 2014.

TÁPIA, Marcelo. Sobre a questão da equivalência em tradução poética. In *ComCiência* — Revista eletrônica de jornalismo científico. SBPC: 2012. In <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542012000600007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 21 nov. 2014.

WIKIPEDIA. Verbete “Argentina”. In <<http://es.wikipedia.org/wiki/Argentina>>. Acesso em 21 nov. 2014.

Submetido em: 10/09/2015

Aceito em: 03/10/2015