

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Telma Franco Diniz Abud

**EITHER THIS OU AQUILO: TRADUZINDO A POESIA
INFANTIL DE CECÍLIA MEIRELES PARA O INGLÊS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

Florianópolis

2012

Catálogo na fonte elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

Abud, Telma Franco Diniz

Either this ou aquilo: Traduzindo a poesia infantil de
Cecília Meireles para o inglês [dissertação] / Telma Franco
Diniz Abud ; orientador, Walter Carlos Costa -
Florianópolis, SC, 2012.

227 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução poética. 3.
Literatura infantil. 4. "Ou isto ou aquilo". 5. Cecília
Meireles. I. Costa, Walter Carlos. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. III. Título.

Telma Franco Diniz Abud

**EITHER THIS OU AQUILO: TRADUZINDO A POESIA
INFANTIL DE CECÍLIA MEIRELES PARA O INGLÊS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 03 de agosto de 2012.

Prof.^a. Dr.^a. Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (PGET/UFSC)
Orientador

Prof.^a Dr.^a Eliane Santana Dias Debus (PPGE/UFSC)

Prof.^a Dr.^a Luana Ferreira de Freitas (UFC)

Prof.^a Dr.^a Juliana Steil (UFSC)



Para Jairo, Tati e João, com todo o meu carinho.

AGRADECIMENTOS

A

Walter Carlos Costa, pelas conversas divertidas e eruditas, longos e pensativos silêncios, orientação delicada, e por ainda confiar em mim quando, no último minuto, brinquei de ciranda e comecei tudo de novo;

Luana Ferreira de Freitas, Eliane Santana Dias Debus e Juliana Steil, professoras da UFC e UFSC, pelos comentários certos, imensa gentileza e generosa disposição para ler este trabalho em tempo recorde;

Sarah Rebecca Kersley, amiga querida, pela leitura carinhosa, inestimáveis críticas e iluminadas sugestões; sua confiança em meu trabalho foi meu maior e mais grato estímulo;

Elisa Duarte Teixeira, Carol Elias, Kelly Eileen Hayes, Shannon Lee-Rutherford, Sophia Swanson e Alípio Correia de Franca Neto, amigos poetas e literatos, pelos comentários inspirados;

John Milton, amigo de longa data, pelas críticas e comentários espirituosos e disposição para ler as versões que lhe enviei por email mesmo durante longa viagem aos confins do Oriente;

Bronislaw Altman Mello, Marina Della Valle e Ivani Shewchenko, Cavaleiras queridas, em especial Broni, pelas palavras amigas e graciosa ilustração de “O cavalinho branco”;

Fernanda Correia Dias, neta de Cecília Meireles, pelas longas conversas por email, e por confiar-me artigos e informações, além de seu precioso tempo;

Sara Franco Diniz Heitor, Martha Franco Diniz Hueb e Gerson Diniz Jr., e Rosângela Eberhardt, Flavio Leone Chaves, Rida Sabbagh, Suzana Medeiros, Lígia Palis e Soraia Bittar – amados irmãos e amigos, pelo inestimável apoio e resgate da memória das aulas de poesia do saudoso Marden;

Aldair de Queiroz Franco e Gerson Almeida Diniz, pelas Mil e uma noites no alpendre, os docinhos da princesa perdidos ao atravessar a pinguela, uma biblioteca livre, uma infância feliz.



Não, essa voz não é tua.
Você não tem voz própria, tal como
não é dela a luz da lua, no céu,

esse quarto minguante incompetente que mal
e porcamente alumia, essa tosca
arandela de santo em quarto de bordel,

coberta de cocô de mosca...
Não abre a boca, não estufa

o peito, não. Nada que você diga
é teu. Nada é você. Você não é. Puf!

Paulo Henriques Britto, Macau, 2003

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é discutir as propostas de tradução para o inglês, de uma seleta de poemas do clássico infantil *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, a saber, “O cavalinho branco”; “A égua e a água”; “Enchente”; “Passarinho no sapé”; “Ou isto ou aquilo”; e “A lua é do Raul”. Para tanto, esboça um perfil da poeta Cecília Meireles, discute suas ideias sobre educação e literatura infantil e contextualiza o livro em questão dentro do escopo de sua obra poética. Em seguida, discute os princípios e critérios da tradução poética praticados pelos poetas-tradutores Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira, Haroldo de Campos, Alípio Correia de Franca Neto e José Lira, entre outros. À luz desses critérios e princípios, analisa os poemas de partida e examina seus atributos nos níveis semântico, prosódico, rítmico e fônico, procurando recriar, nos poemas de chegada, as características poéticas mais significativas antes identificadas naqueles de partida. Comenta e discute os resultados e procura mostrar, no decorrer do processo, que a recriação mais livre de certos poemas, especialmente de “Passarinho no sapé” e “A lua é do Raul”, se deu mais em função da estrutura sonorista desses poemas do que por alguma impossibilidade de correspondência semântica, cultural ou formal. Por fim, este trabalho exhibe no Apêndice as traduções para o inglês da poeta-tradutora Sarah Rebecca Kersley dos poemas “A chácara do Chico Bolacha”, “O menino azul”, “A pombinha da mata”, “O mosquito escreve”, “Para ir à Lua”, “O último andar”, “A bailarina”, “Ou isto ou aquilo” e “Pescaria”.

Palavras-chave: Cecília Meireles; *Ou isto ou aquilo*; tradução poética; correspondência; recriação.



ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the translations into English of a selection of poems from the classic Brazilian children's book *Ou isto ou aquilo*, by Cecília Meireles, namely the poems "O cavalinho branco", "A égua e a água", "Enchente", "Passarinho no sapé", "Ou isto ou aquilo" and "A lua é do Raul". To this end, the study begins with a biographical profile of Cecília Meireles, a discussion of her ideas on education and literature for children, and a contextualization of the book in question in relation to her other poetic works. Next, it discusses the principles and criteria of poetic translation practiced by Brazilian poet-translators Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira, Haroldo de Campos, Alípio Correia de Franca Neto and José Lira, among others. In the light of these principles and criteria, the selected source language poems are then analyzed, with an examination of their semantic, prosodic, rhythmic, and phonic features, with the aim of re-creating, in the target language, the poetic characteristics previously identified as being the most significant in the source language poems. The results are then commented on and discussed, with the aim of demonstrating, throughout the discussion, that some liberties in the re-creation of certain poems, particularly in the case of "Passarinho no sapé" and "A lua é do Raul", were taken more due to sound structure, or phonetic aspects, than a sense of impossibility of semantic, cultural, or formal correspondence. Finally, this study includes, in Appendix, the translation into English by British poet-translator Sarah Rebecca Kersley of the poems "A chácara do Chico Bolacha", "O menino azul", "A pombinha da mata", "O mosquito escreve", "Para ir à Lua", "O último andar", "A bailarina", "Ou isto ou aquilo" and "Pescaria".

Keywords: Cecília Meireles; *Ou isto ou aquilo*; poetic translation; correspondence; re-creation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Triângulo cromático das vogais proposto por Jakobson	106
Figura 2 – “O cavaleiro branco” em ilustração de Bronislaw Altman Mello.....	135

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – O cavalinho branco e duas versões preliminares.....	137
Quadro 2 – O cavalinho branco & The little white horse em versão quase final.....	141
Quadro 3 – Ritmo comparado: Sílabas poéticas & acentuadas.....	146/7
Quadro 4 – O cavalinho branco & The little white horse em versão final.....	151
Quadro 5 – Correspondências rítmicas e rímicais: O cavalinho branco & The little white horse.....	152/3
Quadro 6 – A égua e a água & The mare and the waters.....	156
Quadro 7 – Ritmo comparado: A égua e a água & The mare and the waters.....	158/9
Quadro 8 – Correspondências rítmicas e rímicais: A égua e a água & The mare and the waters.....	162/3
Quadro 9 – Enchente & Flash flood.....	167
Quadro 10 – Ritmo comparado: Enchente & Flash flood.....	170/1
Quadro 11 – Efeitos fônicos em cores: Enchente & Flash flood.....	173
Quadro 12 – Passarinho no sapé & In a tree hole.....	179
Quadro 13 – Ritmo comparado: Passarinho no sapé & In a tree hole.....	182
Quadro 14 – Esquema rítmico em cores: Passarinho no sapé & In a tree hole.....	185
Quadro 15 – Ou isto ou aquilo & Either this or that.....	188
Quadro 16 – Ritmo comparado: Ou isto ou aquilo & Either this or that.....	190/1
Quadro 17 – Esquema rítmico em cores: Ou isto ou aquilo & Either this or that.....	195
Quadro 18 – A lua é do Raul & The moon belongs to Raul.....	197
Quadro 19 – Efeito claro-escuro em cores: A lua é do Raul & The moon belongs to Raul.....	200

SUMÁRIO

	À GUIA DE INTRODUÇÃO.....	21
	OBJETIVOS.....	26
1	MOSAICO DE CECÍLIA.....	29
1.1	A LITERATURA INFANTIL E A CRIANÇA	
	CECILIANA.....	64
1.2	OU ISTO OU AQUILO, ENTRE ESPUMA E ESTRELA.	82
2	A TRADUÇÃO POÉTICA E UM RAIOS DE LUAR.....	105
2.1	INTRADUZIBILIDADE E IMPERFECTIBILIDADE.....	107
2.2	TEXTO PRECURSOR E RECRIAÇÕES.....	109
2.3	ATRIBUTOS POÉTICOS E CORRESPONDÊNCIA.....	111
2.4	POEMAS E FRAGMENTOS SONORISTAS.....	117
2.5	AMBIVALÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE.....	119
2.6	SUBJETIVIDADE E FATOR DE INCONSCIÊNCIA.....	123
2.7	DOMESTICAÇÃO E ESTRANGEIRIZAÇÃO.....	130
3	EITHER THIS OU AQUILO: UMA SELETA	
	DE VERSÕES COMENTADAS.....	133
3.1	O CAVALINHO BRANCO	137
3.1.1	Ritmo e prosódia.....	143
3.1.2	Rimas	148
3.1.3	Efeitos fônicos: assonâncias, nasalizações.....	150
3.2	A ÉGUA E A ÁGUA.....	154
3.2.1	Ritmo e prosódia.....	160
3.2.2	Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias.....	164
3.3	ENCHENTE	165
3.3.1	Ritmo e prosódia.....	168
3.3.2	Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias.....	172
3.4	PASSARINHO NO SAPÉ.....	176
3.4.1	Ritmo e prosódia.....	183
3.4.2	Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias.....	184
3.5	OU ISTO OU AQUILO.....	186
3.5.1	Ritmo e prosódia.....	192
3.5.2	Efeitos fônicos: rimas, assonâncias, aliterações.....	193
3.6	A LUA É DO RAUL	196
3.6.1	Prosódia e efeitos fônicos	198
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
	REFERÊNCIAS	207
	APÊNDICE – Outras traduções de Ou isto ou aquilo	219

À GUISA DE INTRODUÇÃO

A bela bola
rola:
a bela bola do Raul.

Bola amarela,
a da Arabela.

A do Raul,
azul.¹

Ouvi os versos acima pela primeira vez aos seis anos, sentada na carteira dupla, ao lado da Rosinha. O ruído de salto alto no assoalho de tábua corrida e o burburinho da classe se esfarelaram, giz sobre avental branco, e a voz de dona Maria Alice, subitamente descalça em chão de veludo, agora vinha de um vulto que sorria – Arabela amarela bela bola Raul azul.

Era 1966, interior de Minas, e nós estudávamos num colégio que tinha professoras inspiradas o suficiente para dar aulas de poesia para crianças recém-alfabetizadas. O Instituto Marden tinha um toque de Escola Nova – defendida entusiasticamente por Cecília Meireles em suas crônicas no Diário de Notícias, entre 1930 e 1933 – e muito de ensino convencional. Enquanto os meninos jogavam futebol na quadra de baixo, as meninas declamavam poesia na sala de cima, vizinha da cantina e da biblioteca. Duas vezes por semana uma de nós ficava de pé, espigada na frente da classe, a mão direita descansando sobre a esquerda na altura da cintura, o calcanhar do pé direito espetado na lateral do esquerdo num Y estilizado, para declamar: “De Fagundes Varela...”, “De Olavo Bilac...”, “De autor desconhecido...” Mas o dia da Arabela foi diferente. Ou minha memória o faria diferente? Porque a vida, a vida, a vida...

“Jogo de bola” saiu no livro *Ou isto ou aquilo* pela primeira vez em 1964. Última obra-prima de Cecília Meireles a ser lançada ainda em vida da poeta, esse clássico, contendo 56 poemas, encontra-se, neste ano de 2012, na 6ª edição e 18ª reimpressão.

Como tudo o que nos encantou na infância tem o poder de nos obcecar na maturidade, voltei, há poucos anos, à poesia que eu lia na meninice. Verti para o inglês alguns poemas infantis brasileiros e

¹ “Jogo de bola”, *Ou isto ou aquilo* (MEIRELES, 2002, p. 17).

apresentei as versões na conferência “Poetry and Childhood²”, sobre poesia infantil, realizada em Londres em abril de 2009. Entre os poemas traduzidos, estavam “Colar de Carolina” e “A égua e a água”, de Ou isto ou aquilo. Como num “sonho risonho”, tive muitas gratas surpresas, entre elas ver o público estrangeiro sorrir com simpatia e entusiasmo às poesias e ilustrações brasileiras que eu levava na bagagem. Meu próprio encantamento com a obra de Cecília Meireles e a boa receptividade que os educadores presentes ao congresso demonstraram pelas versões apresentadas me fizeram crer que os poemas de Ou isto ou aquilo mereciam chegar a outras crianças, além das brasileiras. Passei então a me dedicar a outras versões dos poemas de Ou isto ou aquilo, a partir de então em parceria com a poeta e tradutora britânica Sarah Rebecca Kersley.

Sarah também foi uma grata surpresa. Ela abraçou minha ideia de traduzir Ou isto ou aquilo para o inglês com extraordinária alegria. Seu incentivo, sugestões, críticas e comentários foram fundamentais, e sua disposição para discutir as várias alternativas, ideias e rimas que nos ocorriam foi sempre um verdadeiro alento. Sarah nasceu em Cambridge e cresceu em Birmingham. Formou-se em Letras e Tradução, com ênfase em espanhol e português, pela Universidade de Glasgow. Antes de vir para o Brasil morou em Londres e também nos Açores para onde se mudou para aprender português, movida em parte pela paixão por Fernando Pessoa. Em 2003, ao fazer uma viagem pelo mundo, Sarah passou pelo Brasil antes de seguir para a Austrália. Não seguiu. Ficou em Itacaré, Bahia, onde vive até hoje.

O fato de morarmos distantes uma da outra não foi empecilho ao desenvolvimento do projeto. Conversamos algumas vezes por telefone e pessoalmente, mas a maior parte de nossa comunicação foi feita mesmo por mensagens eletrônicas. Tínhamos muitos poemas prediletos em comum, mas calhou de nossas escolhas serem complementares: eu escolhi uns, Sarah escolheu outros. Até o momento a única exceção é o poema “Ou isto ou aquilo”, para o qual cada uma de nós fez uma tradução. O leitor encontrará as duas traduções neste estudo. A minha está comentada no Capítulo 3 (Quadro 15, p. 188) e a de Sarah está no Apêndice (p. 226). Todas as traduções foram feitas de maneira individual. Quando eu ou Sarah dávamos uma delas por pronta,

² Outras informações sobre esta conferência, realizada pela Faculty of Education da Universidade de Cambridge, em abril de 2009, podem ser encontradas aqui: <http://www.educ.cam.ac.uk/events/conferences/poetrychildhood/>

nós a remetíamos ao crivo uma da outra. Algumas versões foram debatidas com mais intensidade e resultaram em frenéticas trocas de emails, surtindo variadas reflexões e inúmeros comentários de cá para lá e de lá para cá, num colorido vaivém de realces azuis, verdes, amarelos, lilases...

Hoje esse projeto de tradução está configurado como minha dissertação de mestrado, porém a intenção é traduzir senão todo o livro, a maior parte dele, e fazer com que ele navegue para longe, para onde outros meninos e meninas, da idade de Arabela, Raul, Alexandre, Maria, crescem sonhando em inglês.

Mas a quem Ou isso ou aquilo se destina, destinava?

À época da primeira publicação de Ou isto ou aquilo, as crianças brincavam de chicote-queimado (“Figurinhas”), de ciranda (“Roda na rua”), de índio (“Cantiga da babá”); andavam de patinete nas calçadas (“Para ir à Lua”); passeavam aparentemente desacompanhadas por parques e bosques (“A pombinha da mata”), e também costumavam ir à biblioteca pública e retirar, por si mesmas, os livros que desejavam ler, bastando para isso apresentar a carteirinha – um retângulo de cartolina, com nome, telefone e retrato em branco e preto – onde as datas de ‘retirada’ e ‘devolução’ iam sendo preenchidas morosa ou rapidamente, conforme a fome de leitura de cada um. E hoje? Será que as crianças cuja língua nativa é o inglês, e são o alvo primordial dessas versões, se identificarão com os poemas do livro Ou isto ou aquilo? Será que elas o escolheriam numa livraria, numa biblioteca? Ou será que o baixariam para ler em algum aparelho digital portátil?

Em se tratando da temática, é certo que algumas brincadeiras infantis mudaram, foram abandonadas ou esquecidas, mas crianças ainda jogam bola (“Jogo de bola”), dominó (“A avó do menino”), saem sozinhas à rua (“Enchente”) ou em passeios de pedalinho ou barco (“Rômulo rema”), correm pelos parques (“Colar de Carolina”) e brincam de conversar com o eco (“O eco”). Se vivem em cidades grandes, vez ou outra viajam ao campo e avistam carneiros (“Os carneirinhos”), ou passeiam a cavalo (“O cavalinho branco”) e se encantam com ninhos e ovos de passarinhos (“Leilão de jardim”). E, claro, continuam capazes de sonhar e imaginar. Imaginar-se na pele de outra criança, noutra lugar, talvez num país longínquo, brincando com a neve que cai no Natal – da mesma maneira como as crianças desse país distante sabem imaginar-se noutra país, tropical talvez, onde se colhem

romãs (“Rômulo rema”) e limas (“Pregão do vendedor de lima”) nos quintais.

No entanto, Ou isto ou aquilo vai além. O que dizer do lirismo? Do ritmo, dos acalantos, dos trava-línguas? Das rimas, assonâncias, aliterações? O que dizer das reflexões que suscita?

A égua olhava a lagoa
com vontade de beber água.

A lagoa era tão larga
que a égua olhava e passava.

Bastava-lhe uma poça d'água,
ah! mas só daqui a algumas léguas.

E a égua a sede aguentava³.

A prosódia, os jogos de linguagem, a melopeia, as inquietações do eu lírico, e mesmo a aparente singeleza e naturalidade das rimas e dos temas, e talvez, sobretudo, os diversos níveis de leitura que um mesmo poema permite, fazem deste livro para crianças uma obra que encanta e fascina também o público adulto. Ou isto ou aquilo é um prato cheio. Também para tradutores.

Octavio Paz (2006, p. 14) afirma, em Tradução: literatura e literariedade:

os estilos são coletivos e passam de uma língua para outra; as obras, todas enraizadas em seu solo verbal, são únicas. Únicas, mas não isoladas: cada uma delas nasce e vive em relação com outras obras de línguas distintas.

Eu acrescentaria que, ao mesmo tempo em que vive “em relação com outras obras de línguas distintas”, uma dada obra convive com outras obras de mesma língua e mesmo léxico – com outras obras do mesmo autor. Com isso em mente, procurei ter um conhecimento maior da vida da autora, de suas obras, de sua fortuna crítica. Percorri, então, um itinerário que me fez retroceder no tempo para vislumbrar um pouco da autora ao longo de sua infância, adolescência e maturidade.

³ “A égua e a água”, Ou isto ou aquilo (MEIRELES, 2002, p. 86).

Incorporei parte desse estudo a esta dissertação no Capítulo 1, “Mosaico de Cecília”.

Na Seção 1.1, “A literatura infantil e a criança ceciliana”, vemos algo da criança imaginada por Cecília Meireles, para a qual ela idealizou escola, biblioteca, livros, e sobre a qual ela discorreu generosamente em vários de seus escritos. As ideias de Cecília sobre literatura infantil também são vistas nesta seção.

A tessitura do livro *Ou isto ou aquilo*, com suas rimas e quase-rimas, aliterações, suas brincadeiras, lirismo, é abordada na Seção 1.2, “*Ou isto ou aquilo, entre espuma e estrela*”.

O Capítulo 2, “A tradução poética e um raio de luar” traz uma explanação sobre minha prática tradutória, inspirada na prática e nas reflexões de poetas-tradutores brasileiros contemporâneos, nomeadamente Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira, Haroldo de Campos, Alípio Correia de Franca Neto e José Lira, entre outros. Sobre suas reflexões baseei as minhas para então levar a cabo minhas versões em inglês.

No Capítulo 3, “Either this ou aquilo: uma seleta de versões comentadas”, apresento e discuto as versões dos poemas “O cavalinho branco”, “A égua e a água”, “Enchente”, “Passarinho no sapé”, “Ou isto ou aquilo” e “A lua é do Raul”. Por fim, nas “Considerações finais”, o leitor poderá concluir por si mesmo se as “léguas” percorridas valeram a pena.

Além das versões apresentadas no corpo da dissertação, no Apêndice o leitor encontra as versões para o inglês, de Sarah Rebecca Kersley, dos poemas “O mosquito escreve”, “A bailarina”, “A chácara do Chico Bolacha”, “O menino azul”, “A pombinha da mata”, “Para ir à Lua”, “O último andar”, “Ou isto ou aquilo” e “A pescaria”.

Resta dizer que algumas de minhas versões também foram lidas e comentadas por brasileiros, americanos e ingleses – amigos literatos, poetas e leitores de poesia, interlocutores com quem tive o privilégio de contar:

John Milton, nascido em Birmingham, Inglaterra, é escritor, tradutor e Professor Titular na área de Língua Inglesa e Literatura de Língua Inglesa, com especialidade em Estudos da Tradução, da Universidade de São Paulo; Elisa Duarte Teixeira, natural de Belo Horizonte, é tradutora formada em Linguística, com Mestrado e Doutorado em Língua Inglesa pela FFLCH/USP, e pesquisadora da Global Reach, da Universidade do Michigan; Carol Fuzeti Elias, natural de Piracicaba, é pesquisadora na área de Neuroanatomia Química, e

docente-pesquisadora da Universidade do Michigan; Kelly Eileen Hayes, norte-americana, fez intercâmbio na Universidade de São Paulo durante a graduação e é docente da Universidade de Indiana nas áreas de Estudos Religiosos, Estudos Africanos e Estudos da Mulher; Shannon Lee Rutherford fez intercâmbio na Universidade de São Paulo e é formada em Estudos Latino-Americanos e Horticultura pelo Smith College, Northampton; Sophia Swanson, norte-americana, trabalha com tradução e interpretação em North Platte, Nebraska, e estudou no Brasil e na Argentina antes de formar-se em Espanhol e Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Nebraska-Lincoln; Bronislawa Altman Mello, polonesa de nascimento, brasileira de coração, é tradutora e Especialista em Tradução pela Universidade de São Paulo; Alípio Correia de Franca Neto, natural de São Paulo, é poeta, ensaísta e tradutor, e tem doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Todos eles me deram importante feedback, seja ratificando opiniões e expectativas, seja contrariando-as. Seus comentários, sugestões e críticas se mostraram muito úteis também no processo subsequente de reflexão e posicionamento.

OBJETIVOS

Publicado em 1964, *Ou isto ou aquilo*, da carioca Cecília Meireles, é um clássico da literatura infantil brasileira, considerado uma espécie de “divisor de águas entre dois períodos de produção poética para crianças no Brasil” (MELLO, 2001, p. 190).

E é um divisor de águas não só porque rompe com a longa tradição de receitar à infância poemas didáticos e admoestatórios – isto é, poemas que estimulam a obediência, pregam o respeito e o amor a Deus, à pátria, aos pais e aos professores, a dedicação ao estudo e ao trabalho, entre outros temas de caráter moral e cívico, como era praxe no Brasil até os anos 1960 –, mas também por se dirigir às crianças de maneira inteligente e divertida, usando, por exemplo, formas da matriz folclórica luso-brasileira já conhecida delas, como os trava-línguas e as cantigas de roda. À parte isso, *Ou isto ou aquilo* introduz novas sonoridades e formas, numa abordagem não paternalista. Cecília Meireles confia na capacidade de discernimento de seu público leitor. Dizia ela, a respeito da literatura infantil, que era preciso deixar “sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição” (MEIRELES, 1984, p. 32).

Embora os temas e o léxico de *Ou isto ou aquilo* sejam relativamente acessíveis a recém-alfabetizados, Cecília, fiel aos próprios princípios, torna o texto mais rico e complexo com aliterações e rimas, vocábulos incomuns, adjetivações enigmáticas, e temas por vezes dolorosos ou tristes, que a criança sensível, naturalmente desejosa de conhecimento e novidades, apreende e compreende a partir do contexto e da própria intuição, como previa a autora.

A qualidade dos poemas e o fato de a maior parte deles pertencer ao cânone brasileiro já justificaria o esforço de tradução para o inglês. Mas nutro também a esperança de que crianças de outros países venham a conhecer a obra dessa poeta brasileira que amava crianças e acreditava que o sentimento de tolerância entre as pessoas e, daí, eventualmente, a paz entre os povos, podia e devia se consolidar ainda na infância, do entendimento e aceitação do Outro, numa aproximação que seria facilitada por uma literatura universal infantil, lida para/pelas crianças das diferentes nações do mundo, como ela mesma sugere (MEIRELES, 1984, p. 16):

Se em tal assunto pudesse a autora exprimir alguma aspiração, talvez fosse a da organização de uma Biblioteca Infantil que aparelhasse a infância de todos os países para uma unificação de cultura, nas bases do que se poderia muito marginalmente chamar de “humanismo infantil”. Na esperança de que, se todas as crianças se entendessem, talvez os homens não se hostilizassem.

Porquanto meu objetivo final seja traduzir, senão todo, quase todo o livro, selecionei, para a presente dissertação, dez poemas que analisarei pormenorizadamente: “O cavalinho branco”, “A lua é do Raul”, “Passarinho no sapé”, “Enchente” e “A égua e a água”, além do poema que dá nome ao livro, “*Ou isto ou aquilo*”. Constitui este, portanto, meu objetivo específico no desenvolvimento deste trabalho: fazer uma leitura cuidadosa dos seis poemas citados, examinando de perto sua tessitura poética e seus jogos de linguagem para, a partir daí, apresentar versões destes para o inglês, comentando as dificuldades encontradas e as estratégias para sua resolução, além das opções adotadas, ao fim do processo.

1. MOSAICO DE CECÍLIA

Pintar um retrato minucioso de Cecília Meireles poeta foge ao escopo deste trabalho; mas assim como a própria Cecília, ao organizar uma antologia de poemas de Mário de Andrade, procurou destacar aqueles com “elementos autobiográficos interessantes, para a compreensão do homem e do artista” (MEIRELES, 1996, p. 21), procurei ilustrar este relato de sua trajetória com alguns de seus poemas, fragmentos de poemas e trechos em prosa quando estes, à parte o valor literário, apresentam também vislumbres de sua experiência, interesses e gostos pessoais, além de suas preferências poéticas, na esperança de que o leitor componha mentalmente um mosaico que o ajude na compreensão da mulher e artista.

Onde está meu anel
e o banquinho quadrado
e o sabiá na mangueira
e o gato no telhado?

- e a moringa de barro,
e o cheiro do alvo pão?
E tua voz, Pedrina,
sobre o meu coração?
Em que altos balanços
se balançarão?⁴

As figuras, por vezes nítidas, por vezes fumarentas, da babá Pedrina e da avó Jacinta – apelidadas carinhosamente de “Dentinho de Arroz” e “Boquinha de Doce” nas memórias de infância de Cecília Meireles (1983b), Olhinhos de Gato, este o apelido dado por elas à menina – acompanhariam Cecília por toda a vida. A autora voltaria constantemente à infância em entrevistas, poemas, crônicas, contos, nos momentos de alegria, mas, especialmente, nas horas de dor.

Cecília nasceu no Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1901, filha de Matilde Benevides Meireles, professora municipal, e Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil. Seu pai faleceu três meses antes de seu nascimento; sua mãe, antes de ela completar três anos. Seus três irmãos, Carlos, Vítor e Carmem, também morreram antes que ela viesse a conhecê-los. Passou a ser cuidada pela avó Jacinta Garcia Benevides e pela babá Pedrina, na chácara frondosa da avó, no bairro do Estácio. Lá ela moraria até os 34 anos.

⁴ “Figurinhas”, Ou isto ou aquilo (MEIRELES, 2002, p. 58).

Sua infância foi cercada de cuidados e da constante sombra da morte, revelada de maneira oblíqua nos comentários da avó, feitos a terceiros na presença da própria Cecília, em episódios rememorados por ela, em terceira pessoa, em Olhinhos de gato: “Ah! não... furar as orelhas à pobre criança? Se eu não sei como isto está vivo...” (MEIRELES, 1983b, p. 124); ou ainda: “Parece mentira! Quem havia de dizer? Só ela escapou!” (MEIRELES, 1983b, p. 131). Ou nos comentários de conhecidos, como a senhora gorda de mantilha de renda, que “subia a escada gemendo, enxugando o suor da testa”, e que costumava aparecer de visita na chácara: “E a menina vai andando, hein? – perguntava, meio admirada de não haver notícias ruins. – Quem havia de dizer que se salvava!” (MEIRELES, 1983b, p. 16).

À beira da janela, sentada na cadeirinha de vime, presente da avó, a menina Cecília via o mundo acontecer na rua. Introspectiva, extremamente atenta a tudo e dotada de rara intuição, amadureceu vivendo a vida das pessoas, bichos e vultos que circulavam pela rua São Cláudio: “Sem sair do lugar [Olhinhos de Gato] andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas. Tingiu-se de negro e desceu e subiu, com latas de água à cabeça, com filhos pequeninos ao colo... Perdeu a perna e vendeu bilhetes de loteria... (...) Caiu bêbada no capim, pesada de tristeza, com os olhos molhados e ardentes...” (MEIRELES, 1983b, p. 130)

Da janela, a menina inadvertidamente treinava o olhar para em breve se tornar a poeta apuradamente visual, a quem não escaparia o papel de cada criatura, grande ou pequena, na mecânica do mundo. Sobre esse olhar reflexivo de Cecília, disse Darcy Damasceno (1991a, p. 20): “O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador.” Aos nove anos ela escreve seu primeiro poema. Aos dez recebe de Olavo Bilac, à época Inspetor Escolar do Distrito, uma medalha de ouro por ter feito todo o primário com “distinção e louvor”.

Entre os grandes prazeres da menina Cecília estava o ouvir histórias. A avó Jacinta a alimentava com contos do folclore açoriano; e a babá Pedrina, ou Dentinho de Arroz, lembrada como “a companheira mágica de minha infância” (DAMASCENO, 1991b, p. 61) divertia Cecília com cantigas e adivinhações, além de fábulas e lendas do folclore brasileiro, dramatizadas com cantos e danças:

Vem Dentinho de Arroz, leva-a para a esteira.
Uma esteira onde há figuras de santos, costuras,

bruxas de pano... E que o gato arranha com suas unhas de lua crescente. Brotam as estórias de lobisomem, de saci-pererê, de mulas-sem-cabeça, de palácios mergulhados no mar. (...) Dentinho de Arroz fazia-lhe cócegas pelas costelas... E aí está: suas mãos eram brinquedo, seus olhos eram brinquedo, seus pés eram brinquedo também. (MEIRELES, 1983b, p. 26)

Do ouvir histórias à leitura foi um pulo. Cecília lia tudo que lhe caía ao alcance das mãos: livros escolares, contos de fadas, livros de adultos e mesmo o dicionário, que ela mais tarde qualificou de “uma das invenções mais simples e mais formidáveis”. (DAMASCENO, 1991b, p. 60).

Desde muito cedo confrontada com a morte, a menina sensível intui o efêmero e a brevidade da vida e vai aprendendo a suportar as perdas: “Uma certeza súbita prendeu-a num círculo de sombra. Dentinho de Arroz iria também. Iria uma noite dessas, quando ela estivesse dormindo, talvez. Tudo vai... tudo vai. (...) Só lhe resta fechar os olhos e aceitar. Mas dói, aceitar!” (MEIRELES, 1983b, p. 10).

Falando posteriormente sobre as memórias relatadas em *Olhinhos de gato* (publicadas pela primeira vez em Portugal, em 1938), Cecília diz que o silêncio e a solidão, em geral vistos como coisas negativas, sempre foram positivas para ela. Tais declarações fazem-nos crer que sua infância teve, afinal, um contorno feliz: “Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar de sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu”, diria numa entrevista à revista *Manchete*. (MEIRELES, 1983b, Encarte, p. 1)

Oferecer às crianças recordações maravilhosas, uma escola melhor, num mundo melhor – “na formação de um mundo melhor, os educadores entram com a força de sua esperança” (MEIRELES, 2001b, p. 119) –, foi sempre uma das grandes aspirações de Cecília, que ela persistentemente buscou realizar. Com 16 anos ela começa a lecionar nas escolas públicas da cidade após se diplomar no Curso Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, em 1917. A partir daí, seguirá carreira no magistério, ao mesmo tempo em que manterá, a partir de 1919, intensa atividade literária como poeta, ensaísta e jornalista.

É em 1919 que lança seu primeiro livro, *Espectros*. Embora anos mais tarde os renegue (SECCHIN, 2008, p. 11), seus poemas de estreia foram recebidos com comentários elogiosos (e confirmadamente proféticos) do crítico João Ribeiro (apud DAMASCENO, 1991b, p. 62):

“Com o talento e as qualidades poéticas, aqui reveladas, Cecília Meireles em breve, e sem grande esforço, poderá lograr a reputação de poetisa que de justiça lhe cabe.” À época ela era próxima de um grupo de jovens escritores católicos congregados na revista Festa, veículo propagador de seu ideal literário. Tasso da Silveira era um dos mentores daqueles jovens espiritualistas, cujo lema poderia ser condensado em “pensamento filosófico, tradição e universalidade”. Como os modernistas, eles defendiam a renovação literária, porém sem romper com a tradição. Segundo Tasso (apud DAMASCENO, 1991a, p.13), a renovação almejada por eles se daria na base do equilíbrio, de uma “elaboração superior do espírito filosófico”, em que a realidade brasileira estaria “integrada na realidade universal”. E embora Cecília nunca tenha aderido de fato a nenhuma corrente literária, a aproximação entre ela e os jovens que orbitavam Festa já delineava “a feição espiritual de sua arte, inspirada em elevado misticismo” (DAMASCENO, 1991a, p. 13). A jovem poeta seguiria caminhos próprios e se emanciparia finalmente com Viagem, de 1939, mas manteria por toda a vida o desejo de universalidade; usaria os versos livres modernistas com maestria, mas nunca romperia com a forma fixa, pelo contrário. Analisando Romanceiro da Inconfidência, de 1953, e Canções, de 1956, Alfredo Bosi conclui que Cecília talvez tenha sido a poeta moderna que “modulou com mais felicidade os metros breves” (BOSI, 2006, p. 493).

Na década de 1920, as redações cariocas vivem uma onda oriental que influencia tanto Cecília quanto outros jovens da intelectualidade carioca. O poeta hindu Tagore, Nobel de Literatura de 1913, é a figura mais brilhante. Uma nota publicada pela revista Phoenix, em fevereiro de 1925, dá conta dessa influência: “Tagore magnetizou, ao que parece, a grande maioria desses moços, que à porta das livrarias (...) discutem coisas indianas” (LAMEGO, 2000, p. 249). Na vida de Cecília, porém, o gosto do orientalismo e a admiração por Tagore não seria uma onda passageira. Em entrevista à Folha do Norte, em abril de 1949 (MEIRELES, 1994, pp. 89-90), ela arrola o oriente entre as raízes espirituais de sua poesia:

Se for possível considerar ‘raízes espirituais’ aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média, os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas

franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados.

Ainda sobre essa admiração duradoura, Cecília faria uma viagem à Índia em 1953, onde receberia das mãos do presidente indiano o título *Honoris Causa*, na Universidade de Delhi. De volta o Brasil, publicaria Poemas escritos na Índia.

Em 1922 Cecília se casa com o artista plástico português Fernando Correia Dias, que havia se mudado para o Brasil em 1914, aos 21 anos. Com ele tem suas três filhas, Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda, que serão fontes de inspiração, e que acabarão transitando do efêmero ao eterno ao figurarem em poemas de *Ou isto ou aquilo*, como veremos na Seção 1.2, “*Ou isto ou aquilo, entre espuma e estrela*”.

São de Fernando Correia Dias algumas das mais belas gravuras que retratam Cecília quando jovem, além de ilustrações não menos belas para seus poemas e livros. A tradução de Cecília Meireles de *As mil e uma noites*, publicada na década de 1920, foi ilustrada por Correia Dias (SADLER, 2007, p. 258), que também estampou as capas de *Nunca mais...* e *Baladas* e tinha com a poeta uma importante parceria (SECCHIN, 2007, p. 268). O casal realiza uma viagem à terra natal de Fernando, em 1934, a convite do Secretariado de Propaganda português. Cecília faz palestras nas universidades de Lisboa e Coimbra sobre aspectos da literatura e do folclore brasileiros e também sobre as reformas educacionais em curso no Brasil. Apesar do clima hostil entre a intelectualidade portuguesa e o governo salazarista, o casal é bem recebido em todos os círculos (NEVES, 2001, p. 26) e Cecília torna-se amiga de intelectuais portugueses que nunca deixarão de admirá-la e à sua obra poética. De volta ao Brasil, o casal publica no *Diário de Notícias* um álbum com crônicas e desenhos sobre a viagem.

Em 1923 Cecília lança *Nunca mais...* em que já se nota sua predileção por jardins e seus frágeis habitantes, e por flores, águas, nuvens, a brevidade da vida, a fugacidade do tempo, o efêmero, já insinuado no título – temas recorrentes em sua obra, que se farão presentes também entre os poemas infantis de *Ou isto ou aquilo* (ver Seção 1.2 e Capítulo 3). Segundo Darcy Damasceno (1991a, p. 17), *Nunca mais...* representa uma sensível alteração na arte de Cecília Meireles em relação ao primeiro livro *Espectros*: nota-se “a consideração da vida como sonho”; um “desbastamento da adjetivação”;

e a “eleição de um fundo léxico no qual podemos ver a gênese da linguagem poética a ser exercitada a partir de Viagem”.

Em 1924 Cecília lança *Criança meu amor*, adotado pela Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal (SENA, 2006). Com linguagem doce e ingênua, a autora quase suplica pela atenção do leitor mirim na página de abertura (MEIRELES, 1977, p. 9): “Pensa na desconhecida que de longe te escreveu estas páginas. Terás coragem de esquecê-la? Terás coragem de dizer não, se ela te fizer um pedido?” O pedido é para que o leitor ame e entenda aquele livro, guardando-o na “memória do coração”. No entender de Regina Zilberman (2001, p. 176), apesar da ingenuidade e do empenho em ser didático, *Criança meu amor* diferencia-se dos outros livros didáticos do período, pois “se esforça por conferir um tom coloquial às suas expressões e estabelecer um diálogo com o leitor”. De fato, Cecília aborda de maneira lírica, mas simples, vários temas que refletem a realidade e tocam o coração do público, como o relato em primeira pessoa de uma criança que sente saudades do pai, em “Viajante” (MEIRELES, 1977, p. 79):

Todos os dias observo o horizonte, a ver se avisto lá longe o meu viajante. Mas não vejo ninguém. Um dia, eu tomarei também um navio bem grande, um navio muito bonito, cheio de mastros e bandeiras, e irei procurar pelo mundo o meu paizinho. E hei de encontrá-lo, e abraçá-lo, abraçá-lo muito... E só então se saberá com que amor eu amava o meu paizinho...

Já neste primeiro livro infantil Cecília demonstra predileção pelas crianças menos favorecidas, pobres e órfãs, como se verá nas crônicas que irá escrever na década de 1930, e de que trataremos mais miudamente na Seção 1.1, “A literatura infantil e a criança cecilianas”. O poema “A canção dos tamanquinhos” (MEIRELES, 1977, p. 59), publicado pela primeira vez em *Criança meu amor*, em 1924, e a partir daí incluído em inúmeras antologias escolares, é precedido do conto “Tamanquinhos vermelhos”, onde o leitor descobre que os tamancos da canção foram um presente dado a Antônio, menino pobre que “andava sempre descalçinho, porque a sua mamãe não lhe podia dar umas botinas”:

Madrugada. Troc... troc...
Pelos portas dos vizinhos
Vão batendo, troc... troc...
Vão cantando os tamanquinhos...

E até mesmo, troc... troc...
 Os que têm sedas e arminhos,
 Sonham – troc... troc... troc...
 Com seu par de tamanquinhos...

Em 1925 Cecília publica *Baladas para El-Rei* que, embora tenha vindo a lume depois de *Nunca Mais...* é anterior a este. As *Baladas* evidenciam um caráter artístico ainda em sintonia com o movimento simbolista: há constante evocação de paisagens ermas, e os efeitos expressivos são “extraídos da adjetivação abstrata, dos superlativos, das rimas nasaladas” (DAMASCENO, 1991a, p. 14). As reiterações, também frequentes nas *Baladas*, são recurso de que a autora lançará mão quando o momento poético exigir tom mais solene como, por exemplo, no poema “Retrato de Marília em Antonio Dias”, do *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 2004, p. 229), quando encontramos uma Marília alquebrada com o degredo do seu grande amor. A repetição de “memento” parece deixar a vida em suspenso ao desacelerar o verso, num *rallentando*:

Corpo quase sem pensamento,
 amortalhado em seda escura,
 com lábios de cinza murmura
 “memento, memento, memento...”

Mas enquanto a repetição dilata o tempo, a enumeração, outro recurso caro a Cecília, em especial no *Romanceiro*, provoca efeito contrário: acelera os versos e pode fazer disparar o coração do leitor. No “Romance LXVI” (MEIRELES, 2004, p. 184), os bens de Tomás Antonio Gonzaga vão a leilão, após o desterro, e constata-se que ele não possuía arma nenhuma; seu bem mais precioso, um par de esporas de prata. O ritmo da estrofe começa acelerado com a enumeração, para depois se tornar moroso, com as interrogações:

(Nem terçados, nem tesouras,
 canivetes ou navalhas;
 nada do ferro que corta,
 nada do ferro que mata;
 só as esporas que ensinam
 o cavalo a abrir as asas...
 Espelho? – para que rosto?
 Relógio? – para que data?)

A autora usará recursos semelhantes nos poemas “As meninas”, de Ou isto ou aquilo, como veremos na Seção 1.2.

De 1930 a 1933, Cecília assume uma página diária no jornal Diário de Notícias, onde trata de pedagogia e educação. Inspirada nas ideias de Gandhi, Cecília empreende uma cruzada pela educação e liberdade e escreve em sua página: “Civilizar é tornar apto para a criação de um destino. Oferecer forças, capacidades, orientação para a liberdade. Liberdade em todos os sentidos.” (MEIRELES, 2001a, p. 81). Combativa, usa o espaço para defender com veemência uma reforma geral e profunda no ensino brasileiro em prol da Escola Nova, “centrada em novos ideais pedagógicos e sociais, planejando-se a educação para uma civilização em mudança” (AZEVEDO FILHO, 2001, p. xiii). Nessa nova civilização desejada por ela, haveria de prevalecer a laicidade e o direito de toda criança à educação integral, sem privilégios nem castigos. A escola deveria ser um ambiente estimulante, escreve Cecília (MEIRELES, 2001a, p. 48) em 1932:

Precisamos de um ambiente de estímulos vários, onde todas as grandes aspirações humanas se sintam acordar, e tenham o encantamento de si mesmas. Há nesse narcisismo uma virtude extraordinária. O homem gosta de se ver belo. Por que não se lhe há de proporcionar uma oportunidade para que se sinta assim? Por que há de o mundo ter esse empenho de estar sempre diminuindo as criaturas, detendo-as, afligindo-as, fazendo com que tenham de si mesmas uma impressão dolorosa de fracasso e incapacidade?

Engana-se, contudo, quem infere que ela pretendia o caminho fácil. Educação livre e libertária, sim, mas não livre de dificuldades. Facilitar tudo seria empobrecer o ser humano, sua experiência. Dificultar tudo, porém, é aprisionar, tolher. O sonho liberta. “De tudo: do mundo, dos outros, de nós.” (MEIRELES, 2001a, p. 41). E a educação deve ajudar o homem a sonhar e a cumprir o seu destino: “o sentido da educação é o de prover o homem das forças que lhe sejam necessárias para essa realização de si mesmo” (MEIRELES, 2001a, p. 48). Os caminhos sem perigo podem se tornar tediosos, enquanto as vicissitudes e os caminhos difíceis podem ser fecundos. Nessa constatação talvez esteja a chave para uma das leituras de um dos

poemas mais belos de Ou isto ou aquilo, “A égua e a água”, analisado e traduzido no Capítulo 3.

A libertação, ou emancipação, seria o objetivo maior da educação – algo radicalmente diferente dos moldes praticados nas escolas tradicionais da época, e corajosamente em desacordo com o governo autoritário que se desenhava então. Em sua página no Diário de Notícias do dia 13 de março de 1932 ela registra: “Nisso [em capacitar o homem para o processo de libertação] estão o intuito e a finalidade da educação. E não pode haver nada maior nem mais belo”. (MEIRELES, 2001a, p. 35). Cecília se valia do espaço no jornal para pressionar o então presidente Getúlio Vargas e seu ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos (LAMEGO, 2000, p. 236). Se o período era revolucionário (“Revolução de 30”), como não revolucionar também o sistema de ensino? Cecília instava por mudanças com reflexões que ainda hoje soam atuais como a que se lê a seguir, publicada no Diário de Notícias de 21 de setembro de 1932 (MEIRELES, 2001a, p. 46):

Toda revolução pressupõe uma transformação. Geralmente, rápida. A educação, forma lenta das revoluções, assegura essa transformação que se deseja. De modo que há, entre as duas palavras e os dois fatos, uma dependência rigorosa. E não se pode justificar a primeira sem que se dê à segunda, além do seu sentido profundo, uma realidade forte e convincente.

Ainda em 1932, Cecília assina, com Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, entre outros intelectuais, o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, documento histórico contendo os princípios do movimento que pretendia renovar o sistema educacional do país. Nele se propunha, entre outras coisas, uma educação por meio da arte e do aproveitamento das experiências cotidianas dos educandos, e sugeria um redirecionamento na mentalidade dos professores, novas concepções morais, democratização do ensino (CUNHA, 2011). Diferentemente de antes, quando “o método era expositivo – fala e giz – com exercícios repetitivos e formais, e memorização de conceitos” (OLIVEIRA, 2008, p. 86), na escola nova a dinâmica seria outra e o aluno seria o centro do processo, não o professor. Em última instância, o Manifesto, que também defendia a laicidade, acabou por opor os educadores liberais, signatários do Manifesto, aos pensadores católicos, que defendiam a tradição e a implementação do ensino religioso nas escolas, o que foi

obtido com o Decreto nº 19.941 de 30 de abril de 1931, um “decretozinho provinciano, para agradar a alguns curas, e atrair algumas ovelhas”, conforme disse Cecília Meireles (2001a, p. 24) na crônica “Questões de liberdade” do dia 6 de maio de 1931, no Diário de Notícias.

Sua convicção em uma educação de moldes libertários, aliada a seu amor às crianças e aos livros levaram-na a criar, em 1934, a primeira Biblioteca Infantil brasileira, instalada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, num prédio conhecido pela população como Pavilhão Mourisco, que, no entanto, nada tinha de mourisco (PIMENTA, 2001, p. 107). O edifício, em estilo neopersona, era coberto por cúpulas escamadas e douradas e nas colunas das entradas e no teto decorado viam-se numerosas inscrições árabes. Inspirado na arquitetura do prédio, o marido de Cecília, Correia Dias, encarregado da decoração, “compôs um cenário das Mil e uma noites que proporcionava aos frequentadores uma atmosfera de encantamento e fantasia”. (PIMENTA, 2001, p. 108).

A biblioteca infantil organizada por Cecília surgiu sob os auspícios de Anísio Teixeira, então diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, que estava empenhado na criação de bibliotecas públicas no Rio de Janeiro. Sob o comando de Cecília, o Pavilhão Mourisco viria a extrapolar suas funções de biblioteca, conjugando outras atividades como cinema, música, cartografia, jogos, e passaria a ser conhecido como Centro de Cultura Infantil. Era a diversão da gurizada das redondezas, como atesta o poeta Geir Campos (PIMENTA, 2001, p. 108):

O dia triste para mim era o domingo, quando o pavilhão não abria. Também me lembro que qualquer dificuldade pedagógica ou disciplinar era comunicada a dona Cecília, uma professora morena e alta, de sorriso para quase tudo, que tudo resolvia e ordenava. E vez por outra dona Cecília tirava-se de seus cuidados administrativos para conversar com os frequentadores mirins do Pavilhão Mourisco, sobre os livros lidos ou a ler, os brinquedos brincados ou a brincar, os filmes vistos ou a ver, um pouco da vida vivida ou a viver.

O Centro de Cultura Infantil deu alento à fundação de inúmeras outras bibliotecas e instituições infantis hoje espalhadas pelo Brasil, mas funcionou por meros quatro anos. Cecília se viu engolfada numa crise

política em torno de Anísio Teixeira que culminou na demissão deste em 1935. Dois anos depois, em outubro de 1937, em pleno Estado Novo, o Centro de Cultura Infantil é invadido e fechado pelo interventor do Distrito Federal. Cecília é acusada de “comunismo” por abrigar no acervo do Pavilhão Mourisco “um livro de conotações comunistas, cujas ideias eram perniciosas ao público infantil” (PIMENTA, 2001, p. 114): *As Aventuras de Tom Sawyer*.

Foram tempos duros para Cecília que havia sofrido duas grandes perdas em anos recentes. Sua avó Jacinta falecera em 1933; dois anos depois, outra fatalidade: vitimado por aguda depressão, seu marido se mata, em novembro de 1935. Durante esses conturbados anos, entre 1933 e 1937, ela escreve os oito poemas que formam a “Elegia” dedicada à avó, publicada em *Mar absoluto* (MEIRELES, 1983a, p. 174) em 1945. No sétimo poema da série, a poeta rememora os poentes que admirava na companhia da avó, cuja imagem se confunde com o crepúsculo: “Tudo em ti era uma ausência que se demorava: uma despedida pronta a cumprir-se”. O crepúsculo, amalgamado à figura da avó, também se torna falto com a despedida que se cumpre: “Mas não era só isto, o crepúsculo: faltam os teus dois braços numa janela...”

O Crepúsculo é este sossego do céu
com suas nuvens paralelas
e uma última cor penetrando nas árvores
até os pássaros.

É esta curva dos pombos, rente aos telhados,
este cantar de galos e rolas, muito longe;
e, mais longe, o abrolhar de estrelas brancas,
ainda sem luz.

Mas não era só isso, o crepúsculo:
faltam os teus dois braços numa janela, sobre flores,
e em tuas mãos o teu rosto,
aprendendo com as nuvens a sorte das transformações.

Faltam teus olhos com ilhas, mares, viagens, povos,
tua boca, onde a passagem da vida
tinha deixado uma doçura triste,
que dispensava palavras.

Ah, falta o silêncio que estava entre nós,
e olhava a tarde, também.

Nele vivia o teu amor por mim,
obrigatório e secreto.
Igual à face da Natureza:
evidente, e sem definição.

Tudo em ti era uma ausência que se demorava:
uma despedida pronta a cumprir-se.

Sentindo-o, cobria minhas lágrimas com um riso doido.
Agora, tenho medo que não visses
o que havia por detrás dele.

Aqui está meu rosto verdadeiro,
defronte do crepúsculo que não alcançaste.
Abre o túmulo, e olha-me:
dize-me qual de nós morreu mais.

Manuel Bandeira dizia que Cecília estava sempre em busca da perfeição e, para tanto, valia-se de todos os recursos, fossem esses “tradicionais ou novos” (BANDEIRA, 2009, p. 185). Na série de poemas elegíacos dedicados à avó, como vimos, ela vale-se dos “recursos novos”: rompe com métrica e rimas, e tece seu lamento em versos livres, com os cristais imagéticos nos quais é mestra – o crepúsculo se materializa na “curva dos pombos, rente aos telhados”, as flores novas têm “coroas crepitantes de abelhas”, enquanto as frutas maduras recebem o “beijo áspero das vespas”. A musicalidade, nesta série, parece ficar em segundo plano, tamanha é a força das imagens. Porém, um ouvido mais atento percebe que as imagens são esfumadas por alguns recursos de sua predileção como aliterações e assonâncias – “sossego do céu”, “abrolhar de estrelas brancas”, “sem luz”, “áspero das vespas”, “doçura triste” – e pelo passado que se faz contínuo: “vivia”, “demorava”, “era”, “estava”. Embora ela use com parcimônia o lamento das vogais nasaladas tônicas, um grande número de “is” tônicos ecoa um brando tom melancólico por toda esta “Elegia”.

Também elegíaco é o poema “Inverno”, em que Cecília alude ao marido morto (GOUVÊA, 2008, p. 128). Neste poema é possível dizer que ela se volta para “recursos tradicionais” e retoma a fixidez da métrica, fazendo uso do octossílabo; retoma também as rimas toantes e nasaladas, tão caras a ela. Publicado em 1939, no livro *Viagem*, “Inverno” (MEIRELES, 2006, p. 30) é composto na mesma época atribulada de “Elegia”. Indagar as razões que levam Cecília a não usar rimas nem métrica na elegia dedicada à avó, e a usá-las no poema em

que alude ao marido (uma vez que sabemos que ambos foram compostos na mesma época) pode se revelar uma tarefa inglória⁵.

Viagem obtém o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras, em 1938, e Cecília, já estimada como educadora, conquista também o reconhecimento do círculo literário. Ao escrever sobre o livro, Mário de Andrade (1955, p. 163) ilustra seus argumentos com a quinta estrofe do poema “Inverno” (reproduzida abaixo) e afirma: “Poucas vezes tenho sentido metrificação e rima tão justificáveis como nestes poemas da poetisa”. Justificáveis em que sentido? – nos perguntamos. Para o crítico, Cecília metrifica pelos mesmos motivos que o povo o faz: para se “isentar de preocupações construtivas”. Como o povo, Cecília não veria no metro prisão, mas liberdade: “Fixada numa fórmula embalante (ela só emprega normalmente os esquemas métricos mais musicais) a poetisa está livre, e o movimento lírico se expande em sua delicadeza maravilhosa” (ANDRADE, 1955, p. 163). De fato, “Inverno” embala o ouvinte com sua musicalidade evanescente de octossílabos, rimas toantes e nasaladas, ouvidas nas estrofes seguintes (respectivamente 1^a, 2^a, 5^a, 7^a e 8^a):

Choveu tanto sobre o teu peito
que as flores não podem estar vivas
e os passos perderam a força
de buscar estradas antigas.

Em muita noite houve esperanças
abrindo as asas sobre as ondas.
Mas o vento era tão terrível!
Mas as águas eram tão longas!

A primavera foi tão clara
que se viram novas estrelas
e soaram no cristal dos mares
lábios azuis de outras sereias.

⁵ Rimas podem ser interpretadas como o retorno do mesmo, a voz ecoante da memória; a adoção do octossílabo talvez possa ser creditada ao amor mesmo que Cecília tinha por esse metro herdado dos franceses, o metro de eleição dos parnasianos brasileiros (FALEIROS, 2006, p. 75), o que fazia dele um metro solene. Vale lembrar que o octossílabo era cultivado à época em Portugal, terra natal do marido. O que salta aos olhos é que os poemas escritos para a avó se assemelham a uma longa carta poética, clara em seus propósitos, enquanto aqueles escritos para o marido são enigmáticos, e mais sugerem do que propriamente dizem.

Cresceram prados ondulantes
 e o céu desenhou novos sonhos,
 e houve muitas alegorias
 navegando entre Deus e os homens.

Mas tu estavas de olhos fechados
 prendendo o tempo em teu sorriso.
 E em tua vida a primavera
 não pôde achar nenhum motivo...⁶

O crítico, no entanto, se queixa do hábito de Cecília não datar os poemas, o que faz do livro, segundo ele, um “bordado búlgaro” (ANDRADE, 1955, p. 161), em que se acha enorme variedade de temas, todos misturados; enaltece, porém, sua poesia, sugerindo, divertido, que esta estaria acima de qualquer erro editorial que Cecília pudesse ter cometido:

Há um bocado de tudo no livro, talvez com exceção única dos processos parnasianos. Salva-se sempre a poesia, é certo, mas não salva-se o estado de graça do leitor, jogado a todo instante para mundos bem distintos uns dos outros.

Cecília encontra-se na plenitude de sua natureza artística e, no parecer de Darcy Damasceno (1991a, p. 18) a respeito de Viagem e do humanismo que move a autora, encontramos registrado: “As mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão por parte de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida”⁷.

Foi também em 1938 que “mãos amigas fizeram que os primeiros capítulos de suas memórias infantis começassem a ser publicados” (NEVES, 2001, p. 25) na revista portuguesa Ocidente. No Brasil, essas memórias seriam reunidas em livro apenas em 1980, no mencionado Olhinhos de gato. Não é possível precisar quando seus fragmentos de memória foram escritos (NEVES, 2001, p. 27), uma vez que Cecília não tinha o hábito de datar seus escritos, mas como a publicação de Olhinhos coincide com período dramático na vida da

⁶ “Inverno”, Viagem & Vaga música (MEIRELES, 2006, p. 30).

⁷ O carinho de Cecília por seres diminutos e indefesos também transparece no livro Ou isto ou aquilo, em que fica patente seu olhar amoroso sobre episódios singelos do cotidiano infantil, como veremos na Seção 1.2 e no Capítulo 3.

autora, dir-se-ia que a perda da avó e do marido suscitou em Cecília o desejo de rememorar e registrar acontecimentos entesourados em sua memória desde a infância. Olhinhos de gato seria ao mesmo tempo uma homenagem à infância e aos grandes afetos da infância, para sempre fixados no papel como no álbum de retratos que a avó Boquinha de doce um dia abre, e onde a menina vê imagens de parentes falecidos – pai, mãe, irmãos, avô – além de seus próprios retratos quando bebê, da própria avó, e de Có, quando jovens: “Boquinha de Doce, Có e ela eram, na verdade, as únicas sobreviventes naquela imensa casa dos retratos, de habitantes mortos, e parados entre móveis complicados, vasos de bronze e cestas de flores.” (MEIRELES, 1983b, p. 68). Cecília revisitará com frequência suas memórias de infância em emocionadas crônicas, em poemas dispersos em diferentes livros, e também em *Ou isto ou aquilo* (ver Seção 1.2 e Capítulo 3).

Hoje catalogados como literatura infantojuvenil, os treze capítulos de *Olhinhos de gato* foram apresentados primeiramente ao público adulto português. Em suas páginas o leitor percebe o quanto de humanidade e intuição há desde tenra idade na Cecília-menina que, na pele de *Olhinhos de gato*, se sente parte de tudo, e se multiplica em pessoas, bichos, plantas – em unidade com o universo, ou numa completa dissolução do eu:

Sentiu-se cachorro, morcego, formiga, lesma...
 Viu os vultos enormes das pessoas, e o mundo monumental das árvores, das casas, das igrejas, levantando-se perto dela, subindo para o ar e as nuvens, para a lua, para o céu... Então, foi vegetal também. Ficou fria, de pé, com muitos braços abertos, deixando passar os movimentos, as luzes, os sons... (...) E como todas essas vidas ainda eram consistentes e limitadas, afrouxou suas moléculas, dispensou qualquer contorno, espalhou-se na fumaça das nuvens, dissipou-se indeterminadamente pelo céu, foi tudo e nada ao mesmo tempo, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim. (MEIRELES, 1983b, p. 131).

Cecília casa-se pela segunda vez em 1940, aos 39 anos, com o professor e engenheiro agrônomo Heitor Vinícius da Silveira Grilo. Nesse mesmo ano viaja para os Estados Unidos, onde leciona Literatura

e Cultura Brasileira na Universidade do Texas. Faz viagens culturais também para o México, onde dá conferências sobre folclore, literatura e educação.

Encantada pela organização e disciplina vista nos Estados Unidos, na volta ao Brasil ela discorre sobre o tema em várias crônicas no jornal *A Manhã*, entre os anos de 1942 e 1944. Revela ao público a forte impressão que o modelo cívico e educacional norte-americano lhe causou, e encoraja os brasileiros a se portarem com mais civilidade e boas maneiras, tanto em privado como em público.

Nesse período, em suas crônicas diárias do jornal *A Manhã*, Cecília abre um amplo leque de temas, com predileção pelo folclore popular. Sem perder a veia combativa revelada na década anterior no *Diário de Notícias*, ela volta a interpelar autoridades em público. Chama ao dever, por exemplo, o renomado professor Lourenço Filho, à época diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, e cobra dele a realização da Conferência Nacional da Educação, evento importante no calendário educacional da época, e constantemente adiado pelo governo. Tudo leva a crer que o puxão de orelhas foi suficientemente dolorido, pois o evento se realiza algumas semanas depois, em novembro de 1941, no Rio de Janeiro, com a presença de delegados de todo o país. Ao saber que a conferência finalmente se realizaria, ela provoca em sua página no jornal *A Manhã*: “Já estou aparando o lápis para assistir aos debates” (...) e “não há ódio na terra que faça murchar o entusiasmo de um Quixote” (MEIRELES, 2001e, p. 142).

Em 1942 Cecília publica *Vaga Música*, saudado por Menotti Del Picchia como “o desdobramento mais pleno de *Viagem*”. Segundo Del Picchia (1942, p. 4) Cecília levita, como um puro espírito, entre o consciente objetivo e o sensitivo subconsciente lírico, e é esse levitar entre dois pólos, “essa instabilidade entre os dois mundos que forma a constância do mistério da sua poesia”. A água, analogia das mais frequentes que se faz ao subconsciente, surge em Cecília com frequência assombrosa. A “vaga”, do título, tangencia essa ideia, e o primeiríssimo poema de *Vaga música*, “Ritmo”, em redondilha menor, a amplia, ao referir-se ao ritmo dado pelo eu lírico como um “remo”, e ao aludir à partitura à qual este remo marca o compasso como “douradas águas”: “O ritmo em que gemo/ doçuras e mágoas/ é um dourado remo/ por douradas águas.” O que no primeiro poema era só alusão (o poeta como navegante), no segundo se torna definição, e o eu lírico se define como navegadora que “perdeu seus olhos pelos mares” e deixou a alma, agradecida, “em algas e espumas presa”. Construído em octossílabos e

terça rima, “Epitáfio da navegadora” assim começa: “Se te perguntares quem era/ essa que às areias e gelos/ quis ensinar a primavera;” e assim termina “(...) dize: ‘Eu não pude conhecê-la,/ sua história está mal contada,/ mas seu nome, de barca e estrela,/ foi: SERENA DESESPERADA’.” (MEIRELES, 2006, p. 95, grifo da autora). Estava criada a alcunha que, ao lado de “pastora de nuvens” acabaria se vinculando à ideia que comumente se faz da autora, além da navegadora que rema douradas águas da memória, do subconsciente, dos sonhos.

Para Leila V. B. Gouvêa (2008, p. 128), “na lírica ceciliana o mundo dos afetos surge quase sempre de modo inatingível”. Exemplo notável, também extraído de *Vaga música*, é o poema “Reinvenção” (MEIRELES, 2006, p. 164), que a meu ver também revela um pouco do credo poético, filosófico e prático que norteia a autora⁸:

A vida só é possível
reinventada.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! tudo bolhas
que vêm de fundas piscinas
de ilusionismo... – mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

Não te encontro, não te alcanço...
Só – no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.

⁸ Para uma análise deste poema, ver “Da transfiguração à reinvenção” de Leila Vilas Boas Gouvêa em *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles* (GOUVÊA, 2008, p. 93).

Só – na treva,
fico: recebida e dada.

Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Passados aqueles duros anos de luto, em que a poeta rememora a infância e chora seus mortos, “transfigurando seu grito”, virá uma fase mais feliz e produtiva, fértil em encontros intelectuais e em viagens. Acompanhada do marido, Heitor Grilo, ela viaja pelo Brasil e pelo mundo, realizando conferências e escrevendo poemas, crônicas, artigos para jornais, cartas. Cria novas amizades e fortalece as já existentes com poetas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, entre os quais a poeta chilena Gabriela Mistral, que a visita no Rio de Janeiro; Mário de Andrade, com quem se corresponde larga e intensamente; Lygia Fagundes e Ruy Affonso Machado, com quem trava conhecimento por ocasião de uma conferência na Faculdade do Largo São Francisco, onde Lygia e Ruy estudavam direito; além de Manuel Bandeira e Carlos Drummond, de quem recebe e a quem dedica poemas, e aos quais recebe em sua casa com frequência.

Mar absoluto é lançado em 1945. Segundo Paulo Rónai (1947), as tendências já manifestadas nos livros precedentes vêm-se mais fortes em *Mar absoluto*: “o culto da beleza imaterial, a preferência pela abstração, o desaparego do ambiente real, a dissimulação do lirismo, a predominância de motivos musicais e pictóricos”. A dissolução do eu, ou a comunhão com o universo, que Cecília confessa ter aprendido na infância⁹ é experimentada outra vez em *Mar absoluto* e Paulo Rónai a associa a um sentimento de exílio: “Debalde a poetisa procura reagir a esse pendor à evasão que lhe é tão característico”. De fato, Cecília declarou anos mais tarde que seu principal defeito era “uma certa ausência do mundo”¹⁰. O crítico também nota que os motivos de contentamento da autora provêm “quase exclusivamente de fontes não

⁹ “E como todas essas vidas ainda eram consistentes e limitadas, afrouxou suas moléculas, dispensou qualquer contorno, esprou-se na fumaça das nuvens, dissipou-se indeterminadamente pelo céu, foi tudo e nada ao mesmo tempo, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim.” (MEIRELES, 1986, p. 131)

¹⁰ Declaração publicada nos “Arquivos Implacáveis” da revista *O Cruzeiro*, em 31 de dezembro de 1955, por João Condé (apud DAMASCENO, 1991b, p. 65)

humanas, bichos, flores, nuvens” (RÓNAI, 1947), expressos no pequeno conjunto de poemas aglomerados sob o título “Os dias felizes” (MEIRELES, 1983a, p. 153), dos quais reproduzo a 1^a, 4^a e 5^a estrofes:

Os dias felizes estão entre as árvores, como os pássaros:
viajam nas nuvens,
correm nas águas,
desmancham-se na areia.

Até os urubus são belos,
no largo círculo dos dias sossegados.

Apenas entristece um pouco
este ovo azul que as crianças apedrejaram:
formigas ávidas devoram
a albumina do pássaro frustrado.

“Bichos, flores, nuvens” remetem à imagem do quintal bucólico quase palpável da casa da avó, rememorado em Olhinhos de gato; e o leitor pisa com vagar sobre a terra úmida, cata conchas e cacos de vidro à sombra da grande árvore, roça as pernas nos ramos, ajoelha-se sobre as pedras para seguir de perto a caravana de formigas, e alça de súbito o olhar para gravar na retina a fuga desajeitada do pardal sobre a sebe. O jardim, com seus minúsculos e ternos habitantes, tem lugar de destaque também em alguns poemas de Ou isto ou aquilo, como “Leilão de jardim”, “Figurinhas” e “O lagarto medroso”.

Lançado em 1949, Retrato natural aproxima-se, de acordo com o crítico português João Gaspar Simões (1950, p. 3), de uma nova concepção prosódica, por se afastar da métrica tradicional da poesia portuguesa; ainda segundo Simões, quando Cecília é “lida à brasileira”, seus versos ganham “corpo e alma de mulher”, plasticidade e musicalidade. Segundo Damasceno (1967, p. 29), a plasticidade se revela também no jogo que a poeta faz com “linhas, sombras, massas e claridades”, e na associação dos elementos visuais aos auditivos quando – como nesta estrofe de “Melodia para cravo”, de Retrato Natural (MEIRELES, 1983a, p. 196) – impressões auditivas suscitam imagens visuais:

(Os mosquitos quase
morrem de afinar
com arcos de gaze
violões de cristal.)

A “acentuação luminosa”, a “plasticidade” e a “fonética colorida”, apontadas por muitos críticos como peculiares a Cecília, encontram ressonância no estudo de Darcy Damasceno, “O cromatismo na lírica ceciliania”, publicado em *Cecília Meireles: o mundo contemplado* (DAMASCENO, 1967, p. 53). Com base nos livros de poemas lançados por Cecília em 1942, 1945 e 1949 – *Vaga música*, *Mar absoluto* e *Retrato natural*, respectivamente, – Damasceno esmiúça os procedimentos da autora no uso das cores, a expressão e os efeitos dessas cores e a incidência de luminosidade. Pela frequência de luz e sombra, de cores solitárias (monocromia) ou em associações (acordes cromáticos), e pela multiplicidade de maneiras com que a luminosidade é representada nos poemas daquelas três obras, o pesquisador conclui que a poesia de Cecília é “diurna, meridiana, de pura visibilidade” (DAMASCENO, 1967, p.120).

Ou isto ou aquilo foi publicado em 1964, 22 anos depois do lançamento do primeiro dos livros analisados por Damasceno, *Vaga música*, e 15 depois do último, *Retrato natural*. No entanto, é possível identificar em *Ou isto ou aquilo* muitos dos atributos e procedimentos apontados por Damasceno em seu ensaio; assim, é justo que ao menos se delinear aqui a questão da luz e das cores, tão pertinentes na obra madura de Cecília e de viva presença em meu objeto de estudo. Os próximos cinco parágrafos devem muito ao já mencionado ensaio “O cromatismo na lírica ceciliania” (DAMASCENO, 1967, pp.53-122).

Rica em variantes, a luminosidade em Cecília se refrata como claridade; cristalinidade; translucidez ou transparência; e brilho ou cintilação. Via de regra, ‘claro’ é o adjetivo de escolha para indicar claridade, que também é expressa por termos sugestivos como ‘raio de sol’, ‘alba’, ‘margens do dia’¹¹, ‘lâmina da aurora’¹², (DAMASCENO, 1967, p. 58). Para denotar translucidez e transparência, os adjetivos ‘translúcido’ e ‘transparente’ raramente são usados – a autora prefere a evocação por meio de imagens diáfanas como ‘bordado do véu do dia’¹³ e ‘luz do sol dentro de seus dedos’¹⁴. Para limpidez ou cristalinidade, Cecília recorre por vezes ao adjetivo ‘límpido’, mas dá preferência à

¹¹ “Pastora descrida”, em *Mar absoluto/ Retrato natural*, (MEIRELES, 1986, p. 290).

¹² “Visitante”, em *Viagem & Vaga música* (MEIRELES, 2006, p. 125).

¹³ “Elegia a uma pequena borboleta”, em *Mar absoluto/ Retrato natural* (MEIRELES, 1986, p. 201).

¹⁴ “Ar livre” em *Mar absoluto/ Retrato natural* (MEIRELES, 1986, p. 192).

perífrase e à comparação, com termos como ‘água’, ‘gota’, ‘orvalho’, ‘lágrima’, ‘cristal’, ‘diamante’. Para denotação da luz, fulgurante ou refletida, Cecília apela aos verbos ‘brilhar’, ‘arder’ e ‘cintilar’, com predileção pelo primeiro, mas não descarta os adjetivos ‘brilhante’, ‘lustrosa’, ‘ardente’, ‘cintilante’, e recorre a substantivos como ‘vultos de labareda’¹⁵ e ‘fogo do sorriso’¹⁶ (DAMASCENO, 1967, p. 61).

Virtuose no uso da cor, Cecília lança mão da cor solitária, mas também arregimenta cores várias (acordes cromáticos), em conjuntos harmônicos ou contrastantes. E não apenas usa o colorido real, chamando as cores pelo nome, como também as evoca apelando para objetos, seres ou fenômenos naturais, de forma que a qualidade cromática se expresse pela própria coisa: assim, ‘mármore’, ‘pérola’, ‘marfim’, ‘lua’ e ‘espuma’, por exemplo, remetem a brancura, alvor. Já ‘romã’, ‘coral’, ‘alvorada’, ‘brasa’, ‘vinho’ e ‘papoula’ enrubescem ou aquecem uma imagem, enquanto ‘musgo’, ‘líquen’, ‘piscina’, ‘mirra’ e ‘ciprestes’ podem esfriá-la, serená-la ou dar-lhe um tom melancólico, em especial nas cenas noturnas. As tonalidades sombrias, em geral, são usadas para exteriorizar desalento, tristeza, ou outros estados de espírito conturbados.

Em se tratando de acordes cromáticos, Cecília preza a acumulação (enunciação caótica de três ou mais cores), mas também recorre à gradação cromática, utilizando a saturação progressiva ou regressiva dos tons para causar o escurecimento ou esmaecimento de uma dada atmosfera. No poema “Madrugada na aldeia”, de Mar absoluto, por exemplo, Cecília (1983a, p. 87) primeiramente cobre de orvalho as glicínias, depois os figos e então as uvas, numa saturação gradual (progressiva): vermelho (glicínias), lilás (figos), roxo (uvas).

Porém, entre todos os acordes cromáticos, sua predileção é pelo contraste, obtido tanto com um termo apenas, quanto com dois ou mais termos, muitas vezes intensificados, como é o caso dos seguintes versos, em que ela contrapõe o quente rubro (fogo/papoulas) ao alvo frio (lírio/branco):

Meus pés, minhas mãos,
meu rosto, meu flanco,
– fogo de papoulas!
E hoje, lírio branco!¹⁷

¹⁵ “Memória” em *Vagem & Vaga música* (MEIRELES, 2006, p. 132).

¹⁶ “Balada de Ouro Preto” em *Mar absoluto/ Retrato natural* (MEIRELES, 1986, p. 251).

¹⁷ “O ressuscitante”, em *Vaga Música* (MEIRELES, 2006, p. 108).

Algumas conclusões nos interessam particularmente. Segundo Damasceno (1967, pp. 121-122), em Cecília há: uma elevada frequência do branco (30%), tanto pela enunciação direta quanto pela evocação, com muitas referências à lua ou ao luar, seguido pela ocorrência do rubro, verde, amarelo e negro, com desdobramento do rubro em numerosos semitons, e representação do amarelo por ouro; pendor para colorir as coisas prescindindo do termo cromático; acentuada tendência para a utilização do contraste (65% dos casos de acordes cromáticos), à frente da acumulação ou enumeração, estas com predominância de arranjos ternários; emprego de diversos termos e expressões para denotar luminosidade, com algumas ocorrências de gradação de luminosidade, assim como de gradação cromática; poucas ocorrências de hipálage no que concerne aos termos de cor.

Os resultados revelam que certos procedimentos adotados por Cecília para obter efeitos cromáticos nos três livros analisados são semelhantes aos que ela adota nos poemas de *Ou isto ou aquilo*, em particular no poema “A lua é do Raul” (ver Seção 1.2 e Capítulo 3).

Em 1956 é publicado *Canções*, que reúne poemas vazados em redondilha maior. O tom é musical e nostálgico e Cecília expressa sua intimidade da maneira que lhe é peculiar, transfigurando a realidade, apropriando-se da aparência do mundo exterior para dar conta de sua vida interior. Em “Afinando o ouvido para estas Canções & outros cantares”, Nilma Lacerda (2005, p. xiii) diz que “a mando de um deus pessoal, Cecília reinventa o mundo, investe no valor da perenidade” para salvar do esquecimento momentos e histórias, ao mesmo tempo em que empreende sua infatigável busca por uma explicação do sentido da vida, ou por uma realidade fora deste mundo.

Em *Canções* reencontramos a menina que se sentava à varanda numa cadeirinha de vime, outra vez transfigurada e transfigurados o vivido, o a viver:

Os sonhos são flores altas
de umas distantes montanhas
que um dia se alcançarão.

Resta a areia, resta o barro,
pobreza de folha e conchas
em campos de solidão.

A menina da varanda,
com tantas asas nos braços
e borboletas na mão,

viu partirem grandes barcos,
por mares que não são de água
mas sim de recordação.

Os sonhos são flores altas
dentro dos olhos fechadas,
além da imaginação.

A menina da varanda
dormirá sobre os seus ossos.
E os sonhos, flores altas,
de seus ossos nascerão.¹⁸

Aquela que viu “partirem grandes barcos” também embarcou neles em mares de água, não só de recordação. No final da década de 1950, Cecília já havia corrido mundo. Sua primeira grande viagem foi feita de navio, a Portugal, em 1934. Depois, em 1940, esteve nos Estados Unidos e México. Visitou o Uruguai e a Argentina (1944), Índia, Goa, Portugal, Espanha, Itália, França, Bélgica, Holanda (1953), Açores e novamente a Europa continental (1954), e então Porto Rico (1957), Grécia, Itália e Israel (1958), Peru e Estados Unidos (1959), e novamente o México, em 1962. Aquela que se autodenominava “navegadora solitária” (MACHADO, 2007, p. 286) amava viagens não apenas pela dimensão geográfica ou mera contemplação das diferentes paisagens e contato com o outro, mas também pela possibilidade de mergulhar na própria subjetividade e refletir sobre indagações existenciais suscitadas pela alteridade. Como observa Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 26):

A contemplação de humildes cidades indianas, como Patna, e de locais históricos de Roma ou Pompéia desperta sentimentos, reafirma valores, desencadeia reminiscências, no sentido platônico, tornando redivivos conhecimentos anteriores, latentes, que emergem na memória da viajante, a partir da cuidadosa observação de tudo.

A propósito da notória relação de Cecília com o mar e suas viagens, já foi dito que a avó de Cecília era açoriana e a própria Cecília nasceu e morou a vida toda perto do mar, no Rio de Janeiro. Cecília

¹⁸ “Os sonhos são flores altas”, em Canções (MEIRELES, 2005, p. 34-35).

conta que se via sempre com as mãos cheias de conchas na infância e, no episódio “Estrela”, de Giroflê Giroflá, ela lembra o encontro com outra menina “que tinha uma casa em cima do mar” e da longa jornada que ambas empreenderam por areias sem fim – “as dunas subiam ao redor de nós como muralhas” – para chegar à casa de Estrela, na franja das ondas: “e o mar estava em redor, imóvel sempre, levemente azul, entre as dunas um pouco amareladas¹⁹”. Houve um período de sua vida adulta em que morou no Leme, e a proximidade com o mar lhe encantava, embora preferisse passear pelas praias apenas “em dias frios ou chuvosos” (MACHADO, 2007, p. 287). Sua intimidade quase atávica com o mar chama a atenção de Margarida Maia Gouveia (2002, p. 13):

Com efeito, a relação de Cecília com o mundo pressupõe um ilhamento, que evoca uma memória ancestral e privilegia um imaginário habitado por brumas, areias e espumas, por barcos, por viagens. (...) O concreto e o abstrato, o efêmero e o eterno, o sentido e o intuído implicam-se mutuamente, simbolicamente se fundem, como se, metaforicamente, as vivências insulares dessem a dimensão exata da própria solidão. (...) A sua poesia, feita de ligações ancestrais e cruzamentos culturais com o passado, aparece-lhe como uma imposição (genética), um “mal de família/ ser de areia, de água, de ilha...”²⁰

A década de 1950 foi muito produtiva em várias águas. Cecília ampliou sua obra com a publicação de, entre outros, *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos da Holanda* e *o Aeronauta* (1952), *Poemas escritos na Índia* (s/d), *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Canções* (1957), *A rosa* (1957) e *Obra poética*, esta pela Aguilar, em 1958, da qual foram excluídos, por iniciativa própria, seus primeiros livros, de feição neossymbolista.

É também nos anos 1950 que Cecília publica “um dos mais admiráveis poemas da literatura brasileira” (MINDLIN, 2004, p. 9) o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), ao qual ela dedicara dez anos de estudos e leitura, quatro deles “de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações”, segundo ela mesma relata

¹⁹ “Estrela”, em Giroflê, Giroflá (MEIRELES, 2003, p. 36).

²⁰ Versos de “Beira-mar”, em *Mar absoluto & outros poemas/Retrato natural* (MEIRELES, 1983, p. 57).

em conferência proferida na Casa dos Contos, por ocasião do 1º Festival de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955. Na conferência intitulada “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência” (MEIRELES, 2005c, p. xxv), ela revela:

Ainda que se soubessem todas as palavras de cada figura da Inconfidência, nem assim se poderia fazer com o seu simples registro uma composição da arte. A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira. Seus caminhos são outros, para atingir a comunicação. Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. Grande parte de tudo isso se realiza, decerto, sem inteira consciência do artista. É a decorrência natural da sua constituição, da sua personalidade – por isso, tão difícil se torna quase sempre a um criador explicar a própria criação. Quanto mais subjetiva seja ela, maior a dificuldade de explicá-la – é quase impossível chorar e perceber nitidamente o caminho das lágrimas, desde as suas raízes até os olhos.

E o Romanceiro foi se compondo assim, segundo Cecília, por si mesmo, sem que ela percebesse nitidamente o caminho percorrido a partir da raiz. Não bastava “aos fantasmas” o registro histórico, com fatos e depoimentos, eles ambicionavam mais; e cada tema foi encontrando sozinho “seu ritmo, sua sonoridade, seu desenvolvimento, sua medida” (MEIRELES, 2005c, p. xxv), pois aos fantasmas só interessava uma história que se recontasse²¹. Segundo Cecília, nesse ponto descobrem-se as distâncias entre o registro histórico e a invenção poética: enquanto o registro histórico, ao expor os fatos, revela determinadas verdades, a invenção poética “anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões.” (MEIRELES, 2005c, p. xxv).

Mais do que arrastado, o leitor é por vezes arrebatado pelas cenas que Cecília reconstrói em sua “verdade essencial” mesmo (ou especialmente) nos momentos em que há debilidade de registros:

²¹ Novamente aqui, em outras palavras, seu moto “A vida só é possível reinventada”.

lançando mão da simbologia católica, ela nos faz ver o menino Joaquim José perante o altar de Nossa Senhora da Ajuda, ladeado dos seis irmãos, todos rogando proteção. Era destino de um deles não ter estrela, nem madrinha. E seu desamparo órfão crava nosso coração. Reproduzo aqui as estrofes de 5^a a 12^a, 14^a e 16^a, do “Romance XII”, do Romanceiro (MEIRELES, 2004, p. 45-46):

Aquilo que mais valia
na capela do Pombal
era a Senhora da Ajuda,
com seu cetro, com seu manto,
com seus olhos de cristal.

Sete crianças, na capela,
rezavam, cheias de fé,
à grande Santa formosa.
Eram três de cada lado,
os filhos do almocaté.

Suplicam as sete crianças
que a Santa as livre do mal.
Três meninas, três meninos...
E um grande silêncio reina
na capela do Pombal.

(Mas esse, do meio,
tão sério, quem é?
- Eu, Nossa Senhora,
sou Joaquim José.)

Ah! como ficam pequenos
os doces poderes seus!
Este é sem Anjo da Guarda,
sem estrela, sem madrinha...
Que o proteja a mão de Deus!

Diante deste solitário,
na capela do Pombal,
Nossa Senhora da Ajuda
é uma grande imagem triste,
longe do mundo mortal.

(Nossa Senhora da Ajuda,
entre os meninos que estão

rezando aqui na capela,
um vai ser levado à forca,
com baraço e com pregão!)

(Salvai-o, Senhora
com o vosso poder,
do triste destino
que vai padecer!)

Sete crianças se levantam.
Todas sete estão de pé,
fitando a Santa formosa,
de cetro, manto e coroa.
- No meio, Joaquim José.

(Lá vai um menino
entre seis irmãos.
Senhora da Ajuda,
pelo vosso nome,
estendei-lhe as mãos!)

Como é dolorido este pedido a quem já sabe o desfecho. Cecília nunca deixou de voltar seu olhar para a criança, até mesmo, como vimos, na recriação desta Conjuração Mineira, onde “quase tudo é vilania, um mar de baixeza onde resplende a clara silhueta do mártir”, conforme descrição de Alexei Bueno (2000, p. 228). Em carta enviada à amiga Henriqueta Lisboa, em janeiro de 1948, Cecília comenta a criação desse episódio que se passa na capela e revela os sentimentos agudos despertados pela leitura de registros históricos sobre o mártir mineiro:

Agradeço-lhe muito o livro sobre Tiradentes. Há pouco li uma genealogia do mártir, e fiquei triste ao saber que nem teve madrinha de batismo. É certo que, como acontece nesses casos, recorreu a Nossa Senhora. Mas V. não sente uma angústia, ao pensar nessa criancinha, destinada a forçar, sem uma criatura humana que a segurasse nos braços, sob sua proteção, desde o nascimento? Estou preparando umas “baladas” de Ouro Preto, e esse é o tema de uma. (CURY, 2002, p. 84, grifo meu)

Ao recontar esse momento histórico sobre o Tiradentes-menino, Cecília socorre a criança desamparada que, de certa forma, ganha a madrinha que nunca teve em vida.

No começo dos anos 1960, Cecília é convidada por Murilo Miranda a escrever crônicas que seriam difundidas pela Rádio Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Apesar de “espíritos maus” baixarem em turba para desiludir os produtores e cronistas (diziam que programas de rádio deveriam ser leves, sem grandes pretensões), o programa Quadrante vai ao ar levando aos ouvintes, segundo Cecília, “o melhor que a cultura de cada um pudesse dar” (MEIRELES, s/d, p. 112). Além de Cecília Meireles, os tais “cada um” eram ninguém menos que Manuel Bandeira, Dinah Silveira de Queiroz, Carlos Drummond, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga – “a nata dos cultores de um gênero que ainda contava, na imprensa diária do Rio de Janeiro, com Antonio Maria, Henrique Pongetti, José Carlos de Oliveira, Elsie Lessa, Sérgio Porto e outros” (SAROLDI, 2001, p. 233). Os sete cronistas se revezavam: cada um ia ao ar uma vez por semana na voz do ator Paulo Autran, chamado para valorizar o coloquialismo dos escritores.

Segundo Paulo Autran (SAROLDI, 2001, p. 234), Quadrante era um dos programas de maior audiência, de sucesso extraordinário: “Foi a primeira vez na história da rádio em que um programa teve maior audiência que os programas das rádios comerciais.”

Dez crônicas de cada um dos autores foram posteriormente selecionadas e reunidas em dois volumes lançados em 1962 e 1963. A amizade há muito existente entre os integrantes do grupo se estreitou naqueles anos, e pôde ser celebrada na noite de autógrafos do primeiro volume – “um momento de risos, abraços, congratulações, que nem de longe permitiria prever as tensões de março e abril de 1964.” (SAROLDI, 2001, p. 238).

Carlos Drummond e Manuel Bandeira, amigos de Cecília, visitavam-na na casa em que ela vivia no Cosme Velho e para a qual se mudara em torno de 1947, depois de sair do apartamento no Leme. Uma casa grande e acolhedora, cercada de árvores e amplo jardim, como a antiga casa da avó Jacinta, e recheada de livros, brinquedos, móveis antigos, plantas e flores, e um estúdio onde ela guardava peças de artesanato que vinha reunindo em suas viagens pelo mundo, além da famosa coleção de bonecas populares que não parava de aumentar em função dos presentes trazidos por amigos. Disso atesta Ruy Machado (2007, p. 297): “eu mesmo tive o prazer de contribuir com duas peças

para essa coleção: uma boneca de trapos, que encontrei numa feira popular de Taubaté, e uma bruxa pavorosa (mas curiosíssima) que descobri na Noruega”. Por ocasião do aniversário de 100 anos do nascimento de Cecília, sua neta Fernanda Correia Dias (2002, p. 353) rememora os tempos de menina passados nessa casa da avó, no Cosme Velho, e das visitas de Bandeira e Drummond:

Tudo na casa da minha Avó respirava. Os espaços eram amplos. Alguns locais pareciam feitos sob medida para o meu tamanho: mesinhas de centro baixinhas, portinhas debaixo do vão da escada, torneirinha na varanda da biblioteca com passarinho de bronze ao alcance da mão.

Lembro da visita de Drummond, que fazia festinhas no meu cabelo enquanto conversava com a Vovó, e da visita de Bandeira, que na entrada e na saída estendia a mão para cumprimentar-me. Vinha buscar papéis, levar e trazer livros, visitinhas rápidas e que ao contrário de outros visitantes, eram eles extremamente amáveis comigo, fazendo-me participar da conversa.

A amizade entre os poetas é antiga e celebrada em muitas ocasiões festivas, como no lançamento do disco de poesia de Cecília, em junho de 1956, alguns meses, portanto, antes do nascimento da neta Fernanda, em 31 de dezembro daquele ano. Bandeira comparece à cerimônia vestido com um paletó amarelo que Cecília classifica de “muito engraçado”. Ela então lhe dedica um vilancete espirituoso, usando como deixa o paletó amarelo²²: “Manuel em pelote domingueiro” (CAVALCANTI, 2007, p. 204), paródia do poema “O pelote domingueiro” escrito pelo padre Anchieta no século 16 que, por sua vez, seria uma alegoria da Queda e da Redenção. No caso do poema de Anchieta, o pelote era um presente divino, uma metáfora da Graça, a ser usado por Adão aos domingos; porém, por descuido de Adão, “enganado por cobra ladra e malina”, dá-se o furto do pelote. No caso do poema de Cecília, o paletó de Manuel também é “para o domingo somente”, porém não há furto; e o que dignifica o paletó não é a graça

²² Ver análise criteriosa deste poema no ensaio “Poesia circunstancial em Cecília Meireles (segundo a tradição do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende)”, de Inês Cavalcanti (2007, p. 201).

divina, mas o próprio dono: quando Manuel está presente, o dia se traveste de “domingo e feriado”. Reproduzo aqui a 1ª e a 5ª estrofes:

Dia 1º de junho
 na casa do bom livreiro,
 vi Manuel todo faceiro
 e deixo o meu testemunho
 nestes versos que desunho:
 Manuel, no dia primeiro,
 em pelote domingueiro.

O pelote foi-lhe dado
 para o domingo somente.
 Mas bem sabe toda gente
 que é domingo e feriado
 se Manuel está presente.
 (Que ele já nasceu arteiro
 sem pelote domingueiro.)

Muito antes disso, no entanto, eles já dedicavam poemas um ao outro. Data de 7 outubro de 1945 o poema “Improviso” dedicado a Cecília por Manuel Bandeira. Ao oferecer-lhe “Improviso”, Bandeira primeiro agradece pelo poema “Diana” que Cecília lhe dedicara em Mar absoluto: “Cecília: muito obrigado pela oferta do ‘Mar Absoluto’. Li-o encantado, e logo depois, escrevi este. Receba um abraço do velho admirador e amigo, Manuel Bandeira. Rio, 7 de outubro 1945”. (BANDEIRA, 2000, p. 250). Em “Improviso”, Bandeira inicialmente compara Cecília à concha, à onda, ao ar – elementos caros à autora e que aparecem reiteradamente em sua obra. Ao compará-la com a onda, na segunda estrofe, “és tão forte e tão frágil como a onda ao termo da luta”, o poeta se permite um galanteio mais atrevido ao compor a rima: “Tu, não, és enxuta.” (grifo meu)

Por fim, na última estrofe, o poeta lhe dá o contorno delicado daquilo que seria caro a ele mesmo: a brisa, a lágrima, a compaixão, o dom de ouvir:

Cecília, és libérrima e exata
 Como a concha.
 Mas a concha é excessiva matéria,
 E a matéria mata.

Cecília, és tão forte e tão frágil
 Como a onda ao termo da luta.

Mas a onda é água que afoga:
Tu, não, és enxuta.

Cecília, és, como o ar,
Diáfana, diáfana.
Mas o ar tem limites:
Tu, quem te pode limitar?

Definição:
Concha, mas de orelha;
Água, mas de lágrima;
Ar com sentimento,
- Brisa, viração
Da asa de uma abelha.

Percebemos então que (inadvertidamente, talvez?) Bandeira usa em seu poema-homenagem a Cecília rimas e elementos que ela usara no poema dedicado a Mário de Andrade no mesmo livro, *Mar absoluto*, o “2º Motivo da Rosa” (MEIRELES, 1983a, p. 53):

Por mais que te celebre, não me escutas,
embora em forma e nácar te assemelhes
à concha soante, à musical orelha
que grava o mar nas íntimas volutas.

Deponho-te em cristal, defronte a espelhos,
sem eco de cisternas ou de grutas...
Ausências e cegueiras absolutas
ofereces às vespas e às abelhas,

e a quem te adora, ó surda e silenciosa,
e cega e bela e interminável rosa,
que em tempo e aroma e verso te transmutas!

Sem terra nem estrelas brilhas, presa
a meu sonho, insensível à beleza
que és e não sabes, porque não me escutas...

E eis o poema “Diana”, dedicado a Bandeira (MEIRELES, 1983a, p. 56):

Ah, o tempo inteiro
perseguindo, de bosque em bosque,
rastros desfigurados!

As flores tocam-lhe
 com bicos de aço a carne rápida,
 e a chuva enche-lhe os olhos.

Manejava o arco
 de tal maneira suave e exata
 que era belo ser vítima.

Voltava à noite,
 vazia a aljava, e pensativa,
 com sua sombra, apenas.

Nenhuma caça
 valera a seta nem o gesto
 da caçadora triste.

Nenhuma seta,
 nenhum gesto valera o grito
 reproduzido no eco.

Quanto podemos inferir desses poemas metalinguísticos²³! Porém basta-nos, no presente estudo, perceber que o sentimento de amizade e admiração era mútuo. Dir-se-ia que nos amigos Cecília encontrou o conforto e o afeto da família que perdera.

Assim como Bandeira e Mário de Andrade, Carlos Drummond também era amigo, interlocutor, admirador. É dele a apresentação do livro *Escolha o seu sonho*, publicado em 1964, contendo 45 crônicas escritas por Cecília e selecionadas entre as difundidas nos programas Quadrante, da Rádio MEC, e Vozes da Cidade, da Rádio Roquette Pinto. Para Drummond (MEIRELES, s/d, orelha), Cecília “vê o mundo como ele é e corrige-o para como deveria ser. Não o corrige pela violência, mas pela poesia.”

Nessas crônicas radiofônicas, Cecília aborda desde eventos circunstanciais a fatos remotos: fala dos antepassados e do próprio internamento no hospital; discorre sobre livros e escritores; sobre ovos de páscoa; eclipse lunar; gente desaparecida; sua amada infância.

²³ Que Bandeira preferia o poema dedicado a Mário? Que Bandeira havia entendido que Cecília era tanto a rosa do “2º motivo” quanto a diáfana caçadora de “Diana”? Que havia uma ciranda de admirações em que Cecília admirava Mário que admirava Bandeira etc...?

Segundo Drummond (MEIRELES, s/d, orelha), “há uma graça fluida nos comentários que Cecília vai tecendo à margem da confusão (...) e dos absurdos da vida cotidiana”. Ele se apressa em dizer que ela não usa de censura nesses comentários, mas de “um sorriso reticente”:

Seu instrumento de correção oferece uma vista nostálgica da infância, a desdobrar-se pela vida afora. Hoje é ontem, e ontem ilumina, transfigura hoje. Há felicidades certas que podem ser fruídas simplesmente se nos debruçarmos à janela: o pombo branco pousa no grande ovo de louça azul de um chalé; quando o céu fica da mesma cor do ovo de louça, a ave pousa no ar. (...) Chama-se a este exercício de visão: “arte de ser feliz”.

Dir-se-ia que Cecília, na década de 1960, teria encontrado a serenidade; não a serenidade desesperada do poema “Epitáfio da navegadora” (“seu nome, de barca e estrela, foi: Serena Desesperada”), mas a plena serenidade, ou a “arte de ser feliz”, conforme Drummond. Pelo menos é com base na crônica “Arte de ser feliz”, e em outras difundidas à época, que Luiz Carlos Saroldi (2001, p. 234) o afirma: “Uma amostra do tom coloquial e poético de Cecília Meireles pode ser encontrado em ‘Arte de ser feliz’, crônica representativa da serenidade espiritual conquistada pela autora de Escolha o seu sonho”. Reproduzo aqui dois trechos da crônica:

Houve um tempo em que a minha janela se abria para um chalé. Na ponta do chalé brilhava um grande ovo de louça azul. Nesse ovo costumava pousar um pombo branco. Ora, nos dias límpidos, quando o céu ficava da mesma cor do ovo de louça, o pombo parecia pousado no ar. Eu era criança, achava essa ilusão maravilhosa, e sentia-me completamente feliz.

Às vezes abro a janela e encontro o jasmineiro em flor. Outras vezes encontro nuvens espessas. Avisto crianças que vão para a escola. Pardais que pulam pelo muro. Gatos que abrem e fecham os olhos, sonhando com pardais. Borboletas brancas, duas a duas, como refletidas no espelho do ar. Marimbondos: que sempre me parecem personagens de Lope de Vega. Às vezes, um galo

canta. Às vezes, um avião passa. Tudo está certo, no seu lugar, cumprindo o seu destino. E eu me sinto completamente feliz²⁴.

“Tudo está certo, no seu lugar, cumprindo o seu destino”. E nesses destinos que se cumprem estariam juntos o dela e o de Drummond. Após encontrar nos amigos sua família simbólica, Cecília reinventa sua história familiar e nesta encontra laços – revelados na crônica “Visita a Carlos Drummond” – que unem sua família à do amigo, em tempos idos.

A crônica vai ao ar por ocasião do aniversário de Drummond, em 1963; Cecília diz que “ouviu falar” do aniversário do poeta e vai lhe “fazer uma visita”. Uma visita diferente, pelo ar, que, segundo ela, é a maneira mais correta de visitá-lo, sendo ele o “Fazendeiro do ar”. É também uma visita retrospectiva, com um atraso de quinhentos anos: “e sendo você o aniversariante e eu a visitante, é, ao mesmo tempo, como se não fôssemos o que somos, mas o que estávamos destinados a ser, quando os nossos antepassados trocavam seus cumprimentos, antes das aventuras da Ilha do Nanja e do Brasil”, em tempos remotos, na era do Infante D. Henrique:

Essas coisas, como você sabe, passavam-se numa ilha do Atlântico (...) e nós andávamos entre Afonsos e Gonçalos, Brancas e Beatrizes, familiares de Zarcos e Perestrelas, Eanes e Baldaias... Gente que conversava de mares desconhecidos, de terras misteriosas, de embarcações e instrumentos náuticos... E o seu parente estrangeiro, vindo da Escócia, associava-se ao gosto do ambiente, e éramos todos especialistas em Ilhas. (De onde nos ficou até hoje este sangue de solidão que nos torna prudentes nas visitas...)²⁵

Os acontecimentos vão se desdobrando na antiga ilha do Atlântico: a peste se instala, ocorrem desastres e infortúnios, e seus habitantes começam a pensar em outras paragens:

²⁴ “Arte de ser feliz”, em Escolha o seu sonho (MEIRELES, s/d, p. 25).

²⁵ “Visita a Carlos Drummond”, em Escolha o seu sonho (MEIRELES, s/d, p. 81).

Talvez fosse por essa altura que os seus começassem a pensar no Brasil. Os meus ainda queriam a Ilha: a Ilha do Nanja, onde tudo pode acontecer, mas Não-já... E assim nos dispersamos, como fantasmas, pelos séculos, pelos mares, e nos fomos transformando em Diogos e Margaridas, Matias e Bárbaras, e usando roupas diferentes e mudando de linguagem²⁶.

No entanto, era destino que continuassem a ser o que tinham sido, o que seguiam sendo: “santos”, “trovadores”, e talvez algum “bandido, para sermos não só antigos, mas atuais”, acrescenta Cecília (s/d, p. 83) jocosamente. Porém, essa “visita aérea” de uma poeta célebre por ser avessa a fazer visitas (a outro poeta tão célebre e avesso quanto) começa a se alongar e, em nome de todos os amigos em comum, Cecília se despede do amigo aniversariante (agora parente feito):

Não me lembro como celebravam os seus aniversários, os nossos antepassados, gente fora do tempo, acostumada a lidar apenas com o eterno – o eterno em que, afinal, aqui nos encontramos. Brindo-o, pois, à maneira de hoje, de Ilha a Ilha, como num arquipélago amável, com cinco séculos de bons votos, não apenas meus – mas de todos os nossos amigos²⁷.

A poeta que dizia ver fluir “a eternidade entre os meus dedos²⁸” – não porque a eternidade lhe escapasse dos dedos (como alguém que tenta agarrar algo que passa), mas porque ela mesma estava imersa, mãos flutuantes, no rio do eterno ainda que fugidio instante – vislumbra a magia da eternidade na história familiar que se perpetua, como os bordados da infância, as rendas e pontos russos que não acabavam nunca: “Sempre, depois de uma flor, podia vir outra flor. Sempre, depois de um elefante, outro elefante...” Era 1963. Em 1964, ano de sua morte, ela ainda veria lançado o livro *Ou isto ou aquilo*, e teria a emoção de entregá-lo pessoalmente à neta de sete anos com a dedicatória “Para a Fernandinha ler e contar estas histórias para os seus irmãozinhos, da Avó Cecília”. (CORREIA DIAS, 2002, p. 355) E teria também a

²⁶ Ibidem, p. 82.

²⁷ Idem, ibidem, p. 83

²⁸ “Canção suspirada” (MEIRELES, 2006, p. 116).

emoção de ler as palavras do amigo-feito-parente Drummond no Correio da Manhã, em 10 de julho de 1964, comparando o livro recém-lançado a uma “caixa de surpresas” e invejando a sorte daquelas crianças que topassem com ele: “Crianças, apenas? Tenho para mim que adultos se encantaram com este livro novo que não é para eles”. Drummond (ANDRADE, 1964) louva o “encontro dos pequenos com a poesia”, proporcionado pelo livro, e arremata confessando que não sabe se fica com o livro ou se o dá a alguma criança – dessa maneira piscando marotamente para a criança do poema “Ou isto ou aquilo”, que diz não saber se brinca ou estuda, se sai correndo ou se fica tranquila, se gasta ou não gasta o dinheiro, etc.: “Não sei se passo o livrinho ao pessoal miúdo da minha roda ou se fico com ele para mim.”

Há quase cinquenta anos ficamos todos, adultos e crianças, com o livrinho para nós. Traduzi-lo é, de certa forma, perpetuá-lo.

1.1 A LITERATURA INFANTIL E A CRIANÇA CECILIANA

A vizinha
apanha
a sombrinha
de teia de aranha....

Na lua há um ninho
de passarinho.

A lua com que a menina sonha
é o linho do sonho
ou a lua da fronha?²⁹

Além de “Sonhos da menina”, há outros poemas em *Ou isto ou aquilo* que remetem a imagens oníricas, como “Sonho de Olga”, “Os pescadores e suas filhas”, “O sonho e a fronha”, “Canção” e “A lua é do Raul”, para citar alguns. E embora haja em Cecília uma inclinação natural para a evasão, para “certa ausência do mundo”, ela não faz das imagens oníricas seu mote, o que não quer dizer que ela não visse a infância como um período mágico. Ela tampouco edulcora a vida infantil: os poemas “A pombinha da mata” e “Uma flor quebrada”, por exemplo, abordam sentimentos como frustração e luto (veja tradução para o inglês de “A pombinha da mata” no Apêndice). O pendor para

²⁹ “Sonhos da menina”, em *Ou isto ou aquilo* (MEIRELES, 2002, p. 29).

educar, natural em pedagogos e comum entre autores que escrevem para crianças, não domina a poeta. Ele existe, sim, mas ela o doma. E ainda que seja possível ler mensagens edificantes em sua poesia para crianças, o que sobressai é a arte da palavra: a ativista em cena em *Ou isto ou aquilo* é a do campo estético, que busca propiciar à criança arte de qualidade.

Cecília sabia onde desfraldar sua bandeira em prol de uma literatura infantil digna do nome: nos congressos sobre educação e sobre literatura infantojuvenil de que participava, e nas crônicas publicadas nos jornais cariocas. É na arena adulta que a poeta vai ministrar suas lições edificantes. Pois enquanto nos “*Sonhos da menina*” a lua está ao alcance das mãos infantis, na vigília o mesmo não se dá, e é preciso preparar a criança, sim, para buscar e construir seus próprios sonhos, sua própria vida. Para usar outra imagem desse mesmo poema, o caminho para alcançar a lua e o ninho de passarinhos deve ser buscado na vigília, e deve ser tecido, propiciado. Para Cecília, isso se daria por vias da educação: a partir da educação obtida na escola, as crianças teriam instrumentos para tecer a própria história, e então alcançar sua lua particular, o merecido sonho, e vivê-lo plenamente.

É bom lembrar que alguns livros escritos especialmente para crianças eram pensados para que elas se exercitassem na leitura do que tinham aprendido na escola, e era comum que tais livros, chamados por Cecília de “livros de aprender a ler”, fossem pouco imaginativos. Cecília (1984, p. 25) acreditava, porém, que seria possível sair do lugar-comum com algum empenho. Ela fala em “milagre” e “bem-aventurança”:

Os livros de aprender a ler e as histórias que imediatamente se seguem, como aplicação da leitura, podem, excepcionalmente, possuir interesse literário, por um milagre do autor. Pois, como o que se tem em vista é o exercício da linguagem, e a obediência a estas ou àquelas recomendações pedagógicas, o texto fica mais ou menos na dependência desse mecanismo sem grandes possibilidades para a imaginação. Mas haverá bem-aventurados que consigam, pela associação feliz de pequenas e poucas palavras, sugerir mundos de prazer espiritual e de alto exemplo que façam dessas modestas obras valiosos exemplos de Literatura Infantil.

É oportuno, a essa altura, tratar de outro de seus livros infantis³⁰ que, como o Criança meu amor visto na seção anterior (p. 34), tem um quê de professoral e pode, como o primeiro, ser situado entre o literário e o que hoje é comumente chamado de “paradidático” ou “leitura complementar”: A festa das letras é mais do que um livro “de aprender a ler”, e se encaixaria no que a autora chamava de “instrução amena” (MEIRELES, 1984, p. 100). Lançado em 1937, A festa das letras foi escrito em coautoria com o médico Josué de Castro, A festa das letras, lançado em 1937 e organizado pela antiga Globo de Porto Alegre dentro da série “Alimentação”, em atenção a uma campanha nacional da época, que visava instruir as crianças na boa alimentação e em bons princípios de higiene. Sabemos que Cecília buscava a educação integral do ser humano, como propunha a Escola Nova, e não apenas a alfabetização, ler, escrever; nessa educação integral estavam incluídos preceitos éticos, de alimentação, de higiene. A propósito disso ela escreveu no jornal A Manhã, em novembro de 1941 (MEIRELES, 1990):

Não há meio de me fazer entender que o mal do Brasil esteja no analfabetismo. Pode ser que esteja na ignorância, isso sim. Na ignorância de princípios de higiene, de noções de trabalho, de coisas práticas, imediatas e imprescindíveis. Mas ignorância e alfabeto, cadernos, tabuada e lápis são coisas diferentes. A ignorância desaparece apenas quando a alfabetização é um detalhe da educação. Assim o que há verdadeiramente a considerar é o problema da educação.

É possível dizer que Cecília, ainda que à frente de seu tempo em muitos aspectos, em outros se insere na tônica abraçada pelos intelectuais seus contemporâneos, que então se preocupavam com a saúde física e mental do corpo e com a formação de um cidadão saudável (CUNHA, 2001, p. 206). Na introdução de A festa das letras, Cecília Meireles e Josué de Castro (1996) se pronunciam nesse sentido, ao afirmar que um dos problemas da alimentação inadequada é resultado de hábitos adquiridos na infância dificilmente modificados na idade adulta; e o objetivo do livro deles seria, então, “apresentar à criança os

³⁰ Sou muito grata a Eliane Dias Debus por me alertar para o papel que A festa das letras teve no momento histórico brasileiro dos anos 1930 e na evolução estética da obra infantil de Cecília Meireles; a partir de seus comentários, desenvolvi as reflexões sobre A festa das letras expostas neste trabalho.

elementos essenciais, imprescindíveis a uma alimentação completa e harmônica”. A educação e a disciplina poderiam ajudar na formação de hábitos corretos:

Ora, se os bons hábitos da alimentação devem ser formados na infância, ninguém mais necessitado de uma disciplina dessa natureza que a criança brasileira, submetida, comumente, a um regime precário e impróprio, quer dizer um regime a que faltam certos elementos indispensáveis ao equilíbrio nutritivo, ou onde esses elementos se encontram em proporções inadequadas. (...) As estatísticas e as observações dos especialistas têm demonstrado que esses defeitos de alimentação mantêm as crianças brasileiras num permanente estado de desnutrição, predispondo-as a um grande número de doenças e sendo ainda os responsáveis pela elevada percentagem da mortalidade infantil no nosso meio.

No entanto, afóra a preocupação com o conteúdo – informar alunos e professores quanto a questões de higiene e de nutrição que proporcionariam o bem-estar físico da criança – Meireles e Castro (1996, grifo meu) também demonstram preocupação estética com a forma, com a maneira como o conteúdo é transmitido. Querem oferecer nutrição literária que alimente a imaginação infantil, como revelam na introdução:

Evitando quanto possível a monotonia das recomendações didáticas, a antipatia dos conselhos e a austeridade dos princípios científicos, procurou-se dar a este livro uma feição sugestiva e suave, com esse espírito recreativo que anima a infância, tão rica de imaginação e de ritmo. (...) A festa das letras procura ser um pretexto agradável para fazer chegar às crianças, revestidos de certo encantamento, esses primeiros preceitos de higiene alimentar, indispensáveis à vida.

Cada folha, frente e verso, de A festa das letras, é dedicada a uma letra do alfabeto; a essa letra são associados alimentos, conceitos de higiene, ou hábitos saudáveis cujos nomes começam com a letra em

questão. Para a letra A, por exemplo, tem-se alface, almoço, aipo, agrião, atenção, ativo, ar, água, árvores, apetite, alimentação etc. Os poemas são graciosos, mas não chegam a ser surpreendentes ou inovadores como aqueles que Cecília elaborará para Ou isto ou aquilo quase 30 anos mais tarde, como veremos na Seção 1.2 e no Capítulo 3. Os próprios autores parecem relativizar a qualidade estética de seus versos, ao adjetivar o encantamento que buscavam com o incerto “certo”: certo encantamento, como vimos na última citação.

Porém, se no livro *A festa das letras* há versos pouco criativos como, por exemplo, “Devagar com o Dente!// Não corra tanto, não!//Se mastiga mal/ faz má Digestão!// Dente sempre limpo,/ Dente sempre são,/ Dente forte, Dente Duro,/ pra boa mastigação!...” também há trechos graciosos como o acalanto “Nana, Nana, Nana/ que o N já vem,/ vem Ninar o Ninho/ em que dorme o Neném!”; dísticos que lembram adivinhas populares como “À procura dele anda todo o povo! – Escondeu-se no Ovo!” e ainda “Mas que é feito dele que nunca se mostra?/ - Entrou numa Ostra!”; algumas passagens nos lembram versos e estrofes incluídos depois em *Ou isto ou aquilo*, como “Ora, ora, ora,/ quem chegou agora?”, que lembra versos do poema “Figurinhas” (MEIRELES, 2002, p. 56) e “Roda o R, que Roda na Roda, Rosto Rechonchudo, Risonho Rapaz!”, que tem um quê dos poemas “Roda na rua” e “A lua é do Raul” (MEIRELES, 2002, p. 78 e 28, respectivamente).

É preciso lembrar que estamos tratando de um período em que mal começara no Brasil a instituição ‘escola pública’; a taxa de mortalidade infantil era altíssima, donde a constante preocupação com a nutrição e a higiene; e a maioria das crianças ainda não tinha acesso à educação básica, que Cecília via como um meio para ampliar o horizonte de todas as crianças, particularmente das menos favorecidas, de quem ela fala com especial carinho em muitos textos reunidos hoje em *Crônicas de educação*, como “As crianças pobres”, “Férias”, “Festas escolares”, e “O interesse pelas crianças”, para citar alguns. E embora ela acreditasse que vidas poderiam ser transformadas por meio da educação, ela também tinha consciência que a maioria de seus alunos talvez só tivesse a infância para se regalar com boas leituras. Era essencial não desperdiçar tempo com maus livros. A melhor nutrição possível deveria ser oferecida a eles nesse período mágico: “A literatura não é, como tantos supõem, um passatempo. É uma nutrição”, dizia ela (MEIRELES, 1984, p. 32).

Cecília sonhava com um ensino de moldes libertários, em que a criança pudesse se expressar, e em que a arte tivesse papel preponderante – temas em sintonia com os preceitos da Escola Nova e sobre os quais ela discorre em suas crônicas do começo dos anos 1930, publicadas no Diário de notícias, como vimos no capítulo anterior. Sonhava também (especialmente depois da Segunda Guerra), com uma biblioteca infantil universal, em que se encontrassem prosa e poesia de vários povos, de maneira que as crianças pudessem se encantar com as diferentes ideias e culturas existentes ao redor do mundo.

...“pois à criança só se devia dar o ótimo”, disse Cecília (1984, p. 146) em janeiro de 1949, em uma das conferências sobre literatura infantil, promovidas pela Secretaria de Educação de Minas, em Belo Horizonte. Essas conferências foram depois revisadas pela autora e reunidas em livro, publicado em 1951, com o título Problemas da literatura infantil. Em suas páginas, Cecília não só critica a mentalidade tacanha daqueles que encaravam a literatura infantil como uma literatura menor, como também faz a defesa apaixonada de alguns clássicos infantis e um apelo aos adultos para que a criança, como parte diretamente interessada, também pudesse manifestar sua preferência por este ou aquele livro: “pode até acontecer que a criança, entre um livro escrito especialmente para ela e outro que não o foi, venha a preferir o segundo” (MEIRELES, 1984, p. 30).

Alguns livros escritos especialmente para crianças são pensados para que elas se exercitem na leitura do que aprenderam na escola, e é comum que tais livros, chamados por Cecília de “livros de aprender a ler”, sejam pouco imaginativos. Cecília (1984, p. 25) acredita, porém, que é possível sair do lugar-comum com algum empenho. Ela fala em “milagre” e “bem-aventurança”:

Os livros de aprender a ler e as histórias que imediatamente se seguem, como aplicação da leitura, podem, excepcionalmente, possuir interesse literário, por um milagre do autor. Pois, como o que se tem em vista é o exercício da linguagem, e a obediência a estas ou àquelas recomendações pedagógicas, o texto fica mais ou menos na dependência desse mecanismo sem grandes possibilidades para a imaginação. Mas haverá bem-aventurados que consigam, pela associação feliz de pequenas e poucas palavras, sugerir mundos de prazer espiritual e de alto

exemplo que façam dessas modestas obras valiosos exemplos de Literatura Infantil.

De todo modo, o que importa, para Cecília (1984, p. 20), são os livros que a criança lê com prazer: “Costuma-se classificar como literatura infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma literatura infantil a priori, mas a posteriori”.

A autora defende que às crianças seja facultado um acervo de clássicos que, embora em sua origem tenham sido escritos para adultos, foram depois adotados espontaneamente pelo público infantil e cita, por exemplo, Viagens de Gulliver e Robinson Crusoe. Sobre Gulliver, diz Cecília (1984, p. 92): “boa sátira aos partidos políticos da Inglaterra, amarga filosofia sob engenhosas imagens (...), foi lido por toda gente, desde os estadistas até as nurses. Cada um o entendeu como pôde, ou como quis.” Donde se compreende a renitência da autora em aceitar que uma obra possa ser declarada inapropriada para crianças: “nem há que temer o livro impróprio senão quando se apresenta como um potencial arrasador, difundido com veemência, e tão ajustado à época que o produz como se fosse o seu evangelho” (MEIRELES, 1984, p. 32). Uma vez que as melhores obras permitem vários níveis de leitura, que emergem ou submergem de acordo com o discernimento de cada um, não haveria o que temer; cada leitor as compreenderia conforme a própria capacidade e experiência.

Cecília via com bons olhos as adaptações de obras-primas para crianças, e além dos já citados Gulliver e Crusoe, ela destacava o trabalho desenvolvido pelos irmãos Lamb:

Se a criança desde cedo fosse posta em contato com obras-primas, é possível que sua formação se processasse de modo mais perfeito. A ideia de Charles e Mary Lamb reduzindo aos seus argumentos, sob a forma de contos, as tragédias de Shakespeare, sugere o aproveitamento de outras obras literárias fundamentais, em reduções criteriosas. (MEIRELES, 1984, p. 123)

Note-se, porém, que Cecília fala em “reduções criteriosas”. Manter a qualidade literária é fundamental: “Um livro de Literatura Infantil é, antes de mais nada, uma obra literária. Nem se deveria

consentir que as crianças frequentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto.” (MEIRELES, 1984, p. 123).

Para Cecília, é possível preservar a essência de grandes autores na obra adaptada quando a adaptação é realizada por autor sensível que sabe usar as palavras com maestria, pois as crianças não só gostam de “histórias ricas de conteúdo humano”, como também “são sensíveis à arte literária e a certos requintes de técnica, basta ouvir-se o testemunho de alguns que recordam a infância” (MEIRELES, 1984, p. 122). Assim, adaptações de obras canônicas para o público infantil seriam realizadas para ajustar a linguagem à capacidade leitora da criança, mas a “essência” da obra deveria ser mantida: “também as grandes obras do engenho artístico se imortalizam pela essência que trazem, e a forma que as reveste, constituindo-se em aquisições importantes para a nossa vida” (MEIRELES, 1984, p. 123, grifo meu).

A ênfase dada por Cecília à preservação da “essência” nas adaptações de clássicos para crianças suscita alguns questionamentos³¹ – o que seria essa “essência” de que ela fala e em que sentido as “reduções criteriosas” a mantêm?

Antes de aventar alguma resposta a essas indagações, vejo a necessidade de uma rápida digressão.

Numa matéria da Folha de S. Paulo, de dezembro de 2011, sobre o ofício e a crescente importância do tradutor aos olhos contemporâneos, Milton Hatoum afirmou a João Paulo Charleaux: “Uma boa tradução capta a essência do original: o ritmo, o tom e a dicção da linguagem, e também o contexto cultural e histórico da obra” (CHARLEAUX, 2011, grifo meu). Similarmente, ao prefaciá-la adaptação que ele e Marilise Bertin fizeram de Hamlet para o público adolescente brasileiro, em 2005, John Milton afirmou: “Tentamos manter a essência do original. Cortamos certas divagações e repetições que tivessem pouca coisa a ver com o desenvolvimento do drama. Modernizamos expressões e formas verbais arcaicas. Explicamos quando necessário. Não censuramos os duplos sentidos sexuais.” (MILTON, 2005, p.14, grifo meu).

O fato de Hatoum e Milton terem se expressado em termos de ‘captar a essência’ ou ‘manter a essência’ não necessariamente quer dizer que eles admitem a ‘estabilidade do significado’ ou o ‘sentido

³¹ Sou muito grata a Luana Ferreira de Freitas, cujos comentários e questionamentos me levaram a refletir e a me estender mais longamente, neste trabalho, sobre a questão da “essência” e das “reduções criteriosas” de obras literárias dentro do pensamento de Cecília Meireles.

essencial’ de qualquer texto. Podemos conjecturar que, ao insistir na “essência”, eles estão reafirmando o esmero com que suas traduções e adaptações são realizadas, ao mesmo tempo em que fazem uso, para fins práticos, de uma “ficção útil” ou “aproximação imprescindível” – termos usados por Paulo Henriques Britto em vários ensaios para discutir sua posição diante dos argumentos desconstrucionistas. Britto argumenta que, mesmo admitindo a instabilidade do significado de um texto, mesmo admitindo que o significado é algo que se constrói pela leitura e depende de quem o lê (e quando e onde), e mesmo admitindo que é impossível determinar a “essência” ou “verdadeira intenção” do autor, faz-se útil e até mesmo necessário presumir a estabilidade do significado para fins práticos. No ensaio “Desconstruir para quê?” Britto (2001c, p. 46) diz: “Desde Kant, pelo menos, sabemos que toda a ciência, todo o conhecimento, baseia-se em representações do real que são apenas aproximações, que não correspondem necessariamente a nenhuma suposta essência do real-em-si”. E ainda:

é verdade que não é possível determinar com exatidão qual o significado único e preciso de um determinado texto, nem tampouco identificar um tal significado com a intenção consciente do autor. E é evidente que é ingenuidade acreditar que o significado é uma entidade abstrata que pode ser destacada dos outros elementos do texto, como o estilo. O problema, porém, é que, para a grande maioria dos fins práticos que envolvem a utilização de textos, só podemos agir se adotarmos certos pressupostos, aproximações que, embora não correspondam à realidade dos fatos, são imprescindíveis. (BRITTO, 2001c, p. 45)

Britto já havia feito a defesa do que ele chama de “aproximações” ou “pressupostos imprescindíveis” no ensaio “O lugar da tradução” (1995a), onde argumenta que na prática tradutória o tradutor precisa dar o instável por estável (e por extensão, acrescento eu, na “prática adaptatória” o adaptador precisa exercer algo como a ‘suspensão da descrença’) e admitir, pelo menos provisoriamente, que aquele texto sendo traduzido (ou adaptado) ficará imóvel³² enquanto

³² “If I am to translate a poem, the poem must sit still, at least for a while” (BRITTO, 1995b, grifo meu)

durar o processo. A isso ele chama ficção útil ou “ficção da estabilidade do significado”:

A meu ver, a ficção da estabilidade do texto é uma destas ficções indispensáveis. (...) No caso específico da tradução, que nos interessa aqui, é evidente que sem a ficção da estabilidade do significado a atividade tradutória se torna inviável. Só posso traduzir um texto se presumir, ao menos durante o ato tradutório, que o texto em questão tem um significado estável, o qual identifico com a leitura que faço dele. (BRITTO, 1995a, grifo meu)

Talvez jamais determinemos com razoável certeza o que Hatoum, no contexto de traduções, e Milton, no contexto da adaptação de Hamlet, quiseram dizer com “essência do original”; porém, na leitura que faço, eles aludiam às próprias leituras, ao mesmo tempo em que admitiam, ainda que provisoriamente, a “ficção da estabilidade do significado” do dito “original”.

E quanto a Cecília? Podemos supor o mesmo?

Sabemos que ela não chegou a travar conhecimento com as ideias de Derrida ou com as estratégias desconstrucionistas vindas à baila no fim dos anos 1960 contestando a tradição logocêntrica e o conceito de essência e estabilidade do significado; porém, à sua maneira, Cecília já elaborava sobre essas questões, como fica claro em algumas passagens do seu livro Problemas da literatura infantil, lançado em 1951, com veremos a seguir.

Ao comentar, por exemplo, que Rousseau proíbe a Emílio a leitura das Fábulas de La Fontaine por considerá-las inadequadas, “suspeitas em sua moral e difíceis em seu estilo”, Cecília argumenta que aquela é a leitura particular de Rousseau: “Talvez se possa observar que essa é a dissecação de Rousseau: isto é, de um adulto e de um filósofo; e que Emílio faria a leitura de outro modo...” (MEIRELES, 1984, p. 90); um pouco mais adiante, ao tratar de Gulliver, ela lembra que a primeira edição esgotou em uma semana e que o livro “foi lido por toda gente (...) cada um o entendeu como pôde, ou como quis” (p. 92); em seguida, ainda na obra Problemas da literatura infantil, Cecília (p. 106-108) discorre sobre a riqueza das Alices de Carroll: seus vários níveis de leitura; as referências a outros textos da literatura inglesa; os detalhes e insinuações perceptíveis à leitura de uns, mas não de todos; “a arte de pensar” – como ela diz, aludindo à célebre tirada de Humpty Dumpty,

“Quando uso uma palavra... ela significa exatamente o que escolhi para ela significar – nem mais nem menos” (p. 108). O fato de Cecília ter escolhido exatamente esse trecho do zombeteiro Humpty Dumpty como exemplo de “jogo livre do pensamento” não é revelador?

Por essas e outras é legítimo supor que Cecília, ao defender adaptações de clássicos em “reduções criteriosas”, não está propondo a manutenção de um suposto “significado estável” ou “sentido essencial”³³.

Como vimos, ela entende que o significado é construído por cada sujeito no decorrer da leitura e depende do entendimento de cada um – noção que imediatamente flexibiliza ou relativiza aquela de “significado estável”. Isso responde parcialmente às nossas indagações iniciais, mas não é suficiente.

A saída talvez esteja em olhar com atenção para a adaptação citada por ela: *Tales from Shakespeare*, dos irmãos Lamb.

Sabemos que ela aprovava as reescrituras dos Lamb, já que chegou a sugerir o “aproveitamento de outras obras literárias fundamentais, em reduções criteriosas”, de acordo com “ideia de Charles e Mary Lamb”. É legítimo supor, então, que ela tenha lido em inglês tanto as peças originais de Shakespeare quanto as adaptações dos Lamb antes de emitir juízo aprovando as últimas (e, por extensão, aprovando o “método” adotado pelos Lamb nas adaptações) e é por esta via que talvez venhamos a identificar o que Cecília quer ver preservado nas adaptações de clássicos para crianças. Vejamos.

No prefácio de *Tales* nos deparamos com uma “declaração de intenção” de Charles Lamb; o propósito dos Lamb, ao recontar as peças, é apresentar o pequeno leitor a Shakespeare. Por conta disso, Charles diz que usa as palavras do Bardo inglês “sempre que possível” e costura a narrativa com palavras escolhidas zelosamente, evitando aquelas inexistentes na época de Shakespeare; assim fazendo, ele julga “perturbar o mínimo possível o efeito da bela língua inglesa em que Shakespeare escreveu”³⁴; Charles afirma também que quando seus

³³ V. o que diz Cecília sobre “essencial expressivo”, p. 53 desta dissertação.

³⁴ “The following *Tales* are meant to be submitted to the young reader as an introduction to the study of Shakespeare, for which purpose, his words are used whenever it seemed possible to bring them in; and in whatever has been added to give them the regular form of a connected story, diligent care has been taken to select such words as might least interrupt the effect of the beautiful English tongue in which he wrote: therefore words introduced into our language since his time have been as far as possible avoided”. (LAMB, 1807, p. iii)

jovens leitores puderem ler as Tragédias no original, eles perceberão que as palavras de Shakespeare aparecem nos Tales com muita frequência e pouca alteração, seja na parte narrativa, seja nos diálogos³⁵. Por fim, quanto às Comédias, Charles se desculpa por ter sido pouco capaz de transformar as palavras de Shakespeare em narrativa, lamenta ter usado muitos diálogos, e atribui esse erro, “se erro for, como receio” (segundo ele mesmo diz), ao seu grande desejo de reproduzir “as próprias palavras de Shakespeare o máximo possível³⁶” (LAMB, 1807, p. iii-iv).

Voltando aos nossos questionamentos iniciais...

Quanto ao “significado”, vimos que Cecília entende que a leitura de um mesmo texto, por diferentes leitores, dá margem a diferentes significados, sujeitos à subjetividade de cada leitor; então, se para Cecília cada sujeito faz sua própria leitura e extrai dela o significado que lhe é particular, a noção de “significado estável” não procede para ela. Quanto à questão das adaptações, ou “reduções criteriosas”, a meu ver a ‘declaração de intenção’ de Charles Lamb no prefácio de Tales é a melhor aproximação que temos do que Cecília dá a entender sobre isso. Para efeitos práticos, o “método Lamb” de adaptação de clássicos para crianças, conforme explicado por Charles no prefácio se resume a: condensar o enredo e alinhavá-lo em forma de narrativa mantendo as palavras do autor o máximo possível, interferindo com seu tom ou linguagem o mínimo possível e evitando o uso de palavras inexistentes na sua época tanto quanto possível.

Se argumentarmos que os critérios “mínimo possível”, “máximo possível” e “tanto quanto possível” são tão instáveis quanto “significado” e “essência” e tão relativos e flexíveis (dependendo de quem, quando e onde) quanto a leitura empreendida por qualquer sujeito, acabaremos voltando à estaca zero, sem formar uma ideia do que seriam as “reduções criteriosas” de Cecília. “Seria um grande alívio obter-se tão sábia receita”, comentou Cecília sobre o que seria um livro adequado a crianças (MEIRELES, 1984, p. 31).

³⁵ “In those Tales which have been taken from the Tragedies, as my young readers will perceive when they come to see the source from which these stories are derived, Shakespear’s own words, with little alteration, recur very frequently in the narrative as in the dialogue” (LAMB, 1807, p. iv)

³⁶ “In those [Tales] made from the Comedies I found myself scarcely ever able to turn his words into the narrative form; therefore I fear in them I have made use of dialogue too frequently for young people not used to the dramatic form of writing. But this fault, if it be as I fear a fault, has been caused by my earnest wish to give as much of Shakespear’s own words as possible” (LAMB, p. iv)

Mas, é claro, não há receita. No entanto ela deixa alguns indícios em suas várias palestras e crônicas sobre literatura infantil. Ao comentar, por exemplo, as lições morais contidas no *Hitopadexa*, Cecília (MEIRELES, 1984, p. 62) destaca também as lições literárias, enfatizando a importância do estilo, da “beleza gratuita que define a obra-prima”:

É uma das curiosidades do velho livro indiano: que ao lado da literatura utilitária, aplicada ao exemplo moral, esteja o interesse pela arte literária, em separado, ou seja, o culto àquela beleza gratuita que, nos grandes tempos, define a obra prima.

Em outro momento, ela recorda que os livros que se eternizaram na história universal encantam pela verdade que carregam, mas também pela arte no contá-la (MEIRELES, 1984, p. 117, grifo meu):

(...) os livros que têm resistido ao tempo, seja na Literatura Infantil, seja na Literatura Geral são os que possuem uma essência de verdade capaz de satisfazer à inquietação humana, por mais que os séculos passem. São também os que possuem qualidades de estilo irresistíveis cativando o leitor da primeira à última página, ainda quando nada lhe transmitam de urgente ou essencial. De qualquer maneira, o milagre fundamental está nas mãos do autor³⁷.

Ao destacar a sensibilidade dos poetas que escrevem para crianças, Cecília (MEIRELES, 2001d, p. 129) dá a entender, mais uma vez, que valoriza não apenas o que é dito, mas como é dito:

(...) eu sempre tive uma confiança total nos livros que os poetas escrevem para a infância. Creio mesmo que só eles são capazes de os escrever bem. Porque até quando lhes falta a beleza que pregam, quando ficam no cais, mostrando, apenas, o rumo que outros podem seguir, ainda assim

³⁷ Em alguns casos, nas mãos do tradutor/adaptador, acrescento eu.

estão sendo os melhores guias. (...) Podem até deixar de ser os guias mais precisos. Na imprecisão de um poeta há mais energia sugestiva que em todas as realidades dos homens vulgares.

Embora muitos dos argumentos usados aqui na tentativa de delinear o que Cecília deseja ver preservado nas reduções (ou adaptações ou condensações) tenham sido estabelecidos de maneira indireta, ou através de conjecturas e suposições, acredito ser possível afirmar, diante das muitas evidências, que Cecília visa especialmente à preservação do estilo particular de cada autor. Em suma, acredito que, para ela, uma redução criteriosa deve narrar e amarrar a história de maneira a manter o que há de peculiar no modo ou estilo do autor, valendo-se de alguns de seus poucos, todavia marcantes traços.

É bom lembrar que mesmo sendo favorável a que se recontem obras-primas numa linguagem mais acessível ao público infantil, Cecília acredita que não se deve tentar explicar ou esclarecer algo demasiadamente à criança. As histórias de Lewis Carroll podem carecer de lógica, mas não carecem de explicação. Cecília toma como exemplo a passagem em que a Lagarta pergunta a Alice quem ela é, e Alice não sabe responder. Não há uma boa dose de verdade nessa hesitação? “Quem somos, afinal?”, se pergunta Cecília (1984, p. 107):

Os pequenos leitores de Alice tomarão como gracejo essa dúvida sobre a personalidade, essa indecisão da vida exposta ao tempo. Mas nós, os grandes, aí de nós que sabemos da sua íntima verdade, e nos curvamos para ela, refletindo. Um dia, os pequenos leitores se encontrarão com essa pergunta que na infância os fez rir: e compreenderão que era só aparente a sua futilidade.

Não obstante o maravilhoso e obscuro que há em Alice no país das maravilhas, as crianças o acolheram, e assim desmentiram os que acham que a clareza é qualidade indispensável em um livro infantil. É preciso confiar na visão poética da criança. E esta, segundo Cecília (1984, pp. 113-114) vive num reino obscuro onde

palpita uma claridade secreta: aquele radioso mistério que a criatura humana, desde o

nascimento, presente consigo, e conserva num zeloso silêncio. Depois é que o mundo, as circunstâncias, as transigências tiram a alguns essa presciência que, na verdade, parece a platônica recordação da sabedoria.

Quando as características infantis positivas (como espontaneidade, pureza e intuição) cedem lugar a características negativas (como a tirania ou a maldade em crianças mimadas e preconceituosas), Cecília avalia essa mudança como não natural e a atribui ao entorno em que a criança vive, à educação dada pelos pais ou pela escola. Se uma criança é maldosa ou preconceituosa, e se essa criança se supõe superior às demais, é porque, em algum momento, algum adulto de seu convívio deixou transparecer esse preconceito, inculcando nela essa deformidade de caráter, como Cecília resume na crônica “A infância e seus preconceitos” (MEIRELES, 2001a, p. 198): “Isso é triste e feio na alma de uma criança, como um fruto colhido verde. É uma deformação precoce. É um pensamento de adulto mal aderindo a um cérebro jovem, e um sentimento de coração envelhecido instalando-se sobre um coração novo como uma oxidação voraz”. Para Cecília, crianças só demonstram preconceito e desdém quando não aprenderam a amar com naturalidade aquilo que as rodeia. Se o adulto que convive com a criança for dotado de um coração generoso e “tão claro como o sol”, a criança também terá generosidade em seu coração: a criança “é uma criatura humana, com todas as forças e fraquezas, todas as possibilidades de evolução e involução inerentes à condição humana” (MEIRELES, 2001a, p. 163, grifo meu).

É na infância que se inauguram na alma e na memória os primeiros sentimentos que experimentamos e que depois se fixam como um sistema de medidas, balizando nossas futuras ações e reações, mesmo que não nos lembremos nem tenhamos consciência disso. É quando aprendemos o sabor da alegria, do desgosto, do ressentimento, da ternura, da compaixão, do ciúme... e em geral em situações que acabam determinando o crescimento da árvore de afetos de nossa existência.

Porque a verdade é esta: só se lembram com orgulho da infância, e compreendem a sua evolução e lhe dão crédito os que sempre a viram com alegria, que a amaram como a esperança de um triunfo qualquer da humanidade, e souberam aguardar nas vidas ainda esboçadas, com encanto

e respeito, o que um dia pudessem vir a ser definitivamente. (MEIRELES, 2001a, p. 191)

Essa imagem mágica da infância, como a de uma “caixa de Pandora” que deve ser cuidada e manuseada com brandura, passeia por toda a obra de Cecília: nos livros que se ocupam de pedagogia e educação, como *Problemas da literatura infantil*, nos que contêm suas reminiscências de menina, como *Olhinhos de gato* e *Giroflê, Giroflá*, em suas crônicas das décadas de 1930 e 1940. Mesmo na obra poética adulta, seu olhar amoroso volta-se com frequência para a infância menos favorecida ou em situação de dor, como em “Criança”, “Orfandade”, “A menina enferma” (de *Viagem*) e “Cantiga da menina antiga” e “Serenata ao menino do hospital” (de *Vaga música*), para citar alguns:

A menina de preto ficou morando atrás do tempo,
sentada no banco, debaixo da árvore,
recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.³⁸
*

Cabecinha boa de menino triste,
de menino triste que sofre sozinho,
que sozinho sofre – e resiste.

Cabecinha boa de menino ausente,
que de sofrer tanto se fez pensativo,
e não sabe mais o que sente...³⁹
*

Menino, não morras,
porque a lua cheia
vai-se levantando do mar.
São de prata e de ouro
as águas e a areia.
Não morras agora,
vem ver o luar!⁴⁰
*

³⁸ Primeira estrofe de “Orfandade”, *Viagem & Vaga música* (MEIRELES, 2006, p. 32).

³⁹ Primeira e segunda estrofes de “Criança”, *Viagem & Vaga música* (MEIRELES, 2006, p. 28).

⁴⁰ “Serenata ao menino do hospital”, *Viagem & Vaga música* (MEIRELES, 2006, p. 129).

Lembremos que Cecília perdeu a mãe antes de completar três anos e foi uma menina reflexiva na primeira infância, e por vezes adoentada. No entanto, ela certa vez disse que se havia alguém no mundo que podia, a qualquer momento, arrancar da própria infância uma recordação maravilhosa, esse alguém era ela, Cecília. Por fim sabemos que não obstante os cuidados da avó e da babá, ela foi uma criança solitária, que amadureceu precocemente. Por que e para quem escreveu Cecília os versos que acabamos de ler? Para outras crianças em situação semelhante à que ela vivera? Para uma criança específica com quem se identificava? Para a criança singular que ela mesma foi? Ou para todas as crianças do mundo, presentes e futuras, que um dia poderiam se encontrar em semelhante situação? Talvez isso pouco importe. Estamos todos ali representados – no adulto apiedado da infância, que se identifica com a poeta narradora, e na criança, triste num dia, enferma no outro, solitária hoje.

A criança de Cecília, afinal, tem muito da própria Cecília criança. É dotada de um poder misterioso, intuitivo, que lhe faculta entender muito mais do que o adulto lhe concede entender. E é capaz de ser mais arguta e poética do que se imagina: “tudo é misterioso nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar” (MEIRELES, 1984, p. 30).

Numa de suas crônicas sobre as crianças, intitulada simplesmente “Elas...”, Cecília (2001a, p. 201) louva a espontaneidade e a simplicidade infantis, aos poucos destruídas por adultos hostis e amargos que mal se lembram que um dia também foram espontâneos e simples:

Elas vêm de tal modo impregnadas de liberdade, elas surgem na vida com uma espontaneidade tão clara, com uma simplicidade tão límpida e definitiva em todos os seus gestos, em todas suas atitudes, em todos seus movimentos, que constituem um terrível escândalo neste cárcere em que nós outros já perdemos essas mesmas qualidades, que um dia foram também nossas, mas que os adultos de então nos foram arrancando dolorosamente, gritando coisas que não entendíamos e que na verdade não tem existência digna de ser respeitada: interesses mesquinhos, conveniências, preconceitos, ilusões estreitas, com rótulos graves de moral e dever...

Porém, essa criança mágica, simples e límpida, não se revela senão em ambiente propício e acolhedor à expansão de sua alma infantil – é preciso se interessar genuinamente pela criança, criar uma atmosfera especial onde ela não tenha pudor de se expandir. Só em um ambiente estimulante, sem hostilidades – como a escola sonhada por Cecília –, pode-se esperar o despertar das aspirações infantis. Ao fim e ao cabo, nenhuma alma se revela nem de maneira completa, nem da noite para o dia, e a construção de um ambiente favorável passa pelo estabelecimento de confiança e afeto, “porque é preciso saber baixar à profundidade mais longínqua de cada alma para se encontrarem as imagens mais várias e mais originais da sua fisionomia” (MEIRELES, 2001a, p. 131).

Fisionomia que pode se revelar numa pontinha de pena de pavão ou num caco de vidro vermelho, como aqueles oferecidos por crianças da zona rural a uma professora amiga de Cecília. Ao rememorar os presentes mais curiosos que ganhara de seus alunos, a professora conta que de um deles ganhara o pedacinho colorido da ponta de uma pena de pavão; de outro, uma pena de escrever dourada; e de um terceiro, um caco de vidro vermelho. Sem saber o que fazer com o pedaço de vidro, a professora o apalpa, leva-o de uma mão à outra e agradece: “Muito bonitinho, esse vidro”. Então a criança explica o uso: “Esse vidro não é para se pegar, não... Sabe para que é? Olhe, a senhora põe assim, num olho, fecha o outro, e vai ver só: fica tudo vermelho... Bonito mesmo!” Desse episódio, Cecília (2001, p. 169-170) extrai mais uma lição sobre a alma infantil:

Uma pena de pavão incompleta (reparem bem), só com “aquele pedacinho colorido da ponta”, uma pena de escrever dourada, novinha, e um caco de vidro vermelho são, para a criança, três representações de beleza concentradas no prestígio da cor e desdobradas até o infinito pelo milagre da sua imaginação.

Quem, além da virtuosidade da cor, senhora do nácar, dos rubros e dos encarnados, reconheceria tão prontamente nesses singelos presentes infantis as “representações de beleza concentradas no prestígio da cor”? Outra alma infantil, talvez.

1.2 OU ISTO OU AQUILO, ENTRE ESPUMA E ESTRELA

A avó
vive só.
Na casa da avó
o galo liró
faz “cocorocó!”
A avó bate pão de ló
e anda um vento-t-o-tó
na cortina de filó.⁴¹

A força imagética das composições, o lirismo e a musicalidade que impregnam toda a obra poética de Cecília também estão presentes em *Ou isto ou aquilo*; mas neste, que é a sua última obra publicada em vida, aqueles atributos se unem a jogos lúdicos em que as palavras por vezes assumem o papel de blocos de montar, chocalhos, balanços, dominós – isso quando não ganham vida e passam a operar sonora e visualmente nos poemas, por si mesmas, como o “vento”, da estrofe acima, que invade a cozinha, balança a cortina, e espalha as próprias letras “vento-t-o-tó” pelo ar.

O jogo de dominó tem inúmeras variantes, e, numa análise lúdica e talvez extravagante, poderíamos imaginar que o poema “A avó do menino” (MEIRELES, 2002, p. 51) seria uma reinvenção dessas variantes: é fato que o poema é composto de duas estrofes – duas partidas? – e cada verso seria uma pedra do jogo. O sintagma “a avó”, primeiro verso da primeira estrofe (citada acima), seria a pedra-chave, que dá início ao jogo; “vive só” seria outra pedra e assim por diante. Vence o jogo aquele que primeiro baixar todas as pedras de que dispõe na sequência iniciada pela pedra-chave, oxítona com tônica no “ó” aberto [o]. Em suma, as “pedras” a serem usadas nesta “partida” jogada entre avó e neto, devem ter pelo menos uma ponta oxítona com tônica no “ó” aberto, de tal forma que o resultado rime com “avó”. Com um pouco mais de liberdade, podemos imaginar que o primeiro jogador (a avó), diante da impossibilidade de ganhar a partida com as peças de que dispõe, burla as regras e inventa um acento agudo na palavra “vento”, transformando-a em oxítona, para baixar todas as peças e vencer. O neto é um rápido aprendiz e burla as regras não uma, mas três vezes, transformando suas pedras paroxítonas ‘Ricardo’, ‘menino’ e ‘travesso’, em oxítonas, manobra que lhe permite dar cabo também de suas peças e

⁴¹ “A avó do menino”, em *Ou isto ou aquilo* (MEIRELES, 2002, p. 51).

ganhar a segunda partida, na segunda estrofe, empatando, desse modo, o jogo:

A avó
vive só.
Mas se o neto menino
mas se o neto Ricardó
mas se o neto travessó
vai à casa da avó,
os dois jogam dominó.

À parte leituras alegóricas e, talvez, forçadas, é evidente que neste poema Cecília aplica, de maneira lúdica, sua máxima “a vida só é possível reinventada”. O estranhamento suscitado inicialmente pelas palavras reinventadas dá lugar ao riso, e o leitor se sente inclinado a entrar na brincadeira com os jogadores. A avó vive só, mas não parece acabrunhada: convive com o galo e seu canto – então deve haver um quintal com galinhas –, com o vento que dança na cortina branca – há uma janela escancarada, cheia de luz –, e com o neto que a visita ocasionalmente, alterando sua rotina, como se infere pela repetição da adversativa “mas” e da condicional “se”, que sugere uma feliz mudança na rotina da avó em dias de visita do neto; mudança que também é sentida no preparo do pão de ló. A partir dessa última imagem, explícita no poema, há um desfiar de imagens implícitas: o som do forno ligado, o cheiro adocicado do bolo recém-assado, o tilintar dos pratos e talheres à mesa, as conversas e risos em volta da partida de dominó. Tais imagens e sons rumorosos são reforçados pela tônica aberta, brilhante, “ó”, que explicita a atmosfera de alegria reinante na casa durante a visita do neto. O fato de Ricardo passar a chamar-se, de repente, Ricardó, não é apenas uma rima, mas também uma solução.

É possível que a Cecília não tenha ocorrido mudar as regras do jogo, como dito acima, mas o fato é que em Ou isto ou aquilo ela reinventa jogos infantis, trocadilhos e cantigas de matriz folclórica para compor poemas lúdicos com a independência que caracterizava seu fazer poético desde o início, como em 1939 já identificara Mário de Andrade (1955, p. 161): “Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência”. Como grande pesquisadora de folclore, Cecília extrai material precioso do repertório luso-brasileiro tradicional, explorando onomatopéias, trava-línguas, acalantos, adivinhações e ritmos e rimas de remotas cantigas de roda. A autora também se abastece do próprio cotidiano, de sua experiência de menina, das histórias vividas com as filhas e do convívio com os netos,

como faz supor o poema “A avó do menino”, e como conta sua neta Fernanda Correia Dias (filha de Maria Mathilde), na homenagem que ela presta a Cecília por ocasião do centenário de seu nascimento. O título do depoimento, “Para a Fernandinha ler...” (CORREIA DIAS, 2002, p. 358), é uma referência à dedicatória que Cecília escreveu no exemplar de *Ou isto ou aquilo* entregue à neta quando esta foi visitá-la na casa do Cosme Velho, para onde Cecília foi após sair do hospital (Cecília faleceria pouco tempo depois): “Para a Fernandinha ler e contar estas histórias para os seus irmãozinhos, da avó Cecília”. Fernanda tinha 8 anos; seu irmão Alexandre, 12, e o primo Ricardo (filho de Maria Elvira), 13. Era 1964, e *Ou isto ou aquilo* acabara de ser lançado. Segundo Fernanda, em comunicação pessoal⁴², Ricardo é, sim, o Ricardó do poema “A avó do menino”. Ainda que pareça mirabolante um jogo de dominó com as regras descritas há pouco, é certo que Cecília brincava de rimar com os netos, como relata Fernanda sobre as conversas que tinha com a avó: “As rimas eram frequentes em nossas conversas e chegavam ao meu ouvido como uma conversa de som de eco... Era preciso pensar rápido quando se falava com a Vovó, porque cada palavra subsequente era semelhante, mas já não era a anterior.” (CORREIA DIAS, 2002, p. 354). As conversas se davam em “língua de eco” e eram divertidas “porque permitiam que as respostas fossem inventadas para rimar”, gerando diálogos engraçados, segundo Fernanda.

“A língua do nhem” é outro poema divertido que também faz uso da onomatopeia em *Ou isto ou aquilo* (MEIRELES, 2002, p. 63). Construído com oito estrofes hexassilábicas, em que o 2º e o 3º versos rimam entre si, e o 4º verso rima com todos os versos de número 4 (numa disposição abbc, deec, fggc, à maneira de tradicionais quadrinhas do cancionero popular), o poema “A língua do nhem” tem estrutura narrativa: conta a história de uma boa velhinha solitária cujo maior desejo era conversar. De tanto ouvir os resmungos dela, o gato aprende a miar na língua do nhem. Logo, todos à sua volta passam a falar na mesma língua, inclusive o sujeito lírico:

Havia uma velhinha
que andava aborrecida
pois dava a sua vida
para falar com alguém.

⁴² Em email do dia 8 de Fevereiro de 2011.

E estava sempre em casa
a boa da velhinha,
resmungando sozinha:
nhem-nhem-nhem-nhem-nhem-nhem....

O gato que dormia
no canto da cozinha
escutando a velhinha
princípios também

a miar nessa língua
e se ela resmungava,
o gatinho a acompanhava:
nhem-nhem-nhem-nhem-nhem-nhem...

Depois veio o cachorro
da casa da vizinha,
pato, cabra e galinha,
de cá, de lá, de além,

e todos aprenderam
a falar noite e dia
naquela melodia
nhem-nhem-nhem-nhem-nhem-nhem ...

De modo que a velhinha
que muito padecia
por não ter companhia
nem falar com ninguém,

ficou toda contente,
pois mal a boca abria
tudo lhe respondia:
nhem-nhem-nhem-nhem-nhem-nhem...

Outra vez o tema da solidão na velhice é apresentado às crianças de maneira lúdica, sem didatismo ou explícitas lições de moral. Segundo Rejane Pivetta de Oliveira (2002, p. 168), nos poemas infantis em que Cecília tematiza a velhice, como nestes aqui apresentados – “A avó do menino” e “A língua do nhem” –, a autora trata da solidão de maneira “completamente diluída na brincadeira com a linguagem”. Podemos acrescentar que, embora diluída, a nota de melancolia presente

na história da “Velhinha do Nhem⁴³”, expressa nos versos “velhinha que andava aborrecida” e “que muito padecia”, é suficiente para fazer a criança sensível refletir e tirar suas próprias conclusões. Outro poema de temática semelhante é “As duas velhinhas”, chamadas Marina e Mariana. (MEIRELES, 2002, p. 36). Cito as quatro últimas estrofes:

Uma diz: “Como a tarde é linda,
 não é, Marina?”
 A outra diz: “Como as ondas dançam,
 não é, Mariana?”

“Ontem eu era pequenina”,
 diz Marina.
 “Ontem, nós éramos crianças”,
 diz Mariana.

E levam à boca as xicrinhas,
 Mariana e Marina,
 as xicrinhas de porcelana:
 Marina e Mariana.

Tomam chocolate as velhinhas,
 Mariana e Marina.
 E falam de suas lembranças,
 Marina e Mariana.

Estruturalmente, o poema tem sete estrofes de quatro versos cada, sendo que os versos ímpares são mais longos que os pares: enquanto os ímpares têm entre 7 e 8 sílabas, os pares têm entre 3 e 5 sílabas, numa ‘irregularidade regular’, que causa uma sensação de vaivém, como as ondas cíclicas do mar que as velhinhas estão a fitar. O clima nostálgico é reforçado pelas rimas toantes com “i” tônico dispostas no primeiro e segundo versos de cada estrofe, no decorrer de todo o poema – “bonitas”, “fitas”, “linda”, “pequenina”, “xicrinhas”,

⁴³ Segundo Fernanda Correia Dias, em comunicação particular (email do dia 8 de Fevereiro de 2011), a “Velhinha do Nhem” teria sido inspirada na avó de Cecília Meireles, Jacinta Benevides, que criou Cecília depois que esta ficou órfã. Outros poemas inspirados em membros da família incluem “Enchente”, em que o menino citado é Alexandre Teixeira, neto de Cecília, irmão de Fernanda; “Sonhos de menina” teria sido inspirado em Fafã (Maria de Fátima Correia Dias), irmã de Fernanda; “A bailarina” e “Ou isto ou aquilo” teriam inspiração na própria Fernanda.

“Marina” – e pelas rimas nasaladas no terceiro e quarto versos de cada estrofe, também em todo o poema – “tranças”, “varanda”, “porcelana”, “crianças”, “lembrança”, “Mariana”. No entanto, o som, por si só, não causaria tal efeito nostálgico não fosse o conteúdo semântico, uma vez que o mesmo som pode servir para exprimir ideias diversas umas das outras, como já observou Maurice Grammont (apud CANDIDO, 2006, p. 50):

(...) todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. É evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas, estes fonemas se tornarão expressivos ou permanecerão inertes conforme a ideia expressa.

Sobre o conteúdo do poema, Rejane Pivetta de Oliveira (2002, p. 168) observa que:

“As duas velhinhas” apresenta as personagens Mariana e Marina tomando chá [sic] e conversando sobre as suas lembranças, sem sofrimento ou melancolia, mas de forma lúdica, transformando as duas xícaras em xicrinhas e as duas velhinhas em meninas.

De fato, as velhinhas vestem batas de fita e usam penteados de tranças, o que não caracteriza, necessariamente, um modo infantil de se vestir, mas dota as personagens de uma aura de ingenuidade e pureza, em geral associadas à infância. Além disso, o uso frequente do diminutivo – velhinhas, xicrinhas, pequenina – também contribui para a identificação das personagens com meninas. No entanto, o tempo poético é a tarde que cai: “como a tarde é linda, não é, Marina?”, pergunta Mariana, e o diálogo segue, enquanto elas olham as ondas, da varanda da casa em que estão.

Embora as características clássicas de locus amoenus não estejam presentes, o chocolate sendo bebido numa varanda de frente para o mar, somado à beleza da tarde, resulta numa ideia de local aprazível que se estende ao tempo aprazível do ontem, o tempo das lembranças das velhinhas. Além disso, há reiteraões importantes ao longo do poema: “xicrinhas” e “porcelana” ocorrem duas vezes;

“velhinhas”, três vezes; e “Marina” e “Mariana” 12 vezes cada uma, contribuindo para a sensação de movimento cíclico e, portanto, infinito. O acúmulo de rimas toantes e nasaladas e o vaivém dos versos e reiteraões (tudo associado ao sentido das palavras) realçam o tom nostálgico geral do poema que, embora sem sofrimento, insinua, serenamente, que a vida é ciclo, infinita e breve, e a infância, da qual nunca saímos, nosso “tempus amoenus”.

É interessante notar que a maior parte dos poemas de *Ou isto ou aquilo* usa o presente do indicativo, operando num presente eternizado, isto é, a ação ocorre no tempo da criança. Mesmo no caso do poema “As duas velhinhas”, em que o sujeito poético conta que elas falam de lembranças, o passado não é remoto, tudo aconteceu ‘ontem’: “Ontem, eu era pequenina” ou “Ontem, nós éramos crianças”. Segundo Ivanise Rossini (2002, p. 98), desse diálogo é possível supor que as duas velhinhas, Marina e Mariana, “ainda se veem perplexas diante da efemeridade da vida”. De fato, a solidão da experiência humana e a transitoriedade da vida, temas constantes em *Cecília*, também deixam sua marca em *Ou isto ou aquilo*, embora com contornos mais serenos e sutis, numa abordagem mais apaziguada, de maneira a permitir leituras conformes à sensibilidade ou maturidade do jovem leitor. Dentro dessa perspectiva, além dos poemas aqui abordados, destacam-se também “O violão e o vilão”, “Uma flor quebrada”, “A pombinha da mata” e “O vestido de Laura”.

Além do “cocorocó” do galo da avó, e do “nhem-nhem-nhem” da Velhinha do Nhem, outra onomatopeia marcante em *Ou isto ou aquilo* está no encantador “Passarinho no sapé” (MEIRELES, 2002, p. 59), que será analisado e traduzido no Capítulo 3, “Either this ou aquilo: uma seleta de versões comentadas”.

Dentre os poemas em que a brincadeira com a linguagem tem papel preponderante e as palavras parecem ter sido escolhidas não só para compor a história, mas, sobretudo, para compor o jogo fonético, destaco os mais curiosos: além do já citado “Passarinho no sapé”, escolho “Enchente” (MEIRELES, 2002, p. 73) que será visto no Capítulo 3, todo trabalhado com a fricativa /s/, como é o caso de “A chácara do Chico Bolacha” (veja tradução deste poema no Apêndice), cuja quinta estrofe reproduzo a seguir (MEIRELES, 2002, p. 49):

Dizem que a chácara do Chico
só tem mesmo chuchu
e um cachorrinho coxo
que se chama Caxambu..

Outro poema brilhantemente sonoro é “Tanta tinta” (MEIRELES, 2002, p. 18), em que predominam as oclusivas bilabial /p/ e linguodental /t/. A divisão em estrofes é irregular: a primeira tem três versos; a segunda, cinco; a terceira, seis; e a última, dois. A métrica também é irregular, há versos com quatro, cinco, seis e até sete sílabas, embora prevaleçam os versos de cinco sílabas. No entanto, o poema apresenta regularidade na escolha das rimas toantes de alto a baixo, como se pode ver na 1ª e 3ª estrofes a seguir:

Ah! menina tonta,
toda suja de tinta
mal o sol desponta!

A ponte aponta
e se desaponta.
A tontinha tenta
limpar a tinta,
ponto por ponto
e pinta por pinta...

Outro que merece destaque é “Bolhas” (MEIRELES, 2002, p. 19), em que Cecília joga com as oclusivas bilabiais /p/ e /b/, e a labiodental /v/, porém seu propósito mais forte talvez seja brincar com a palatal /lh/, predominante nas rimas, e cuja pronúncia tende à iotização em zonas rurais ou semiurbanizadas (BRANDÃO, 2007):

Olha a bolha d’água
no galho!
Olha o orvalho!

Olha a bolha de vinho
na rolha!
Olha a bolha!

Olha a bolha na mão
que trabalha!

Olha a bolha de sabão
na ponta da palha:
brilha, espelha
e se espalha.
Olha a bolha!

Olha a bolha
que molha
a mão do menino:

a bolha da chuva da calha!

À parte o jogo lúdico com as rimas e as palatais, Rossini (2002, p. 69) acredita que esse poema tenta “desvelar a realidade concreta” apresentando ao leitor objetos do cotidiano, o que se percebe pelo emprego reiterado de exclamações e do imperativo afirmativo “olha”; além disso, propõe uma “reflexão sobre as possibilidades do código” por meio da brincadeira fônica entre as tônicas de timbre aberto e fechado de “olha” e “bolha”, respectivamente.

Embora a voz poética dos poemas que vimos até aqui seja brincalhona e não tenha tom professoral, ela em geral vem de um adulto que parece contar histórias ou nomear tudo que vê pelo caminho, o que faz lembrar as funções e predicados requeridos ao burrinho do poema “O menino azul” (MEIRELES, 2002, p. 31):

O menino quer um burrinho
para passear.
Um burrinho manso,
que não corra nem pule,
mas que saiba conversar.

O menino quer um burrinho
que saiba dizer
o nome dos rios,
das montanhas, das flores,
– de tudo o que aparecer.

O menino quer um burrinho
que saiba inventar
histórias bonitas
com pessoas e bichos
e com barquinhos no mar.

E os dois sairão pelo mundo
que é como um jardim
apenas mais largo
e talvez mais comprido
e que não tenha fim.

(Quem souber de um burrinho desses,
pode escrever
para a Rua das Casas,
Número das Portas,
ao Menino Azul que não sabe ler.)

Cecília Meireles tinha predileção por equinos. Além do burrico de “O menino azul” (veja tradução para o inglês deste poema no Apêndice), há ainda, em *Ou isto ou aquilo*, dois poemas em que equinos são protagonistas: “O cavalinho branco” e “A égua e a água” (analisados no Capítulo 3 juntamente com suas traduções). Outro poema de *Ou isto ou aquilo* em que um cavalo marca forte presença é “Sonho de Olga”: “Alfa é o cavalo de estrela de Olga”. Cavalos aparecem com muita força e constância em todos seus livros. Em “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, de *Mar absoluto* (MEIRELES, 1983a, p. 120), o soldado lamenta a morte, em batalha, de seu cavalo “encantado” e “inofensivo”; quem deveria ter morrido, segundo o soldado, era ele mesmo (não o cavalo), “porque somos humanos e a guerra é feita pelas nossas mãos”:

Animal encantado – melhor que nós todos!
– que tinhas tu com este mundo
dos homens?

Nas reminiscências de infância de Cecília Meireles (1983b, p. 18), o burro que puxava a carroça de carvão era “encantado” como o cavalo do oficial acima e o burrinho do Menino Azul:

E o burro espera, amarrado numa árvore,
mascando um capinzinho dali de perto. Olhinhos
de Gato tem vontade de beijá-lo, de passar-lhe a
mão pelo focinho. Os olhos são mansos e bonitos.
(...) O cavalo do soldado também passa por ali de
vez em quando, com a cauda amarrada, e o pelo
lustroso. Mas o burrinho é outra coisa. O burrinho
vê-se logo que é gente encantada.

Para Luís Camargo (2002, p. 156), o burrinho do Menino Azul pode evocar essa personagem de *Olhinhos de Gato*, que puxava a carrocinha de carvão e seria capaz até de contar histórias: “Ah! o burrinho! (...) Se não fossem tantos arreios, certamente se sentaria para contar estórias.” (MEIRELES, 1983b, p. 19). Mas e o Menino Azul?

Nomeado cromaticamente desde o título, o Menino Azul vai sendo revelado no decorrer do poema pelas qualidades que ele quer do burrinho, enunciado pela voz poética: o menino gosta de conversar, é curioso, quer saber o nome de tudo e todos e conhecer tudo aquilo que vê, é imaginativo, quer ouvir histórias bonitas de gente, bicho e de outros lugares, é aventureiro, quer sair pelo mundo. Na última estrofe o sujeito poético dá uma piscadela bem-humorada para o leitor ao sugerir que este escreva “ao Menino Azul que não sabe ler”. O leitor empreende, então, uma leitura retrospectiva e passa a crer que tudo aquilo que o menino quer no burrinho pode ser conseguido por si mesmo, na literatura, a partir do momento em que ele aprender a ler. A criança e o burrinho talvez sejam um só personagem.

Para Camargo (2002, p. 157), os versos sobre a invenção de “histórias bonitas com pessoas e bichos” pode referir-se ao próprio poema, “já que ele inventa uma história com pessoa e bicho”; o poema do Menino Azul configuraria, então, uma introdução à metalinguagem, ao “chamar atenção para o caráter ficcional do literário: tanto o menino como o burrinho são invenções sugeridas pela palavra” – algo de que já temos pistas na cor mesma do menino que, por inusitada, leva-nos a crer que é metafórica: o Menino Azul pode representar qualquer criança que desejou, um dia, “ter satisfeitos todos os seus anseios, por mais insólitos que eles pudessem parecer aos adultos” (ROSSINI, 2002, p. 119).

Em termos concretos, o Menino Azul talvez tenha sido inspirado em algum conhecido de Cecília. O adjetivo “azul” sugere que pode ter sido Raul, o mesmo garoto que inspirou “Jogo de bola” (MEIRELES, 2002, p. 17) e “A lua é do Raul” (MEIRELES, 2002, p. 28), uma vez que em ambos os poemas a cor azul é intensamente associada ao menino Raul: no primeiro, a bola do Raul é azul; no segundo, a lua brinca com seu aro azul na rua do Raul. Em comunicação pessoal⁴⁴, Fernanda Correia Dias, neta de Cecília, escreveu: “Sobre Raul, minha mãe me disse que era um amiguinho delas. Não temos ninguém na família com este nome, mas escrito ao contrário lê-se Luar”. Sim, o Menino Azul pode ser Raul, o amigo de infância que brincava com as meninas. Mas como Cecília gostava de anagramas (caso de Luar/Raul), a cor do Menino Azul pode se referir a algum anagrama de

⁴⁴ Email enviado a mim no dia 04 de fevereiro de 2011.

azul, como Luza, Lazu, Lauz, Luaz... que é quase Luiz – Luiz Fernando⁴⁵, filho de Maria Fernanda, filha caçula de Cecília.

Ainda segundo Fernanda Correia Dias, muitos poemas foram inspirados nas filhas e netos, e em pessoas do círculo de amizade de Cecília. A partir do que a própria avó teria lhe dito, Fernanda informa que o Alexandre, de “Enchente”, é o seu irmão; Ricardo, de “A casa da avó”, é seu primo, filho de Maria Elvira; a menina de “Sonhos de menina” seria sua irmã, Maria de Fátima, ou Fafá; a menina de “A menina trombuda” teria sido escrito com o pensamento em Maria Mathilde, mãe de Fernanda; o Chico Bolacha da Chácara seria inspirado no segundo marido de Cecília, Heitor Grillo, ou “Vovô Grillo”; a Velhinha do Nhém seria Jacinta, a avó de Cecília; os poemas “A bailarina” e “Ou isto ou aquilo” teriam sido inspirados em Fernanda, que gostava de dançar balé e de usar anéis sobre a luva, quando pequenina; a Arabela de “Jogo de bola” seria a filha caçula de Cecília, a atriz Maria Fernanda, que gostava de brincar de teatro e usava Arabela como “nome artístico”. Arabela também é personagem do poema “As meninas”, junto com Carolina e Maria, como se vê a seguir:

Arabela
abria a janela.

Carolina
erguia a cortina.

E Maria
olhava e sorria:
“Bom dia!”

Arabela
foi sempre a mais bela.

Carolina
a mais sábia menina.

E Maria
apenas sorria:
“Bom dia!”

⁴⁵ Segundo Fernanda Correia Dias, neta de Cecília, a poeta escreveu pelo menos um poema para o neto Luiz Fernando, o “anjinho de São Paulo”: “Cantiga para adormecer Lúlu” (MEIRELES, 2002, p. 68), publicado em *Ou isto ou aquilo*.

Pensaremos em cada menina
que vivia naquela janela;
uma que se chamava Arabela,
outra que se chamou Carolina.

Mas a nossa profunda saudade
é Maria, Maria, Maria,
que dizia com voz de amizade:
“Bom dia!”

Carolina seria Maria Elvira, primogênita de Cecília, que também interpretava personagens nas brincadeiras e teria adotado o codinome Carolina; e Maria, simplesmente, seria Maria Mathilde, mãe de Fernanda e filha do meio de Cecília. Quem conta é Fernanda Correia Dias: ao presenteá-la com o livrinho *Ou isto ou aquilo*, Cecília teria lido com ela vários poemas, entre eles “As meninas”. Perguntada sobre quem seriam essas meninas, Cecília respondera: “Arabela é sua tia Fernanda, Carolina sua tia Elvira e Maria é sua mãe” (CORREIA DIAS, 2002, p. 355).

É emocionante conhecer esses detalhes da vida de pessoas que nos são queridas, mesmo que esse afeto tenha nascido à distância no tempo ou no espaço, e nossa intimidade com elas venha apenas da leitura de seus textos, de sua arte, do que se diz sobre elas. Saber que, ao criar determinado poema, o autor pode ter tido em mente “aquele” leitor ideal e saber que o nome que figura em tal poema é “histórico”, isto é, tem história e foi significativo na vida do autor, faz-nos sentir mais próximos, mais íntimos, e acaba por influenciar a leitura que fazemos desses poemas, por mais que tentemos nos ater ao texto. Mas “a vida só é possível reinventada”, disse Cecília, e poemas são literatura, inspirados que sejam, ou não, em alguém nomeado, de carne e osso. Afinal, “what’s in a name?” Arabela continuaria tão bela não se chamasse Arabela, ou não?

Ainda assim, como tradutores, nós nos questionamos se podemos reinventar, na língua de chegada, os nomes de personagens tão importantes para o autor ou autora. Aparentemente a resposta de Cecília seria “sim”; pois além de nos acenar com o moto da “necessária reinvenção da vida”, Cecília disse algumas palavras bem significativas à neta Fernanda Correia Dias (2002, p. 355), quando esta se queixou da imagem de um menino que ilustrava o poema “Ou isto ou aquilo” inspirado nela. Fernanda teria dito: “Mas eu não sou um menino. Nem sou este do desenho”, ao que Cecília respondeu: “Não, menino você não

é, não... Isto é uma ilustração, não fui eu que desenhei... Mas o poema é para você. Às vezes, na língua do eco, temos de trocar umas palavrinhas”.

Esquecendo temporariamente as identidades das meninas, percebemos que o poema, de oito estrofes, é construído em dois tempos. No primeiro tempo, em seis pequenas estrofes, dá-se a apresentação das meninas, feita sugestivamente por uma janela, por meio da qual elas fazem contato com o mundo. Arabela, a mais bela, é quem abre a janela. Podemos inferir, pela ação, que ela é impulsiva e corajosa, não tem medo de se aventurar, de se expor, nem de se exhibir. Carolina, a mais sábia, abre a cortina, e também demonstra coragem; coragem de revelar, de conhecer e de dar a conhecer. Maria, que não é explicitamente caracterizada por nenhum atributo, é aparentemente a menos ativa das meninas: é a última a chegar à janela e apenas observa e sorri, dando as boas-vindas àquilo que vê; percebemos que seu atributo, a aceitação, ou compaixão, está implícito em seus modos.

Esse primeiro tempo também se caracteriza pelo verbo no imperfeito; a ação transcorre em um passado remoto, contínuo: abrir, erguer e sorrir são ações continuadas, as meninas habitualmente fazem, cada qual, o que lhes cabe, e as estrofes dão forma a essa individuação: são dedicadas a uma menina de cada vez. As estrofes que apresentam Arabela e Carolina são orações absolutas e têm dois versos de três e cinco sílabas respectivamente, com rimas emparelhadas AA e BB, e as que apresentam Maria são orações coordenadas e têm três versos, de três, cinco, e duas sílabas, respectivamente, de rima CCC.

De um salto chegamos ao segundo tempo do poema, quando o sujeito poético, de narrador, passa a personagem da trama, com direito a primeira pessoa ao revelar seu afeto pelas meninas, especialmente por Maria, que ganha uma estrofe só para ela, enquanto Arabela e Carolina são cantadas em uma mesma estrofe. As estrofes deste segundo tempo – duas de quatro versos com nove sílabas cada, e rimas respectivamente intercaladas BAAB e alternadas DCDC – se tornam mais longas e complexas, com orações subordinadas. Verbos no futuro do presente denotam uma ação que ainda está por vir, mas, na sétima estrofe desse poema, ao usar um verbo no futuro [pensaremos] em conjunção com o passado, o sujeito poético nos mostra que esse futuro já é presente; nós nos deparamos então com um contínuo “presente do futuro”: um presente eterno porque fadado à repetição (o pensar nas meninas é contínuo); noção esta que se confirma na oitava estrofe, com o verbo “ser” no presente, indicativo da saudade já instalada. A reiteração,

recurso muito apreciado por Cecília e usado por ela com excelente efeito poético⁴⁶, reaparece lindamente neste poema quando, num aparente devaneio, o sujeito poético repete três vezes o nome da cativante Maria, dona das qualidades humanas mais valorizadas por ele.

Não é possível precisar o tempo decorrido entre a primeira e a segunda parte do poema, ou melhor, não se sabe quando nem onde se deu a separação entre o sujeito (que hoje, amanhã e depois terá saudades) e as meninas, onde quer que elas estejam. Com isso, o poema permite pelo menos dois níveis de leitura, conforme a experiência pessoal ou maturidade do leitor. No primeiro, a separação é física, espacial: os envolvidos mudaram de casa, foi cada um para um lado, não se veem mais. Num segundo nível, a separação é emocional e, de certa forma, temporal: as meninas mudaram não de lugar, mas de jeito; elas cresceram; os envolvidos se transformaram, não são mais os mesmos; o sujeito poético sente saudade também de um tempo que passou, e por isso a saudade é presente, é futura, é eterna. Esse segundo nível de leitura permite ainda outros dois: Maria deixou mais saudades porque era a mais querida; ou Maria deixou mais saudades porque foi a que mais mudou.

O plural usado pela voz poética nas duas últimas estrofes [pensaremos em cada menina/ nossa profunda saudade] também intriga. Para Ivanise Rossini (2002, p. 92), o envolvimento pessoal com as meninas neste ponto chega ao ápice e dá-se “uma simbiose entre o eu poético e o leitor”. Para Rossini, a voz lírica acredita que, “assim como ela, o leitor também se enterneceu com a simplicidade e a doçura do comportamento da garota” (ROSSINI, 2002, p. 91). Ambos, sujeito poético e leitor, pensariam nas meninas, por isso, “nossa profunda saudade”. Nessa interpretação, a voz lírica teria consciência de que é lida. É possível. Mas, a meu ver, também se encaixa nesse plural poético a interpretação das mudanças tempo-emocionais: todos os envolvidos mudaram, se transformaram, ninguém é como era antigamente; o sujeito poético também mudou. Ao dizer [nós] “pensaremos”, o sujeito poético estaria se referindo a si mesmo, ao que ele é hoje e ao que ele já foi. Quem “ele é” sente saudades. Quem “ele foi”, também. Ou, ainda, a

⁴⁶ Ver Capítulo 1 do presente estudo, “Mosaico de Cecília” (p. 35), a respeito desse efeito poético no Romancelheiro da Inconfidência [Corpo quase sem pensamento/ amortalhado em seda escura,/com lábios de cinza murmura/memento, memento, memento...].

saudade sentida é tamanha que só sendo “inúmera⁴⁷” para poder contê-la. Ou ainda, tudo à volta do ser chora de saudades, irmanado no ser.

Muitas outras leituras são possíveis: numa delas as três meninas seriam facetas de uma única, em momentos diferentes ou estágios diferentes de maturidade: quando impulsiva e atirada, é Arabela; quando forte e sensata, é Carolina; quando compassiva e amorosa, é Maria. A respeito dos nomes, Alice Áurea Martha (2002, p. 175) acredita que teriam aspectos funcionais neste poema: Arabela pode conter o “significado de altar (do grego ara) da beleza”; Carolina conteria o significado de poder e sabedoria, pois “Carol provém de Carolíneo (e de Carlos Magno), numa clara referência ao poder”; e o nome Maria pode “invocar mar, que leva à vida”.

A meu ver, o fato de as três filhas de Cecília terem o primeiro⁴⁸ nome em comum também deve ser levado em conta. Ao repetir o nome Maria três vezes, a autora poderia muito bem estar afagando suas três filhas: em cada Maria enunciada, estaria uma das filhas. De todas ela teria uma profunda saudade.

O fato é que este pequeno poema é tão rico em possibilidades de leitura que é mais do que justificado o apreço que lhe é devotado, ainda que não seja um dos mais frequentemente citados entre os poemas de Ou isto ou aquilo.

Outro poema gracioso é “O mosquito escreve” (MEIRELES, 2002, p. 26), em que um pernilongo adquire habilidades humanas e, alfabetizado, mostra que sabe escrever o próprio nome. O poema é construído em seis estrofes em diferentes números de versos que também não apresentam regularidade métrica muito estrita, embora a maioria deles tenha sete sílabas, o que sugere o som regular de um pernilongo, interrompido aqui e ali, quando pousa, para recomeçar em seguida, em outro ritmo:

O mosquito pernilongo
 trança as pernas, faz um M,
 depois, treme, treme, treme,
 faz um O bastante oblongo,
 faz um S.

O mosquito sobe e desce.
 Com artes que ninguém vê,

⁴⁷ Esta sou eu – a inúmera. “Compromisso”, em *Mar absoluto* (MEIRELES, 1983, p. 27).

⁴⁸ Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda.

faz um Q,
faz um U e faz um I.

Esse mosquito
esquisito
cruza as patas, faz um T.
E aí,
se arredonda e faz outro O,
mais bonito.

Oh!
já não é analfabeto,
esse inseto,
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar
alguém que possa picar,
pois escrever cansa,
não é, criança?

E ele está com muita fome.

A primeira estrofe, de cinco versos, é construída em um único período, obrigando a uma leitura contínua, quase num fôlego só, o que reforça a interpretação de mimetismo entre o poema e o mosquito: os dois alçam voo juntos. As rimas são caprichosamente escolhidas, a começar pelas rimas completas construídas entre verbos e letras avulsas que vão sendo “soletradas” pelo pernilongo como ‘M/treme’; ‘S/desce’; ‘Q/vê’. Há que se considerar também a rima idêntica ‘O/Oh!’ e a toante/hipermétrica ‘I/mosquito’, reforçada pelo “esquisito” do verso seguinte e por um “aí” que ecoa ao longe. O que dizer então das deliciosas ‘pernilongo/oblongo’, ‘analfabeto/inseto’, ‘nome/fome’ e ‘cansa/criança’? A propósito dessa última rima, a piscadela do sujeito poético [escrever cansa, não é, criança?] conquista definitivamente o pequeno leitor, que reconhece no mosquito o mesmo enfado e cansaço sentidos durante os antigos exercícios nos cadernos de caligrafia (veja tradução para o inglês de “O mosquito escreve” no Apêndice).

Fernanda Correia Dias conta que ela e a avó leram juntas “o poema do Mosquito” quando esta lhe entregou o livrinho Ou isto ou aquilo na tarde em que Cecília voltara da internação no hospital. Ao fim da leitura Fernanda quis saber o que era “oblongo”. A avó lhe respondeu que era a forma que a neta fazia “com os braços no alto, quando

dançava... e insinuou o gesto” (CORREIA DIAS, 2002, p. 355). Cecília tinha confiança na capacidade intelectual da criança. Sabia que o que o seu leitor não entendesse num primeiro momento, poderia intuir ou perguntar, tentar descobrir por outros meios, num segundo momento. Durante toda a vida Cecília manteve essa postura de confiança diante da capacidade intelectual e emocional da infância, como vimos na Seção 1.1 “A literatura infantil e a criança cecilianiana”. E sim, o poema “A bailarina” foi inspirado na neta Fernandinha, que gostava de dançar balé. A própria Fernanda (CORREIA DIAS, 2002, p. 355) conta:

Naquele dia em que entrei no quarto tivemos uma conversinha. Disse-me que estava descansando porque esteve doente. Depois me avisou entusiasmada: Tenho um presentinho para você! Vá à biblioteca, pegue num pacote pardo um livrinho compridinho, listado de amarelo e vermelho e traga aqui. Voltei com o livrinho na mão. Ela percorreu as páginas do livrinho, buscando a que queria mostrar-me: primeiro encontrou “A bailarina”. Leu e perguntou: “você sabe quem é esta menina?” Eu sorri, mas não respondi.

O poema “A bailarina” (MEIRELES, 2002, p. 24) também é um dos campeões de popularidade; integra antologias escolares (SENA, 2006, p. 20), e foi gravado por Paulo Autran⁴⁹. Enquanto no “poema do Mosquito” Cecília criou rimas com as letras que compõem o nome do inseto, no “poema da Bailarina” ela criará rimas com as notas musicais (veja tradução para o inglês deste poema no Apêndice):

Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.

Não conhece nem dó nem ré
mas sabe ficar na ponta do pé.

Não conhece nem mi nem fá
mas inclina o corpo para cá e para lá.

⁴⁹ Acesso em 28 de junho de 2012. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ieSUUvoxjew&feature=player_embedded#.

Não conhece nem lá nem si,
mas fecha os olhos e sorri.

Roda, roda, roda com os bracinhos no ar
e não fica tonta nem sai do lugar.

Põe no cabelo uma estrela e um véu
e diz que caiu do céu.

Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.

Mas depois esquece todas as danças,
e também quer dormir como as outras crianças.

Composto de oito estrofes em que seis são dísticos, o poema começa com um terceto com rimas AAA já sugerindo um exercício de balé, possivelmente o alongamento de segurar na barra e ficar na pontinha dos pés, sugerido pelas rimas com vogais tônicas “I”. Os dois primeiros versos deste terceto têm quatro sílabas; o último, cinco. Curiosamente, entretanto, é possível ler os três versos com a mesma batida, como se os três tivessem o mesmo número de sílabas. Isso se dá porque os dois primeiros começam com tempo forte e seguem o mesmo padrão de sílabas fortes e fracas: [EStame NIna/ TÃOpeque NIna]; como a poesia trabalha com expectativas, a tendência natural, na sequência, seria repetir o padrão. Assim, ao tentarmos repetir o padrão na leitura, no terceiro verso, enfraquecemos o verbo ‘quer’ a ponto de fazê-lo desaparecer, dando passagem ao verbo ‘ser’, que se ilumina: [SER bailaRIna]. Nessa leitura, ‘querer ser’ é ‘ser’: a menina já É bailarina. Por outro lado, caso nossa leitura aceite a quebra da expectativa e privilegie a contagem de sílabas, haverá um descompasso no último verso, que talvez indique um titubeio na apresentação da pequerrucha.

Seguem-se então três dísticos em que cada primeiro verso tem o mesmo padrão octossilábico, enquanto cada segundo verso apresenta variações. O sujeito poético argumenta em favor da menina: ela desconhece as notas musicais, mas tem habilidades e sabe fazer muito do que é próprio das bailarinas – ficar na ponta dos pés, inclinar o corpo, sorrir. Ocorre que este segundo verso, mais longo, tem uma medida diferente em cada um dos dísticos: no primeiro dístico, dez sílabas; no segundo, doze (ou onze, se lermos ‘pra’ e não ‘para’); e no terceiro, oito.

Essa irregularidade métrica parece sugerir que as habilidades da menina também teriam caráter irregular, com exceção do terceiro dístico, em que os dois versos, octossilábicos, formam um dístico regular: a menina sabe fechar os olhos e sorrir lindamente.

Há ainda um detalhe que talvez mereça comentários: a autora não usou vírgula antes da adversativa nos dois primeiros dísticos, que aqui estou chamando de ‘irregulares’. Na falta da vírgula, o leitor pode dar uma chance à bailarina e “subir” a adversativa para contá-la como sílaba no primeiro verso. Os dísticos então se tornarão regulares, com dois versos de nove sílabas cada. Numa interpretação mais rente ao texto, mas não menos imaginativa, é possível argumentar que balés encenam movimentos variados – andante, alegre, presto, sincopado, largo –, e a bailarina estará em seu natural exercitando passos sincopados. O quinto e o sexto dístico têm versos longos, de doze e onze sílabas no primeiro caso, e de dez e sete sílabas, no segundo. O sujeito poético assume a defesa integral da menina e de suas capacidades, sem mencionar nenhum despreparo: a menina sabe fazer piruetas e interpretar outras personagens, vestindo-se de acordo com o papel. A sétima estrofe repete o terceto inicial, enunciando outra vez a vontade da menina, como um refrão a finalizar os exercícios de balé. Por fim, no último dístico, a menina se despe das personagens e volta a ser uma criança como todas as outras.

Para Ivanise Rossini (2002, p. 78), “A bailarina” fortalece a autoestima da criança “pela constante valorização de suas habilidades para a dança” e pela forma afetuosa com que a trata. Além disso, o uso do pronome demonstrativo “Esta”, logo no início do poema, tem o poder de transfigurar a “menina do poema” na criança “que o leitor (adulto ou criança) está imaginando no momento em que se processa a leitura” ou para a qual ele está lendo.

Numa primeira leitura, tudo no poema “O último andar” (MEIRELES, 2002, p. 35) faz com que associemos sua voz poética a uma voz infantil: a insistente repetição de um querer, as rimas no infinitivo, a linguagem simples – morar no último andar para avistar o mar e o mundo inteiro –, e o desejo também aparentemente ingênuo de morar nas alturas, que lembra os sonhos infantis de ter uma casa na árvore, um cantinho para estar em isolamento, ou em contato com a natureza:

No último andar é mais bonito:
do último andar se vê o mar.
É lá que eu quero morar.

O último andar é muito longe:
 custa-se muito a chegar.
 Mas é lá que eu quero morar.

Todo o céu fica a noite inteira
 sobre o último andar.
 É lá que eu quero morar.

Quando faz lua, no terraço
 fica todo o luar.
 É lá que eu quero morar.

Os passarinhos lá se escondem,
 para ninguém os maltratar:
 no último andar.

De lá se avista o mundo inteiro:
 tudo parece perto, no ar.
 É lá que eu quero morar:

no último andar.

Mas estar em isolamento ou em contato com a natureza pode significar estar em contato com o eu profundo. E avistar o mundo inteiro e ficar perto do céu pode conter a ânsia do absoluto, da transcendência⁵⁰. E a leitura do poema, inicialmente denotativa, pode evoluir para uma leitura mais ampla, conotativa, conforme o desenvolvimento ou maturidade da criança. A criança sensível talvez comece a perceber que há algo mais por trás das palavras; que as palavras às vezes disfarçam para poder dizer outra coisa, em forma de enigma. Feliz da criança que pode contar com obras que oferecem muitos níveis de leitura; em algum momento o anseio de escapar ou transcender também se instala, e a criança ingênua do poema pode vir a se tornar poeta. Como um dos poetas preferidos de Cecília, Rabindranath Tagore, que na infância se refugiava no alto do telhado da casa dos pais (RAY, 2011, p. 14) para observar o movimento das ruas ou admirar a lua e as estrelas.

⁵⁰ O programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC de São Paulo tem, desde 1998, uma revista chamada “Último andar”; na primeira página, a revista estampa este poema de Cecília Meireles. Disponível aqui: <http://www.pucsp.br/ultimoandar/index.html>

Para Rejane Oliveira (2002, p. 165), o último andar “aparece como o lugar do sonho, onde tudo é bonito e seguro, mas do qual o sujeito que nos fala está distante”. De fato, o sujeito poético está distante, ou se sente distante, pois anuncia “O último andar é muito longe: custa-se muito a chegar”. É curioso observar, no entanto, que quando o sujeito está no último andar, tudo fica perto; ou ele sente como se estivesse perto: “tudo parece perto, no ar”. Mas tudo o quê, se o que estava perto dele agora relativamente ficou longe, lá embaixo? Tudo o que lhe importa e foi nomeado, como também o que não está dito, mas pode ser inferido, ou intuído. Em nenhum momento há menção a cor alguma, mas o leitor sente que o poema é branco, prateado, cheio de luz. Não só pelo luar explicitado no quarto terceto, mas pelo efeito cromático obtido pelas rimas com tônica aberta: mar, andar, ar, morar, luar. Se lembrarmos do triângulo cromático das vogais, proposto por Jakobson (p. 106 desta dissertação) veremos que as vogais do topo do triângulo, como o [a], “marcam uma tendência para a clareza, a luz, o eufórico” (LARANJEIRA, 2003, p. 67). O sujeito poético não mora “lá”, mas já esteve “lá”. Já esteve nesse “lá” que responde pelo estado do ser; no caso, estado de euforia, júbilo, alegria – um estado que pode ser longe, custoso de ser alcançado e efêmero; mas possível (veja tradução para o inglês de “O último andar” no Apêndice).

Tomando instantâneos ou circunstâncias do cotidiano para falar à criança, ou assumindo singela voz infantil, Cecília vai semeando o germe de complexas reflexões existenciais nos poemas que escreve para crianças, eternizando o momento, ao captar sua essência de espuma fugaz e seduzindo o leitor a voltar a eles, para descobrir, em cada leitura, uma luzente estrela branca, distraidamente perdida. Sobre o instante eternizado em Cecília, relembro Nelly Novaes Coelho (1964, p. 104) no ensaio “O ‘eterno instante’ na poesia de Cecília Meireles”:

Ontem, Hoje, Amanhã: três momentos que entre si diferem apenas pela perspectiva do ângulo em que nos colocamos. É esta a sensação que nos transmite a poesia de Cecília: começamos com o mundo e prosseguiremos com ele; a eternidade não é algo que virá um dia, ela é algo que existe em nós, que sempre existiu e sempre existirá. É sem dúvida isto o que crê a nossa poetisa, tão perfeitamente integrada, como se mostra a cada instante, nos fenômenos naturais do Cosmos.

Haveria muito a ser dito sobre os recursos poéticos empregados neste livro. O uso da voz infantil como sujeito poético, falando diretamente ao leitor como nos poemas “Leilão de Jardim”, “O último andar” e “Ou isto ou aquilo”, representou uma inovação na época do lançamento, em 1964. Outros poemas serão vistos no capítulo “Either this ou aquilo”, onde os processos poéticos de alguns poemas são esmiuçados simultaneamente à apresentação da seleta de traduções. Por ora, resta dizer que espero ter conseguido mostrar que, para Cecília, a poesia para crianças deveria ser uma arte tão preciosa quanto a poesia em geral. Em *Ou isto ou aquilo*, ao abordar temas sensíveis como a solidão, a saudade, a efemeridade da vida, ela o faz de maneira suave, às vezes oblíqua em prol da poeticidade, e trava com seu público uma relação de iguais, tirando-o da condição de aluno e elevando-o à estatura de leitor.

2. A TRADUÇÃO POÉTICA E UM RAIOS DE LUAR

Raio de lua.
Luar.
Lua do ar
azul.

Roda da lua.
Aro da roda
na tua
rua,
Raul!

Roda o luar
na rua
toda
azul.

Roda o aro da lua.

Raul,
a lua é tua,
a lua da tua rua!

A lua do aro azul.

Por suas frases cantantes e atmosfera algo enigmática, em que predominam as cores azul e prata, criando um jogo claro-escuro tanto na imagética visual quanto na sonora, o poema “A lua é do Raul” (MEIRELES, 2002, p. 28), transcrito acima, de Ou isto ou aquilo, foi um dos primeiros que pincei como material de trabalho. O azul-noite se destaca no poema não só porque a própria palavra “azul” ocorre em três ocasiões, mas também pela incidência da vogal tônica “u” em lua/ azul/ rua/ tua/ Raul, auxiliada pela átona “u” em luar/ raio (pronunciado ‘raiu’)/ aro (pronunciado ‘aru’), reforçando, sonoramente, a ambiência noturna azulada. Já o branco (ou prata), embora não mencionado, é sugerido pelas palavras “luar” e “raio”, e intensificado pela ideia de a noite estar iluminada pela lua cheia, sugestão que advém das expressões “roda da lua” ou “aro da roda”, que indicam a forma plena da lua. Além disso, o foco na tônica aberta “a” nas palavras “luar”, “ar” e “aro” clareiam a fotografia projetada em nossa mente durante a leitura.

Embora todas as vogais ocorram aqui e ali neste poema de 50 palavras e 83 vogais (incluindo o título), “a” e “u”, estatisticamente,

predominam: o “a” é a mais frequente, com 42 ocorrências, logo à frente do “u”, que totaliza 31 ocorrências se contarmos os “os” pronunciados como “us” nas palavras “aro”, “do” e “raio” (22 se não os contarmos). Assim sendo, “o” ocorre seis vezes, “e” três e “i” apenas uma. Se lembrarmos do “triângulo cromático das vogais”, proposto por Jakobson (LARANJEIRA, 2003, p. 67), onde a vogal “u” ocupa a base escuro-difuso do triângulo, enquanto a vogal “a” está no topo claro-compacto, perceberemos que Cecília criou um jogo melódico chiaroscuro entre essas duas vogais. Na minha leitura, a imagem é a de um menino de cabelo preto azulado, resplandecente sob a lua, olhando para a rua através de uma janela⁵¹, ou na rua mesmo, diante da lua e da rua que, embora escura (pois é noite), não se afigura sombria, uma vez que iluminada pela lua cheia que prateia e azuleja tudo a sua volta.

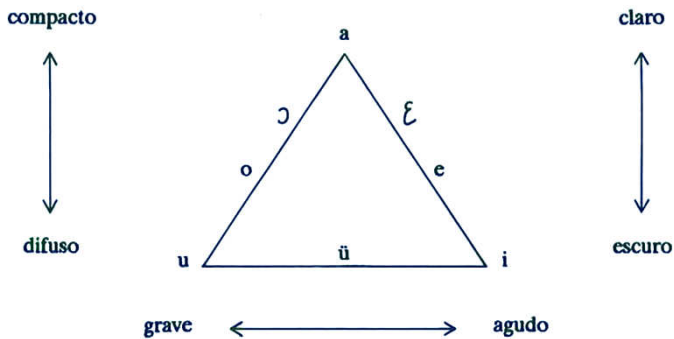


Figura 1: Triângulo cromático das vogais proposto por Jakobson
Fonte: “A poética da tradução”, Mário Laranjeira (2003, p. 67).

No entanto, a frase “um raio de luar empalhado” sempre me ocorria toda vez que eu retornava a este poema durante minhas tentativas de traduzi-lo. “Um raio de luar empalhado” é como o poeta Heinrich Heine se referiu a uma tradução francesa de sua lírica (apud PAES⁵², 1990, p. 35). Se a alfinetada foi merecida, não vem ao caso

⁵¹ Semelhante ao Beethoven-menino no filme “Sua amada imortal”, na cena “Ode à alegria”, em que o compositor se lembra de uma noite da infância quando se banha nas águas de um lago musical cósmico depois de fugir de uma surra que levaria do pai.

⁵² Heine, na verdade, teria dito “um raio de sol empalhado”. Em capítulo posterior da mesma obra, Paes (1990, p. 69) corrige esse lapso.

agora; o fato é que em “A tradução vivida”, Paulo Rónai (1981, p. 20-25) arrola o poeta alemão em uma enorme lista de autores que não veem com bons olhos a tradução poética: “Heine, galhofeiro, achou que traduzir poesia era empalhar os raios do Sol”.

2.1 INTRADUZIBILIDADE E IMPERFECTIBILIDADE

A discussão em torno da intraduzibilidade da poesia persiste através dos séculos à revelia das centenas de milhares de traduções poéticas realizadas no mesmo período. Nesta dissertação, achei por bem me ater às reflexões e estratégias de tradutores brasileiros que se dedicam à tradução de poesia. Eles diferem talvez no modo de abordar e pensar o ofício, mas a paixão que têm pela poesia e o rigor com que praticam a tradução poética fazem com que sua prática tradutória revele pontos em comum, que, acredito, prevalecem sobre eventuais diferenças. Eles estão de acordo, por exemplo, quanto ao caráter perfectível da tradução poética: segundo José Lira (2006, p. 30), “a tradução nunca está pronta para a festa: há quase sempre uma meia desfiada ou um botão frouxo, quando não um remendo à mostra”; Nelson Ascher (2010, p. 327) tem o hábito de retomar uma tradução para tentar conduzi-la a um patamar mais satisfatório ou “menos insatisfatório do que o anterior. Essa, aliás, é uma rotina minha: de dez em dez anos retomo e retrabalho as traduções (e, não raro, os poemas também) que me sinto apto a melhorar”; Paulo Henriques Britto (2001a, p. 6) já deixou de publicar uma tradução por considerar que o efeito obtido pela poeta Elizabeth Bishop nos versos finais do original não poderia ser recriado com o mesmo impacto em português: “naquele caso em particular, senti que a força do poema dependia sobremaneira do seu final⁵³”; Boris Schnaiderman (2011, p. 20) sugere que a tradução, assim como a poesia, implica “caminhada sobre pedras, obsessão contínua, e momentos de raro deslumbramento⁵⁴”; Alípio Correia de Franca Neto (2008a, p. 279) resumiu o dilema em poucas palavras ao responder se gostaria de rever algum de seus trabalhos de tradução: “Oh, sim, todos. Isso é algo inerente à profissão”; por fim, Mário Laranjeira (2003, p. 39)

⁵³ In this particular case I felt that too much of the poem’s effect depended on its ending (BRITTO, 2001a, p. 6).

⁵⁴ Boris Schnaiderman também relata que foram precisos 40 anos e três novas traduções (em 1959, 1985 e 1999) para que ele se desse por satisfeito com suas traduções de contos de Tchekhov.

praticamente fecha a questão com outra pergunta: “Quando é que um texto, um poema, está perfeito, acabado, imperfectível?”

Das declarações anteriores depreende-se que dificilmente um poeta-tradutor dá sua tradução por terminada. No entanto, isso não implica que os tradutores mencionados considerem a tradução como inferior ou subalterna ao original. Laranjeira (2003, p. 39) é veemente: “cada tradução é tão única quanto o poema original”. E completa: “Nenhum texto é uno e imperfectível por natureza. Pelo contrário, todo texto tende para a pluralidade e para a perfectibilidade, estas sim, qualidades positivas e que não são o apanágio da tradução” (LARANJEIRA, 2003, p. 40). A singularidade e imperfectibilidade atribuídas ao poema original são circunstanciais, históricas, uma vez que a “versão definitiva” de um poema original só será considerada definitiva de fato com o desaparecimento do autor. Assim, conforme Laranjeira (2003, p. 34), “a secundariedade da tradução com relação ao original só é absoluta do ponto de vista cronológico”, apenas porque um foi escrito antes do outro. Do mesmo modo, Laranjeira (2003, p. 38) considera que também o tradutor de poemas deveria se ver em pé de igualdade com o poeta “enquanto produtor de texto⁵⁵”, já que o tradutor seria o “realizador do poema na língua-cultura de chegada”:

É evidente que a operação tradutória tem as suas especificidades se comparada à criação original (...); mas tais especificidades do traduzir não caracterizam o seu sujeito como um sujeito segundo e, portanto, secundário, inferior. O bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, autônomo, como objeto que, uma vez criado, passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor.

Ainda sobre a imperfectibilidade dos textos, a história da literatura é rica em exemplos de poetas que passaram anos retrabalhando um mesmo poema, criando, assim, dezenas de “originais”, algo comprovado especialmente quando se tem acesso à correspondência trocada entre esses poetas e alguns de seus interlocutores privilegiados a

⁵⁵ Ao aludir ao tradutor “enquanto produtor de texto”, Laranjeira (2003, p. 37) se refere a um tradutor especial, um sujeito poeta, ou potencialmente poeta, que tenha “sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico”.

quem os primeiros pediam comentários e críticas sobre o trabalho em andamento. Por sorte, alguns desses “originais” sobrevivem, como ocorreu com vários rascunhos de W. B. Yeats (ASCHER, 2010, p. 339). Achados felizes como esse possibilitam a realização de um escrutínio mais minucioso⁵⁶ do processo poético do autor; com isso o tradutor pode fundamentar de maneira mais palpável suas escolhas tradutórias e ir além, pois, conforme Laranjeira (2003, p. 35), não se trata, para o tradutor, de conseguir “dizer” aquilo que o autor “quis dizer”, “mas sim de ‘fazer’ algo semelhante ao que o autor ‘quis fazer’.”

“Fazer” algo semelhante ao que o autor “quis fazer” talvez seja a chave para a tradução poética, mas antes de avançarmos por esse caminho, retomemos primeiro a questão levantada por Laranjeira ao afirmar que “a operação tradutória tem as suas especificidades” frente à criação original; de fato, ainda que possamos ver o tradutor de poesia em pé de igualdade com o poeta – enquanto produtor de texto e realizador do poema na língua-cultura de chegada –, o texto produzido por aquele deve ter um vínculo com o texto produzido por este; vínculo este que deve ir além do simples “inspirado em”. Em outras palavras, embora um poema possa nascer de um sem-número de ideias ou sentimentos – dor, alegria, embevecimento, pulsão dionisíaca, uma frase entreouvida, uma lembrança, uma “irritação criativa como a que se dá entre o grão de areia e a ostra⁵⁷”, conforme definiu certa vez a poeta inglesa Carol Ann Duffy – a tradução de um poema não nasce de nada disso. Não necessariamente. Ou melhor, pode nascer de tudo isso (e talvez até devesse), mas, necessariamente, deverá nascer também, e primordialmente, do chamado “original”, “texto de partida” ou “matriz”.

2.2 TEXTO PRECURSOR E RECRIAÇÕES

Walter Carlos Costa sintetiza muito bem a relação entre texto traduzido e texto precursor no artigo “O texto traduzido como re-textualização”, onde afirma que “todos os textos parecem ser, de uma forma ou de outra, dependentes de outros textos, mas um texto traduzido depende de um outro texto específico de um modo bastante peculiar” (COSTA, 1992, p. 26, grifo meu).

⁵⁶ Fazer um escrutínio minucioso do poema a ser traduzido, aliás, é uma das primeiras medidas tomadas pelos tradutores-poetas mencionados.

⁵⁷ Like the sand and the oyster, it's a creative irritant. In each poem, I'm trying to reveal a truth, so it can't have a fictional beginning. (DUFFY, 2005)

O outro texto específico a que se refere Costa é, neste presente estudo, o “poema original”, “poema de partida”, “poema precursor”, ou “matriz”. No entanto ainda é preciso chegar a um acordo sobre o que seria esse modo bastante peculiar de dependência ao qual se atrela o texto traduzido com que estamos lidando aqui.

Em se tratando de literatura, o texto original pode servir de base para variadas obras, verbais ou não, que diferentes autores, fazendo uso de vocabulário bastante lábil, terminam por nomear diferentemente, de acordo com critérios próprios ou segundo a vinculação da obra resultante com o original. Em *Adaptation and appropriation*, Julie Sanders (2006, p. 3, grifo meu) compila várias dessas designações: versão, recriação, adaptação, empréstimo, imitação, improvisação, variação, apropriação; em *Poética da tradução*, Mário Laranjeira (2003, p. 54, grifo meu) cita recriação, reinvenção, re-produção, transposição criativa, reescritura, inutrição; em “*Transluciferação mefistofáustica*”, Haroldo de Campos (2008) se refere a tradução criativa (p. 184), recriação (p. 184, grifo meu) e transcrição (p.182).

Embora todas as obras resultantes baseadas num mesmo original possam ser intituladas “recriações” (termo comum aos três autores citados no parágrafo anterior), as diferentes nomenclaturas usadas por esses autores apontam para graus diversos de dependência, aproximação ou distanciamento do original ou texto precursor. Ao distinguir adaptações de apropriações, Sanders diz que “adaptações trabalhariam com textos já estabelecidos, reinterpretando-os em novos contextos” (DINIZ, 2010b, p. 119), enquanto que “apropriações viajarão para domínios e produtos culturais inteiramente diversos da obra precursora, afastando-se ainda mais da fonte, operando uma reelaboração completa dos termos do original” (p. 121).

A princípio, toda recriação é, de certo modo, uma homenagem, ainda que velada, à matriz/fonte/criação; porém, não nos interessam, no presente estudo, as “homenagens” que reelaboram muito livremente essa matriz, afastando-se demasiadamente dela. Interessa-nos, isso sim, uma abordagem que nos mantenha próximos, em que “o autor seja mantido ao alcance dos olhos” (FRANCA NETO, 2008b), em que o texto resultante, ou recriação, tenha “um alto grau de semelhança com o seu correspondente original para que seja reconhecido como uma tradução” (COSTA, 1992, p. 26). Esse “alto grau de semelhança” corresponde, então, ao modo peculiar de dependência entre texto traduzido e original, como vimos há pouco. Isto posto, em termos de tradução poética, que é o que nos interessa neste estudo, como poderemos mensurar e classificar

como “alto” o “grau de semelhança” entre um poema original e sua recriação, de maneira que essa recriação em outra língua possa ser reconhecida como uma tradução⁵⁸ de fato?

2.3 ATRIBUTOS POÉTICOS E CORRESPONDÊNCIA

Num primeiro momento, Paulo Henriques Britto responde à questão do grau de semelhança entre o original e sua recriação lançando mão de equações conceituais, assim resumidas: digamos primeiramente que um determinado texto A, no idioma α , seja reconhecido como poema pelo consenso dos falantes desse mesmo idioma α . Com o propósito de traduzir A para o idioma β , um tradutor cria o texto B, em β . Se o consenso dos leitores que conhecem os idiomas α e β considerar que B é um poema e que, como tal, é uma boa tradução de A, então é possível dizer, numa relação de correspondência, que “quem leu B, leu A” (BRITTO, 2011a) ou, em termos de símbolos aritméticos, $A \approx B$.

O consenso de leitores que conhecem os idiomas α e β é um bom ponto de partida, mas Britto pondera que é preciso se pautar em algo mais palpável para atribuir a B o selo de “tradução de A” e lhe conferir o status de representante de A no idioma β . Apoiado numa análise criteriosa dos atributos poéticos de cada poema, Britto (2001b) desenvolveu então um método de avaliação de tradução poética em que procura estabelecer uma “relação de analogia” e de “correspondência” entre o original e a tradução, comparando cada atributo importante do original à luz da tradução correspondente, examinando todos os níveis textuais: semântico, sintático, fonético, rítmico. Isso posto, embora o intuito de Britto ao refletir sobre o que seria uma “boa tradução poética” tenha sido, a princípio, elaborar um método de avaliação de traduções poéticas a posteriori, suas reflexões, afortunadamente, servem de subsídio para o ensejo de traduções poéticas a priori.

Pois bem, após uma leitura cerrada do original, e uma vez feitas análises e comparações, B será uma boa tradução de A se for possível identificar “uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B” (BRITTO, 2011a), lembrando que tais características importantes são inerentes a cada poema: enquanto no poema X podem ser as rimas, no poema Y podem ser as aliterações, ou a melodia, o ritmo, a métrica, o sentido... “ou tudo junto” (BRITTO, 2011b).

⁵⁸ Nesta dissertação os termos “tradução” e “versão” são muitas vezes aplicados como sinônimos, em situações facilmente identificadas pelo contexto.

Assim, segundo Britto, para cada atributo poético identificado no original, idealmente deveria ser possível apontar, na tradução, um atributo correspondente. Inferimos que, idealmente, a tarefa do tradutor de poesia seria recriar todos os efeitos poéticos presentes no original.

Idealmente, sim. No entanto, ainda de acordo com Britto (2001b), uma “correspondência em todos os níveis, sem nenhuma perda, é raramente possível em tradução poética”. Na impossibilidade de encontrar correspondência para todos os níveis, o tradutor deve fazer uso dos recursos da língua e cultura de chegada para recriar pelo menos “boa parte dos efeitos de sentido e forma do original” (BRITTO, 2002, p. 1), preservando os elementos mais significativos: “na tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua fonte” (BRITTO, 2002, p. 3).

Similarmente, Franca Neto acredita que “a tradução poética é um ato interpretativo do começo ao fim” e o poeta-tradutor, para ser bem-sucedido, deve antes de tudo fazer um “estudo exaustivo, um escrutínio severo do original” (FRANCA NETO, 2008b) para poder identificar os “expedientes da poética” do autor antes de procurar recriá-los (2008a, p. 271).

Franca Neto associa sua própria prática tradutória à “paráfrase” – um dos três tipos de tradução definidos por John Dryden no prefácio às suas traduções de *Ovid's Epistles*, de 1680, a saber, metáfrase, paráfrase e imitação⁵⁹.

Segundo Dryden (1992, p. 17), na “paráfrase” adota-se a “tradução com latitude, isto é, o tradutor procura manter o autor ao alcance dos olhos para nunca perdê-lo de vista; porém as palavras do autor são seguidas menos rigorosamente de perto do que o sentido; este também admite ampliação, porém nunca alteração”. Os outros dois tipos de tradução citados por Dryden ocupariam extremos opostos do espectro: “metáfrase” seria a tradução rigorosamente semântica, palavra

⁵⁹ No original: First, that of metaphrase, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another (...) The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered (...) The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion (DRYDEN, 1992, p. 17).

por palavra, e “imitação” a tradução totalmente livre, “em que o tradutor (se é que ele ainda não perdeu esse título) assume a liberdade de alterar tanto as palavras quanto o sentido, ou mesmo ignorar ambos, caso veja necessidade”.

Embora adotando a “paráfrase” (como definida por Dryden) como abordagem primordial, Franca Neto alerta que há ocasiões em que o poeta-tradutor deve lançar mão da “imitação” e da “metáfrase” quando, por circunstâncias internas ao poema, a reconfiguração deste na outra língua tenha de se ater à letra em determinado momento ou precise desgarrar-se dela noutro momento (FRANCA NETO, 2012). Na prática da paráfrase, Franca Neto aposta num tipo de tradução que procura recriar a métrica, a rima e as outras estruturas significantes do original, numa “representação tão mimética quanto possível do original” – um trabalho que depende sobremaneira do “talento individual do poeta-tradutor” (FRANCA NETO, 2008a, p. 274):

Dele se espera, no que diz respeito às rimas e a outras estruturas significantes, o mesmo que se pode esperar de um poeta – que seja alguém altamente tendencioso em termos de significante, e que seja provido de instrumentos críticos capazes de detectar a idiosincrasia das rimas em outros idiomas, e de recursos técnicos suficientes para as reproduzir em sua língua. Não basta saber que aqui e ali o poema rima, é preciso ver de que maneira ele rima, o que pode abrir um leque maior de possibilidades na língua de chegada.

Ainda segundo Franca Neto, o trabalho das rimas é uma arte, e para que o poeta-tradutor tenha êxito, a rima deve soar natural e estar inserida no contexto, isto é, na teia de sentidos percebidas no original: ser “uma consequência natural do movimento do pensamento ou fazer parte da trama de imagens e metáforas que foi identificada no poema original, reforçando ainda mais as relações entre som e sentido” (FRANCA NETO, 2008a, 274).

Colocando a questão em outros termos, mas chegando a conclusões semelhantes, Mário Laranjeira (2003, p. 124) propõe que o tradutor faça uma leitura rigorosa (também chamada por ele de “leitura-visão”) do texto-fonte: uma “leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância”. No caso do poeta-tradutor, o “roubo da

centelha viva”, ou significância, teria motivação primordial: só após identificar as manifestações textuais da significância no poema original é que o tradutor estará apto a recuperá-las no processo de tradução e recriar, assim, um poema-tradução de fato, não uma simples glosa. De acordo com Laranjeira (2003, p. 109), uma “tradução de fato” exige vínculos mais estreitos com o original:

A margem de autonomia da tradução com relação ao original não me parece que deva ser ilimitada. Quando se fala de homogeneidade na geração do poético na tradução está-se afirmando que as manifestações textuais da significância devem ser mantidas de modo a, ao mesmo tempo, manter e superar as variações diacrônicas e diatópicas.

No entanto ele ressalva que não se deve visar à “identidade absoluta”, uma vez que esta, “por definição, é impossível” (LARANJEIRA, 2003, p. 18). Para Laranjeira, o tradutor precisa transcender o nível estritamente linguístico “para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes” (LARANJEIRA, 2003, p. 12). O trabalho na cadeia dos significantes, por sua vez, possibilitará a tradução da “significância” e a consequente manutenção da poeticidade do original no texto traduzido (LARANJEIRA, 2003, p. 29):

A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante a nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original.

Numa síntese brutal das ideias de Laranjeira, podemos dizer que a manifestação textual do poético se situa não apenas no aspecto formal do poema (isto é, se este foi composto como soneto, balada, versos livres etc.), mas também nos níveis sintáticos, semânticos e sonoro-prosódicos; e é pelo exame da interação entre esses níveis que o tradutor de poesia se capacita para a recriação da significância em outra língua (LARANJEIRA, 2003, p. 62, grifo meu):

É pelo exame da interação entre esses três níveis [sintático, semântico, sonoro] que o poeticista

assim como o tradutor de poesia podem inteirar-se do fazer poético enquanto criação de um objeto textual específico ou obter informações linguísticas sobre o caminho a percorrer para a recriação do poema na língua de chegada, de modo que um semelhante arranjo do material sintático, semântico e fônico provoque uma semelhante geração de sentido poético no poema-tradução, levadas em conta, é claro, as especificidades das duas línguas-culturas em contato.

Ao discorrer sobre seu processo de tradução poética, ou transcrição, em “Transluciferação mefistofáustica”, Haroldo de Campos declara, assim como Laranjeira, que a recriação de um poema em outra língua deve antes passar pelo reconhecimento da função poética no original e pela reconstituição do caminho/percurso que levou àquela função poética, para então reinscrever, na língua de chegada, aquele “mesmo” percurso (que não é o mesmo em si, já que se trata de outra língua) percurso este que, nessa língua-outra, levará a outro engendramento textual, a saber, o poema transcrito:

[traduzir a forma] em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, [é] re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 2008, p. 181).

Quando Haroldo de Campos diz que é preciso traduzir a forma, ele não está se referindo apenas à forma externa, estrófica, rímica etc. do poema, mas à “forma significante”, o “intracódigo semiótico”; isto é, “o modo de intencionalidade de uma obra” – princípio também endossado por Laranjeira (2003, p. 35) quando propõe (como vimos na p. 109 deste Capítulo), que ao poeta-tradutor deve importar o que o autor “quis fazer”, não exatamente o que ele “quis dizer”: ao reconstruir na língua de chegada o que o autor fez ou quis fazer, o tradutor estará indiretamente reconstruindo o que o autor disse ou quis dizer. Haroldo de Campos (2008, p.181) também advoga que o conteúdo não deve ser a meta do poeta-tradutor; este deve encarar o “sentido (o conteúdo, assim

chamado didaticamente) não como meta linear”, mas como “bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” – declaração esta que nos faz lembrar a prática tradutória de Franca Neto, que intenta manter o autor em cena o máximo possível, “ao alcance dos olhos”. Ainda a propósito de tratar o “conteúdo” como “bastidor semântico”, Campos (2008, p. 180) julga que o desejo de toda tradução poética que se preze é recusar-se a servir submissamente a um conteúdo: “o desideratum de toda tradução” é furtar-se à clausura, e “converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução”, invertendo a relação de servitude, como defendia Walter Benjamin (CAMPOS, 2008, p. 179) – afinal, ao desonerar a tradução poética “da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem”, o original é que está, de certo modo, servindo à tradução.

A propósito do citado “conteúdo inessencial”, o conselho do poeta e tradutor Manuel Bandeira (ANDRADE & BANDEIRA, 1974, p. 96) em carta a Alphonsus de Guimaraens Filho⁶⁰ vem a calhar. Disse o poeta: “Sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo de rima e métrica”. Ao falar em “exigência técnica”, Bandeira se refere, é claro, às manobras para obtenção de efeitos poéticos das quais os poetas não raro lançam mão – expressões e palavras que não são de todo imprescindíveis, ou melhor, que talvez sejam inessenciais e possam, por isso, ser substituídas por semelhantes na reconfiguração do poema em outra língua. Na mesma carta, Bandeira sugere alterações de cunho semântico na tradução empreendida⁶¹ por Alphonsus: “As rosas podem ser substituídas por lírios. Não importa que seja esta ou aquela flor, e era preciso uma flor de nome masculino por causa da rima”. As observações de Bandeira nos levam de volta ao ensaio “Transluciferações mefistofáusticas”, em que Haroldo de Campos analisa alguns trechos e poemas do Fausto de Goethe em confronto com traduções próprias e alheias. Neste ensaio ele defende que, em casos específicos, e em nome de efeitos sonoros, a substituição (ou adaptação)

⁶⁰ Carta enviada do Rio, em 27 de abril de 1946, a propósito das traduções que Alphonsus de Guimaraens Filho havia feito para a antologia de poetas norte-americanos Videntes e Sonâmbulos, organizada por Oswaldino Marques. Alphonsus tinha pedido o parecer de Bandeira, que envia conselhos e sugestões, adotados por Alphonsus.

⁶¹ A tradução em questão era “Canto fúnebre”, do original “Dirge without music”, de Edna St. Vincent Millay.

semântica pode ser mais fiel à significação poética do original como um todo do que a simples fidelidade semântica em si a todo custo, como Bandeira também havia sugerido a Alphonsus de Guimaraens Filho.

2.4 POEMAS E FRAGMENTOS SONORISTAS

Para enunciar sua própria prática tradutória, Haroldo de Campos toma como exemplo a “fala do Grifo” no Fausto – cena em que Goethe cria uma ambiência fônica em “ebulição de lava” ao fazer das aliterações e da associação de ideias sua função poética maior. Campos (2008, p. 189) propõe que, em tais circunstâncias, o tradutor criativo não pode se contentar “com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão da métrica”, as quais seriam apenas marcas externas, e insta o tradutor, agora transcriador, a “divisar a fábrica da poética geral” do autor e identificar seus “pontos constelares” (ou os núcleos poéticos do texto) – a esse procedimento de mergulho no texto de partida, o autor dá o nome de “leitura partitural” (CAMPOS, 2008, p. 184; 189).

Ainda segundo Campos (2008, p. 206), a leitura partitural deve tornar acessível ao tradutor “a intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo”. Uma vez identificada essa teia de som e sentido do texto de partida, o tradutor-transcriador poderá desprezar “o sentido pontual desta ou daquela palavra isolada” (CAMPOS, 2008, p. 183) – especialmente em se tratando de passagens sonoristas, isto é, passagens em que a função poética primordial é o jogo fônico⁶² –, e atuar em bloco sobre a estrutura paradigmática para então redesenhar o tecido poético com “outra ‘resolução’, no sentido musical do termo” (CAMPOS, 2008, p.185). Vale a pena recontar sucintamente a passagem em questão para ter em mente o que Campos propõe quando fala em “desprezar o sentido pontual de palavras isoladas”. Reproduzo inicialmente um trecho da fala do Grifo no original:

GREIF schnarrend:
 Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,
 Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
 Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:
 Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
 Etymologisch gleicherweise stimmig,
 Verstimmen uns.

⁶² Como é o caso da “fala do Grifo” e de outras passagens do Fausto de Goethe, tratadas por Campos no ensaio mencionado.

Como visto acima, a fala do Grifo é impregnada pelo dígrafo GR, que tanto está na palavra “velho” (em alemão, Greisen), quanto no nome “Grifo” (Greif, em alemão). Ao perceber que Mefisto confunde seu nome, Greif, com a palavra ‘velho’, Greisen, o Grifo reage enraivecido e refuga tudo que ressoe a velhice – “Nicht Greisen! Greifen!”, grita ele –, dando início a uma repreensão rascante (em que desanca a velhice e noções correlatas), na qual há um predomínio de vocábulos com GR: Greis, Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig, etc. [velho, cinzento, taciturno, macambúzio, horrível, sepulcros, sombrio]. Campos recompõe esse jogo de palavras, atendo-se mais aos dígrafos rascantes GR e CR do que à semântica original (desprezando, assim, o sentido pontual de palavras isoladas), compensando eventuais omissões por meio de enxertos assemelhados: “Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!” – grita o Grifo, emendando, a seguir, os vocábulos grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris, grito, que associam a velhice mais à rabugice (gralha, grosso) que à melancolia (taciturno, sombrio, sepulcro), mas mantêm a sonoridade do original, redesenhando o tecido poético com “outra ‘resolução’ no sentido musical do termo”, como anteriormente proposto. Eis o trecho da fala do Grifo traduzido por Campos (2008, p. 182):

UM GRIFO, resmungando:
 Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!
 Do gris de giz, de grisalho de velho
 Ninguém se agrada. O som é um espelho
 Da origem da palavra, nela inscrito.
 Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris
 Concentram-se num étimo ou raiz
 Rascante, que nos desconcerta.

A estratégia tradutória preconizada por Laranjeira para a tradução de signos duplos se entrelaça à adotada por Campos para a tradução de “fragmentos quase sonoristas” como os do Grifo acima. Ocorre que palavras ambivalentes num idioma nem sempre têm, num segundo idioma, signos duplos correspondentes que abarquem todos os sentidos do primeiro. Quando a duplicidade de sentido não é mantida na língua de chegada, pode haver “perda de significância, do elemento gerador da poeticidade do texto” (LARANJEIRA, 2003, p. 105). Para Laranjeira (2003, p. 107), o poeta-tradutor terá de apelar para a criatividade para manter a ambivalência no poema-tradução. Na impossibilidade de mantê-la, ele deverá trabalhar para “reduzir as perdas

de significância ou recuperá-la mediante compensações” – como fez Campos na fala do Grifo, e como Laranjeira exemplifica com o poema “Mea culpa”, de Jacques Prévert.

2.5 AMBIVALÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

O poema “Mea culpa”, de Jacques Prévert, começa com o verso “C’est ma faute”, exatamente igual ao início da prece cristã “Mea culpa”, que em cada língua tem uma tradução cristalizada, canônica. Ocorre que “faute” tem signo duplo em francês – “culpa” e “erro” – e o verso que a princípio parecia remeter à prece cristã de arrependimento por um pecado cometido, “minha máxima culpa”, adquire também a conotação de “meu máximo erro”, ou “meu pior erro”, quando o sujeito lírico revela, a partir do terceiro verso, que cometera um erro de ortografia ao grafar a palavra “girafe” como “giraffe”:

C’est ma faute
 C’est ma faute
 C’est ma très grande faute d’orthographe
 Voilà comment j’écris
 Giraffe.

Para não perder a poeticidade, o intertexto deve ser mantido na tradução, “pois aí reside grande parte da significância do poema”, segundo Laranjeira (2003, p. 106). O poeta-tradutor então propõe que, para poupar o intertexto, sejam mantidos os versos iniciais da confissão na forma canônica “Minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa...” e se troque “girafa” por uma palavra grafada erroneamente (para fazer sentido como erro ortográfico), e que também rime com “ortografia”, uma vez que “giraffe”, conforme Laranjeira (2003, p. 108, grifo meu), havia sido escolhida para suprir a função de recorrência fônica, rimando com “orthographe”:

Na tradução é imperativo usar-se o mesmo critério, isto é, escolher a palavra em função do jogo de significantes, escolher uma palavra que estabeleça recorrência fônica com a sílaba final de ortografia e que, além disso, contenha um erro de escrita, sem interferência na pronúncia, não sendo necessário levar em conta, e muito menos priorizar, o seu conteúdo semântico.

Para Laranjeira, neste caso o significado da palavra que faz rima não importa – o que remete à sugestão de substituir “rosa” por “lírio”, feita por Manuel Bandeira a Alphonsus Guimaraens Filho por motivos de efeitos poéticos na tradução, como vimos há pouco neste Capítulo (p. 116). Eis a tradução proposta por Laranjeira para o poema “Mea culpa”:

Minha culpa
 Minha culpa
 Minha máxima culpa em ortografia
 Vejam como escrevi
 Bassia.

Em “Mário Laranjeira, retradutor de Prévert”, Álvaro Faleiros (2010) comenta as opções de Laranjeira na tradução deste poema e faz um reparo na escolha de “bassia” para rima, pautado na própria poética do traduzir defendida por Laranjeira. Segundo Faleiros (2010, p. 23), o jogo sonoro entre “orthographe” e “giraffe” é bem mais complexo do que entre “ortografia” e “bassia”, pois enquanto no segundo caso o jogo se limita à rima final “ia”, no primeiro caso (girafe e orthographe) há recorrências fônicas muito além da rima, como “a mesma letra ‘G’ com dois sons; sem falar no ‘R’ que expande a rima”. Para manter, na tradução em português, o jogo paronomásico do original, Faleiros propõe a adoção de um termo como “jeografia” para a recriação da rima com “ortografia”⁶³.

Em suma, cabe ao tradutor criativo identificar os atributos poéticos do poema original para recriar atributos correspondentes na língua de chegada, em função do efeito pretendido – algo que remete à “correspondência funcional em tradução poética” de Paulo Henriques Britto (2005, 2008, 2011a), que por sua vez guarda íntima semelhança com a transposição poética de Haroldo de Campos. Enquanto Campos (2008), ao enunciar sua prática de transcrição, apoia seus argumentos

⁶³ Vejo um complicador na tradução desse termo, pois ‘giraffe’, com dois FFs é a grafia de ‘girafa’ em inglês. Como entre franceses e ingleses há um desconforto político-histórico, e os franceses são muito orgulhosos de sua língua e cultura, Prévert (ou o sujeito lírico) talvez estivesse se referindo à grande heresia/ pecado/ traição que ele teria cometido ao escrever ‘girafa’ com grafia inglesa. Seguindo esta leitura, talvez fosse o caso de, ao traduzir o poema para o português, encontrar uma rima em que a grafia fosse errada e ao mesmo tempo remetesse ao “espanhol da Argentina”, por desavenças de fundo ‘futebolístico-histórico’ (como por exemplo, “compañía”)

na análise e reconfiguração de um trecho altamente fônico (a “fala do Grifo”, conforme vimos há pouco), Britto apoia os seus em diferentes casos, a saber: 1) na análise da invenção de um novo tipo de rima para traduzir as rimas consonantais criadas por Dickinson (2005); 2) na adoção de uma métrica diversa da usada no original para traduzir o metro de balada inglês (2008); 3) na escolha de citações diferentes, na língua-cultura de chegada, daquelas percebidas no original (2011a) etc.

Sucintamente, em cada um dos três casos mencionados, Britto identifica uma característica poeticamente significativa à qual ele dá o papel de “fiel da balança” e que passa a ser considerada em termos da função desempenhada na língua-cultura de partida: 1) na tradução das rimas consonantais de Dickinson, Britto (2005), inspirado em Lira⁶⁴, considera que o poeta-tradutor pode muito bem inovar e inventar outro tipo de rima que não pertença ao repertório tradicional do idioma português uma vez que Dickinson havia inovado o repertório poético inglês ao introduzir nele as rimas consonantais – no caso, as inovações (de Dickinson e Lira) seriam funcionalmente análogas, e o estranhamento sentido pelo leitor brasileiro ao se deparar com as rimas inusitadas criadas pelo tradutor (no caso, Lira), seria funcionalmente análogo ao estranhamento sentido pelo leitor anglófono quando este leu pela primeira vez as rimas inventadas pela poeta Emily Dickinson; 2) na tradução para o português do metro de balada inglês, Britto (2008) sugere usar a redondilha maior, pois esta, por ser a métrica popular brasileira por excelência (usada no cordel e em cantigas de roda), seria funcionalmente análoga ao metro de balada inglês, também de extração popular na cultura de origem; 3) na tradução de citações (intertextos), Britto (2011a) defende que ao poeta-tradutor seja dado se esquivar de traduzir uma citação desconhecida (na língua-cultura de chegada), e escolher outra mais conhecida para substituí-la quando houver um descompasso entre o grau de conhecimento dos leitores da cultura de partida em relação ao intertexto de origem e o grau de conhecimento dos leitores da cultura de chegada em relação ao mesmo intertexto; isto é, se o intertexto do poema de partida for conhecido do leitor da cultura de partida, mas desconhecido do leitor da cultura de chegada, o poeta-tradutor pode escolher outro intertexto que seja análogo ao primeiro e esteja dentro do conjunto de textos de conhecimento geral dos leitores da cultura de chegada.

⁶⁴ “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”. Cadernos de Tradução 6, 2000, 77-103.

Como exemplo, Britto (2011a) cita o verso de Keats, “a thing of beauty is a joy forever”, de amplo conhecimento dos leitores anglófonos de poesia, e “ora (dizeis) ouvir estrelas”, de Bilac, de amplo conhecimento dos leitores brasileiros de poesia; esses dois versos [thing of beauty e ora (dizeis)] seriam funcionalmente análogos em “grau de reconhecimento” ou “reconhecibilidade” em se comparando as duas culturas em foco.

Ou seja, a reconhecibilidade de “a thing of beauty” entre anglófonos é funcionalmente análoga à reconhecibilidade de “ora (dizeis)” entre brasileiros. Além disso, esses dois fragmentos de versos, no papel de intertextos, remetem ao sentimento supostamente análogo que os dois autores (Keats e Bilac) devem ter experimentado ao escrever, cada um, seu poema original. Desconsiderando, por ora, a aparente fragilidade dessa “correspondência funcional na intertextualidade” (de que trato adiante), o que Britto (2005) propõe é que o poeta-tradutor não perca de vista que na tradução poética é preciso tentar reconstruir a “totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição de símbolos gráficos sobre o papel”, incluídos aí os intertextos. E completa:

A correspondência funcional é algo bem mais complexo do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica.

A partir do exposto, acredito ser possível dizer que a prática tradutória dos poetas vistos aqui tem em comum o primeiro passo. Vejamos: Franca Neto propõe um “escrutínio severo do original”; Britto, um “close reading/leitura cerrada”; Laranjeira, uma “leitura-visão” ou “expedição às profundezas do texto”; Campos, uma “leitura partitural”; e Bandeira, um “estudo preliminar”. Apesar das diferenças nas designações, percebe-se que a primeira medida adotada por eles passa pela leitura atenta e minuciosa da tessitura poética a ser traduzida.

No primeiro passo, porém, já está impresso o segundo – uma interpretação do texto lido, ou um tipo de “tradução avant la lettre” empreendida durante a leitura. De acordo com cada um dos tradutores citados, nesse segundo passo o poeta-tradutor deve estar apto a identificar, segundo Franca Neto, os “expedientes da poética do autor” e suas “idiossincrasias”; de acordo com Britto, “as características

poeticamente significativas do texto poético”; segundo Laranjeira, as “manifestações textuais da significância do poema”; conforme Haroldo de Campos, a “intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo”; e, de acordo com Bandeira, “o que é essencial no poema”. Ainda que esse segundo passo tenha sido descrito de maneiras variadas por nossos poetas-tradutores, seus argumentos e alguns de seus exemplos nos fazem ver que, similarmente, há linhas em comum nas estratégias, como se feições de uma mesma imagem refletida num jogo de espelhos.

Longe de querer aplinar a discussão, mas com o intuito de condensar as ideias expostas, arrisco dizer que, de acordo com nossos poetas-tradutores, após uma leitura minuciosa do poema de partida, o tradutor arguto deverá ser capaz de identificar não só o desenho geral do poema de partida, como também suas características poeticamente significativas em termos métricos, sintáticos, prosódicos, rítmicos, fônicos, semânticos e estróficos, entre outros. Mas, ao fim e ao cabo, o que nos leva a ler poesia se não o prazer da emoção estética, fruído também pelo adentrar seus meandros, e adivinhar sua teia?

2.6 SUBJETIVIDADE E FATOR DE INCONSCIÊNCIA

Finda essa primeira etapa de leitura e observação, entramos no estágio em que se dá a verdadeira distinção entre nossos poetas-tradutores: o domínio da tessitura mesma do tradutor enquanto sujeito, com sua história individual e social, suas preferências e aversões, seu arsenal de leituras e vivências, sua subjetividade mesma tornada instrumento e substrato na prática da recriação poética. Conforme assinala Laranjeira (2003, p. 124), “uma tradução só tem vida e valor próprios se for o fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade, e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas. Quando o escrito é texto, o sujeito que o escreve nele se inscreve e se escreve, compulsivamente”.

Aqui retomo a correspondência funcional no que toca a tradução de alusões/citações proposta por Paulo Henriques Britto, que chamarei de “analogia de reconhecibilidade de intertextualidade”, no presente um dos desafios tradutórios que mais se presta a comentar a influência da subjetividade do tradutor. Ocorre que Britto partiu de um tipo especial de tradução para refletir sobre a tradução de intertextos: uma autotradução. O poema de partida, “Symmetrical sonnet” (BRITTO, 2003, p. 45) tem como tema a alegria que nos surpreende em idade madura; ao compô-lo, Britto o entremeou com partículas de versos

de outros poetas que haviam tratado também da alegria. Além da alusão ao verso de John Keats [A thing of beauty is a joy forever], já mencionado, Britto alude também a William Wordsworth [Surprised by joy], a Dante Alighieri [Nel mezzo del cammin di nostra vita], e a Friedrich Schiller [Götterfungen]. Por brevidade, trataremos aqui apenas da alusão a Wordsworth, em quem Britto se inspirou para o primeiro verso: O poema começa com a indagação “Surprised by what?”, criada a partir do verso “Surprised by joy – impatient as the wind”, do poema homônimo de William Wordsworth. Por considerar que esse poema é pouco conhecido do público inglês contemporâneo, e para concretizar uma analogia entre o poema de partida e a tradução que está elaborando, Britto decide escolher um verso de um poema pouco conhecido do público brasileiro contemporâneo.

Além do baixo grau de reconhecibilidade, o poema brasileiro escolhido deveria também fazer menção à alegria, já que foi a alegria (e a surpresa decorrente de se sentir alegre) que fez o poeta-autor se lembrar do poema “Surprised by joy”. Fiel a esses preceitos de analogia na reconhecibilidade e na inspiração, Britto recriou, na tradução, uma alusão aos versos iniciais do poema “O pavão vermelho”, de Sosígenes Costa – “Ora, a alegria, esse pavão vermelho, está morando em meu quintal agora” –, e escreveu “Será o pavão vermelho?” para traduzir “Surprised by what?” Em termos semânticos, esse meio verso guarda pouca correspondência entre original e tradução: o “S” inicial e a interrogação final. Nesse caso, porém, não se trata de manter a correspondência semântica, mas a correspondência funcional dos intertextos – a alusão à alegria e a um poema pouco conhecido, como havia proposto o poeta-tradutor.

O belo poema resultante, “Soneto simétrico” (BRITTO, 2011c), converte “o original na tradução de sua tradução”, como queria Campos (2008, p. 180), devido, em parte, à introdução de novas ideias e matizes na tradução, como o fascinante “efeito-enigma” causado pela pergunta “Será o pavão vermelho?” – um tipo de estranhamento que não havia no poema de partida, que começa com a instigadora, mas nem um pouco enigmática pergunta “Surprised by what?”. A ideia era criar um verso que remetesse a um poema pouco conhecido e “O pavão vermelho” de fato o é – são raros os leitores que identificam na pergunta “Será o pavão vermelho?” uma alusão ao poema de Sosígenes Costa.

Tratando, então, da reconhecibilidade, teremos, em princípio, três tipos de leitores, tanto no original, quanto na tradução: 1) o leitor que não conhece o poema que deu origem à alusão; 2) o leitor que

conhece, mas não associa a partícula do verso ao poema aludido (no fundo esses dois são um só tipo); 3) e, por fim, aquele que conhece o poema aludido e faz a associação entre a partícula e o poema. Este último terá o prazer adicional da intertextualidade – de ler diferentes textos a um só tempo. Já os dois primeiros tipos de leitores, por não conhecerem ou não se lembrarem do poema, não poderão fruir dessa emoção estética. No entanto, se eles forem leitores da tradução, eles poderão fruir do “efeito-enigma” advindo da inusitada metáfora do pavão vermelho, um fascínio não dado ao leitor do texto de partida. Este, se conhecer o poema “Surprised by joy”, poderá reconhecê-lo no poema de partida e fruir da poesia advinda da intertextualidade, do prazer de reconhecer a teia de textos antigos no texto atual – este, afinal, era o efeito e prazer estético mais significativo, neste verso em particular, para autor-tradutor. Entretanto, nenhum dos leitores do poema de partida “Symmetrical Sonnet” terá o prazer do “efeito-enigma”, do estranhamento diante do inusitado, uma vez que a pergunta “surprised by what?” pode ser feita cotidianamente sem que o interlocutor erga sequer uma sobrancelha. De maneira alguma se pode dizer o mesmo da pergunta “Será o pavão vermelho?” – esta faz o interlocutor erguer todas as sobrancelhas de que dispõe, além de pôr em alvoroço uma série de imagens que remetem ao exótico, ao mistério, ao oriente, ou a quintais, à infância, a contos de fadas, desencadeando associações de ideias que, se não levam ao intertexto pretendido – o poema de Sosígenes Costa –, levam a outra leitura como pano de fundo que será determinada pelo intertexto particular de cada leitor, pela vivência que ele teve ou deixou de ter com pavões de toda sorte e cor, e “por uma reserva incalculável de sombra”. Enfim, ao tentar proporcionar aos leitores do texto de chegada o prazer de decifrar a intertextualidade oferecida aos leitores do texto de partida, o poeta-tradutor, talvez inadvertidamente, termina por oferecer aos primeiros um outro tipo de prazer estético, de mais cara decifração, conferindo à tradução um ganho, não uma perda.

Mesmo sem “efeitos de estranhamento”, sabemos que a inserção de imagens inexistentes no original ocorre fatal e inadvertidamente porque as palavras, embora ocupem um espaço de significado compartilhado, despertam diferentes reminiscências, ou diferentes interpretações, em diferentes leitores. Ao abordar essa questão, Jorge Luis Borges (2011, p. 313) lembra que o caudal representativo de uma obra será sempre menor para “forasteiros”, uma

vez que estes estão distantes de tudo que a gerou e lhe serviu de substrato:

Os versos de Evaristo Carriego parecerão mais pobres a ouvidos chilenos que a meus ouvidos, pois eu intuírei as tardinhas suburbanas, as personagens e até mesmo detalhes da paisagem não registrados neles, mas latentes: um armazém, uma figueira por trás de uma parede rosada, uma fogueira junina armada dentro de um vão. Ou seja, a um forasteiro não parecerão mais pobres; serão mais pobres. Seu caudal representativo será menor⁶⁵.

Pode-se objetar que a um forasteiro talvez não acorram imagens ou lembranças semelhantes às que acorrem a quem é familiar com o espaço-tempo do poeta, mas acorrerão outras, quiçá igualmente ricas, ainda que não tão verdadeiras do ponto de vista da proximidade ao original. A questão central nessa discussão, porém, é que a leitura é um ato de interpretação e embora todos nós, como leitores, estejamos inseridos numa “comunidade interpretativa” com psicologia, circunstâncias históricas, ideologia, padrões estéticos, éticos e morais próprios – como observa Rosemary Arrojo (1993, p. 19) no ensaio “A que são fieis tradutores e críticos de tradução?” – todos nós também lemos mediados por uma experiência individual, não comunitária. Onde, um mesmo poema não provoca, em leitores diferentes, a mesma impressão ou sensação.

Outro ponto a se ter em mente é o fato de que nenhum sujeito é plenamente consciente do que o move. Esse “fator de inconsciência” impede que se estabeleça entre sujeito e objeto, entre leitor e texto, um relacionamento puramente objetivo; tampouco puramente subjetivo. E assim como o autor (enquanto sujeito criador e leitor) nunca alcança plena consciência “de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiram a produção e divulgação de seu texto” (ARROJO, 1993, p. 19), tampouco o tradutor (enquanto sujeito recriador e leitor) terá plena consciência das intenções por trás de sua leitura e opções tradutórias. O

⁶⁵ Los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor. (BORGES, 2011, p. 313)

poeta e tradutor Paulo Henriques Britto (2011a) confirma esse “fator de inconsciência” ao comentar que não se lembra muito bem dos processos mentais que o levaram a algumas decisões na autotradução do “Symmetrical sonnet”. O comentário abaixo foi feito a propósito da questão “o poeta, como leitor privilegiado de si mesmo, não seria o tradutor ideal de si mesmo?”

O problema de você analisar sua autotradução é que você acha que você sabe bem, mas você não sabe muito bem. Eu não me lembro muito bem de certas decisões. Essa do Sosígenes eu não me lembro, tem coisas ali que eu não me lembro. Por que eu mudei aquele final? Não sei. Tem um lado também que você não tem acesso total.

Britto acredita que o poeta não é necessariamente o tradutor ideal de si mesmo e acrescenta que, se porventura outro tradutor vier a trabalhar com seu “Symmetrical sonnet”, a probabilidade de este tradutor aludir ao poema de Sosígenes Costa é praticamente nula, pois ele terá em si outros universos de referências⁶⁶, e o poema resultante poderá ficar ainda mais análogo ao original do que sua autotradução (BRITTO, 2011a). Esse “fator de inconsciência” opera em qualquer atividade criativa, e por mais que o tradutor deixe o autor ao alcance dos olhos, ele próprio, enquanto tradutor, não poderá desaparecer de vista – um pouco de si ficará entremeadado ao texto original, o que, para Britto, tem caráter positivo: “Uma tradução em que o tradutor não ponha nada de si será necessariamente uma tradução chocha. Só quem não tem nenhum conhecimento do que é o trabalho de tradução é capaz de imaginar que o tradutor pode ou deve ser neutro” (BRITTO, 2004).

O que de certa forma confirma, por outras vias, o que já dissera Laranjeira (2003, p. 124) a propósito da produção de um texto: “Quando o escrito é texto, o sujeito que o escreve nele se inscreve e se escreve, compulsivamente”. Ao produzir uma tradução, o sujeito-tradutor também se inscreve e se escreve nela, inadvertidamente, ou não:

⁶⁶ Ele poderá usar, por exemplo, o vaga-lume das Primeiras estórias do Guimarães Rosa; e em lugar de vermelho, tingirá o poema de verde: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (ROSA, 1985, p. 12)

Isso significa que a tradução leva as marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou. É, pois, mera ilusão pretender-se fazer uma tradução que não pareça tradução, se com isso se entende uma tradução que não tenha as suas próprias marcas.

É por meio das marcas deixadas, em função da subjetividade jacente ao fazer poético-tradutório, que se confirma que cada tradução é única, como é único cada poema, conforme formulado antes por Laranjeira (2003, p. 39): “Cada tradução é tão única quanto o poema original”. Mesmo que o tradutor siga o *modus operandi* de tradução poética esboçado aqui – leitura minuciosa e identificação das características mais significativas do poema de partida antes de retextualizá-las na língua-meta – restarão muitas variáveis pensas a bulir com o poema traduzido, esse móbil já de si tão “frágil e instável, girando ao sabor dos ventos das opiniões que sopram de todos os lados” (LIRA, 2006, p. 29). Uma vez que traduzir é ler, e vice-versa, cada tradutor fará sua própria leitura, sua própria tradução, e esta pode ser múltipla enquanto perfectível, mas é única por ser o resultado de uma leitura particular. Dito de outra forma, a leitura minuciosa feita por nosso arguto tradutor talvez o induza a hierarquizar manifestações textuais consideradas insignificantes por outrem (cuja ideia de significância talvez recaia sobre outros atributos); é possível também que nosso arguto tradutor entreveja a tessitura da significância considerada como tal pelo consenso dos tradutores, mas, ao tentar recriá-la na língua-meta, lhe falte “meios poéticos e rasgo artesanal para levá-la integralmente à prática” (CAMPOS, 2008, p. 187).

E eis que retornamos à noção de perfectibilidade dos poemas e das traduções poéticas. Claro está que “não pode haver senão rascunhos”, disse Borges (1998, p. 255). A intenção não é esgotar completamente esse objeto estético: cada leitura poderá trazer à tona uma feição despercebida do poema, ou jogar luz sobre desvãos antes incógnitos, o que pode ser um alento, pois graças a essas diferentes leituras e ao nosso “oportuno desconhecimento” da língua – tomando de empréstimo a ideia de Borges (1998, p. 256) –, temos à nossa disposição uma imensa biblioteca de *Ílidas* e *Odisseias* que diferentes tradutores foram nos legando ao longo dos anos:

A *Odisseia*, graças a meu oportuno desconhecimento do grego, é uma biblioteca internacional em prosa e verso, desde os versos de rimas emparelhadas de Chapman até a *Authorized Version* de Andrew Lang ou o drama clássico francês de Bérard ou a saga vigorosa de Morris ou o irônico romance burguês de Samuel Butler.

Sobre essa sucessão de retraduições ou “rascunhos”, Borges toca em mais um ponto nevrálgico do fazer tradutório, do qual não posso me furtar a tratar aqui. De acordo com Borges, a riqueza heterogênea que compõe essa biblioteca homérica não é devida à evolução dos idiomas ou à diversa capacidade dos tradutores, mas exclusivamente a Homero e à “dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem” (BORGES, 1998, p. 256, grifo meu). O ponto nevrálgico estaria justamente nessa distinção.

No caso de Homero, os longos séculos transcorridos transformam a “expedição às profundezas do texto”, sugerida por Laranjeira, em um mergulho a regiões abissais, onde fragmentos do estilo do autor se sobrepõem e se fundem a fragmentos inerentes à linguagem, tornando impossível a distinção entre uns e outros. Vimos, até aqui, que nossos poetas-tradutores se dedicam a uma leitura cerrada para poder identificar o que há de significativo e inusitado no poema de partida. Não exatamente na língua de partida. Isto é, nossos poetas-tradutores querem recriar, na língua-meta, os atributos significativos de determinado poema de determinado autor e fazem isso procurando respeitar a natureza estrutural, formal, retórica, sintática etc. da língua-meta; ou melhor, eles procuram respeitar a natureza da língua-meta se, e somente se, o autor do original tiver feito o mesmo com a língua de partida; do contrário, se o autor do poema original tiver reinventado a natureza estrutural, formal etc. da língua de partida, nossos poetas-tradutores seguirão o mesmo caminho, isto é, reinventarão a língua-meta na recriação do poema. No caso de Homero, é impossível apurar o que é linguagem e o que é estilo próprio, uma vez que essa distinção se perdeu no tempo, mas isso pode ser feito no caso de Emily Dickinson, por exemplo. Vimos, neste capítulo, como o poeta-tradutor José Lira renovou o repertório de rimas da língua portuguesa ao inventar a rima abreviada (LIRA, 2000, p. 94) para obter uma correspondente funcional análoga à rima consonantal com que Emily Dickinson havia renovado o repertório de rimas da língua inglesa. Dessa constatação e do que foi exposto até aqui, podemos dizer que nossos poetas-tradutores estão mais

próximos da abordagem de tradução identificada por Friedrich Schleiermacher (2010) como aquela que “deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”, abordagem esta que alguns também chamaram de “domesticação”, como recorde a seguir.

2.7 DOMESTICAÇÃO E ESTRANGEIRIZAÇÃO

A história da tradução é pontuada por discussões em torno dessa questão. No ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, lido na Academia Real de Ciências de Berlim, em 1813, Schleiermacher (2010, p. 56) afirma que as abordagens tradutórias podem ser resumidas a dois tipos que se distinguem pelo sentido do movimento feito pelo tradutor: no primeiro tipo, o tradutor leva o escritor até onde está o leitor que, no caso, permanece em seu próprio doméstico território (daí o termo “domesticação”); no segundo tipo, o tradutor opta pelo sentido inverso, isto é, “deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro”, fazendo com que o leitor, de certa forma, adentre terras estrangeiras (daí o termo “estrangeirização”).

Dentre os poetas-tradutores brasileiros vistos no presente estudo, Haroldo de Campos talvez seja o único que em alguns momentos de sua prática tradutória preferiu a estrangeirização, no sentido de “levar o leitor até o escritor”, especialmente em passagens da tradução do Fausto de Goethe. Cito o trecho em que Campos (2008, p. 194) disserta a respeito de *flamirrompe*, neologismo criado por ele na tentativa de dar ao português um quê da estrutura do alemão, idioma que favorece a criação de compósitos, diferentemente do português, que não tem a mesma propensão:

Inventei um neologismo verbal (*flamirrompe/irrompe em flamas*, à maneira do *sousandradino florchameja*) para compensar e recuperar, por esse “efeito de choque” em relação aos hábitos de nossa língua, a proliferação dos compósitos no texto alemão⁶⁷ (*Feuerstrom, Siedequalm*,

⁶⁷ Aqui Haroldo de Campos (2008, p. 194) se refere à descrição da goela infernal feita por Mefistófeles: “*Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes/ Entquillt der Feuerstrom in Wut./ Und in dem Siedequalm des Hintergrundes/ Seh ich die Flammenstadt in ewiger Glut*”, que ele traduz como “*Maxilas hiantes! O fogo em fúria/ Flamirrompe da abóbada da gorja./ No mais fundo da fumaça purpúrea/ A Urbe em chamas, qual eterna tocha*”.

Hintergrund, Flammenstadt), favorecidos pela índole desse idioma. Com isto, cumpro o preceito de Rudolph Pannwitz, formulado em *Krisis der europäischen Kultur* (1917), tão valorizado a seguir por W. Benjamin, no seu ensaio de 1923 sobre a “tarefa do tradutor”, que venho citando: o invés de aporuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas.

De fato, Campos lança mão da “germanização” em outras passagens do Fausto, mas também assume o sentido inverso, isto é, o de “levar o escritor até o leitor”, como na tradução do “Coro dos Lêmures”. Ignorando máxima de Schleiermacher (2010, p. 56), que aconselha os tradutores a não misturarem os dois procedimentos num mesmo projeto tradutório, pois as abordagens seriam tão diferentes que “qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente”, Campos (2008, p. 191) traduz o Enterramento usando deliberadamente uma “dicção cabralina, haurida no auto Vida e Morte Severina”. Reproduzo um trecho que a meu ver não acusa nenhum prejuízo pela mistura, muito pelo contrário:

LÊMURE (solo):

Quem fez esta casa, espaço mesquinho,
a golpes de pá e de escavadeira?

LÊMURES (coro):

Hóspede negro, vestido de linho,
estás muito bem nesta casa estreita.

Nesta passagem, Campos afirma estar estabelecendo “um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” e diz que, nesse ponto, seu procedimento é “absolutamente goethiano”, uma vez que o próprio Goethe se inspirara nos versos dos coveiros hamletianos em passagem do “Coro dos Lêmures” (CAMPOS, 2008, p. 192). Ao usar procedimento semelhante ao de Goethe, mas ecoando versos de João Cabral, a estratégia de Campos se assemelha à estratégia tradutória de “correspondência funcional na intertextualidade”, conforme reflexões de Paulo Henriques Britto relatadas neste Capítulo, e que, em última análise, por recorrer a

referências da cultura de chegada, dá-se no sentido da chamada “domesticação”.

Por fim, resta dizer que o procedimento da “domesticação”, ou de “trazer o autor até o território doméstico do leitor” é o mais usado quando se trata de tradução para o público infantil, uma vez que, pela pouca idade, esse público ainda está não só em processo de formação de vocabulário, como também no processo de ampliar seu poder crítico para compreender que sua língua-cultura é apenas um dos diferentes elementos de um amplo universo linguístico-cultural. Embora “domesticação” não seja propriamente “facilitar”, deve ficar claro que em nenhum momento foi cogitado facilitar qualquer coisa que seja nas traduções, pelo contrário. Afinal, não se trata aqui de uma obra escrita para adultos que está sendo adaptada para crianças. Ou isto ou aquilo foi escrito originalmente para uma “criança cecilianiana”, e está sendo traduzido para uma “Cecilian child”, que é sensível e perspicaz e prefere conviver com uma “reserva de sombra” ou, conforme disse a poeta, com certa “margem para o mistério”, que ela mesma vai decifrando pela “genialidade de sua intuição” (MEIRELES, 1984, p. 32).

Enfim, ao elaborar as traduções comentadas a seguir, procurei pôr em prática os princípios expostos aqui, tendo em mente que, além de identificar as características poeticamente significativas dos originais (em termos métricos, rítmicos, fônicos, rítmicos, semânticos etc.) para tentar recriá-las no poema de chegada, as recriações resultantes deveriam se sustentar autonomamente como poemas per se na língua-cultura de chegada.

Alguns poemas exigiram um grau maior de recriação que outros, e espero mostrar, no decorrer da apresentação, que isso se deu mais em função das diferenças estruturais entre as línguas que propriamente por diferenças culturais ou formais.

Talvez seja o momento de retomar o “raio de luar empalhado” que ficou estático, suspenso no ar, desde o princípio deste capítulo. Como vimos, um “raio de luar [ou de sol] empalhado” é como o poeta alemão Heinrich Heine adjetivou uma tradução francesa de sua lírica. A bem da verdade, talvez não fosse necessário desfiar esse raio empalhado, pois o leitor sensível e perspicaz já deve ter intuído a questão.

3. EITHER THIS OU AQUILO: UMA SELETA DE VERSÕES COMENTADAS

As borboletas brancas
de vida tão breve
fogem duas a duas
entre o azul e o verde.

Ambas da mesma forma
e do mesmo tamanho,
ambas com o mesmo ritmo.
(uma é a outra, uma é a outra...).

O ar sustenta-as nos ares,
o ar separa-as nos ares,
como um reflexo na água,
uma é a outra, uma é a outra.⁶⁸

Não foi a notória brevidade da vida útil das traduções o que me levou a usar esses versos de Cecília Meireles sobre duas borboletas brancas como epígrafe a este capítulo, ainda que a trajetória deste trabalho tenha começado com duas traduções de poemas dela, e ainda que a efemeridade seja um dos temas mais constantes em Cecília.

O bailado das borboletas e a semelhança entre elas foi o que me fez vê-las como simbologia de tradução poética – com o que acrescento mais uma metáfora ao já longo rol daquelas associadas a traduções e matrizes: as borboletas têm mesmo formato, tamanho e ritmo, e uma parece o reflexo da outra na água; porém, ainda que elas sejam semelhantes e tenham o mesmo ritmo e tudo o mais, algo as separa; e embora uma possa se passar pela outra, uma não é, de fato, a outra. Dá-se o mesmo entre original e tradução: a tradução de um poema não é o poema que a originou, mas ela pode se passar por ele e vir a representá-lo em outra língua, conforme vimos no capítulo anterior⁶⁹.

As traduções que apresento a seguir foram feitas primordialmente por motivos afetivos. Afora isso, alguns poemas foram pinçados também por sua representatividade e presença constante em antologias poéticas elaboradas para crianças e jovens, como é o caso de

⁶⁸ “As borboletas brancas”, em *As palavras voam* (MEIRELES, 2005b, p. 44).

⁶⁹ Veja especialmente a discussão sobre “equações conceituais” e “consenso de leitores”, nas ideias desenvolvidas por Paulo Henriques Britto (pp. 111-112 desta dissertação).

“O cavalinho branco”. Escolhi “Enchente” por ser imaginativo, pelos seus versos exclamativos e vivazes e pelos jogos com a linguagem, ao fazer uso de palavras que chamam e remetem ao ruído da chuva. Por exigir de mim maiores ousadias na recriação das rimas e dos jogos de linguagem, escolhi o gracioso “Passarinho no sapé”. Além de brincar com a linguagem, o que é quase uma constante nesse livro de Cecília, “A égua e a água” é um poema que permite vários níveis de leitura e amadurece com a criança, ou vice-versa. Já o sujeito poético de “Ou isto ou aquilo” fala de “criança para criança” (uma inovação na época do lançamento) e, dependendo da maturidade do leitor, pode ser visto de maneira filosófica ou simplesmente bem-humorada, ao colocar a criança diante das inúmeras escolhas que ela é instada a fazer no dia-a-dia, cada dia mais cedo. Por fim, escolhi “A lua é do Raul” por sua alta voltagem fonética e imagética, característica que faz dele, a meu ver, uma joia de som e de luz; quis tentar recriar em inglês a intensa atmosfera chiaroscuro que Cecília deu a ele em português.

Como expliquei no capítulo introdutório (pp. 22-26), além de contar com a leitura de Sarah, minhas versões se beneficiaram também do olhar amável e apurado de consultores amigos, poetas, literatos. No decorrer das discussões desafiadas a seguir, faço alusão aos comentários feitos por eles; em algumas ocasiões, tais comentários são reproduzidos literalmente entre [colchetes].

Esclareço que recorri também a corpora – ao BNC, British National Corpus⁷⁰, com cerca de 100 milhões de palavras, e ao COCA, The Corpus of Contemporary American English⁷¹, com cerca de 450 milhões de palavras, para averiguar a frequência de algumas colocações.

Resta dizer que procurei analisar e comentar a fundo cada poema, mas me estendi mais nos comentários do “Cavalinho” porque, na medida em que discuto as reflexões, elogios e críticas que sua tradução suscitou entre consultores e leitores, acredito estar oferecendo a quem me lê uma ideia mais clara de como se deu o método tradutório praticado no presente estudo.

⁷⁰ <http://www.natcorp.ox.ac.uk/>

⁷¹ <http://corpus.byu.edu/coca/>

3.1 O cavalinho branco

À tarde, o cavalinho branco
está muito cansado:

mas há um pedacinho do campo
onde é sempre feriado.

O cavalo sacode a crina
loura e comprida

e nas verdes ervas atira
sua branca vida.

Seu relincho estremece as raízes
e ele ensina aos ventos

a alegria de sentir livres
seus movimentos.

Trabalhou todo o dia tanto!
desde a madrugada!

Descansa entre as flores, cavalinho branco,
de crina dourada!

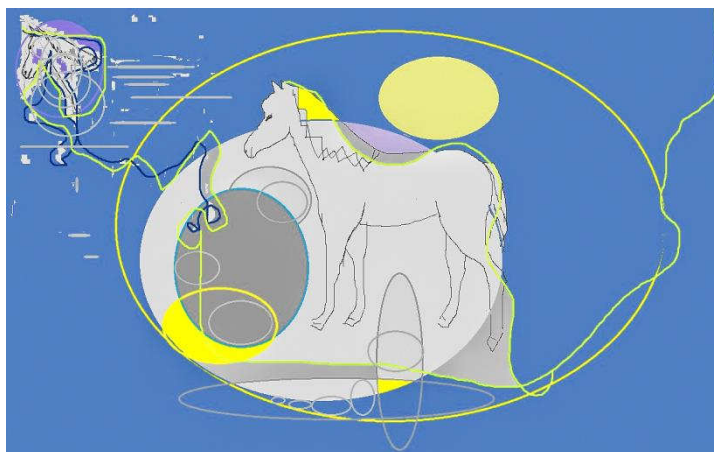


Figura 2: “Cavalinho branco”, ilustração de Bronislaw Altman Mello

Construído em dísticos com versos longos e curtos alternados, este poema parece lembrar o movimento de um cavalo brincando, a meio galope ou cânter, em cadência assimétrica. Os versos longos/ímpares têm oito sílabas (com exceção do 9º, que tem nove, e do 15º, que tem onze) enquanto a maioria dos versos pares/curtos tem entre seis e quatro sílabas. Como o segundo verso rima com o quarto, o sexto com o oitavo, e assim sucessivamente, também poderíamos pensar este poema de 16 versos como se tivesse sido construído em quatro estrofes de quatro versos cada, com esquema rímico a-b-a'-b, c-d-c'-d, e assim por diante, o que o configuraria como um “common meter” (ou quase), em que tetrâmetros jâmbicos se alternam com trímetros, em rimas também alternadas (abab). Uma conjectura mais acertada seria pensá-lo como metro de balada, em que o esquema rímico (com rimas só nos versos pares, abcb) e métrico são menos estritos e permitem variações, o que poderia fazer crer que Cecília talvez tivesse em mente familiarizar a criança brasileira com metros popularmente usados em outros países. Além das rimas completas entre os versos pares de dísticos vizinhos – cansado/feriado; comprida/vida; ventos/movimentos; madrugada/dourada –, outra característica marcante deste poema são as rimas toantes entre dísticos sucessivos nos versos ímpares – branco/campo; crina/atira; raízes/livres; tanto/branco – e a opção por vocábulos nasalados – tanto/ branco/ campo/ vento/ movimento/ descansa – que normalmente conferem um tom lírico e nostálgico aos poemas, recurso caro a Cecília Meireles.

O relato sobre o cavalinho branco que trabalha o dia inteiro e só descansa à tardinha é feito em ordem direta, com linguagem relativamente simples, a não ser por escolhas um tanto eruditas como o verbo ‘estremecer’, o adjetivo ‘verdes’ anteposto a ‘ervas’, assim como ‘branca’ anteposto a ‘vida’ – detalhes que elevam um pouco o registro. De um modo geral, porém, é um poema singelo. O uso de diminutivos (cavalinho/pedacinho) e a exortação a que o cavalo descanse, no último verso, sugere que a voz poética pertence a uma criança. Essa noção é reforçada pela qualificação não convencional ou “inadequada” de “loura” para adjetivar a crina do cavalo. Aliás, esta e outras “inadequações” merecem ser consideradas mais de perto. Para comentá-las, apresento a seguir duas das primeiras versões que enviei a meus consultores:

À tarde, o cavaleiro branco está muito cansado:	The little white horse at sundown feels tired and castaway;	The little white horse at nightfall is tired and weary;
mas há um pedacinho do campo onde é sempre feriado.	but in the farm there’s a piece of ground where it’s always holiday.	but there’s a field outside the stall where he can always make merry.
O cavaleiro sacode a crina loura e comprida	So the little white horse tosses back his long, blond mane,	So the little white horse tosses back his long, blond mane,
e nas verdes ervas atira sua branca vida.	and wallows in the green mosses giving his white life free rein.	and wallows in the green mosses free from all reins.
Seu relincho estremece as raízes e ele ensina aos ventos	When he neighs, the roots tremble, and he teaches the wind	When he neighs, the roots tremble, and the four winds learn
a alegria de sentir livres seus movimentos.	the joy of having freedom to gallop, trot and sprint.	the joy of having freedom to move without concern.
Trabalhou todo o dia tanto! desde a madrugada!	He toiled so hard all day! now he feels utterly drained!	He’s worked so hard all day! From sunrise till the sun waned!
Descansa entre as flores, cavaleiro branco, de crina dourada!	Among the flowers lay thy body down, little white horse with the golden mane!	Rest on the flowers and at peace stay, little white horse with the golden mane!

Alguns dos consultores native English speakers que leram o poema traduzido demonstraram certo estranhamento com o uso de “blond mane”, pois “cavalos nunca são loiros” [“Horses are never blond! White horses are always ‘grey’”]. Foi dito também que “blond lembra muito Marilyn Monroe” [“Use ‘fair’. Blond is too Marilyn Monroe!”]. Foi sugerido o uso de “fair” em lugar de “blond”, ou ainda “flaxen mane”, uma vez que é assim que normalmente se fala das crinas amarelas dos cavalos claros.

Outro ponto que causou estranheza foi “white life”. Como visto no quadro anterior, eu havia preparado duas versões diferentes do verso “nas verdes ervas atira sua branca vida”: “wallows in the green mosses giving his white life free rein” e “wallows in the green mosses free from all reins”. Houve quem sugerisse a substituição de “white” por “pure” e quem preferisse a segunda versão (free from all reins) por omitir a expressão “white life”.

Porém houve quem sentisse uma ponta de estranhamento, mas gostasse de “white life”, por intuir que “white” se referia à cor do cavalo ao mesmo tempo em que simbolizava a vida pura que ele levava [“is that in reference to him being a white horse or is it symbolizing the purity of his life of free rein?”]. Outra causa de estranhamento foi o uso de “thy” na última estrofe, considerado “muito formal” e “arcaico”.

Faço essas observações para chamar a atenção para algo: os pontos que mais causaram estranhamento são, a meu ver, aquilo que Mário Laranjeira (2003, p. 53) chama de “agramaticalidades”, e que ele identifica não exatamente com o rompimento gramatical, mas com o deslocamento ou distorção responsáveis pela “obliquidade semântica” que leva à geração de sentido (LARANJEIRA, 2003, p. 81): “Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido.” Como assim?

Os poetas trabalham com expectativas que podem ser satisfeitas ou frustradas; quando satisfeitas, o poema pode causar no leitor sensação de conforto ou, dependendo do tema, de monotonia; quando frustradas, pode provocar um efeito-surpresa que talvez se converta “numa brecha de acesso à significância do poema” (LARANJEIRA, 2003, p. 59), como o fazem “blond mane” e “white life”, a meu ver.

Meus amigos falantes de inglês não tinham acesso ao original em português, mas sabiam que estavam lendo uma tradução e fizeram a leitura com o generoso propósito de me ajudar a acertar; eles queriam

sugerir a palavra “certa”, a colocação “usual”. Ocorre que “crina loira” também causa estranhamento em português. Cavalos brancos de crina clara são comumente chamados de baio, baio amarillo ou amarelo (ou ainda marinho, corruptela de amarillo) ou palomino⁷². A meu ver, o fato de o sujeito poético identificar a crina do cavalo como “loira” dá uma pista desse sujeito – possivelmente uma criança que vê o cavalinho como um ser humanizado, com habilidades especiais – como a de ensinar liberdade aos ventos. O sujeito poético se projeta no animal, a voz se identifica com o cavalo em seu anseio para ganhar liberdade e brincar.

A propósito disso, Cecília lembra que leu num poema de um menino uma adjetivação que ela classificou de “adorável”: “dei um salto melancólico”, teria escrito o menino. A partir disso ela conclui que as crianças têm uma visão singular dos adjetivos: “O adjetivo costuma ser o instrumento do prodígio poético infantil, precisamente porque, por esse caminho, a criança foge à qualificação convencional, e revela sua sensação diferente” (MEIRELES, 2001e, p. 294).

No caso de “branca vida”, substituir “white” por “pure” estreitaria os níveis de leitura, explicitando algo que no original está apenas sugerido, conforme percebeu um dos consultores ao indagar se “white life” poderia simbolizar a pureza da vida do cavalinho. É preciso ter em mente também a predileção da autora pela composição de acordes cromáticos (ver pp. 48-50 do presente estudo); no caso do cavalinho, o acorde é composto por acumulação entre branco, verde e amarelo: branco, explicitado na pelagem e na vida do cavalo, além de sugerido pela transparência dos “ventos”; verde, sugerido na palavra “campo” e explicitado em “verdes ervas”; amarelo, explicitado na crina loura e sugerido pelo momento do poema, o entardecer, quando tudo ganha contornos dourados, como a crina do cavalo.

Quanto ao “thy”, meus consultores estão cobertos de razão. O uso da segunda pessoa do singular é corrente em alguns estados brasileiros, entre eles o Rio de Janeiro, onde a autora morava. É natural, então, que uma criança do Rio de Janeiro use a segunda pessoa para exortar o cavalinho a descansar. Porém o mesmo não se dá nos países de língua inglesa, onde “you” e “your” é tratamento corrente desde muito e “thou” e “thy” são usados em situações extremamente formais, ou associados a textos antigos. Uma criança dificilmente o usaria, por isso descartei a hipótese. Acredito que o mesmo possa ser dito do verbo

⁷² Informações obtidas com Jardel Heitor, Sara Franco Diniz Heitor e Flavio Miguel Hueb, criadores de cavalos em Frutal e Uberaba, Minas Gerais.

“wallow”: não há menção direta no poema a esse divertimento do cavalo e uma criança dificilmente o usaria por não ser palavra de uso corrente; como trabalho com a hipótese de a voz poética ser de uma criança, descartei o uso de “wallow”.

A colocação “sun + waned” também foi apontada como “inadequada”: é comum usar o verbo “wane” em conjunção com a lua, mas não com o sol [“the moon wanes – strange for the Sun”]. De fato, o uso de “wane” dá-se mais comumente em relação à lua, ao verão, à tarde, e raramente é usado em relação ao sol, assim como o verbo “minguar”, em português – embora haja ocorrências daquele uso na literatura⁷³.

Conquanto a rima “waned + mane” seja sugestiva, terminei por descartar a opção tradutória “till the sun waned”, não por ela ter sido considerada “inadequada” – pois sabemos que o poeta atua meditando sobre a linguagem e reinventando-a (LARANJEIRA, 2003, p.53) – mas porque o uso de “wane” cria uma complexidade inexistente no original em português. Refiz o verso com “till the night came”, que rima com “golden mane” e soa tão singela quanto o original.

A versão final (ou quase) ficou como se vê a seguir:

⁷³ Encontrei ocorrências de “Sun + wane*” no COCA (The Corpus of Contemporary American English), composto de 450 milhões de palavras coletadas em textos norte-americanos, de 1990 a 2012, mas não no BNC, British National Corpus, composto de 100 milhões de palavras. Disponível em: <http://corpus.byu.edu/coca/>

Quadro 2: O cavalinho branco & The little white horse (quase final)

À tarde, o cavalinho branco está muito cansado:	The little white horse at sundown feels tired and castaway;
mas há um pedacinho do campo onde é sempre feriado.	but in the farm there's a piece of ground where it's always holiday.
O cavalo sacode a crina loura e comprida	So the little white horse tosses back his long, blond mane,
e nas verdes ervas atira sua branca vida.	and flings his white life to the mosses giving it free rein.
Seu relincho estremece as raízes e ele ensina aos ventos	When he whinnies, the roots tremble and he teaches the wind
a alegria de sentir livres seus movimentos.	the joy of having freedom to amble, trot and sprint.
Trabalhou todo o dia tanto! desde a madrugada!	He's worked so hard all day! from dawn till the night came!
Descansa entre as flores, cavalinho branco, de crina dourada!	Amid the flowers idle away, little white horse with the golden mane.

Além do esquema rímico já mencionado, outra manifestação textual poética deste poema que merece ser recuperada na tradução é o ritmo. Segundo Antonio Candido (2006, p. 67), o ritmo é “justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés”. Na música, dança ou poesia, ritmo é o movimento dos sons, a maneira como os sons interagem e se deslocam; não o som isolado, mas em movimento. Na poesia, podemos dizer que o ritmo é o movimento ondulatório dos versos. Os versos ondulam porque promovem a alternância entre sílabas fortes e fracas. Segundo Candido (2006, p. 68),

cada verso é feito de uma alternância de sílabas mais acentuadas e de sílabas menos acentuadas. Algumas se destacam, mais fortes; outras são menos fortes, e se esbatem ante as primeiras; outras, finalmente, são fracas e se esbatem ante as primeiras e as segundas.

Para visualizar esse movimento ondulatório, tomaremos como exemplo o primeiro dístico do poema “O cavalinho branco”; conforme a respectiva acentuação no verso, identificaremos as sílabas fortes como A, as não tão fortes como B e as fracas, C, segundo idealizado por Antonio Candido (2006, p. 69) e representado graficamente por Juliet Attwater (2011, p. 91). Teremos então uma partitura rítmica como esta a seguir:

À	tar	de-o	ca	va	li	nho	bran	co
C	A	C	B	C	A	C	A	C
es	tá	mui	to	can	sa	do.		
C	B	A	C	B	A	C		

A	_____		♩	_____			♩	_____		♩	_____		♩
B	_____												
C	_____		♩	_____			♩	_____		♩	_____		♩
	À	tar	de-o	ca	va	li	nho	bran	co				

A	_____		♩	_____			♩	_____		♩
B	_____		♩	_____			♩	_____		♩
C	_____		♩	_____			♩	_____		♩
	es	tá	mui	to	can	sa	do.			

Percebemos que as variações de intensidade sonora compõem a linha melódica considerando a acentuação das sílabas no verso como um todo, não apenas na palavra a que a sílaba pertence; basta conferir, por exemplo, a sílaba “tá” no verso “está muito cansado”. Em outra configuração poética, esta sílaba possivelmente teria acento forte e seria identificada com um A. Podemos dizer que o ritmo é responsável pela estrutura do verso, ou, segundo Candido (2006, p. 69), o ritmo é “a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”.

Porém, devido às diferenças estruturais entre as línguas, é muito difícil conseguir total correspondência acentual na tradução poética. “O cavalinho branco”, por exemplo, é todo composto em rimas paroxítonas, ou femininas, a mais empregada na poesia luso-brasileira, devido, em parte, à estrutura mesma do português. Já a língua inglesa, por ser composta por uma quantidade muito maior de monossílabos, favorece a criação de rimas oxítonas ou masculinas.

De fato, a versão final deste poema em inglês tem poucas rimas femininas. Por um feliz acaso, a maioria delas calhou de cair nos versos

ímpares, onde no original Cecília usara rimas toantes, ainda mais brandas. Enfim, diante da grande dificuldade de obter correspondência completa para todos os acentos, limitei-me a tentar obter correspondência no número de tempos fortes, a saber, as sílabas identificadas com a letra A.

3.1.1. Ritmo e prosódia

As letras A, B e C dispostas estrategicamente sob as palavras nos versos no Quadro 3 (p. 146/7) indicam, como visto anteriormente, a intensidade de acentuação de cada sílaba: A = forte, C = fraca e B = medianamente forte. Assim, no verso “So the little white horse tosses back”, o primeiro acento forte se dá na sílaba “li” do dissílabo ‘little’; ‘white’ e ‘horse’ são monossílabos, mas entre os dois apenas o substantivo ‘horse’ sobressairá, com acento forte; ‘tosses’, dissilábica, quase sobressai com a sílaba “to” (medianamente forte), mas perde a vez para o último monossílabo do verso, ‘back’. Todas as sílabas terminais dos versos do original são fracas e receberiam um C, mas estes foram omitidos porque, como sabemos, em português a última sílaba de paroxítonas não entra na contagem poética.

Se na análise do ritmo levamos em conta apenas os “tempos fortes” da linha melódica, marcando apenas as sílabas acentuadas, não haverá muita discrepância entre o poema traduzido e o original, a não ser no 6º e último dísticos, em que o poema original é mais breve que o traduzido em termos acentuais: embora o verso “a alegria de sentir livres” tenha oito sílabas poéticas, como a maior parte do poema, ele só tem duas sílabas acentuadamente fortes: “gri” e “li”. Aliás, nesse sentido, o poema traduzido parece apresentar maior regularidade do que o poema original (não que a regularidade possa ser vista como vantagem poética), uma vez que o 6º dístico do original escapa do padrão ternário-binário seguido até então, a saber: três tempos fortes no verso ímpar, dois tempos fortes no verso par. No 6º dístico do original essa relação cai para 2 tempos fortes no verso ímpar e um tempo forte no verso par, enquanto no traduzido essa proporção se mantém em 3/2 como no restante do poema.

A exceção fica por conta do último dístico, propositalmente mais longo; com alguma imaginação, o alongamento do 15º verso pode ser interpretado como o espreguiçar do cavalinho entre as flores antes de dormir. Neste dístico, a tradução que propus tem cinco “batidas”, uma a mais do que o original (quatro), mas ela se justifica em nome da rima:

optei pelo verbo “idle away” em lugar do mais comum e menos silábico “rest” para traduzir ‘descansar’ porque quis ecoar o “day” do 14º verso “He’s worked so hard all day!”, como veremos na seção das rimas, logo mais. Mas antes das rimas, o Quadro 3 compara o esquema rítmico de “O cavalinho branco” original com a versão quase final de “The little white horse”. O Quadro 3 difere do Quadro 2 na apresentação: a coluna da esquerda indica o número do verso; a do meio indica a contagem de sílabas poéticas vis-a-vis as sílabas acentuadas de cada verso do original; e a da direita indica a mesma coisa da coluna do meio, mas em relação à tradução, ou seja: o número de sílabas de cada verso vis-a-vis o número de “batidas”, ou “letras A”.

Eu disse há pouco que o poema traduzido parece apresentar maior regularidade de ritmo que o poema original, embora a regularidade rítmica não deva ser vista como vantagem ou qualidade poética, pois o poeta pode estar deliberadamente rompendo com a regularidade para obter determinado efeito poético. A propósito disso, acrescento que a possível “maior regularidade” do poema traduzido se deve em parte a alguns acréscimos estratégicos a que eventualmente recorri, em nome da rima e do número de batidas. Como sabemos, o inglês é estruturalmente mais “enxuto” que o português, a começar pelo tamanho das palavras. Aliás, segundo Franca Neto (2008b, p. 276), “não se pode lutar contra a constituição interna das línguas e, no caso do inglês e do português, sempre contaremos com um maior número de palavras paroxítonas do português para traduzir monossilábicos do inglês, que são em maior número”. Franca Neto (2008b, p. 277) procura escolher em português o metro mais próximo do original inglês, mas quando esse metro é insuficiente para transmitir nuances importantes, ele se permite valer de um metro maior, dentro de certos limites:

Com respeito a “Um Túmulo Arundel”, por exemplo, minha opção inicial foi pelo verso de oito sílabas, que costuma ter o mesmo número de tônicas dos tetrâmetros do original. No decorrer do trabalho, percebi que seria inevitável suprimir certas nuances, e por isso adotei o decassílabo, que me parecia mais apropriado para abarcar os conteúdos notionais de cada verso.

Se para traduzir do inglês ao português os tradutores muitas vezes recorrem a metros mais longos (ou a omissões), o caminho inverso exige estratégia contrária: para traduzir do português para o

inglês talvez seja preciso apelar a acréscimos com vistas a não encurtar o metro – e é este o caso aqui, pois a manutenção do metro foi o que me fez apelar a acréscimos, identificados pelo realce em verde no Quadro 3, e sobre os quais discorro a seguir.

No 4º verso acrescentei “in the farm” para obter as três batidas de que necessitava, mas também para completar o raciocínio do verso. Se em português o recurso ao artigo “o” em “do campo” já introduz a ideia de que estamos falando de um campo em particular, em inglês essa noção não se cristaliza se usarmos simplesmente “piece of ground”. Uma vez que “campo” sugere imediatamente zona rural, acredito que situar o referido cantinho em uma fazenda/farm não é trair a letra do poema.

No 5º verso do original, o ‘cavalinho’ perde o diminutivo e a adjetivo branco; torna-se ‘cavalo’. Optei por manter os adjetivos “little white”, já apresentados no primeiro verso, em nome da métrica.

O acréscimo do 8º verso, “giving it free rein”, talvez seja um dos mais difíceis de justificar, por ser um acréscimo de fato, mas a meu ver é o mais justificável de todos. Ele presta dois serviços: com relação ao ritmo do original, mantendo a mesma “batida”; e com relação ao esquema rímico, provendo rima para “crina”/mane. Sobre manter o ritmo do original, ocorre que todo o conteúdo do 4º dístico do poema em português se encaixa em um único verso no poema traduzido, o 7º verso, e não consegui esticá-lo para cobrir também o 8º verso sem mutilar o ritmo. A expressão “to give free rein” (dar rédeas soltas) veio a calhar para compor o 8º verso com as duas batidas necessárias. Tal expressão não está explícita no original, mas transparece logo a seguir, quando a voz poética diz que o cavalinho se sente tão liberto que até ensina aos ventos a alegria da liberdade.

Sobre o esquema rímico, “mane” e “rein” formam rima completa (perfect/normative) e compensam a do original (“comprida” e “vida”). Além disso, “dar rédea solta” é expressão vinculada à situação cantada no poema (libertar/usufruir de liberdade concedida) e está semanticamente inserida no universo da personagem-título.

1	À tarde-o cavalinho branco C A C B C A C A	8/3	The little white horse at sundown C A C B A C A C	8/3
2	está muito cansado: C B A C B A	6/2	feels tired and castaway ; C A C C A C C	7/2
3	mas há-um pedacinho do campo C A C C A C C A	8/3	but in the farm there's a piece of ground C C C A B C A C A	9/3
4	onde-é sempre feriado. C B A C C B A	7/2	where it's always holiday. C C A B A C C	4/2
5	O cavalo sacode-a crina C C A C B A C A	8/3	So the little white horse tosses back C C A C B A B C A	9/3
6	loura-e comprida A C C A	4/2	his long, blond mane C A A B	4/2
7	e nas verdes ervas atira C C A C A B C A	8/3	and flings his white life to the mosses, C A C B A C C A C	9/3
8	sua branca vida. C A B A	4/2	giving it free rein. A C A B	5/2

Quadro 3: Ritmo comparado: Sílabas poéticas e acentuadas

Quadro 3: Ritmo comparado: Sílabas poéticas e acentuadas

9	Seu relincho-estremece-as raízes C C A B C A C CA	9/3	When he whinnies, the roots tremble C C A C C A A C	8/3
10	e-ele-ensina-aos ventos C B A C A	5/2	and he teaches the wind C B A C C A	6/2
11	a-alegria de sentir livres C BAC C CB A	8/2	the joy of having freedom to amble, C A C A C A C C B C	10/3
12	seus movimentos. B C B A	4/1	trot and sprint. A C A	3/2
13	Trabalhou todo-o dia tanto! B C A B C AC A	8/3	He's worked so hard all day! C A C A B A	6/3
14	Desde-a madrugada! A C B CA	5/2	from dawn till the night came! C A C C A B	6/2
15	Descansa-entre-as flores, cavalinho branco C A C C AC BCA C A	11/4	Amid the flowers idle away, little white horse CB C AC A CA AC B A	11/5
16	de crina dourada! C AC B A	5/2	with the golden mane! C C A C B	5/1

3.1.2. Rimas

As rimas são uma das características poéticas mais significativas deste poema. Da mesma maneira como o ritmo neste “Cavalinho” é feito com alternância entre versos longos e breves, no esquema rímico as rimas se alternam entre incompletas (toantes) e completas, acompanhando a alternância dos versos: toantes entre dois versos ímpares/longos e completas entre dois versos pares/breves. Acredito que consegui boas correspondências para todas as rimas, embora, para tanto, também tenha lançado mão de acréscimos, coloridos com realces azuis no Quadro 3.

A meu ver, dentre os acréscimos neste poema, o menos defensável é o primeiro, no 2º verso do 1º dístico: “castaway”, ou ‘infeliz’, ‘abandonado’, ‘inútil’. Não que o sentimento de infortúnio seja alheio ao poema ou ao cavalo. O sentimento está lá, é real – quando o cavalinho fica feliz ao se libertar dos afazeres e das rédeas para poder brincar no seu pedacinho do campo, depreendemos que ele estava infeliz antes, quando preso e subjugado ao trabalho.

Por esse ângulo, a menção à infelicidade do cavalinho por meio do ‘castaway’ pode até ser justificada. Ocorre que boa parte da beleza de um texto poético está em dizer coisas sem dizê-las, como Cecília faz neste poema: lemos sobre o cansaço do cavalinho e sobre sua alegria, não sua infelicidade, que fica na surdina, velada.

Embora o resultado seja musical e agradável aos ouvidos – há rima completa entre ‘holiday’ e ‘castaway’ – este é um dos pontos do poema a que eu volto com constância na tentativa de encontrar solução melhor. A propósito, aventei algumas alternativas a ‘holiday’ na esperança de evitar o uso de ‘castaway’, como se vê no Quadro 1. Mas estou convencida de que o uso de feriado/holiday faz parte da estratégia da autora de indicar que a voz poética pertence a uma criança que faz uso da língua de maneira livre e lúdica. Feriados ocorrem no tempo, não no espaço, mas neste poema tempo e espaço se confundem: o cavalo é solto no pasto ao fim do dia e sua felicidade ali é tamanha que ‘onde’ e ‘quando’ se fundem e ‘onde’ é o próprio feriado. É preciso usar holiday. Ou, no máximo, Sunday⁷⁴.

⁷⁴ Esse caso do “pedacinho de campo onde é sempre feriado” lembra o poema “Manuel em pelote domingueiro” que Cecília dedicou a Manuel Bandeira (ver pp. 57-58 deste estudo), em que ela diz: “O pelote foi-lhe dado/ para o domingo somente./ Mas bem sabe toda gente/ que é domingo e feriado/ se Manuel está presente.”

Pensei recentemente em outra opção para rimar com “holiday” (e assim evitar o uso de “castaway”), que estou cada vez mais inclinada a usar: “grey”. Em última instância, grey também remete a “tristonho”, mas, sobretudo, remete à própria cor do cavalo, abrindo as possibilidades de leitura em lugar de fechá-las (como “castaway” parece fazer). A ideia de que um cavalo branco se sinta “cinzento” ao fim do dia, me parece acrescentar algo de enigmático a seu cansaço.

Considero simpática a próxima alteração que ousei no 11º e 12º versos. O original diz “e ele ensina aos ventos/ a alegria de sentir livres/ seus movimentos”. Aventurei outras ideias e opções tradutórias, como a que se vê na terceira coluna do Quadro 1 (and the four winds learn /the joy of having freedom /to move without concern), mas ao evoluir do geral (seus movimentos) para o concreto particular (nos verbos amble, trot, sprint), tive a chance de tornar mais dinâmica a imagem de um cavalo em movimento⁷⁵, e rimar ‘wind’ em full assonance com o verbo ‘sprint’, incluindo, dessa maneira, mais um vocábulo com [ɪ] na versão em inglês, para recompor o som vocálico mais recorrente no original, como veremos na seção “Efeitos fônicos”, logo mais.

O último acréscimo do poema, no 14º verso, “till the night came”, foi realizado com o fim de compor rima com “golden mane” do último verso. O 14º verso do original é enxuto, sem verbos, “desde a madrugada!”, complementando o 13º verso, “trabalhou todo o dia tanto!” Entretanto, eu diria que o verso “from dawn till the night came” como tradução para “desde a madrugada” pode ser considerado uma “tradução com latitude”, já que o acréscimo “till the night came” não foge ao escopo do poema e “mantém o autor ao alcance dos olhos”, conforme sugerido por Franca Neto (2008b; ver também p. 110 desta dissertação). “Till the night came” de certa forma reitera algo que acaba de ser dito: se o cavalo “trabalhou todo o dia”, é porque ele trabalhou o dia inteiro: começou cedo e foi até à noitinha. Sendo assim, “from dawn till the night came” é apenas outra forma de dizê-lo, com a vantagem de resolver a correspondência rímica com a assonância entre “came” e “mane”.

⁷⁵ Cecília Meireles não abusava da enumeração, mas a usava com naturalidade, provocando uma aparente aceleração do ritmo como vimos no Capítulo 1 (p. 35 do presente estudo). “Canção da flor de pimenta” e “Procissão de pelúcia”, de Ou isto ou aquilo, fazem uso desse recurso.

3.1.3. Efeitos fônicos: assonâncias, nasalizações

“O cavalinho branco” é rico em tônicas com “i” que ecoam por todo o poema – cavalinho (2x), crina (2x), pedacinho, comprida, atira, vida, relincho, raízes, ensina, alegria, sentir, livres, dia – 15 palavras ao todo, o que contribui para lhe dar um ar de meiguice, uma vez que sons identificados com vogais agudas, como [i] ou [ɪ], remetem a coisas finas e esguias, que repicam e saltitam, e especialmente a coisas pequeninas, micro, mínimas (lembrando também que diminutivos em português se fazem com os sufixos inho/inha). Em inglês dá-se o mesmo: palavras com a vogal frontal aguda [i] também remetem a coisas miudinhas, esguias, little, bittie, pigmy, itsy-bitsy, teeny-weeny, thin, slim, spring; uma explicação possível é a pequena abertura da boca quando sons com “i” são pronunciados; outra é que objetos pequenos, ao cair no chão, emitem som agudo mais semelhante ao “i” (EIFRING, 2005).

Com isso em mente, algumas escolhas tradutórias foram feitas para tentar recriar a presença marcante do “i” no original: para traduzir ‘relinchar’, preferi “whinny” a “neigh”; para ‘atirar’, preferi “fling” a “throw” ou “hurl”; para ‘entre’, preferi “amid” a “among”. Um dos motivos para que eu não arredasse pé da enumeração “to amble, trot and sprint” para traduzir “seus movimentos”, a despeito das liberdades tomadas, foi o ecoar do [ɪ] em “sprint”. Assim, no poema traduzido temos little (3x), feels, piece, flings, giving, free, whinnies, teaches, wind, freedom, sprint, till, amid, 15 palavras com diferentes sons de “i”, mas dentro do quadrante frontal agudo e meio agudo, que parecem manter razoável correspondência em relação às 15 palavras do original português, já citadas.

Outra graciosidade deste poema cheio de pequenas gemas é a nasalização com “m” e “n”, que lhe confere um ar lírico de brandura, além dos encontros consonantais com “r” que, em contrapartida, lhe conferem certa trepidação, que poderíamos identificar com os cascos do cavalo trotando. Embora mereçam destaque pela engenhosidade, tais efeitos poéticos, por serem os mais sutis, ocuparam o último lugar na hierarquia que idealizei para tentar recriar correspondentes no poema traduzido. Enquanto no original temos 11 encontros consonantais com “r” – branco; sempre; crina; comprida; branca; estremece; alegria; livres; trabalhou; entre; madrugada –, na tradução temos apenas sete: ground; free; tremble; freedom; trot; sprint e from. Por outro lado, enquanto em português temos apenas um encontro consonantal com “l” – flores – na tradução temos seis – blond; flings; tremble; amble;

flowers; idle, o que talvez pincele a tradução com um verniz mais tenaz de suavidade. Quanto à nasalização, destaco no original as tônicas: branco; campo; onde; sempre; branca; relincho; ensina; ventos; movimentos; tanto; descansa; entre; e no poema traduzido, sundown; ground; long; blond; mane; flings; rein; tremble; wind; amble; sprint; dawn.

No Quadro 4, a seguir, recupero mais uma vez o poema e sua versão, agora final, com o uso de “grey” em lugar de “castaway”; embora “feels tired and grey” tenha duas sílabas a menos que “feels tired and castaway”, o número de ‘batidas’ permanece o mesmo: duas; e o ritmo, portanto, permanece inalterado.

Quadro 4: O cavalinho branco & The little white horse em versão final

À tarde, o cavalinho branco está muito cansado:	The little white horse at sundown feels tired and grey;
mas há um pedacinho do campo onde é sempre feriado.	but in the farm there’s a piece of ground where it’s always holiday.
O cavalo sacode a crina loura e comprida	So the little white horse tosses back his long, blond mane,
e nas verdes ervas atira sua branca vida.	and flings his white life to the mosses giving it free rein.
Seu relincho estremece as raízes e ele ensina aos ventos	When he whinnies, the roots tremble and he teaches the wind
a alegria de sentir livres seus movimentos.	the joy of having freedom to amble, trot and sprint.
Trabalhou todo o dia tanto! desde a madrugada!	He’s worked so hard all day! from dawn till the night came!
Descansa entre as flores, cavalinho branco, de crina dourada!	Amid the flowers idle away, little white horse with the golden mane.

No cômputo geral, o poema traduzido parece ter correspondentes para a maior parte dos efeitos poéticos do original, como pode ser visto no Quadro 5, a seguir.

Verso	Sílabas / batidas (Pt)	Esquema rímico (Pt)	Tipo de rima (Pt)	Sílabas / batidas (En)	Esquema rímico (En)	Tipo de rima (En)
1	8/3	a	Toante/incompleta branco/ campo	8/3	a	Assonante/incompleta sundown/ ground
2	6/2	b	Consoante/completa cansado/ feriado	5/2	b	Perfeita/completa grey/ holiday
3	8/3	a'		9/3	a'	
4	7/2	b		7/2	b	
5	8/3	c	Toante/incompleta crina/ atira	9/3	c + i	Rima interna (verso 7) Tosses / mosses
6	4/2	d	Consoante/completa comprida/ vida	4/2	d	Perfeita/completa mane/ rein
7	8/3	c'		9/3	c	
8	4/2	d		5/2	d	

O cavalelho branco (Pt) & The little white horse (En)

Quadro 5: Correspondências rítmicas e rímicas:

Verso	Sílabas / batidas (Pt)	Esquema rímico (Pt)	Tipo de rima (Pt)	Sílabas / batidas (En)	Esquema rímico (En)	Tipo de rima (En)
9	9/3	e	Toante/ incompleta raízes/ livres	8/3	e	Perfeita/completa mane/ rein
10	5/2	f	Consoante/completa ventos/ movimentos	6/2	f	Assonante /incompleta wind/ sprint
11	8/2	e'		10/3	e	
12	4/1	f		3/2	f'	
13	8/3	g	Toante/ incompleta tanto/ branco	6/3	b	Rima interna (verso 15) day/ idle away
14	5/2	h	Consoante/ completa madrugada/ dourada	5/2	g	Assonante/ incompleta came/ mane
15	11/4	i + g'		11/5	b + h	
16	5/2	h		5/1	g'	

Quadro 5: Correspondências rítmicas e rímicais:
O cavaleiro branco (Pt) & The little white horse (En)

3.2 A égua e a água

A égua olhava a lagoa
com vontade de beber água.

A lagoa era tão larga
que a égua olhava e passava.

Bastava-lhe uma poça d'água,
ah! mas só daqui a algumas léguas.

E a égua a sede aguentava.

A égua andava agora às cegas
de olhos vagos nas terras vagas,
buscando água.

Grande mágoa!

Pois o orvalho é uma gota exígua
e as lagoas são muito largas.

“A égua e a água” e os poemas “O Cavalinho branco” e “O menino azul” que quer um burrinho para passear, como vimos no Capítulo 2 (p. 90 desta dissertação), formam a trilogia de poemas com protagonistas equinos – tema caro a Cecília, que lembrava com carinho dos cavalos e burricos que puxavam carroças de carvão, flores, e leite pelas ruas de sua infância.

Apesar da sede, a égua simplesmente não bebe da lagoa que está bem à vista dela e continua a percorrer um longo caminho em busca de uma poça d'água da qual beber. O leitor é mantido intrigado por esta recusa e em eterno suspense, já que não se sabe se a égua encontrará a tão procurada poça d'água. Final inesperado e inovador em termos de poesia infantil brasileira, uma vez que até então os poemas infantis tinham cunho paternalista e em geral eram compostos com final fechado, ou pseudoaberto, com resposta induzida.

O final aberto permite uma variedade de leituras. A criança sensível, intrigada pela atitude da égua, não se convence de que ela não bebeu da lagoa simplesmente por esta ser vasta; há algo mais nessa recusa. Talvez a lagoa represente a “eternidade” e a gota de orvalho o “efêmero”, ou a “vida” mesma? Talvez o poema aluda à eterna noção

“arte longa, vida breve”? O efêmero é parco, exíguo, dolorido; mas, aparentemente, toda a eternidade também é demais para a égua, que prefere algo intermediário. Seria a “água” do poema o “conhecimento”? O “amor”? O veículo para a “total dissolução”? Seja o que for, a égua parece temer experimentar dessa água vasta. Ou talvez ela não tema nada, mas se sinta pressionada a buscar algo menor por circunstâncias fora do seu controle (DINIZ, 2010a, p. 173). No sentido metalinguístico, recorrer à lagoa seria facilitar demais a resolução de um poema, por exemplo, recorrendo a rimas fáceis? A incompletude das toantes não refletiria uma face mais bela e humana?

E então nos perguntamos se uma criança teria perspicácia ou maturidade suficiente para fazer leituras desse tipo e lidar com conceitos como a eternidade, o efêmero, a morte, os vínculos sociais, a partir desse delicioso poema de 13 versos. Temos de lembrar que Cecília não subestimava a capacidade infantil de ler nas entrelinhas, de intuir o que não é dito; ela mesma dizia, sobre a literatura “própria para crianças”, que era preciso deixar “sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição” (MEIRELES, 1984, p. 32). Se a criança pequena não é fluente nessas leituras, há outras, ao alcance de sua maturidade. O poema mesmo oferece uma chave para leituras mais densas no verso “Grande mágoa!”, permitindo ao pequeno leitor perceber que ali há algo além do revelado pelas palavras; há algo diferente nessa égua que opta por não aplacar a sede, pelo contrário: ela prefere o risco de ter mais sede no percurso, o que nos oferece ainda outra leitura, a sede inerente à própria sede, a sede por ter mais sede.

Composto de 13 versos a princípio dispostos em dísticos conceitualmente fechados, fluando entre sete e nove sílabas, o poema tem três tempos, divididos respectivamente pelos solitários “E a égua a sede aguentava” no 7º verso, e “Grande mágoa!” no 11º. Até o 7º verso a busca por água ocorre de maneira serena, o tempo é o pretérito imperfeito, a égua aparentemente sabe que terá de percorrer contínuas léguas para encontrar a poça d’água perfeita. Logo temos a 5ª estrofe, mais longa, em que o ponto final só se dá ao fim do último verso, mimetizando a busca incessante. Um longo suspiro trissilábico, (Grande mágoa!) e o fim inesperado, aberto, num dístico octossilábico em tempo presente, dando a entender, pelo uso do explicativo, que o “caminho do meio”, embora difícil, talvez seja, por fim, o mais justo e perfeito.

A complexidade conceitual é só um dos aspectos do caráter inovador de “A égua e a água”, feito também com jogos de palavras,

rimas internas, versos livres, e uma melodia que ecoa por todo o poema: “água” ecoa com “égua”, “mágoa”, “légua”, “exígua”. Acrescente a isso todo o vocabulário relacionado à água mesma – lagoa, orvalho, poça d’água, gota – e o poema ganha em fluidez. Liquefaz-se?

Quadro 6: A égua e a água & The mare and the waters

A égua e a água	The mare and the waters
A égua.olhava.a lagoa com vontade de beber água.	The mare gazed at the mere, eager to drink water.
A lagoa.era tão larga que.a égua olhava e passava.	The mere was ever so vast, so the mare just gazed and slid past.
Bastava-lhe uma poça d’água, ah! mas só daqui a algumas léguas.	Suffice it would a puddle of water, but oh! only many a mile after.
È a égua a sede aguentava.	And the mare her thirst did bear.
A égua andava agora às cegas de olhos vagos nas terras vagas, buscando água.	The mare now wandered astray void eyes upon void spaces, in search of water.
Grande mágoa!	Utter despair!
Pois o orvalho é uma gota exígua e as lagoas são muito largas.	For a drop of dew is way too scarce and the meres are ever so vast.

As características mais marcadamente poéticas de “A égua e a água”, além do conteúdo, é claro, são as assonâncias com tônica em “a” – água, larga, passava, aguentava, mágoa, vaga, orvalho – e “e” – égua, légua, cegas, terras – ecos que deveriam ser recriados com razoável grau de correspondência no poema de chegada. Outro belo aspecto, ainda que menos marcante, são as sílabas “líquidas” espargidas aqui e ali nas palavras lagoa, larga, légua, olhava, olhos, orvalho.

O título foi um dilema pela beleza da assonância (água/égua) simples e direta. Logo pensei em “mere” justamente pela assonância, mas depois de muita reflexão acabei optando por “waters” para me sentir no direito de usar “mere” no corpo do poema, em lugar de “lake”. Esta decisão está “sub judice”, pendente de verificação entre leitores de 7 a 12 anos, uma vez que “mere” (ainda que em uso para dar nome a

lagos na Inglaterra e nos Estados Unidos), é termo raramente usado para outros fins, senão literários. Não vejo, por enquanto, problema em usá-lo; uma vez que é poema dirigido prioritariamente a crianças, a ilustração, que haverá, pode exemplificar o que vem a ser “mere” com um desenho esclarecedor.

Traduzir “algumas léguas” por “many a mile” foi quase instantâneo, pela “liquidez sonora”. A expressão “andar às cegas” envolveu algum tempo por eu não encontrar uma expressão em inglês que lhe correspondesse à altura. Cogitei “groped blindly”, “floundered” e também “faltered”, e embora eu tenha encontrado muitas ocorrências de “stumbled astray”, acredito que “wandered astray” é mais adequada tanto pelo som quanto pela imagem que projeta, de alguém andando a esmo sem, no entanto, tropeçar ou cambalear. Olhos e terras “vagas” foram outro dilema: cogitei “blank”, “empty” e “bare”, além de “void”. Em função da assonância com “mare”, meu predileto por algum tempo foi “bare”, mas “void” está mais de acordo com a ideia do original, e “void eyes” fixa a imagem dos olhos da égua como poços sedentos e profundos. No Quadro 7 a seguir, vemos o esquema rítmico comparado entre “A égua e a água” e sua versão “The mare and the waters”. Os números nas pequenas colunas (no meio e à direita) indicam a contagem de sílabas poéticas e acentuadas em cada verso, no original e na tradução, respectivamente.

Verso	A égua e a água	Sílabas poéticas / acentuadas	The mare and the waters	Sílabas poéticas / acentuadas
1	A égua.olhava.a lagoa C A C A B B A	7/3	The mare gazed at the mere, C A A C C A	6/3
2	com vontade de beber água. C B A C C A B A	8/3	eager to drink water. A C C A A	6/3
3	A lagoa.era tão larga C C A C C A A	7/3	The mere was ever so vast, C A C A C B A	7/3
4	que.a égua.olhava.e passava. B A B A C C A	7/3	so the mare just gazed and slid past. C C A C A C B A	8/3
5	Bastava-lhe.uma poça d'água, C A C B C C A C A	8/3	Suffice it would a puddle of water, C A C B C A B C A C	10/3
6	ah! mas só daqui a algumas léguas. A B C C A C A B A	9/4	but oh! only many a mile after. C B A C A C C A A C	10/4

Quadro 7: Rímico comparado: A égua e a água & The mare and the waters

7	E.a égua.a sede.aguentava. C A B AC B A	7/3	And the mare her thirst did bear. C C A B A B A	7/3
8	A égua.andava.agora.às cegas C A B A C B C A	8/3	The mare now wandered astray C A C A B BA	7/3
9	de.olhos vagos nas terras vagas, B C AC C AC A	8/3	void eyes upon void spaces, B A CA B AB	7/3
10	buscando água. B AC A	4/2	in search of water. C A C AB	5/2
11	Grande mágoa! AC AC	3/2	Utter despair! AC CA	4/2
12	Pois o.orvalho.é uma gota.exígua B C A B CB A B A	9/3	For a drop of dewis way tooscarce C C A C AC B C A	10/3
13	e.as lagoas são muito largas. C BAC B AC A	8/3	and the meres are ever so vast. C C A B AC B A	8/3

Quadro 7: Ritmo comparado: A égua e a água & The mare and the waters

3.2.1. Ritmo e prosódia

Como no poema “O cavaliño branco” analisado anteriormente, as letras A, B e C dispostas estrategicamente sob as palavras nos versos dos poemas do Quadro 7 indicam a intensidade de acentuação de cada sílaba: A = forte, C = fraca e B = medianamente forte.

Marcando apenas os “tempos fortes” da linha silábica melódica, como anteriormente, ou seja, levando em conta apenas as sílabas acentuadamente fortes, como indicadas no Quadro 7, percebemos que não há diferença nenhuma entre o número de “batidas” do poema traduzido e o do original. Afortunadamente, a correspondência rítmica foi alcançada sem nenhum acréscimo ou omissão – como preconizado pelos poetas-tradutores vistos ao longo do Capítulo 2 e que procuro emular. Essa graça foi alcançada em parte porque em “A égua e a água” não há rimas fixas a pedir correspondência em lugares pré-estabelecidos. Assim, os efeitos fônicos mais significativos deste poema – assonâncias, rimas toantes, ecos – puderam ser distribuídos ao longo do texto em pontos estratégicos onde ocorreriam naturalmente, como veremos no tópico seguinte, “Efeitos fônicos”.

Além das batidas ritmadas a marcar a linha silábica dos versos, o poema em si tem três tempos estróficos diferentes, a meu ver. O primeiro tempo é composto dos sete primeiros versos; o segundo, do 8º ao 10º; e o terceiro, do 11º ao fim. Os cinco primeiros versos têm 3 batidas cada e parecem dar conta de um dia decisivo na vida da égua, ocorrido num passado aparentemente remoto; o 6º verso é providencialmente mais longo, com 4 batidas – um fato repentinamente vêm à lembrança, entre suspiros (ah! mas só daqui a algumas léguas..!) – o tempo da memória é mais longo e lento que o tempo da narrativa; o 7º verso volta a relatar o dia da égua (e a égua a sede aguentava) e volta às 3 batidas iniciais. A partir do 8º verso e até o 10º, entramos no segundo tempo do poema, quando a oquidão sedenta da égua se presentifica no “agora” (a égua agora andava às cegas) – de tanto procurar infrutiferamente uma poça d’água, a égua começa a vagar sem rumo; parece haver uma identificação com o mundo exterior (olhos vagos em terras vagas). Um queixume então se faz ouvir no 11º verso, terceiro tempo do poema, quebrando a regularidade: “Grande mágoa!”. A voz poética que narrava as peripécias da égua se confunde com a voz da própria égua. Se antes tínhamos um sujeito relatando a jornada da personagem-título em busca de água, com o advento do queixume já não sabemos de quem é a voz. A reflexão sobre as lagoas serem largas e o

orvalho exíguo tanto pode ser do sujeito poético quanto da égua que, se é capaz de sentir mágoa, também é capaz de refletir. O sujeito que habita o tempo presente se reúne com a personagem do passado remoto, e o poema é içado à atualidade no último dístico, que confirma a vastidão misteriosa das lagoas. O leitor se sente inclinado a refletir sobre as escolhas feitas pela égua, que não necessariamente serão as dele, mas que certamente fornecem substrato para voos especulativos e filosóficos que a criança sensível pode vir a alçar.

A jornada da égua parece infinitamente longa, e o pretérito imperfeito dá esse tom: ‘olhava’, ‘passava’, ‘aguentava’. O inglês não dispõe desse recurso e neste caso não faria sentido usar “would” nem “used to”, que dão conta, sobretudo, de antigos hábitos cotidianos que se repetiriam. A égua não chegava todo dia à lagoa e se recusava, todo dia, a beber água. Ela saiu um dia para empreender sua busca e aparentemente não voltou mais. O melhor procedimento, então, é usar o passado simples e, quando possível, introduzir a noção de continuidade no estado do ser, como no caso da lagoa: *the mere was ever so vast*. Felizmente, pude recorrer ao “would” para revelar o desejo da égua – uma simples poça d’água bastaria, *any puddle of water would do: “suffice it would a puddle of water”*. Espero que o leitor da tradução (como o leitor do original) perceba que a busca continua, presentificada, já que é próprio do orvalho ser exíguo, e é próprio das lagoas serem largas.

Por fim, as inversões “verbo + objeto + sujeito” (bastava-lhe uma poça) e “predicado + verbo” (e a égua a sede aguentava) já ocorriam no original; não vi motivos para colocá-las em ordem direta, então mantive “*suffice it would a puddle of water*” e “*and the mare her thirst did bear*”: são inerentes ao estilo da autora, contribuem para o ritmo do poema e para o ecoar das rimas internas e das assonâncias, como veremos no Quadro 8, a seguir, e nas explicações no tópico Efeitos Fônicos. A coluna “Esquema rímico” foi eliminada do Quadro 8 porque neste poema as rimas estão espargidas pelo poema, isto é, não há ordem determinada entre elas.

Quadro 8: Correspondências rítmicas e rítmicas:
A água e a água (Pt) & The mare and the waters (En)

Verso	A água e a água Tipo de rima	Sílabas / batidas	The mare and the waters Tipo de rima	Sílabas / batidas
1	Aliteração olhava/ lagoa	7/3	Aliteração e consonantal mare/ mere	6/3
2	Rima interna (versos 1 e 2) água/ água	8/3	Rima atônica / final syllable eager/ ever (versos 2 e 3)	6/3
3	Aliteração lagoa/larga	7/3	Aliteração e consonantal mere/ mare (versos 3 e 4)	7/3
4	Aliteração / rima interna olhava/passava	7/3	Completa vast/ past (versos 3 e 4)	8/3
5	Assonância bastava/água e poça/só (5 e 6)	8/3	Rima atônica /final syllable water/ after (versos 5 e 6)	10/3
6	Toante (versos 5 e 6) Água/ água	9/4	Meia rima/ consonance e Assonância puddle/ mile e suffice/mile (5 e 6)	10/4

Quadro 8: Correspondências rítmicas e rítmicas:
A água e a água (Pt) & The mare and the waters (En)

7	Toante/ interna égua/ légua (versos 6 e 7)	7/3	Interna mare/ bear	7/3
8	Rima interna/ assonância égua/cega	8/3	Assonância astray/ spaces (versos 8 e 9)	7/3
9	Rima interna/ atenuada vagos / vagas	8/3	Interna com reiteração void/ void	7/3
10	Toante Água/ vaga (versos 10 e 9)	4/2	Rima atônica/ final syllable water/ utter (versos 10 e 11)	5/2
11	Perfeita Mágoa/ água (versos 11 e 10)	3/2	Perfeita remota despair/ bear (versos 11 e 7)	4/2
12	Toante Exígua/ mágoa (versos 12 e 11)	9/3	Assonância scarce/ despair (versos 12 e 11)	10/3
13	Aliteração e assonância lagoas/largas e largas/mágoa (13/ 11)	8/3	Assonância “conjunta” scarce/ ever + vast (versos 12 e 13)	8/3

3.2.2. Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias

O grande trunfo de “A égua e a água”, afora a delicadeza filosófica, são os efeitos fônicos construídos com aliterações (lagoa/larga); assonâncias (égua/água/exígua); rimas internas (égua/léguas// olhava/passava); externas (mágoa/água); toantes (égua/água// cegas/vagas). Não se observa nele um esquema fixo de rimas ou efeitos fônicos, eles estão dispersos por todo o texto, o que me levou a recriá-los por todo o texto também, procurando equilibrá-los à naturalidade singela e encantatória do original. A exceção foi a opção por “mere” para indicar “lago”, que já foi um vocábulo singelo, mas não é mais; no entanto, como expliquei há pouco, essa questão pode ser resolvida por meio de uma ilustração. Ademais, como já dito em outro contexto deste mesmo estudo, a autora sempre defendeu a capacidade infantil de entender além daquilo que é dito; neste poema, por exemplo, o vocábulo “exíguo”, de registro altíssimo, é usado com naturalidade; uma vez que a égua alude ao volume de corpos aquosos ao afirmar que “a lagoa é larga” e que “uma poça d’água basta”, a criança sensível perceberá que uma gota de orvalho, no extremo oposto, pode ser... “exígua”.

Acredito que consegui correspondências para boa parte dos efeitos fônicos do original, embora a pronunciada estrutura vocálica da língua portuguesa favoreça a reverberação dos sons com uma intensidade maior do que a que se obtém na língua inglesa. Mesmo as rimas completas que logrei realizar na tradução parecem reverberar menos do que as rimas toantes do original: as rimas completas *mare*, *bear* e *despair*, por exemplo, parecem ter menos alcance melódico do que as toantes *égua*, *mágoa* e *exígua*, com seus ditongos crescentes e líquidos, ecoando a líquida *água*.

Outro fator que dá liquidez ao poema é a consoante /l/, presente com farta constância no original: *lagoa* (3), *larga* (2), *olhava* (2), *lhe*, *léguas*, *olhos*, *orvalho*. Consegui reproduzir parte dessa liquidez na tradução, mas ela se dá mais com a consoante /r/: *mare* (4) e *mere* (3), além de *puddle*, *mile* e *slid*. Enquanto no original português predominam as rimas toantes, consoantes e aliterações, na tradução para o inglês há um pouco de tudo. Os pontos destacados aqui podem ser conferidos com mais vagar no Quadro 8, disposto na página anterior.

3.3 Enchente

Chama o Alexandre!
Chama!

Olha a chuva que chega!
É a enchente.
Olha o chão que foge com a chuva...

Olha a chuva que encharca a gente.
Põe a chave na fechadura.
Fecha a porta por causa da chuva,
olha a rua como se enche!

Enquanto chove, bota a chaleira
no fogo: olha a chama! olha a chispa!
Olha a chuva nos feixes de lenha!

Vamos tomar chá, pois a chuva
é tanta que nem de galocha
se pode andar na rua cheia!

Chama o Alexandre!
Chama!

Em “Enchente” Cecília Meireles cita textualmente Alexandre, um de seus netos, como ela costumava fazer com pessoas de sua estima, conforme vimos no Capítulo 2 deste estudo. Apesar do tema catastrófico, este poema é brincalhão, e a atmosfera gerada com a leitura tende não para o frio e devastação gerados por chuvas torrenciais, mas para o acolhimento, com a possibilidade de tomar um chá gostoso e quentinho em volta de um fogão a lenha ou lareira. Com poucas palavras bem escolhidas, a autora compõe um jogo fonológico divertido com uma historieta que poderia se passar na cozinha ou na sala de estar da casa de uma vovó ou parenta querida.

Além da força pictórica de versos como “Olha o chão que foge com a chuva” em que vemos a paisagem se dissolvendo sob o aguaceiro, o impacto da tempestade no poema “Enchente” é intensificado pela urgência das exclamações e dos alertas imperativos como “Olha!” e “Chama o Alexandre!”, e pelos enjambements, que fazem o verso “transbordar”, especialmente na parte final do poema – enquanto na 2ª estrofe a chuva ainda está chegando, “Olha a chuva que chega!”, na 4ª e

5ª estrofes ela já está caindo, encharcando tudo, transbordando também para fora dos versos: “Enquanto chove, bota a chaleira/ no fogo: olha a chama! olha a chispa!/ Olha a chuva nos feixes de lenha!”.

Percebe-se logo que em “Enchente” Cecília trabalha, sobretudo, com a consoante constrictiva fricativa /ʒ/ = /chê/ mimetizando o ruído da chuva, sem usar uma única onomatopeia. Enquanto a também fricativa /s/ produz sons sibilantes por uma pequena fenda ressonante no contato da língua com os incisivos inferiores, a fricativa /chê/ produz sons sussurrados, semelhante ao chiado, pois o ar é expelido mediante fricção ao passar pelos órgãos que bloqueiam parcialmente sua passagem (a ponta da língua se levanta, mas não toca os dentes superiores, deixando um pequeno espaço, por onde o ar passa).

Em termos quantitativos, o fonema /ʒ/ ocorre em 30 de 86 palavras – ou seja, mais de um terço do poema é dotado de vocábulos com fricativas /chê/ – lembrando que a constrictiva /gê/ produz efeito sonoro semelhante ao chiado quando antecede as vogais “e” e “i”; no caso deste poema, os vocábulos “foge” e “gente”.

Por fim, a água que cai, chiante, também escoar, fluida, pelo chão, e aí entram as consoantes contínuas e líquidas /l/, com sons que remetem a “fluidez, escorregamento” (CANDIDO, 2006, p. 56): “olha”, “chaleira”, “lenha”, “galocha”, “Alexandre”.

Na tradução, preocupei-me em encontrar correspondências para mimetizar o ruído da água que cai sem parar, com exceção do nome do menino. Mesmo sabendo que a pronúncia inglesa de “Alexandre” se assemelha a “Alegkzander” e, portanto, não ecoa o ruído da chuva, mantive o nome como no original, com “x”, porque acredito que as crianças de língua inglesa podem vir a intuir como seria a pronúncia correta em português, já que o resto do poema lhes dá dicas sobre isso.

A seguir, a tradução no Quadro 9.

Quadro 9: Enchente & Flash flood

Enchente	Flash flood
Chama o Alexandre!	Go fetch Alexandre!
Chama!	Go fetch him!
Olha a chuva que chega!	Watch the rain approach!
É a enchente.	It's a flash flood.
Olha o chão que foge com a chuva...	Watch it wash away the floor...
Olha a chuva que encharca a gente.	Watch out as the rain drenches one and all!
Põe a chave na fechadura.	Fetch the key to shut the door.
Fecha a porta por causa da chuva, olha a rua como se enche!	Shut the door to shun the lashing rain, watch the street awash!
Enquanto chove, bota a chaleira no fogo: olha a chama! olha a chispa!	Boil a fresh teapot on the hearth: Watch out for flames! for flashes!
Olha a chuva nos feixes de lenha!	for the rain on the chopped up wood!
Vamos tomar chá, pois a chuva é tanta que nem de galocha se pode andar na rua cheia!	Let's relish in tea, as the rain gushes so much that even in galoshes we cannot slosh across the street!
Chama o Alexandre!	Go fetch Alexandre!
Chama!	Go fetch him!

Num primeiro momento, este poema parece irregular tanto na métrica quanto no esquema rímico. Seus 17 versos também são distribuídos de forma desigual entre as 6 estrofes que o compõem: temos primeiro um dístico, que cede lugar a um terceto, que por sua vez cede a uma quadra, que então dá lugar a mais dois tercetos, por fim terminando com o mesmo dístico do início.

Curiosamente, todos os versos das três primeiras estrofes têm unidade de sentido em si, isto é, são “fechados”, seu conteúdo começa e termina ali, sem verter ou se esparramar para a próxima linha. São versos exclamativos, enérgicos, a começar do primeiro dístico, em que o sujeito poético parece dar uma ordem: “Chama o Alexandre!/ Chama!”. Na segunda estrofe, inferimos o motivo da ordem. Uma tempestade,

daquelas de provocar cheias e de arrastar gente e barrancos se aproxima. O sujeito poético parece anunciar para si mesmo a chegada desse temporal. E volta a dar ordens na próxima estrofe: olha a rua, pega a chave, fecha a porta, tudo de maneira frenética, como se estivesse com o coração aos pulos.

Arrisco dizer que o frenesi está tão bem figurado nas exclamações e versos curtos, e o ruído da chuva está tão bem reproduzido nas palavras chiantes cuidadosamente pinçadas em nossa língua, que o leitor consegue criar todo um cenário de corre-corre, e ouvir o estalar de janelas fechando, portas batendo, chaves girando, mãos e crianças gritando, embora nada disso seja dito explicitamente no poema.

Porém, embora “Enchente” comece de maneira irregular, com versos apressados de uma, três e quatro sílabas, logo ele encontra alguma regularidade, e nos tercetos e na quadra encontramos versos mais longos, de 8 e 9 sílabas, conquanto a maioria octossílabos.

3.3.1. Ritmo e prosódia

Para recriar correspondentes em inglês dos sons chuvosos presentes no original em português apelei para um acréscimo – sobre isso e sobre os efeitos sonoros de chuva caindo tratarei no tópico “Efeitos fônicos”. Apelei também para uma omissão que, em se tratando do ritmo baseado na contagem dos tempos fortes, como tenho usado neste estudo, contribuiu para manter o andamento veloz do poema, como se vê no Quadro 10 a seguir. Sobre a omissão trato neste tópico.

Para que o ritmo do poema traduzido ficasse o mais próximo possível do original, achei por bem omitir um pequeno trecho do 10º verso, 4ª estrofe: “Enquanto chove, bota a chaleira/ no fogo: olha a chama, olha a chispa!/olha a chuva nos feixes de lenha!”. Traduzi esta estrofe como “Boil a fresh teapot on the hearth: watch out for flames! for flashes! for the rain on the chopped up wood!” Ocorre que o verbo “olha” desta estrofe em particular pende mais para o sentido de “tome cuidado com” do que para o sentido de “olha só” ou “veja” (sentido este constatado na 2ª estrofe, no verso “Olha a chuva que chega!”), e poderia ser traduzido como “mind”: “mind the flames! mind the flashes!”, por exemplo, sem titubear.

No entanto, para manter o paralelismo com o restante do poema, em que olha/watch é usado também no sentido de “observar”, optei por traduzir este sentido de advertência de “olha” não por “mind”,

mas por “watch out for”, que também tem sentido de “tomar cuidado com”, e cai como uma luva. Porém, por ser muito mais palavroso do que “olha”, deixaria os versos bem mais longos se estes fossem traduzidos por completo. Ficaria assim: “While it rains, boil a fresh teapot on the hearth: watch out for flames! watch out for flashes! Watch out for rain on the chopped up wood!”. Como na estrofe seguinte fica claro que o sujeito poético sugere ficar em casa tomando chá, pois ainda está chovendo, concluí que o trecho “enquanto chove” poderia ser suprimido, uma vez que essa informação (a de que a chuva continua) está sendo dada em outras passagens do poema. No caso, julguei que “enquanto chove” no poema em questão está mais cumprindo o papel de ecoar o som “ch” do que de ambientar o contexto.

Essa reflexão me levou às palavras que Manuel Bandeira (ANDRADE & BANDEIRA, 1974, p. 96) dirigiu a Alphonsus de Guimaraens, conforme visto no Capítulo 2 (p. 116 desta dissertação): “Sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo de rima e métrica”. Admitindo que “enquanto chove” foi incluído apenas por “exigência técnica” para obter o chiado da chuva e da chaleira, uma vez que já estava configurado que a chuva continuava, decidi omiti-lo do verso.

À parte isso, ocorreu-me que não seria de todo mal deixar de traduzir “enquanto chove”, já que sua tradução direta, “while it rains”, não oferece nenhuma correspondência para o som /chê/. Ao omitir esse trecho, ganhei em ritmo e comecei o verso já com a ordem de aquecer uma chaleira no fogo: “Boil a fresh teapot...”. É bom lembrar que o mesmo “watch out” que avisa para tomar cuidado com a “chama” pode ser usado para avisar das “faíscas” sem necessidade de enunciá-lo uma segunda vez: “watch out for flames! for flashes!” (que seria algo como “cuidado com as chamas! com as faíscas!”) e que não se trata propriamente de omissão, já que está implícito e a língua permite. Acredito, enfim, que esse pequeno corte não caracterizou perda semântica, e foi possível manter o ritmo do poema dentro da batida original, sem descaracterizá-lo.

Verso	Enchente	Sílabas/ batidas	Flash flood	Sílabas/ batidas
1	Chama.o.Alexandre! A C B A	4/2	Go fetch Alexandre! B A C C A	6/2
2	Chama! A	1/1	Go fetch him! B A C	3/1
3	Olha.a chuva que chega! A C A C B A	6/3	Watch the rain approach! A C A C A	5/3
4	É.a enchente. C C A	3/1	It's a flash flood. B C A B	4/1
5	Olha.o chão que foge com a chuva... A C A C A C C A	8/4	Watch it wash away the floor... A C A C B C A	7/3
6	Olha.a chuva que.encharca.a gente. A C A C B A B A	8/4	Watch out as the rain drenches one and all! C A C C A A C B C A	10/4
7	Põe.a chave na fechadura. A C A C A C A	8/4	Fetch the key to shut the door. A C A C A C A	7/4
8	Fecha.a porta por causa da chuva, A C A C C A C C A	9/4	Shut the door to shun the lashing rain, A C A C A C A C B	9/4

Quadro 10: Ritmo comparado: Enchente & Flash flood

9	olha.a rua como se enche! A C AC CB C A	8/3	watch the street awash! A C A CB	5/2
10	Enquanto chove, bota.a chaleira C B C AC AB BA	9/3	Boil a fresh teapot on the hearth: A C B AB C C A	8/3
11	no fogo.olha.a chama.olha.a chispa! C A B C A B C A	8/3	watch out for flames! for flashes! B A C AC C A C	8/3
12	Olha.a chuva nos feixes de lenha! A C A C C AB CA	9/4	watch out for rain on the firewood! B A C A C C A B	8/3
13	Vamos tomar chá, pois a chuva A C B C A B C A	8/3	Let's relish in tea, as the rain gushes B AB C A C C B A C	10/3
14	é tanta que nem de galocha B AC C A C BA	8/3	so much that even in galoshes B A C ACC B A C	9/3
15	se pode.andar na rua cheia! C B C A C A A	8/3	we cannot slosh across the street! C C A A CB C A	8/3
16	Chama.o.Alexandre! A C B A	4/2	Go fetch Alexandre! B A CCA	6/2
17	Chama! A	1/1	Go fetch him! B A C	3/1

Quadro 10: Rímno comparado: Enchente & Flash flood

3.3.2. Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias

Em termos de efeitos fônicos, os chiados predominam em “Enchente”, mas Cecília recorreu também a algumas toantes que dão leveza ao conjunto e de certo modo suavizam a enxurrada de constrictivas fricativas /chê/:

No 4º verso, “enchente” rima com “gente”, do 6º, e com “enche”, do 9º; “chuva”, do 5º verso, rima com “fechadura”, do 7º, e novamente com “chuva”, no 8º; o ditongo de “chaleira”, do 10º verso, faz eco com o de “cheia”, do 15º, e com o de “feixes”, no miolo do 12º verso; o substantivo “chama” no miolo do 11º verso é rima idêntica com o imperativo “chama” do 1º, 2º, 16º e 17º versos. Há ainda algumas outras rimas nos miolos de outros versos: “foge”, do 5º verso, ecoa em “chove”, do 10º; “chega” do 3º faz eco distante com “fogo” do 11º, mas aí começamos a entrar numa tessitura extremamente fina, de correspondência bastante difícil na tradução. Neste poema, me pareceu imprescindível reproduzir o chiado da chuva, um caso semelhante à tradução da fala do Grifo, do Fausto de Goethe, abordado por Haroldo de Campos (2008) no ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, que relembrei no Capítulo 2 do presente estudo (pp. 117-118).

Admitindo que o sons chiantes são os grandes responsáveis pela graciosidade deste poema, procurei buscar correspondências para eles na língua inglesa, considerando sua função poética maior.

Relembrando Campos, o tradutor criativo, ou transcriador, pode desprezar “o sentido pontual desta ou daquela palavra isolada” (CAMPOS, 2008, p. 183) para recriar “a intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo” (Campos, 2008, p. 206), especialmente em se tratando de passagens sonoristas, em que a função poética primordial é o jogo fônico, como é o caso de “Enchente”.

Visualizemos quantitativamente o jogo fônico de “Enchente” no Quadro 11 a seguir, comparativamente a “Flash flood”. Os efeitos fônicos estão em cores, a título de ilustração.

Quadro 11: Efeitos fônicos em cores: Enchente & Flash flood

	Enchente	1	Flash flood	1
1	Chama o Alexandre!	2	Go fetch Alexandre!	1
2	Chama!	1	Go fetch him!	1
3	Olha a chuva que chega!	2	Watch the rain approach!	2
4	É a enchente.	1	It's a flash flood.	1
5	Olha o chão que foge com a chuva...	3	Watch it wash away the floor...	2
6	Olha a chuva que encharca a gente.	3	Watch out as the rain drenches one and all!	2
7	Põe a chave na fechadura.	2	Fetch the key to shut the door.	2
8	Fecha a porta por causa da chuva,	2	Shut the door to shun the lashing rain,	3
9	olha a rua como se enche!	1	watch the street awash!	2
10	Enquanto chove, bota a chaleira	2	Boil a fresh teapot on the hearth:	1
11	no fogo: olha a chama! olha a chispa!	2	Watch out for flames! for flashes!	2
12	Olha a chuva nos feixes de lenha!	2	for the rain on the chopped up wood!	1
13	Vamos tomar chá, pois a chuva	2	Let's relish in tea, as the rain gushes	2
14	é tanta que nem de galocha	1	so much that even in galoshes	2
15	se pode andar na rua cheia!	1	we cannot slosh across the street!	1
16	Chama o Alexandre!	2	Go fetch Alexandre!	1
17	Chama!	1	Go fetch him!	1
T		33		28

Enquanto o original apresenta 33 ocorrências de sons chiados, aí incluídos também “gente” e “foge”, “enchente”, a tradução apresentou 28 ocorrências, somados os “ch” e os “sh” que, apesar de pronunciados diferentemente, produzem um som chiado que, no contexto de “Enchente”, pode soar como chuva caindo, caso do “sh”, ou chuva espirrando, caso de “ch”. Ambos os sons são pronunciados com os dentes levemente abertos permitindo apenas uma exígua passagem de

ar, com efeito fricativo; a diferença é que, para o som “sh”, as cordas vocais não são usadas, enquanto o são para o “ch”. Exemplos de palavras em português com som semelhante ao “sh” do inglês são “chiado, chuá, chapinhar”; e exemplos de palavras com som semelhante ao “ch” inglês são “tchau, tchã, tchibum”, e outras onomatopeias relacionadas a líquidos sendo pisados ou agitados. Caso o nome Alexandre seja pronunciado em inglês da maneira como o pronunciamos em português, o número de chiantes na tradução subirá para 30, quase igualando o poema original.

Quanto às rimas e aliterações, também temos algumas na tradução, a começar por “floor” e “door”, que formam rima completa entre o 5º e o 7º versos; “teapot”, no 10º verso, também faz rima completa com “cannot”, a partir do miolo do poema, a 5 versos de distância uma da outra; o mesmo se dá com “key” e “tea”: são completas, mas internas, e distam 6 versos uma da outra; já “street” forma assonância com “tea”, sua vizinha, e também com “key”, distante 9 versos; vizinhas de verso, “flame” e “rain” são assonantes; “wash”, “awash”, “galoshes” e “slosh” são rimas perfeitas, e ecoam entre si a partir da 2ª, 3ª e 5ª estrofe, respectivamente; por fim, “relish” e “fresh” são assonantes, internas, e distam uma da outra 3 versos; entre as aliterações, destaco fetch/ flash/ flood/ floor & flames/ flashes/ fresh, vizinhas entre si.

Assim como uma das omissões se justifica pelo ritmo, conforme argumentado no tópico anterior, alguns acréscimos são justificáveis, a meu ver, em nome do efeito fônico [ʃ] e [tʃ]. No 1º e 2º versos, para traduzir “Chama o Alexandre” e manter o chiado, recorri a “go fetch him”, um tipo de chamamento físico, “vá atrás dele; vá buscá-lo; traga-o aqui”.

No 7º verso, o sujeito poético da tradução ordena uma ação anterior à de colocar a chave na fechadura: “Fetch the key to shut the door”, isto é, manda que se pegue a chave para trancar a porta, estratégia que considero dentro do escopo da “tradução com latitude”, segundo Dryden (1992) e Franca Neto (2012), conforme vimos no Capítulo 2 deste estudo: isto é, aquele tipo de tradução em que o tradutor “mantém o autor ao alcance dos olhos”, com alguma liberdade para ampliar o sentido, desde que este possa ser inferido do contexto dado pelo autor.

No 8º verso, o original manda “Feche a porta por causa da chuva”, enquanto a tradução manda fechar a porta para “evitar a chuva que castiga feito chicote” (Shut the door to shun the lashing rain). Neste caso, não houvesse na tradução o adjetivo “lashing”, não se acusaria

diferença digna de nota entre original e tradução; “lashing”, a meu ver, é defensável e apropriado, pois dá conta da força da chuva e recheia o verso com 3 ocorrências de [ʃ] para compensar pelo 6º verso do original que tem 3 ocorrências enquanto a tradução (do 6º verso) tem apenas duas.

A alteração que empreendi no 10º verso (não traduzir “enquanto chove”) foi justificada anteriormente no tópico “Ritmo e prosódia”. Falta dizer que acrescentei “fresh” à água do chá, acréscimo este natural, também dentro do escopo da “tradução com latitude” que acabei de mencionar; ao preparar qualquer tipo de bebida à base de água, seja suco, chá, café, é natural que se indique “fresh water”; no caso, a metonímica “fresh teapot” é a água fresca colocada na chaleira.

Por fim, para traduzir “vamos tomar chá”, no 13º verso, subi um pouco o registro ao usar o verbo “relish”, pinçado por causa do som, obviamente: “Let’s relish in tea” (“Saboreemos nosso chá/ Vamos nos regalar com chá”) também não altera o sentido pretendido pela autora, ousou dizer. Afinal, precisamos ter em mente, conforme Laranjeira (2003, p. 35), que importa mais ao tradutor corresponder ao que o autor/autora “quis fazer” do que propriamente ao que ele/ela “quis dizer”, como visto no Capítulo 2 desta dissertação (pp. 109-110).

3.4 Passarinho no sapé

O P tem papo,
o P tem pé.
É o P que pia?

(Piu!)

Quem é?
O P não pia:
o P não é.
O P só tem papo
e pé.

Será o sapo?
O sapo não é.

(Piu!)

É o passarinho
que fez seu ninho
no sapé.

Pio com papo.
Pio com pé.
Piu-piu-piu:
Passarinho.

Passarinho
no sapé.

Com o “cocorocó” do galo da avó e o “nhem-nhem-nhem” da Velhinha do Nhém, vistos na Seção 1.2 deste estudo (pp.82-86), o “Piu-piu-piu” do “Passarinho no sapé” (MEIRELES, 2002, p. 59) forma o encantador trio de onomatopeias presentes em Ou isto ou aquilo.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2001, p. 191), a importância da significação das palavras em “Passarinho no sapé” é reduzida em favor da gratuidade lúdica. De fato, embora o conteúdo deste poema tenha uma graça toda especial, nele importa não tanto o que é dito, mas como é dito. Com “Passarinho”, a criança recém-alfabetizada recebe um divertido exercício de aplicação de aprendizado com inegável

interesse literário – ao brincar com o formato da letra P “que só tem papo e pé”, e fazer largo uso do fonema /p/ em diferentes palavras, Cecília recria de maneira lúdica e inspirada as lições das cartilhas de “aprender a ler” usadas então. É sabido que tais cartilhas ofereciam às crianças leituras com pouca ou nenhuma preocupação estética, com frases como “o pato é do pai do bebê” e “bebê bebe leite de vaca” (LIMA, 2004, p. 52 e p. 60), porque se preocupavam quase que exclusivamente com a questão pedagógica. Porém, com algumas poucas palavras bem escolhidas, Cecília compõe um poema que parece singelo à primeira vista, mas que oferece à criança um mundo de prazer espiritual pelo ritmo e pelas imagens deliciosas que sugere.

“Passarinho no sapé” começa com um tetrassílabo regular, ritmo que predomina na primeira parte do poema quando o eu lírico faz perguntas (a si mesmo ou a outrem?), mais sugerindo do que enunciando, à semelhança de adivinhas do tipo “o que é, o que é”. O passarinho se faz ouvir nos versos monossilábicos “(Piu!)”, entremeados às estrofes da primeira parte do poema. O recurso ao parêntese em “Piu!” parece indicar que há duas vozes distintas e aquela que pia está oculta, ou fora do campo de visão do leitor.

Na segunda parte do poema, depois de revelada a identidade de quem pia, ocorre uma aceleração: os versos, agora trissílabos, adquirem mais agilidade, e é possível visualizar um passarinho saltitando – imagem reforçada pelo acúmulo de plosivas /p/. Recitado de maneira rápida, “Passarinho no sapé” reproduz a dificuldade do tradicional trava-línguas “o pinto pia, a pipa pinga”, e é um dos poemas de *Ou isto ou aquilo* que mais se prestam à teatralização tanto na sala de aula quanto fora dela.

No entanto, os poemas mais simples na aparência, muitas vezes são os mais difíceis de traduzir. Segundo Franca Neto (2008, p. 272), “o poema mais comum, mais límpido, é o que pode desafiar a tradução, justamente porque deixa pouca margem de manobra para a paráfrase e a interpretação”.

O livro *Ou isto ou aquilo* tem vários poemas assim, singelos, límpidos. E este é um deles. Uma tradução preocupada apenas com o lado semântico talvez usasse “bird” para traduzir “passarinho”. Mas como ajustar as características “físicas” da letra B às características físicas de um passarinho? Porque, conforme sabemos, um enigma do tipo “O que é o que é” só faz sentido porque induz o ouvinte ou leitor ao erro; ou melhor, o leitor/ouvinte sabe de antemão que por trás da singela

dúvida levantada pela pergunta se esconde uma “pegadinha”, e tanto a pergunta quanto a resposta têm de ser convincentes. No caso do “Passarinho no sapé”, a letra P de fato tem “papo” – a saliência gordinha da própria letra, como uma meia-lua no alto da haste. E P de fato tem “pé”, que é a pequena base sobre a qual a haste “se apoia”. Se traduzirmos “passarinho” por “bird”, poderíamos descrever B como tendo “belly” (a saliência gordinha da parte de baixo da letra), e “beak”, a saliência gordinha da parte de cima, lembrando que é preciso também que as características corporais do passarinho, ou “bird”, comecem com a letra do seu nome: Papo e Pé para Passarinho, e Belly e Beak para Bird. Mas “beak” é pontudo, não arredondado. E mesmo que admitamos que esse espécime tem bico arredondado, ele também teria de se expressar (piar) com um canto que começasse com B: “bleep”? ou “beep-beep”, como o Papa-léguas do desenho animado da Warner? Mas o Papa-léguas se chama “Road-runner” em inglês, apesar de ser um pássaro, bird. Com tanto empecilho para continuar usando um pássaro como protagonista, pensei então em mudar de animal para manter a letra P e cogitei Parrot, Pig, Poodle, Porcupine, Puppy...

Alternativas houve muitas, mas todas esbarraram em algum dilema, pois a característica do animal e sua “fala” deveriam se encaixar à letra inicial de seu nome. Foi então que decidi escolher um pássaro pelo nome e características físicas, simples assim. Talvez simples demais. Com tanta liberdade de escolha, minha tradução ainda seria considerada tradução de fato?

Escolhi um passarinho de aparência cativante, de nome fácil e charmoso, cuja letra inicial pudesse ser associada às características do próprio pássaro em questão. O “titmouse” é pássaro comum no hemisfério norte, mais comumente encontrado na região leste dos Estados Unidos; tem olhos grandes, um topetinho peculiar no cocuruto da cabeça, costuma ser visto nos comedouros colocados em quintais e parques, é acrobático, pendura-se de cabeça para baixo em galhos de árvores para procurar alimento no meio dos ramos, e quando encontra uma semente grande costuma segurá-la com o pezinho enquanto bica para abri-la. E canta lindamente⁷⁶. Ele faz seu ninho com musgo, cascas de árvores, folhas úmidas, capim, e depois o recobre com material macio como algodão, lã, e pelos de animais como esquilo, coelho,

⁷⁶Para ler sobre o Titmouse e outros pássaros, ver fotos, ouvir seus cantos, visite a página: http://www.allaboutbirds.org/guide/Tufted_Titmouse/id

raposa. Mas ele não faz seu ninho no sapé. Ele aproveita buracos naturais em árvores velhas, como fazem muitas outras espécies⁷⁷.

Eis como ficou a tradução:

Quadro 12: Passarinho no sapé & In a tree hole

Passarinho no sapé	In a tree hole
O P tem papo,	T has a toupee.
o P tem pé.	T has toes.
É o P que pia?	Is it T who trills?
(Piu!)	(Trill!)
Quem é?	Who is it?
O P não pia:	T cannot trill:
o P não é.	T can't do so.
O P só tem papo	T just has a toupee
e pé.	and toes.
Será o sapo?	Is that the toad?
O sapo não é.	The toad can't do so.
(Piu!)	(Trill!)
É o passarinho	It's the titmouse
que fez seu ninho	who built his house
no sapé.	in a tree hole.
Pio com papo.	Trill with a toupee.
Pio com pé.	Trill with toes.
Piu-piu-piu:	Trill-trill-trill-trill:
Passarinho.	Titmouse.
Passarinho	Titmouse
no sapé.	in a tree hole.

Em termos da construção da “personagem”, o poema e sua tradução recorrem a plosivas, P e T respectivamente, que dão o “ar

⁷⁷ Por isso alguns ambientalistas recomendam não derrubar árvores velhas e ocas em florestas que sofreram queimadas. Elas servem de abrigo para pássaros e outros animais.

saltitante” ao texto. Enquanto a letra P tem papo e pé (como os pássaros), a letra T tem dedos (toes) e um penacho ou topete (toupee), como o titmouse – características que definem tanto as letras em si, quanto os passarinhos indicados.

Em termos da construção textual, tanto o original quanto a tradução foram elaborados em ordem direta, sem rebuscamento, usando palavras do cotidiano das crianças – no português, pé, papo, piu, sapo, passarinho; e no inglês, house, toes, tree, toad, hole.

A tradução, no entanto, talvez seja menos acessível para os pequenos devido ao uso de palavras incomuns como “titmouse” e “toupee”. Ainda assim, não creio que as respectivas pronúncias sejam problemáticas: “mouse” é palavra corriqueira, e ainda que “toupee” não seja corriqueira e cause um estranhamento inicial, ela é composta de duas plosivas que a tornam agradável ao ouvido no contexto brincalhão do poema; lembrando que numa tradução interessa mais “fazer” algo semelhante ao que o autor “quis fazer” (e não exatamente “dizer” algo semelhante ao que ele “quis dizer”). Além do mais, nada como o contexto para nos ensinar o significado de palavras novas, sem contar que “trill” forma um par aliterante e toante com “tree”, ganhando um ponto pelos efeitos sonoros do poema, e outro por se tratar de um passarinho.

É preciso lembrar também que aquilo que a princípio talvez pareça uma desvantagem em se tratando de crianças (palavras novas como toupee, trill, titmouse), com algum humor pode se tornar uma inesperada vantagem, seja por causa da raridade mesma das palavras, que incita a vontade da descoberta⁷⁸, seja pelo inusitado da situação, como um passarinho com topete/peruca. Como dizia Cecília, “tudo é misterioso nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar” (MEIRELES, 1984, p. 30).

O ideal seria apresentar as versões às crianças, de maneira desinteressada, para que elas, também desinteressadamente, as adotem ou ignorem, como recomendava Cecília Meireles (1984, p. 31):

Ah! tu, livro desprezioso, que na sombra de uma prateleira uma criança livremente descobriu, pelo qual se encantou e, sem figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda... tu, sim, és um livro infantil, e o teu prestígio será, na verdade, imortal.

⁷⁸ “Wonder is the seed of knowledge”, Francis Bacon

Pois não basta um pouco de atenção dada a uma leitura para revelar uma preferência ou uma aprovação. É preciso que a criança viva a sua influência, fique carregando para sempre, através da vida, essa paisagem, essa música, esse descobrimento, essa comunicação...

Vejamos a seguir o Quadro 13 onde se verificam as correspondências rítmicas entre o original em português e a versão em inglês.

Quadro 13: Ritmo comparado: Passarinho no sapé & In a tree hole

1	O P tem papo, C A C A	4/2	T has a toupee. A B C B A	5/2
2	o P tem pé. C A C A	4/2	T has toes. A B A	3/2
3	É. o P que pia? C A C A	4/2	Is it T who trills? B C A C A	5/2
4	(Piu!) A	1/1	(Trill!) A	1/1
5	Quem é? A B	2/1	Who is it? B A C	3/1
6	O P não pia: C A B A	4/2	T cannot trill: A C B A	4/2
7	o P não é. C A B A	4/2	T can't do so. B A C A	4/2
8	O P só tem papo C A C B A	5/2	T just has a toupee B A C C B A	6/2
9	e pé. C A	2/1	and toes. C A	2/1
10	Será o sapo? C A C A	4/2	Is that the toad? C A C A	4/2
11	O sapo não é. C A C B A	5/2	The toad can't do so. C A B C A	5/2
12	(Piu!) A	1/1	(Trill!) A	1/1
13	É.o passarinho C B C A	4/1	It's the titmouse B C A C	4/1
14	que fez seu ninho C B C A	4/1	who built his house C B C A	4/1
15	no sapé. C B A	3/1	in a tree hole. C C A B	4/1
16	Pio com papo. A C A	3/2	Trill with a toupee. A C C B A	4/2
17	Pio com pé. A C A	3/2	Trill with toes. A C A	3/2
18	Piu-piu-piu: A C C	3/1	Trill-trill-trill-trill: C C C A	4/1
19	Passarinho. B C A	3/1	Titmouse. A B	2/1
21	Passarinho B C A	3/1	Titmouse A B	2/1
22	no sapé. C B A	3/1	in a tree hole. C C A B	4/1

3.4.1. Ritmo e prosódia

Conforme visto no Quadro 13, embora existam algumas diferenças no número de sílabas, o ritmo da tradução parece manter correspondência satisfatória com o ritmo do original.

Quanto ao título do poema, hesitei bastante até decidir pela tradução final. A princípio traduzi seguindo o modelo do original, “Titmouse in a tree hole”, indicando “quem” (passarinho/titmouse) e “onde” (sapé/tree hole). Depois achei que deveria reproduzir os efeitos fônicos do título original e optei por “Titmouse in its house”: “pas” e “sap” no português e “tit_s” e “its” no inglês: (passarinho/sapé vs. titmouse/in its house), mas assim a versão perdia a circularidade, já que o último dístico do original é idêntico ao título. Por fim, achei que poderia omitir o nome do passarinho no título, pois ele é identificado no decorrer do poema e julguei interessante manter o mistério sobre o sujeito que pia, já que o poema é construído em torno dessa dúvida [“É o P que pia?”]. Adotei, então, “In a tree hole” que, como efeito fônico, expressa um leve eco de trinado no título (entre “tree” e “trill”), mantém a circularidade (último verso é igual ao título) e ganha aura de mistério.

Senti certa dificuldade para indicar a batida forte no 18º verso, o do trinado do passarinho. A rigor, o acento pode cair em qualquer sílaba, dependendo do leitor e do passarinho que ele tiver em mente. Um bem-te-vi estaria bem representado com três “trills”, mas como o canto peculiar do titmouse é composto de três trinados breves e um longo, acrescentei deliberadamente um “trill” à tradução, com tempo forte no último trinado, para ser fiel à natureza “peônia quarta” do passarinho. E “piu-piu-piu” se tornou “trill-trill-trill-trill”.

Cabe aqui mencionar uma revelação inspirada⁷⁹. “Trill, trill, trill, trill” é como canta o pássaro que “Conduz o Coral do Dia” (STEIL, 2011, p. 255) em Milton a Poem, de William Blake: “He leads the Choir of Day! trill, trill, trill, trill, mounting upon the wings of light into the Great Expanse” (BLAKE, 1998, p. 176). O fato de a tradução do verso “Piu-piu-piu” (adotada neste estudo como trill-trill-trill-trill) reverberar o trecho do clássico inglês pode se constituir num ganho: a intertextualidade (dependendo do leitor) pode dar ao passarinho ceciliano uma mística blakiana, e contribuir para a aceitação da versão entre falantes de inglês pelo eco familiar que ela reproduz, ainda que tal

⁷⁹ Agradeço a Juliana Steil pela lembrança encantadoramente mágica sobre o trinado do passarinho descrito em Milton, de William Blake, soar como minha versão do “Piu-piu-piu” do “Passarinho no sapé”, de Cecília Meireles.

eco tenha sido resultado de um golpe de sorte, e ainda que seja remota a chance de alguma criança reconhecer os trinados como semelhantes aos de Blake. Mas por que não confiar no que a “infância descobre pela genialidade da sua intuição?”

3.4.2. Efeitos fônicos: rimas, aliterações, assonâncias

Apesar de a particularização do passarinho como “titmouse” ser controversa – uma vez que a autora deixou aberta ao leitor a possibilidade de imaginar as plumagens e o canto do passarinho –, acredito que, se a melhor alternativa para a tradução era definir o passarinho, “titmouse” foi uma escolha feliz não só por suas características, já descritas, mas pelo nome em si, com a tônica recaindo no “i”. Conforme vimos no poema “O cavalinho branco” (p. 150 deste estudo), as vogais [i] e [ɪ] remetem a coisas miudinhas, saltitantes, itsy-bitsy, e contribuem para dar um ar de delicadeza e meiguice ao poema como um todo. No original, além de “passarinho” (com 4 ocorrências), temos ainda *ninho* (1x), *piu* (6x), *pia* (2x), e *pio* (2x), totalizando 15 ocorrências de “i” tônico. No poema traduzido, além de *titmouse* (4x), temos *trill* (9x), *built* (1x), *tree* (3x) e *his* (1x) totalizando 20 ocorrências, sem contar “is” e “its”. Somando a essas a letra T [ti:], as ocorrências saltam para 26, o que é ótimo, uma vez que é preciso compensar pelos sons mais graves advindos da pronúncia dos vocábulos *toes* (2x), *so* (2x) e *hole* (2x).

Como sabemos, o original é riquíssimo em aliterações, donde talvez tenha vindo o impulso inicial da autora, conforme cogitamos no início da análise deste poema, que parece ter sido pensado para dar aos infantes uma leitura agradável no pós-alfabetização. Computei 33 oclusivas /p/ no original, incluídas aí a letra P (em si), e *sapo*, *pia*, *pé*, *passarinho*, *papo*, *pio*, *sapé*, *piu*. Como este poema tem 64 palavras, tem-se uma ideia do peso que configura a aliteração com /p/. A tradução, baseada no T, talvez perca um pouco do espírito “saliente”: apesar de oclusiva, T não é bilabial como o P – que aparentemente “pipoca” mais na boca. Dentre 67 palavras que compõem a tradução, computei 30 oclusivas /t/, incluídas aí a própria letra T, e *toupee*, *toes*, *toad*, *tree* e *titmouse* (ou 34, se incluídas também *built*, *cannot* e *can’t*, que não figuram no cômputo da aliteração).

Em termos de rimas, o original alterna as sonoridades de maneira mais variada: “papo” rima com “sapo”; “passarinho” com “ninho”; “pé” rima com “é” e “sapé”; e as aliterantes “piu”, “pia” e

“pio” se alternam, sem padrão fixo. No poema traduzido, “toes”, “toad”, “so” e “hole” rimam entre si, em assonância, sem padrão fixo; “titmouse” rima com “house”; “trill” alitera com “tree”; e “toupee” rima consigo mesmo. O 5º verso, “Who is it?” não rima nem consigo mesmo. O Quadro 14 a seguir mostra em cores o esquema rímico do original e da tradução, para melhor visualização:

Quadro 14: Esquema rímico em cores:
Passarinho no sapé & In a tree hole

Passarinho no sapé	In a tree hole
O P tem papo,	T has a toupee.
o P tem pé.	T has toes.
É o P que pia?	Is it T who trills?
(Piu!)	(Trill!)
Quem é?	Who is it?
O P não pia:	T cannot trill:
o P não é.	T can't do so.
O P só tem papo	T just has a toupee
e pé.	and toes.
Será o sapo?	Is that the toad?
O sapo não é.	The toad can't do so.
(Piu!)	(Trill!)
É o passarinho	It's the titmouse
que fez seu ninho	who built his house
no sapé.	in a tree hole.
Pio com papo.	Trill with a toupee.
Pio com pé.	Trill with toes.
Piu-piu-piu:	Trill-trill-trill-trill:
Passarinho.	Titmouse.
Passarinho	Titmouse
no sapé.	in a tree hole.

3.5 Ou isto ou aquilo

Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo em dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro doce,
ou compro o doce e não guardo dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranquilo.

Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

Muitos poemas do livro *Ou isto ou aquilo* deixam entreouvir a voz poética de uma criança que relata e participa do que vê, mas são poucos os que usam a primeira pessoa do singular para se expressar, e estes são “Leilão de jardim” [Quem me compra um jardim com flores?]; “O último andar” [É lá que eu quero morar]; “Figurinhas II” [Onde está meu quintal amarelo e encarnado...?]; “Cantiga da babá” [Eu queria pentear o menino...] e “Ou isto ou aquilo”, inspirado na neta Fernandinha, como ela própria conta em depoimento, como veremos a seguir.

Era 1964, o livro acabara de ser lançado. Cecília deu um exemplar a Fernanda e leu para ela alguns poemas, começando pelo “A bailarina”, também inspirado na neta:

“Você sabe quem é esta menina?” Eu sorri, mas não respondi. “E esta?” Referindo-se ao poema que lia... “Ou isto ou aquilo”... Interrompi a leitura e disse... Sou eu! Mas quando olhei para a gravura de um menino subindo uma escada, eu disse: calço a luva de organdi sobre o anel de pérola que a mamãe me deu porque ela disse que não posso tirar do dedo... mas eu não sou menino, nem sou este do desenho... Minha avó achou graça da minha observação e disse: “Não... menino você não é não. Isto é uma ilustração, não fui eu que desenhei... mas o poema é para você. Às vezes na língua do eco temos de trocar umas palavrinhas. Leia e conte essas histórias para os seus irmãozinhos”.

Para construir a rima entre o 14º e o 16º verso, que terminaria com a palavra “aquilo”, Cecília escolheu usar a palavra “tranquilo”, no masculino. A ilustradora entendeu que se tratava de um menino; e desenhou um menino, para desgosto da neta Fernanda. Quando Cecília diz à neta que na língua do eco às vezes é preciso “trocar umas palavrinhas”, ela no fundo está revelando um dos maiores dilemas do fazer literário: na literatura, ou talvez, sobretudo, na literatura e na tradução literária, o fazer cotidiano é uma eterna sucessão de escolhas.

A partir de circunstâncias e situações corriqueiras do cotidiano – uma fala do neto ou um gesto da neta, como o hábito de usar luva e anel ao mesmo tempo – Cecília conseguia “alçar voo para as eternas regiões do transcendente, sem perder o contato com as realidades simples da vida”, conforme Nelly Novaes Coelho (1964, p. 96). Construindo o poema como uma queixa/ depoimento em primeira pessoa, ela se aproxima do público infantil, que se identifica com a voz poética e com o dilema da criança que “vive escolhendo o dia inteiro”.

Começando com uma escolha que a ninguém é dado fazer (se haverá chuva ou se haverá sol), o eu poético segue desenvolvendo seu tema com uma série de alternativas contrastantes, em que a escolha de uma das alternativas implica na imediata impossibilidade da realização da outra. Escolhas simples, como usar a luva ou o anel, dão lugar a escolhas mais complexas – gastar ou economizar o dinheiro guardado, brincar ou estudar, voar ou permanecer no chão – e cada uma delas põe em movimento uma engrenagem, ou mó, que aos poucos vai nos definindo, fazendo-nos ver a alegria e a dor das escolhas, uma vez que

‘preferir’ está sempre vinculado a ‘preferir’. Como muitos outros poemas de Ou isto ou aquilo, este também permite outros níveis de leitura além do denotativo. A seguir, a tradução (confira também a tradução feita por Sarah Rebecca Kersley no Apêndice):

Quadro 15: Ou isto ou aquilo & Either this or that

Ou se tem chuva e não se tem sol,	Either there's rain and no sign of sunshine
ou se tem sol e não se tem chuva!	or there is sunshine and no sign of rain!
Ou se calça a luva e não se põe o anel,	Either you wear the ring and take off the glove,
ou se põe o anel e não se calça a luva!	or put on the glove and leave off the ring.
Quem sobe nos ares não fica no chão,	If you fly in the air, you can't stay on the ground,
quem fica no chão não sobe nos ares.	If you stay on the ground, you can't fly in the air.
É uma grande pena que não se possa	It is really a pity that no one can be
estar ao mesmo tempo em dois lugares!	at the same time both here and there!
Ou guardo o dinheiro e não compro doce,	Either I save my dimes and don't buy any candy,
ou compro o doce e não guardo dinheiro.	or I buy the candy and spend all my dimes.
Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...	Either this or that: either this or that...
e vivo escolhendo o dia inteiro!	Day in and day out I must make up my mind!
Não sei se brinco, não sei se estudo,	Should I play outside or finish my lesson?
se saio correndo ou fico tranquilo.	Should I sit at peace or run quick as a cat?
Mas não consegui entender ainda	I just can't decide which choice is the best:
qual é melhor: se é isto ou aquilo.	If one or the other, whether this or that.

Composto de oito dísticos de versos longos, a maioria decassílabos, “Ou isto ou aquilo” tem rimas completas em todos os versos pares, numa sequência alternada: ab cb/ de fe/ gh ih/ jk lk. Os dois primeiros dísticos repetem o padrão “ou... ou...” e quando se espera que o padrão vá se repetir, há uma mudança: os dois dísticos seguintes continuam a apontar duas opções, mas em outro padrão, como a lembrar ao leitor que não só é preciso fazer escolhas como também é possível fazê-las. Se cada escolha representa uma perda por aquilo que foi preterido e não se pode ter, ela também representa a possibilidade de ganho por meio da mudança. O padrão “ou... ou...” volta no 5º e 6º dísticos para mudar outra vez, de maneira diferente, no 7º e 8º, e encerrar com o mote “isto ou aquilo”, imprescindível para arrematar o círculo do poema que, desde o título, tamborila no isto/ aquilo.

Na tradução, procurei manter o esquema rímico, buscando também a naturalidade de uma fala informal uma vez que, neste caso, a voz poética é, de fato, a voz de uma criança. Quando não consegui rimas completas, usei toantes ou aliterantes. Procurei manter o esquema estrófico e estrutural, repetindo o padrão “ou... ou...” onde ele se repetia e mudando onde mudava.

	Ou isto ou aquilo	Sílabas/ batidas	Either this or that	Sílabas/ batidas
1	Ou se tem chuva e não se tem sol, A C B A C A C B A	9/4	Either there's rain and no sign of sunshine A C B A C A C C A C	10/4
2	ou se tem sol e não se tem chuva! A C B A C A C B A	9/4	or there is sunshine and no sign of rain! A B C A B C A B C A	10/4
3	Ou se calça.a luva.e não se põe.o anel, C A B C A C B A B C A	11/4	Either you wear the ring and take off the glove B C A C C A C A C C A	11/4
4	ou se põe.o anel e não se calça.a luva! C A B C A C B A B C A	11/4	or you put on the glove and leave off the ring. C C A C C A B A B C A	11/4
5	Quem sobe nos ares não fica no chão, B A C C A C B A C C A	11/4	If you fly in the air, you can't stay on the ground, C B A C C A C B A C C A	12/4
6	quem fica no chão não sobe nos ares. B A C C A B A C C A	10/4	if you stay on the ground, you can't fly in the air. C B A C C A C B A C C A	12/4
7	É.uma grande pena que não se possa C C A C A C C B A B	10/3	It's really a pity that no one can be C A C B C A B C A C B A	12/4
8	estar ao mesmo tempo.em dois lugares! C A C A C A C A C A	10/5	at the same time both here and there! C C A A C A C C A	9/4

Quadro 16: Ritmo comparado: Ou isto ou aquilo & Either this or that

9	Ou guardo.o dinheiro.e não compro o doce, B A C B A C A B C A	10/4	Either I save my dimes and don't buy any candy, B C A B C A C C B A B C A C	14/4
10	ou compro.o doce.e não guardo o dinheiro. A B C A C B A B B A	10/4	or I buy the candy and spend all my dimes. C A B C A C C A B C A C	12/4
11	Ou isto.ou aquilo: ou isto.ou aquilo... B A C C A C B A C C A	11/4	Either this or that: either this or that... B C A C A B C A C A	10/4
12	e vivo.escolhendo o dia inteiro! C A B C A B C A C B A	11/4	Day in and day out I must make up my mind! B A C B A C B A B C A	12/4
13	Não sei se brinco, não sei se estudo, A B C A C A B C A	9/4	Should I play outside or finish my lesson? B C A B A C A C C A C	11/4
14	se saio correndo ou fico tranquilo. C A C B A C C A C B A	11/4	Should I sit at peace or run quick as a cat? B A B C A C B A C C A	11/4
15	Mas não consegui entender ainda C A C C A B A C C A	10/4	I just can't decide which choice is the best: B A C C A C A C C A	10/4
16	qual é melhor: se é isto.ou aquilo A C B A C B A B C A	10/4	if one or the other, whether this or that. C A C C A C B A C A	11/4

Quadro 16: Rímno comparado: Ou isto ou aquilo & Either this or that

3.5.1. Ritmo e prosódia

Acredito que consegui uma boa correspondência na estrutura do poema traduzido, no que concerne aos padrões de enunciação dos versos. Onde no original impera o padrão “ou... ou...”, a saber, no 1º, 2º, 5º e 6º dísticos, no poema traduzido impera a estrutura correspondente “either... or...”. O mesmo se pode dizer da estrutura “generalista” do poema até o 5º dístico; isto é, a voz poética infantil se mostrará, de fato, apenas no 5º dístico, ao assumir que está indecisa entre comprar o doce ou guardar o dinheiro. Até então, o que é dito no poema vale para todos, não só para o sujeito poético [Ou se calça a luva ou se põe o anel/ Quem sobe nos ares não fica no chão, etc.] Para manter esse caráter generalista, usei “you”, que em inglês indica “people in general”. Uma alternativa a “you” seria “one”, muito formal, e extemporâneo na voz de uma criança pequena.

Prosseguindo, o 3º e o 4º dísticos do original fogem ao padrão “ou... ou...”, escapada esta mantida na tradução, que usa a condicional “if you” para escapar também do caráter extremamente formal de “those who” – alternativa que poderia ser considerada se o poema não se destinasse ao público infantil (as estruturas “those who [do something]” ou “he who [does something]” são usadas em situações mais formais do que a correspondente “quem [faz alguma coisa]”, em português). O 5º e 6º dísticos voltam à estrutura “ou... ou...”, assim como a tradução, com seu correspondente “either... or...”. Por fim, o 7º e 8º dísticos fogem outra vez à estrutura formal do “ou... ou...”, assim como a tradução. Neste caso, recorri à estrutura “should I... should I...”, que corresponde aproximadamente ao “será?”: “Será que brinco? Será que estudo?” Ainda sobre esse aspecto estrutural, o último verso do original fecha com a dupla “isto ou aquilo”, em que o poema traduzido corresponde à altura, creio eu, ao usar “whether this or that”.

Notamos que os versos do original não são regulares em matéria de sílabas poéticas, que variam entre 9 e 12, mas se tornam regulares no número de batidas, em compasso quaternário. Mesmo aqueles versos em que o acento tônico natural poderia impedir a resolução musical satisfatória das batidas uniformes acabam se moldando ao ritmo imposto desde o começo da leitura. É o caso do 7º verso, por exemplo, para o qual acento duas possibilidades de leitura. Na leitura que escolhi ilustrar no Quadro 16 acima, o índice de indeterminação do sujeito “se” recebe o terceiro (e último) tempo forte do 7º verso. O ritmo natural da fala não ousaria colocar uma batida forte

no índice de indeterminação do sujeito [É uma pena que não *se* possa]. Acredito que poderíamos aqui falar em ritmo sincopado.

Em música, a síncope é uma estratégia para romper a regularidade do ritmo, acentuando uma nota no tempo fraco de um compasso. No exemplo do poema, o leitor, conduzido pelo ritmo, pode chegar a pronunciar a partícula “se” em tempo mais forte, mantendo o fluxo sem muitos tropeços, apesar do enjambement no 8º verso tender a “precipitar” a leitura e “puxar” a quarta batida do 7º verso para o 8º verso: nessa leitura que estou descrevendo e que me parece natural, o último tempo forte do 7º verso tende a cair no verso seguinte, sobre a sílaba “tar” de “estar”. Nesse caso, o último trechinho do 7º verso seria acelerado de maneira sincopada também, pois haveria apenas um tempo forte para 4 sílabas [pos.sa es.**tar**]; as outras sílabas (átonas e subtônica), “po”, “sa” e “es” teriam de se aglomerar, trepidantes, para manter o tempo de leitura. O leitor talvez então fizesse uma pausa natural, desacelerando o 8º verso, cuja segunda batida forte recairia assim sobre a sílaba “mes” de “mesmo”. Seja como for, há uma quebra na regularidade rítmica no 7º e 8º versos do original, com o oitavo verso completando as batidas do sétimo. Essa quebra se perde no poema traduzido pela ausência do enjambement. Sem ele, a tradução ganha em regularidade rítmica, o que não quer dizer que isso seja uma vantagem.

Por outro lado, as rimas na tradução talvez sejam mais dissonantes porque incompletas. Como fazer escolhas nem sempre é algo “harmônico” ou “suave”, as rimas incompletas talvez até “afinem” mais com o tom.

3.5.2. Efeitos fônicos: rimas, assonâncias, aliteraões

As rimas neste poema seguem um padrão fixo: rimas completas entre versos pares alternados [ab cb; de fe; gh ih; jk lk], além da rima toante incidental entre “sol” e “anel”, no 1º e 3º versos. A versão tem correspondências satisfatórias para essas rimas, ainda que nem todas sejam completas, como pode ser conferido no Quadro 17.

A rima incidental sol/anel encontra correspondente na incidental assonante sign/sunshine. Nos versos 6º e 8º e 14º e 16º as rimas são completas: air /there; e cat/that, respectivamente. Entre o 2º e o 4º consegui correspondência por meio de aliteração: rain/ring; e entre 10º e 12º, assonância completa (full assonance) com dime/mind. Este efeito fônico foi o mais dificultoso de todos. Todas as alternativas que me ocorriam extrapolavam de alguma forma o conteúdo do original.

Tanto tempo passei refletindo sobre essa escolha que o apuro em que me vi acabou se refletindo temporariamente na tradução: ocorreu-me usar “nickels” para traduzir dinheiro e os versos chegaram a ficar assim:

Either I save my nickels not buying the candy
Or I buy the candy spending all of my nickels.

Either this or that, either this or that...
So many choices have left me in a pickle.

Embora não muito diferente de “nickels” para traduzir “dinheiro”, o uso de moedas “dime”, que por fim me ocorreu (e que, por ora, é minha opção final, como indicado nos Quadros 15, 16 e 17), possibilitou o emprego de uma expressão em inglês que é bem próxima à informalidade do original em que Cecília emprega “vivo escolhendo o dia inteiro!”: Usei “day in and day out I must make up my mind”. “To make up one’s mind” é expressão corrente, usada em qualquer nível ou situação, independentemente de idade, região ou classe; e, se comparada a outras maneiras de expressar decisões ou escolhas, como “decide”, “pick”, “choose”, é a mais informal. A expressão “day in and day out” para enfatizar a frequência com que algo é feito é tão exagerada quanto “viver ‘fazendo alguma coisa’ o dia inteiro” do original.

Por fim, lancei mão também da expressão idiomática “quick as a cat” para fechar em rima completa com a locução que definitivamente tinha de dar o ponto final ao poema, seguindo os mesmos termos do original, “isto ou aquilo”, e nos mesmos termos em que ocorrera ao longo dele, a saber, “this or that”.

Quadro 17: Esquema rímico em cores: Ou isto ou aquilo & Either this or that

1	Ou se tem chuva e não se tem sol,	Either there's rain and no sign of sunshine
2	ou se tem sol e não se tem chuva!	or there is sunshine and no sign of rain!
3	Ou se calça a luva e não se põe o anel,	Either you wear the ring and take off the glove,
4	ou se põe o anel e não se calça a luva!	or put on the glove and leave off the ring.
5	Quem sobe nos ares não fica no chão,	If you fly in the air, you can't stay on the ground,
6	quem fica no chão não sobe nos ares.	If you stay on the ground, you can't fly in the air.
7	É uma grande pena que não se possa	It is really a pity that no one can be
8	estar ao mesmo tempo em dois lugares!	at the same time both here and there!
9	Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,	Either I save my dimes and don't buy any candy,
10	ou compro o doce e não guardo o dinheiro.	or I buy the candy and spend all my dimes.
11	Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...	Either this or that: either this or that...
12	e vivo escolhendo o dia inteiro!	Day in and day out I must make up my mind!
13	Não sei se brinco, não sei se estudo,	Should I play outside or finish my lesson?
14	se saio correndo ou fico tranquilo.	Should I sit at peace or run quick as a cat?
15	Mas não consegui entender ainda	I just can't decide which choice is the best:
16	qual é melhor: se é isto ou aquilo.	If one or the other, whether this or that.

3.6 A lua é do Raul

Raio de lua.
Luar.
Lua do ar
azul.

Roda da lua.
Aro da roda
na tua
rua, Raul!

Roda o luar
na rua
toda
azul.

Roda o aro da lua.

Raul,
a lua é tua,
a lua da tua rua!

A lua do aro azul.

A maior parte dos poemas de *Ou isto ou aquilo* é construída com luminosidade, e a cor de maior frequência é o branco, seja no termo “branco” em si, conforme vimos em “O cavalinho branco”, seja nas imagens que o evocam e que são empregadas por Cecília para compor seus jogos de luz: água, orvalho, asa, camélia, lua, luar. “A lua é do Raul” é paradigmático nesse sentido. Todas as estrofes têm lua [u] ou luar [a] em seus versos, e o embate de palavras com predomínio de vogais tônicas /a/ que clareiam [luar, aro, raio] e /u/ que escurecem [azul, lua, Raul] é fascinante, como vimos no início do Capítulo 2 desta dissertação. No cômputo geral das vogais, [a] é a mais frequente, com 42 ocorrências, entre tônicas e átonas; [u:] ocupa o segundo lugar, com 31 ocorrências, também somando tônicas e átonas. Se levarmos em conta apenas as tônicas, serão 13 vogais claras, computadas na soma de /a/ + /o/ + /e/. Se apenas as escuras tônicas, teremos 20 [u].

Considerarei o jogo claro-escuro o atributo mais marcante deste poema, além das rimas lua/tua/rua e Raul/azul, embora seu padrão rímico não seja bem marcado. Segundo essa leitura, eu deveria tentar recriar o jogo chiaroscuro entre as vogais claras-eufóricas e as graves-

escuras como se vê no original, de maneira que no poema traduzido predominassem esses dois sons, um aberto e um fechado.

Por sorte, algumas palavras com vogais “noturnas” em português [azul, lua] também têm tons escuros em inglês. Neste caso específico, “blue” [blu:] e “moon” [mu:n] têm vogais fechadas e longas. Mas nem todas as palavras com vogais abertas em português, como “luar”, o são em inglês: “moonlight” é metade escura e metade clara [ˈmu:n,laɪt]. Já as outras palavras claras em português como “ar”, “raio” e “aro”, ou são apenas medianamente claras em inglês, “air” [ɛə] e “beam” [bi:m], ou são escuras “hoop” [hu:p]. Vejamos antes a tradução:

Quadro 18: A lua é do Raul & The moon belongs to Raul

	A lua é do Raul	The moon belongs to Raul
1	Raio de lua.	Beam of light.
2	Luar.	Moonlight.
3	Lua do ar	Light in the air
4	azul.	so blue.
5	Roda da lua.	Ring around the moon.
6	Aro da roda	Hoop of light
7	na tua	on your
8	rua, Raul!	road, Raul!
9	Roda o luar	Round goes the moon
10	na rua	traveling light
11	toda	the surrounding
12	azul.	blue.
13	Roda o aro da lua.	Round goes the light hoop.
14	Raul,	Raul,
15	a lua é tua,	the moon belongs to you,
16	a lua da tua rua!	the moon on the road before you!
17	A lua do aro azul.	The moon with the halo hoop so blue.

3.6.1. Prosódia e efeitos fônicos

Além do jogo de luz e sombra, Cecília também brinca com as palavras “raio”, “aro” e “roda”, numa referência à brincadeira infantil “hoop rolling”, em que uma criança gira na rua um aro de metal (que antigamente também podia ser uma roda de bicicleta), usando como apoio uma haste, ou raio, para não deixar o aro cair.

“Roda” e “aro” têm sonoridade clara e parentesco sonoro, mas suas correspondentes em inglês, não. Suas correspondentes diretas, “wheel” e “hoop”, não têm muita similaridade sonora entre si, o que me levou a optar por “hoop” para traduzir “aro”, pois assim seria possível fixar a ideia do brinquedo em “hoop” – que tanto pode ser o moderno bambolê [hula hoop], brincadeira que ressurgiu recentemente, quanto o antigo aro que girava [hoop rolling]. Para acentuar a sugestão da brincadeira com “hula hoop”, escolhi usar a palavra “halo” [ˈheɪləʊ], visualmente semelhante a “hula” [ˈhʉ:lə], no último verso.

Preferi traduzir “rua” por “road” pela aliteração com “Raul”, “round” e “ring”, considerando que seria melhor ficar circunscrita a sons que remetessem a “round”, pois além de sugerir a circularidade da lua (atribuída a roda e aro, no original), haveria a possibilidade de brincar com as variações de “round”, no caso “surrounding” e “around”, lembrando que no original a autora brinca com “ar” e “aro” [“lua do aro azul” e “lua do ar azul”]. Pensei em usar “ray” para “raio” (que no original tem duplo sentido, diga-se de passagem), mas como já tinha me definido por “road”, “round” e “ring”, preferi empregar “beam” para ecoar “blue” e “belong” e escapar um pouco dos Rs aliterantes. Dessa maneira, “beam”, primeira palavra do poema, ecoa remotamente em “blue”, repetida no decorrer do poema e no fim, como “ponto final”.

Na terceira estrofe cometo uma inversão sujeito-verbo, algo pouco comum em inglês, mas que reflete o original, onde também se vê uma inversão [Roda o luar na rua toda azul]. Embora incomum em inglês, é uma construção possível: “go” é um dos verbos de movimento que permitem o chamado “adverbial fronting”; no caso, o advérbio “round” vem à frente do verbo “goes” e, por fim, do sujeito “moon”. Ainda na terceira estrofe, o verso “traveling light” permite pelo menos duas leituras: “viajar com pouca bagagem” e “luz itinerante”; incorporei deliberadamente essa possibilidade de duplo sentido, já que em português a autora brinca com duas possibilidades para o mesmo som nos já citados versos [“lua do aro azul” e “lua do ar azul”] e nas similares [aro + da] e [roda], que dispostas simultaneamente parecem

[roda + roda]. Na tentativa de manter a dubiedade, não usei vírgulas ou qualquer outra pontuação nessa terceira estrofe.

Então, embora aparentemente fugindo do original, a tradução está de certa forma compensando a perda dos jogos de linguagem do original com um ganho imagético, além do duplo sentido já mencionado. Além disso, creio que os versos “traveling light the surrounding blue” dão dinâmica à estrofe; o aro da lua parece girar mais veloz pela rua, ou entorno. Outro motivo de me agradar desse verso se deve ao “light” que clareia a estrofe com sua vogal aberta [ai], recurso que usei em outros pontos identificados a seguir:

Uma vez que as correspondentes de “aro”, “ar”, “roda” e “raio”, todas com sonoridade clara, são de sonoridade mais escura em inglês [hoop; air; ring/round; beam] iluminei alguns versos com “light” em pontos estratégicos, para corresponder à luminosidade do original: na 1ª estrofe todos os versos (menos o 4º) receberam “light” (no original eles são iluminados com raio/luar/ar); o 6º verso, que no original é iluminado com “aro”, na tradução torna-se iluminado com “hoop of light” (aro de luz); o 9º verso do original é iluminado com “luar” – na tradução iluminei o 10º verso com “traveling light”, como já vimos. O 13º verso, iluminado no português com “aro”, recebeu “light” mais uma vez: em lugar de “moon hoop” usei “light hoop”. Com isso, a tradução ecoa seis vezes a palavra “light”.

No Quadro 18 a seguir faço o cômputo das ocorrências para visualizar mais claramente as diferenças e similitudes. Na contagem das batidas/beats, as sílabas subtônicas não entram, mas elas também dão colorido ao poema como um todo, no sentido de penderem a atmosfera sonora mais para a luz, ou mais para a sombra/noite. Esse raciocínio acabou por me levar a computar tônicas e subtônicas no português, e acentos primários e secundários no inglês (primary stress and secondary stress). Assim, as tônicas e subtônicas claras estão destacadas em amarelo; as escuras em azul; as medianas tendentes a claras estão destacadas em cinza claro; e as medianas tendentes a escuras, em cinza escuro.

Quadro 19: Efeito claro-escuro em cores:
A lua é do Raul & The moon belongs to Raul

	A lua é do Raul		The moon belongs to Raul	
1	Raio de lua.	4/2	Beam of light.	3/2
2	Luar.	2/1	Moonlight.	2/1
3	Lua do ar	4/2	Light in the air	4/2
4	azul.	2/1	so blue.	2/1
5	Roda da lua.	4/2	Ring around the moon.	5/2
6	Aro da roda	4/2	Hoop of light	3/2
7	na tua	2/1	on your	2/1
8	rua, Raul!	4/2	road, Raul!	2/2
9	Roda o luar	4/2	Round goes the moon	4/2
10	na rua	2/1	traveling light	4/2
11	toda	2/1	the surrounding	4/1
12	azul.	2/1	blue.	1/1
13	Roda o aro da lua.	6/3	Round goes the light hoop.	5/2
14	Raul,	2/1	Raul,	1
15	a lua é tua,	4/2	the moon belongs to you,	6/3
16	a lua da tua rua!	6/3	the moon on the road before you!	8/3
17	A lua do aro azul.	7/3	The moon with the halo hoop so blue.	9/3

Obs: As colunas do meio e da direita indicam a relação sílabas poéticas/ sílabas acentuadas (beats) em cada verso, no original e na tradução, respectivamente.

Enquanto no original (50 palavras) há sete tônicas absolutamente claras (não computando aqui os /o/, que são medianas tendendo a claras) e 20 escuras, na tradução (61 palavras) há seis claras e 18 escuras, em quantidades absolutas praticamente iguais. Em termos de vogais intermediárias (meio claras tendendo a escuras, como “roda”), o original aponta cinco; a tradução, seis. Os números absolutos de vogais tônicas no original e no poema traduzido são praticamente iguais, levando-nos a crer que há correspondência entre um e outro. No entanto, é possível observar que a tradução é mais ‘palavrosa’ (61 palavras), e enuncia sons não computados em parâmetros claros ou escuros, o que nos faz inferir que o efeito chiaroscuro, que no original apresentava contraste nítido entre /a/ e /u/ (com raros sons intermediários), na

tradução se afigura contaminado de partículas sonoras nem claras nem escuras, representantes da grande faixa cinzenta, indicadas pela cor cinza (claro e escuro) no quadro anterior. Além dos acréscimos que fiz para remeter ao brinquedo “hoop”, o fato é que palavras homófonas no original (“roda” substantivo e “roda” verbo, por exemplo) ganharam traduções diferentes no poema de chegada, introduzindo novos “sons intermediários” [halo, so, goes, belong, beam, ring] com consequente aumento na variedade sonora, o que ocasionou a perda de contraste entre luz e sombras que havia no original. Se de um lado houve ganhos, de outro houve perdas.

O esquema rímico não é fixo, e se confunde com a estrutura fônica chiaroscuro do bloco poemático, uma vez que no original as palavras se repetem com constância, tanto na constituição de aliterações, quanto na de rimas externas e internas, a saber, lua/tua/rua; azul/Raul; luar/ar; roda/raio/rua. Nesse quesito a tradução se aproxima do original: Raul alitera com “road”, “ring” e “round”; e “blue” rima com “you” e “hoop”, assonante com “moon”. No caso das rimas externas, há de se destacar a última estrofe, com esquema rímico AA’A’A, no original (todas são assonantes), que na tradução tem esquema rímico A’AAA, uma vez que “blue” e “you” são rimas completas e Raul, “blue” e “you” são assonantes.

Por fim, o ritmo, neste poema, apresenta caráter bastante irregular, e acabou se tornando o efeito poético menos relevante para mim, uma vez que meu objetivo maior era recriar o jogo claro-escuro. O resultado rímico, no entanto, me parece satisfatório, pois o número de batidas da tradução não apresentou grande variação em relação ao original, a não ser no 10º e 13º versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não, essa voz não é tua.
 Você não tem voz própria, tal como
 não é dela a luz da lua, no céu,
 esse quarto minguento incompetente que mal
 e porcamente alumia, essa tosca
 arandela de santo em quarto de bordel,
 coberta de cocô de mosca...
 Não abre a boca, não estufa
 o peito, não. Nada que você diga
 é teu. Nada é você. Você não é. Puf!⁸⁰

Este poema irônico e afiado da epígrafe, intitulado pelo autor Paulo Henriques Britto de “X sonetóide manco”, dá margem a muitas leituras. Uma das que mais gosto, e que me interessa aqui, é a de uma consciência enérgica ralhando com seu sujeito, que no caso é um tradutor que sente orgulho [“não estufa o peito, não”] e prazer [“não abre a boca”] diante da obra por ele traduzida [“essa voz não é tua”]. Como um inseto impertinente, a consciência desse tradutor não dá tréguas: espezinha seu “portador”, xinga a tradução dele de “quarto minguento incompetente”, arremedo de auréola de santo “coberta de cocô de mosca” até que... Puf! O tradutor a aniquila. Ou é aniquilado por ela? No caso da consciência esmagadora, o tradutor sai chamuscado, se submete, desaparece, se anula. E quem vence a parada é a vertente que prega a invisibilidade do tradutor. Porém, se há um duelo, é porque existe uma força antagonista – uma segunda personagem, arquirrival da primeira, que silencia durante o ataque, mas que talvez vença o duelo no fim porque... Por quê? Que armas tem essa arquirrival para sobrepujar a consciência esmagadora?

Em recente entrevista dada a um jornal, o escritor chileno Alejandro Zambra (COZER, 2012, p. 3) assim se manifestou sobre as traduções de seus livros para outras línguas: “Cada tradução me provoca uma sensação difícil de explicar. Sempre custo a acreditar que, não estando ali minhas palavras exatas, seja eu o responsável pelos livros”.

Da mesma maneira como a discussão sobre a “traduzibilidade da poesia” tem atravessado séculos, a questão da “autoria” na tradução parece ter lenha suficiente para atravessar outros tantos quantos séculos.

⁸⁰ “X. Dez sonetóides mancos” (BRITTO, 2003, p. 66)

O poema de Paulo Henriques Britto e o depoimento de Alejandro Zambra parecem apontar para isso. Ambos dão a entender que a tradução ainda habita uma zona de sombra, quase uma “no man’s land”, em que autor e tradutor se sentem clandestinos, receosos de reivindicar posse, temerosos de se haver em um embate. Quando Mario Laranjeira (2003, p. 124) afirma que o tradutor tem de empreender “uma expedição às profundezas do texto para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado”, ele está prevendo algum embate. E também sugerindo que, na tradução, a guarda da centelha é do tradutor.

De minha parte, durante o tempo em que empreendi as expedições para traduzir os poemas de Ou isto ou aquilo, compartilhando da ilha de Cecília Meireles, quanto mais fundo eu mergulhava nas águas de seus textos, mais se confirmavam o respeito e admiração que eu sentia por ela e por sua obra. Essas expedições confirmaram suspeitas também: os “mergulhos” empreendidos, as leituras e releituras, os cotejos, as reflexões para tentar encontrar alternativas, a consulta a amigos e native speakers, o repetir os versos em voz alta de olhos fechados, e a busca constante pelo som ideal, me fizeram ver que mesmo que terra, águas, luz, aves, voz, palavras e ilhas não sejam minhas, mas de Cecília, a leitura ao menos é. Se não era, ficou sendo. Foi conquistada. E se é no terreno da leitura que se estabelecem as bases da tradução, então a tradução, em decorrência, é também do tradutor, tradutora. Há uma posse compartilhada.

Não nego que eu gostaria de “emprestar” a Cecília “uma voz inglesa” na qual ela se reconhecesse e com a qual ela fosse ouvida em outros continentes, outras ilhas. Ignorando por um instante o terreno movediço sobre o qual acabo de fazer essa observação, acrescento que esse querer se manteve firme e forte mesmo quando, ao me reconhecer incapaz de capturar a cor ou o som ideal, eu me conformei com um resultado aquém do pretendido. Mesmo então, nunca me senti “clandestina”. Já vimos que textos são perfectíveis, traduções são perfectíveis, e amanhã repentinamente pode me ocorrer, ou ocorrer a outrem, uma opção melhor que corresponda mais idealmente ao que Cecília quis fazer.

Pretendo levar o projeto adiante. Tenho planos de apresentar diferentes versões em formato de livro, com ilustrações, a alunos de escolas de língua inglesa, como a St. Paul, em São Paulo, para avaliar sua recepção. A ideia inicial é produzir alguns exemplares em capa dura que seriam estrategicamente deixados sobre as mesinhas da biblioteca,

para verificar primeiramente sua “aceitação espontânea”: a criança que o toma nas mãos, e começa a ler, continua lendo? Por quanto tempo? Retorna a ele no dia seguinte? Num segundo momento, as crianças o receberiam como leitura extraclasse. Poderiam levá-lo para casa para ler e escolher “um poema favorito”, por exemplo. Também poderia haver um tipo de estudo dirigido em sala: as crianças leriam um dos poemas em classe como uma atividade de interpretação de texto, por exemplo, e dariam imediato feedback. Este é um projeto ainda incipiente, em fase de conjecturas e estruturação. Se bem conduzido, pode alcançar respostas confiáveis e colocar em andamento uma das ideias de Cecília sobre literatura para crianças: em lugar de classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, “mais acertado seria submetê-lo ao uso da criança, que, afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará pela sua preferência, se ela a satisfaz ou não” (MEIRELES, 1984, p. 30).

Espero que a pequena amostra de versões aqui apresentada contribua para confirmar que é possível e aconselhável traduzir poesia para o público infantil seguindo o mesmo rigor adotado na tradução de poesia para o público adulto; isto é, examinando criteriosamente o texto e identificando os atributos poéticos passíveis de serem recriados, para em seguida recriá-los na língua de chegada tentando preservar pelo menos os elementos mais significativos e de maior regularidade no original – rimas, aliteraões, assonâncias, ritmo, metro etc.

Espero que o consenso dos falantes dos idiomas inglês e português reconheça as traduções aqui apresentadas como traduções de fato e que, se forem identificadas razoáveis correspondências entre uns e outros, concorde em dizer que quem leu “The little white horse” leu “O cavalinho branco”; quem leu “Flash flood” leu “Enchente”; e quem leu “Either this or that” leu “Ou isto ou aquilo”.

Por diferenças estruturais entre as línguas, na dificuldade de encontrar correspondência para todos os níveis na tradução de “Passarinho no sapé”, e em se tratando de um poema sonorista com jogo quase que puramente fônico, procurei “atuar em bloco”, como sugere Campos (2088, p. 183), e redesenhar o tecido poético “com outra ‘resolução’ no sentido musical do termo”: o passarinho que cantava em P ganhou outro nome e passou a cantar em T. Espero que no mesmo diapasão. Torço para que o “Titmouse” tenha herdado a pinta de serelepe do seu primo do Hemisfério Sul, e não caia do galho na tentativa de “fazer bonito”.

Já na tradução do poema “A égua e a água” não segui o mesmo procedimento que adotei na tradução do “Passarinho no sapé” (atuar em bloco e redesenhar o tecido poético com outra resolução) porque, apesar de notadamente sonorista, “A égua e a água” não é um jogo puramente fônico. Talvez o consenso de falantes de inglês e português não considere “The mare and the waters” uma tradução de fato de “A égua e a água”, mas espero que pelo menos o considerem “poeticamente autossustentável” na língua de chegada, critério mínimo para uma tradução bem sucedida.

Reconheço que a leitura que fiz de “A lua é do Raul” obrigou-me a malabarismos e a liberdades semânticas para tentar restituir à tradução algumas correspondentes fônicas das quais eu sentia falta na sonoridade geral quando me atinha mais estritamente ao conteúdo semântico. No entanto, o que considero ganho em “fachos de luz” com a introdução de “light” em pontos estratégicos pode não ter bastado para compensar a perda no contraste entre claras e escuras, uma vez que introduzi também outros sons, desta vez na tentativa de compensar os jogos de linguagem do original. Em função dos acréscimos, o efeito chiaroscuro que eu pretendi recriar ficou um tanto “assombreado” na tradução. Quero crer, contudo, que a versão da “lua do Raul” possa se sustentar autonomamente e consiga evitar ser comparada a um “raio de luar empalhado”, embora certa consciência possa querer chamá-la de quarto minguante incompetente que mal e porcamente alumia...

Puf?

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. “Imagens de flautinha. Ou isto ou aquilo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1964_21860.pdf

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955.

ANDRADE, Mário de. & BANDEIRA, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

ASCHER, Nelson. “Entrevista com Nelson Ascher”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 11, São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2010.

ATTWATER, Juliet. *Translating Brazilian Poetry: a blueprint for a dissenting canon and cross-cultural anthology*. 2011. 246 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

AZEVEDO FILHO, L. A. “Apresentação” in MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BANDEIRA, Manuel. “Improviso”. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 12, p. 250, Abril 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BLAKE, William. *Milton a Poem*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

BORGES, Jorge Luis. “As versões homéricas”. In: *Discussão*. trad: Josely Vianna Baptista. In: *Obras Completas; Volume I*. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Textos recobrados I, 1919-1929. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 47ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. “Um estudo variacionista sobre a lateral palatal”. Letras de hoje. Porto Alegre, v. 42, n.3, p. 89-99, setembro 2007. Acesso em 04 maio 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/2793/2130>

BRITTO, Paulo Henriques. “O lugar da tradução”. In ALMEIDA, Candido José Mendes de et al. (orgs.) O livro ao vivo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Candido Mendes/IBM Brasil, 1995a.

BRITTO, Paulo Henriques. “Lycidas: a more or less platonic dialogue on Stanley Fish’s ‘How to recognize a poem when you see one’”. Tradução do próprio autor de texto originalmente escrito em português e publicado no periódico paLavra , n. 3, 1995, Rio de Janeiro: PUC. 1995b. Disponível em <http://www.phbritto.org/2011/07/lycidas.html>

BRITTO, Paulo Henriques. “My six years with Elizabeth Bishop” in II Encontro Internacional de Tradutores, 2001. Belo Horizonte, UFMG, 2001a. Acesso em 23 fev 2008. Disponível em https://docs.google.com/file/d/0B1HLT669NYMFNGRIMDhiMDItOGFiNS00NTQ2LWE4NDgtM2FiMTY1ODFmMGU3/edit?hl=en_US&pli=1

BRITTO, Paulo Henriques. “Towards more objective evaluation of poetic translation”. In: Seminário As Margens Da Tradução, Rio de Janeiro, UFRJ. 2001b. Acesso em 23 fev 2008. Disponível em: <http://www.phbritto.org/2011/07/towards-more-objective-evaluation-of.html>

BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para quê?” Cadernos de Tradução, n. 8, v. 2, p.41-50. Florianópolis: Núcleo de Tradução, UFSC, 2001c.

BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002. (mimeo)

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. “O filho rebelde de João Cabral”. *Revista Bula*, 2004. Entrevista concedida a Carlos Willian Leite, republicada em 25 de novembro de 2008 na página online da mesma revista. Acesso 26 jun 2012. Disponível em <http://www.revistabula.com/posts/vale-a-penal-er-de-novo/o-filho-rebelde-de-joao-cabral>

BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. Trabalho apresentado no Congresso “Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução”, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. *Fragmentos*, n. 34, Florianópolis/ jan - jun, 2008. Acesso em 11 jun 2012. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>

BRITTO, Paulo Henriques. “A reconstrução da forma na tradução de poesia”. *Cadernos de Letras (UFRJ)* n. 26 Junho 2010. Acesso em 08 jun. 2012. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf

BRITTO, Paulo Henriques. “A avaliação de tradução de poesia”. Conferência apresentada na Universidade de São Paulo no dia 12 de maio de 2011, como parte do Ciclo de Palestras sobre Tradução, organizado pelo Departamento de Letras Modernas e pelo CITRAT (FFLCH/USP), 2011a. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=BC8mrLouPII>

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução como crítica”. Palestra proferida em mesa-redonda com Berthold Zilly e Márcio Seligmann-Silva In II Seminário Internacional De Crítica Literária, realizado em 8

de dezembro de 2011, no Itaú Cultural, São Paulo. 2011b. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9LBjyUaLKcc>

BRITTO, Paulo Henriques. Poemas - Flip. Lidos em 28 de junho de 2011 na Festa Literária Internacional de Paraty, em mesa composta também pela poeta inglesa Carol Ann Duffy. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011c. Disponível em <http://www.blogdacompanhia.com.br/wp-content/uploads/2011/07/FLIP-2011-britto-poemas.pdf>

BUENO, Alexei. “Em torno do Romanceiro da Inconfidência”. Poesia Sempre. Rio de Janeiro, ano 8, n. 12, p. 233-249, Abril 2000.

CAMARGO, Luís. “A poesia infantil de Cecília Meireles” in MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. 5ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAVALCANTI, Inês. “Poesia circunstancial em Cecília Meireles (segundo a tradição do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende)”. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.) Ensaio sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

CHARLEAUX, João Paulo. “Tradutor pode matar ou melhorar obras originais”. Ilustrada. Folha de S. Paulo. São Paulo, 17 dez 2011. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1022656-tradutor-pode-matar-ou-melhorar-obras-originais.shtml>

COELHO, Nelly Novaes. “O ‘eterno instante’ na poesia de Cecília Meireles”. Alfa: Revista de Linguística, v.5/6, Unesp, 1964. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3232/2959>

CORREIA DIAS, Fernanda. “Para a Fernandinha ler e contar estas histórias da avó, Cecília Meireles, para os seus irmãozinhos” In

MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

COSTA, Walter Carlos. “O texto traduzido como re-textualização”. *Ilha do Desterro*, 28, p. 133-155, 1992. Tradução de Helen Conceição, Sílvia Corti e Pedro M. Garcez. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6656/6204>

COZER, Raquel. “A literatura é poda: Alejandro Zambra e a escrita como jardinagem”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jun. 2012. *Ilustríssima*, p. 3.

CUNHA, Marcus Vinicius da; SOUZA, Aline Vieira de. “Cecília Meireles e o temário da escola nova”. *Cad. Pesqui.* São Paulo, v. 41. no. 144, São Paulo, Sept./Dec. 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742011000300011&script=sci_arttext

CUNHA, Maria Teresa Santos & BASTOS, Maria Helena Camara. “Letras em festa”. In NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Cartas na mesa: Cecília Meireles escreve a Henriqueta Lisboa”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (org.) *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do sensível e do imaginário”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3ª ed. 7ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1991a.

DAMASCENO, Darcy. “Notícia biográfica”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3ª ed. 7ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1991b.

DEL PICCHIA, Menotti. “Vaga música”. A manhã, Rio de Janeiro, 01 ago. 1942, p. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf2/116408/per116408_1942_00301.pdf

DIAS, Renata de Souza. Traduzir para a criança: uma brincadeira muito séria. 2001. 142 f. Dissertação (Mestrado em Alemão: Língua, Literatura e Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DINIZ, Telma Franco. “Once upon a time in the realms of Eden: Children’s poetry in Brazil” in STYLES, M.; JOY, L; & WHITLEY, D. (ed.) Poetry and Childhood. Stoke on Trent: Trentham Books, 2010a.

DINIZ, Telma Franco. “Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz” in SILVA, Maria de Fátima Souza e & BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (orgs) Tradução e recriação. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010b.

DRYDEN, John. “On translation” in SCHULTE, R. & BIGUENTE, J. (ed.) Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago press, 1992.

DUFFY, Carol Ann. “Christmas Carol/ Interview: Carol Ann Duffy”. Entrevista concedida a Hephzibah Anderson, The Observer, Sunday 4 December 2005. Acesso em 27 Maio 2012. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/books/2005/dec/04/poetry.features>

EIFRING, Halvor & THEIL, Rolf. “Language Universals” in Linguistics for Students of Asian and African Languages. Uio: Universitetet i Oslo, 2005. Acesso em 29 de Junho 2012. Disponível em <http://www.uio.no/studier/emner/hf/ikos/EXFAC03-AAS/h05/larestoff/linguistics/>

FALEIROS, Álvaro Silveira. “Mário Laranjeira, retradutor de Prévert”. Caligrama: revista de estudos românicos, v. 15, n.1, p.11-25, Belo Horizonte, 2010.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. “Um estudo das edições de ‘Ou isto ou aquilo’, de Cecília Meireles”. Pro-Posições, Campinas, v. 20,

n. 2, Aug. 2009. Acesso 05 Fev. 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072009000200012&lng=en&nrm=iso

FRANCA NETO, Alípio Correia. “Entrevista com Alípio Correia”. Cadernos de Literatura em Tradução, v. 9, São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2008a.

FRANCA NETO, Alípio Correia. “Poesia via tradução”. Palestra proferida em mesa-redonda da VIII Jornada de Tradução e Terminologia do Citrat. Tema: Tradução Literária - Teorias e Práticas, Universidade de São Paulo, 2008/USP, 2008b.

FRANCA NETO, Alípio Correia. Comunicação pessoal em 10 de junho de 2012.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. “Cecília Meireles e a literatura portuguesa: abordagens e percursos” In MELLO, Ana Maria Lisboa de. (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

LACERDA, Nilma. “Afinando o ouvido para estas Canções & outros cantares” in MEIRELES, Cecília. *Canções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LAMB, Charles. “Preface” in LAMB, Charles & Mary. *Tales from Shakespear, designed for the use of young persons*. V. 1. London: Thomas Hodgkins, 1807. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=nJ8NAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

LAMEGO, Valéria. “O itinerário de uma cronista”. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 12, p. 233-249, Abril 2000.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LIMA, Branca Alves de. Caminho suave: alfabetização pela imagem. Ilustrações de Eduardo Carlos Pereira. 123ª ed. São Paulo: Caminho Suave Edições, 2004.

LIRA, José. “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”. Cadernos de Tradução, n. 6, v. 2, p.77-103. Florianópolis: Núcleo de Tradução, UFSC, 2000.

LIRA, José. “Emily Dickinson: a críptica beleza” in DICKINSON, Emily. Alguns poemas. Tradução José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MACHADO, Ruy Affonso. “Cecília Meireles, amiga”. In GOUVÊA, Leila Vilas Boas (org.) Ensaaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. “Cecília e Fernando Pessoa: a tematização do cotidiano infantil” in MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MEIRELES, Cecília. Viagem & Vaga Música. 1ª ed. Especial. 5ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MEIRELES, Cecília. Canções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a.

MEIRELES, Cecília. “As borboletas brancas” in QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. (org.) As palavras voam: antologia poética de Cecília Meireles. São Paulo: Moderna, 2005b.

MEIRELES, Cecília. “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência” in MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005c.

MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. Desenhos de Renina Katz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MEIRELES, Cecília. Giroflê, Giroflá. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 2003.

MEIRELES, Cecília. Ou isto ou aquilo. Ilustrações de Thais Linhares. 6ª ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2002.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de educação, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de educação, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de educação, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de educação, v. 4. 2ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de educação, v. 5. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

MEIRELES, Cecília. Escolha o seu sonho. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

MEIRELES, Cecília. Cecília e Mário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília & CASTRO, Josué de. A festa das letras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília. Poesia completa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MEIRELES, Cecília. “Alfabetização”. Educ. Rev., Belo Horizonte, dez, 1990. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/pdf/edur/n12/n12a08.pdf>

MEIRELES, Cecília. Problemas da literatura infantil. Ilustrações de Sir John Tenniel, Arthur B. Frost, Henry Holiday, Harry Furniss, e Lewis Carroll. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MEIRELES, Cecília. Mar absoluto/ Retrato natural. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

MEIRELES, Cecília. Olhinhos de gato. 3ª ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1983b.

MEIRELES, Cecília. Criança meu amor. Ilustrações de Marie Louise Nery. 2ª ed. 13ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Ou isto ou aquilo: um clássico da poesia infantil brasileira” in NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). Cecília Meireles: a poética da educação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles” in MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MILTON, John. “Prefácio” in SHAKESPEARE, William. Hamlet. BERTIN, Marilise; MILTON, John. Adaptação e tradução. São Paulo: Disal, 2005.

MINDLIN, José. “Apresentação”. In: MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. Desenhos de Renina Katz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NEVES, Margarida de Souza. “Paisagens Secretas: memórias da infância”. In NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). Cecília Meireles: a poética da educação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. “Cecília Meireles e a comunicação com o secreto mundo da infância” in MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) Cecília Meireles & Murilo Mendes. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

OLIVEIRA, Maria Alexandre de. A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos de ensino. São Paulo: Paulinas, 2008.

PAES, José Paulo. Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PAZ, Octavio. Tradução: literatura e literariedade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

PIMENTA, Jussara. “Leitura e encantamento: a biblioteca infantil do Pavilhão Mourisco”. In NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). Cecília Meireles: a poética da educação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

RAY, Bharati. “Rabindranath Tagore’s Portrayal of Women as Agents of Change in Society and Culture”. *Aletria*. n. 2, v. 21, 2011.

RÓNAI, Paulo. “Mar absoluto”. *Perspectiva*. Belo Horizonte, s/d fev. 1947.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. “As margens da alegria” in *Primeiras estórias: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSSINI, Ivanise M. de Oliveira. “As recorrências sonoras e cromáticas em *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ Unesp. Assis, 2002.

SADLIER, Darlene J. “ABC de Cecília Meireles”. In GOUVÊA, Leila V. B. (org) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SAROLDI, Luis Carlos. “A cronista escolhe seu sonho”. In: NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Trad. Celso R. Braidão. in WERNER, Heidermann (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilíngue*. 2ª ed., v. 1. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. Tradução, ato desmedido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Poesia completa de Cecília Meireles: a edição do centenário”. In GOUVÊA, Leila V. B. (org) Ensaaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Apresentação”. In: MEIRELES, Cecília. Palavras e pétalas. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

SENA, Yara Máximo. “Entre as páginas de um livro didático: Cecília Meireles”. In FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. Livros, catálogos, revistas e sites para o universo escolar. Campinas: Mercado de Letras, 2006.

SIMÕES, João Gaspar. “Fonética e poesia ou o ‘Retrato natural’ de Cecília Meireles”. Letras e Artes, Suplemento Literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 20 ago. 1950, página 3. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1950_00175.pdf

STEIL, Juliana. “Tradução comentada de Milton, de William Blake”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

ZILBERMAN, Regina. “Em busca da criança leitora” In. NEVES, M. S.; LÔBO, Y. MIGNOT, A. C. V. (orgs). Cecília Meireles: a poética da educação. RJ: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

APÊNDICE

As versões exibidas neste Apêndice são de Sarah Rebecca Kersley

A chácara do Chico Bolacha	The orchard of Charlie Chocbiccie
Na chácara do Chico Bolacha, o que se procura nunca se acha!	On the orchard of Charlie Chocbiccie whatever you look for, to find it is tricky.
Quando chove muito, o Chico brinca de barco, porque a chácara vira charco.	When it chucks down with rain, Charlie plays in a trench, as the orchard gets drenched.
Quando não chove nada, Chico trabalha com a enxada e logo se machuca e fica de mão inchada.	When there's no rain outdoors, Charlie works on his chores but his hands soon get chapped and swell up with sores
Por isso, com o Chico Bolacha, o que se procura nunca se acha.	That's why, with Charlie Chocbiccie, whatever you look for, to find it is tricky.
Dizem que a chácara do Chico só tem mesmo chuchu e um cachorrinho coxo que se chama Caxambu.	They say there's no more on that orchard than vegetables no-one can chew, and a dog with a limp whose name is Cashambu.
Outras coisas, ninguém procure, porque não acha. Coitado do Chico Bolacha!	No one looks for other things, as to find them would be tricky. Poor old Charlie Chocbiccie!

O menino azul	The Blue Boy
O menino quer um burrinho para passear.	The boy would like a donkey to take for a walk.
Um burrinho manso, que não corra nem pule, mas que saiba conversar.	A gentle little donkey, not one who runs along or jumps but one who knows how to talk.
O menino quer um burrinho que saiba dizer o nome dos rios, das montanhas, das flores, — de tudo o que aparecer.	The boy would like a donkey who knows how to say names of rivers, of mountains, of flowers, of all the things they see on their way.
O menino quer um burrinho que saiba inventar histórias bonitas com pessoas e bichos e com barquinhos no mar.	The boy would like a donkey with imagination for wonderful stories of people and beasties, of boats on the ocean.
E os dois sairão pelo mundo que é como um jardim apenas mais largo e talvez mais comprido e que não tenha fim.	And they will wander the world, which looks like a garden, but just a bit wider and perhaps a bit longer, with no end to stop them.
(Quem souber de um burrinho desses pode escrever para a Ruas das Casas, Número das Portas, ao Menino Azul que não sabe ler.)	(If you know of a suitable donkey, please do have him send his CV, to Street of Houses, Number Doors, to the Blue Boy who cannot yet read.)

A pombinha da mata	The little dove in the woods
Três meninos na mata ouviram	Three young boys in the woods heard the sound
uma pombinha gemer.	of a little dove's trembling cry.
"Eu acho que ela está com fome",	"I think she must be hungry",
disse o primeiro,	said the first,
"e não tem nada para comer."	"and has nothing around to try".
Três meninos na mata ouviram	Three young boys in the woods heard the sound
uma pombinha carpir.	of a little dove's weakest weep.
"Eu acho que ela ficou presa",	"I think she must be stuck,"
disse o segundo,	said the second,
"e não sabe como fugir".	"and doesn't know how to get free".
Três meninos na mata ouviram	Three young boys in the woods heard the sound
uma pombinha gemer.	of a little dove's trembling cry.
"Eu acho que ela está com saudade",	"I think she must be homesick,"
disse o terceiro,	said the third
"e com certeza vai morrer".	"and surely she will die".

O mosquito escreve	The mosquito writes
O mosquito pernilongo	The long-legged mosquito
trança as pernas, faz um M,	twists his leg, an M he makes
depois treme, treme, treme,	then he shakes, shakes, shakes,
faz um O bastante oblongo,	into a rather long O,
faz um S.	then an S.
O mosquito sobe e desce.	The mosquito flies high, then falls
Com artes que ninguém vê,	with style, but far from view,
faz um Q	He forms a Q,
faz um U e faz um I.	then U, then I, he scrawls.
Esse mosquito	This most curious
Esquisito	mosquito
cruxa as pernas faz um T.	crosses his leg, makes a T.
E aí	Did you see?
se arredonda, e faz outro O,	He plumps out: a second O is done
mais bonito.	prettier than the other one.
Oh!	Oh,
já não é analfabeto	illiterate he is not,
esse inseto,	this flying dot.
pois sabe escrever seu nome.	Yes, he can sign on the line.
Mas depois vai procurar	But then he'll set his sight
alguém que possa picar,	on someone he can bite,
pois escrever cansa,	for writing isn't always fun,
não é criança?	don't you think, little one?
E ele está com muita fome.	And it's his feeding time.

Para ir à Lua	Moonbound
Enquanto não têm foguetes para ir à Lua,	In absence of rockets to get them moonbound,
os meninos deslizam de patinete	the boys make do with skates
pelas calçadas da rua.	down here on the ground.
Vão cegos de velocidade: mesmo que quebrem o nariz,	They ride along full speed, so fast: no fear of broken bones,
que grande felicidade!	and what a blast!
Ser veloz é ser feliz.	Being quick brings happy tones.
Ah! se pudessem ser anjos de longas asas!	If only they had wings like angels do!
Mas são apenas marmanjos.	But they're just kids, dreaming they are kings.

O último andar	On the very top floor
No último andar é mais bonito:	On the very top floor it's more beautiful.
do último andar se vê o mar.	From up there you can see the sea.
É lá que eu quero morar.	It's there that I want to be.
O último andar é muito longe:	The very top floor is far far away,
custa-se muito a chegar.	it isn't so easy to reach,
Mas é lá que eu quero morar.	but it's up there that I want to be.
Todo o céu fica a noite inteira	The whole of the sky shines for all of the night
sobre o último andar.	above the very top floor,
É lá que eu quero morar.	and that's what I want, I'm sure.
Quando faz lua, no terraço	When there's a full moon, it shines down
fica todo o luar.	onto the terrace and me.
É lá que eu quero morar.	It's up there that I want to be.
Os passarinhos lá se escondem,	The little birds hide, up there at the top,
para ninguém os maltratar:	where no-one can hurt them, they're free,
no último andar.	up there, where I want to be.
De lá se avista o mundo inteiro:	From there you can see the whole wide world:
tudo parece perto, no ar.	from the air it seems close, to me.
É lá que eu quero morar:	It's up there that I want to be:
no último andar.	up on the very top floor.

A bailarina	The ballerina
Esta menina	This little miss
tão pequenina	no bigger than this
quer ser bailarina.	thinks ballet is bliss.
Não conhece nem dó nem ré mas sabe ficar na ponta do pé.	She can't tell her Res from her Dos but she knows how to stand on her toes.
Não conhece nem mi nem fá mas inclina o corpo para cá e para lá.	She can't tell a Fa from a Sol but moves her body to and fro.
Não conhece nem lá nem si, mas fecha os olhos e sorri.	She can't tell a Lah from a Ti but closes her eyes full of glee.
Roda, roda, roda com os bracinhos no ar	Her arms stretched high, she twirls and twirls around,
e não fica tonta nem sai do lugar.	never dizzy or losing ground.
Põe no cabelo uma estrela e um véu	She covers her head with a veil and a star,
e diz que caiu do céu.	telling us all she has come from afar.
Esta menina	This little miss
tão pequenina	no bigger than this
quer ser bailarina.	thinks ballet is bliss.
Mas depois esquece todas as danças,	But then all the moves disappear from her head
e também quer dormir como as outras crianças.	and just like the other kids, she wants her bed.

Ou isto ou aquilo	When it's this it's not that
Ou se tem chuva e não se tem sol,	When there's rain from above, there's no sun,
ou se tem sol e não se tem chuva!	if there's sun, there's no rain from above.
Ou se calça a luva e não se põe o anel,	When I put on my glove, I can't wear my ring,
ou se põe o anel e não se calça a luva!	if I'm wearing my ring, there's no place for the glove.
Quem sobe nos ares não fica no chão,	If you fly to the sky, you can't stay on the ground,
quem fica no chão não sobe nos ares.	if you stay on the ground, you can't fly to the sky.
É uma grande pena que não se possa	It is really a shame that you just cannot be
estar ao mesmo tempo em dois lugares!	in two places at once; you can't even try.
Ou guardo o dinheiro e não compro doce,	When I'm saving my cash, I can't buy any candy,
ou compro o doce e não guardo dinheiro.	if I buy myself candy, I can't save my cash.
Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...	When it's that it's not this, when it's this it's not that,
e vivo escolhendo o dia inteiro!	I spend my whole day choosing which way to dash.
Não sei se brinco, não sei se estudo,	Should I play with my toys or study my books?
se saio correndo ou fico tranquilo.	run about and around or sit still with no chat?
Mas não consegui entender ainda qual é melhor: se é isto ou aquilo.	And I still have trouble understanding which one is better: if it's this one, or that?

Pescaria	The catch
Cesto de peixes no chão.	Basket of fish on the ground.
Cheio de peixes, o mar.	Shoals of fish in the sea.
Cheiro de peixe pelo ar.	Sharp smell of fish in the air.
E peixes no chão.	And fish on the ground.
Chora a espuma pela areia, na maré cheia.	Weeping waves cover the sand as the tide moves higher up the land.
As mãos do mar vêm e vão, as mãos do mar pela areia onde os peixes estão.	The hands of the sea move up and down the hands of the sea on the sand where all the fish can be found.
As mãos do mar vêm e vão, em vão. Não chegarão aos peixes do chão.	The hands of the sea move up and down but always rebound never reaching the ground where the fish can be found.
Por isso chora, na areia, a espuma da maré cheia.	That's why the waves always weep on the sand as they try in vain to move up the land.