

Um verso de Kyd num poema de Eliot: uma solução alternativa de tradução

Leandro T. C. Bastos

RESUMO: O objetivo do presente artigo é discutir a tradução de um verso de Thomas Kyd presente num poema de T. S. Eliot. A tradução que tomamos por base é a de Ivan Junqueira. O tradutor propôs uma solução para a tradução sem fazer um diálogo intertextual com a obra de Kyd. Iremos retomar algumas características temáticas que percorrem o poema de Eliot para esclarecer de que maneira elas podem dialogar com o trabalho de Kyd e, a partir disso, propor uma solução alternativa para a tradução do verso em questão.

Palavras-chave: T. S. Eliot; Thomas Kyd; tradução; intertextualidade; teatro elisabetano

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the translation of a verse by Thomas Kyd present in T.S. Eliot's poem. The translation we use as a reference was written by Ivan Junqueira. The translator has proposed a solution for the translation without an intertextual dialogue with the work of Kyd. We will resume some thematic features that run through Eliot's poem to clarify how they can dialogue with Kyd's work and, as appropriate, propose an alternative solution to the translation of the verse in question.

Keywords: T. S. Eliot; Thomas Kyd; translation; intertextuality; Elizabethan theater

O propósito do presente artigo é comentar a tradução feita por Ivan Junqueira de um verso específico localizado no final da sua versão para a *The Waste Land*, de T. S. Eliot. O verso em questão é um empréstimo que Eliot tomou de uma peça do teatro

elisabetano chamada *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Essa peça teve um papel fundamental na formação do teatro inglês anterior a Shakespeare.

O verso em questão é o antepenúltimo verso da *The Waste Land* (Why then Ile fit you), antes do fechamento com uma fórmula de um texto sagrado hindu (Upanishad):

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronimo's mad againe

Datta. Dayadhvam. Damyata

Shantih Shantih Shantih

Temos, na tradução de Ivan Junqueira:

Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas

Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu.

Datta. Dayadhvam. Damyata

Shantih Shantih Shantih.

O motivo do presente comentário é o fato de o verso indicado ter sido interpretado de uma maneira por Junqueira, mas, ao retomarmos seu contexto original, vemos que a interpretação poderia ter se dado numa direção diferente.

Para situarmos o verso mencionado precisamos, primeiro, compreender o contexto em que ele aparece no poema de Eliot, para então compararmos com seu contexto original, a peça de Kyd.

Na *The Waste Land* encontramos algumas linhas de força que tencionam o poema. Para compreender o trecho destacado, e a função do verso de Kyd nele, é preciso compreender essas forças mais abrangentes, pois elas se refletem nos versos em questão. É preciso destacar essas tensões dos problemas estruturais do poema. Iremos nos referir à estrutura mítica e antropológica apenas de maneira circunstancial. O que nos interessa são as funções que diferentes trechos podem assumir e que sentido eles ganham dependendo do contexto em que se apresentam. Para contextualizar seus

empréstimos, Eliot produziu um conjunto de notas, que fixou após o poema. Williamson coloca, em relação ao uso das notas e ao contexto¹:

Dado um leitor qualificado, o poema deve produzir seu efeito sem as notas. E qualificação, aqui, não significa reconhecimento de cada empréstimo, mas dos empréstimos que derivam parte do seu sentido de uma mudança de contexto.

As notas mais importantes, no entanto, são aquelas que chamam a atenção para aspectos formais do poema, seja o personagem, o tema ou o plano. Dessas, nenhuma é mais importante do que aquelas que relacionam frases umas com as outras, ou fornecem referências cruzadas. Elas não são traços da, assim chamada, organização musical do poema, mas relações significativas ou conexões com a experiência.²

Mais adiante, complementa:

Os efeitos dessas traduções são, no entanto, complicados, muitas vezes irônicos, devido às diferenças com o contexto de onde os termos foram transplantados. Mas essas traduções só são possíveis graças a uma identidade básica...³ (WILLIAMSON, 1966, p. 121)

O que nos permitirá, portanto, identificar a função do verso de Kyd, é justamente perceber o efeito de um termo transplantado, criando, desse modo, relações significativas.

¹ Traduções nossas, a não ser quando indicado.

² Given the qualified reader, the poem must produce its effect without the notes. And qualification here does not mean recognition of every borrowing, but of borrowings which derive part of their effect from the shift of the context.

The most important notes, however, are those which call attention to formal aspects of the poem, whether of character, theme or plan. Of these none is more important, so far as poetic method is concerned, than those which relate lines to one another, or provide cross-references. These are not hints of the so-called musical organization of the poem; but, rather, significant relations or connections of experience.

³ The effects of these translations, however, are complicated, often ironic, because of the differences between the contexts of the translated term. But these translations are possible only because of basic identities...

Tais relações são compostas por três características que perpassam as imagens do poema: a) a fragmentação, b) a alienação e c) a transcendência. Começemos pela primeira.

a) Ward, comentando uma das partes do poema (O enterro dos mortos), fala de sua natureza fragmentária, e destaca o fato de que o poema se desenvolveu de maneira titubeante e incerta durante sua composição. Foi a partir da evolução de um poema com o mesmo título (O enterro dos mortos) que Eliot passou a reunir fragmentos para o que iria evoluir, “na medida em que se pode falar dessa maneira de um poema que cresceu de fragmentos tão dispersos e falsos começos”⁴ (WARD, 1973, p. 73) para seu mais longo poema: *The Waste Land*.

Kenner, falando do poema como um todo, vai na mesma linha: “Cidades são construídas sobre os escombros de outra cidade, assim como a *The Waste Land* é construída com os restos de outros poemas”⁵ (KENNER, 1969, p. 138).

Para Ward (1973) (além de outros comentadores, como Leavis), o poema se mostra fragmentado como diagnóstico da época entre as duas grandes guerras:

A maneira abrupta, elíptica do poema, sua recusa a um argumento ou narrativa claramente articulados, suas descontinuidades deliberadas, parecem refletir uma distorção geral, e ao mesmo tempo refletir uma ansiosa busca por direção e continuidade que parecem ser características dessa época.⁶(WARD, 1973, p. 68)

b) Tal fragmentação leva à segunda característica citada acima, a alienação. Ao perder as referências, algumas reações se apresentam. Por um lado, um distanciamento, e, por outro, uma máscara social servindo como autopreservação. Desse modo, Ward comenta, descrevendo como a máscara social se desenvolve no poema, que “há sempre

⁴ in so far as one can speak in this way of a poem which grew out of so many disparate fragments and false starts.

⁵ Cities are built out of the ruins of previous cities, as *The Waste Land* is built out of the remains of folder poems.

⁶ The abrupt, elliptical mode of the poem, its withdrawal from clearly articulated narrative or argument, its deliberate discontinuities, seemed to reflect a general desorientation, and at the same time to reflect an anxious search for direction and continuity which was characteristic of the age.

um elemento de dândi em Eliot, especialmente quando ele é confrontado com situações inseguras e ambíguas.”⁷ (WARD, 1973, p. 87) Esse dandismo se mostra na forma de imagens que apresentam uma superfície sem importância, até ostensivamente fútil, mas que, num olhar mais profundo, levam a tensões reais da voz poética e da composição do poema. Um exemplo seria o uso do tarô.

Madame Sosostris, por exemplo, tem uma função estrutural importante: ela prefigura muito do simbolismo do poema. O tarô antecipa a ação de uma maneira real. Ao mesmo tempo Eliot se esquia de expor demais o sentimento que fica subjacente na experiência do poema. Ele finge, na melhor pose de dândi, que ele está preocupado apenas com sátira social afetada.⁸ (WARD, 1973, p. 87)

Outro exemplo, dado por Ward, é quando Eliot cita Shakespeare parodiando um sucesso popular dos anos vinte, de Irving Berlin: “O O O O that Shakesperian rag - / It’s so elegant / So inteligent...” (WARD, 1973, p. 99).

A fragmentação e o distanciamento mantêm a tensão estrutural do poema. O problema que se colocava para Eliot, no entanto, seria o de encontrar uma maneira de, sem abrir mão da fragmentação e da tensão daí decorrente, por em ação uma força de convergência. Como manter a fragmentação em primeiro plano sem abrir mão de um rigor de composição? É na direção de buscar um equilíbrio, uma unidade possível, que aparecem as forças mais profundas do poema. Um dos recursos utilizados por Eliot foi buscar nas tradições religiosas, tanto do ocidente como do oriente, um aparato simbólico. Ward comenta: “O interesse de Eliot em religião oriental em Harvard foi certamente estimulado por suas preocupações com a reconciliação da desarmonia em

⁷ There is always an element of the dandy in Eliot, especially when he finds himself confronted by insecure and ambiguous emotions.

⁸ Madame Sosostris, for instance, performs an important structural task: she prefigures much of the symbolism of the poem; the Tarot forecasts the action in a real way. At the same time Eliot shrinks from exposing too much of the feeling which lies in the experience of the poem. He pretends, in the best dandy pose, that he is only concerned with mannered social satire.

unidade.”⁹ (WARD, 1973, p. 74). Isso nos leva ao terceiro elemento encontrado entre as forças subjacentes no poema: a transcendência.

c) A própria ambiguidade gerada pela falta de referências já levaria a uma transcendência oblíqua, gerada pela indefinição. Nessa justaposição de informações poderíamos perceber o conteúdo semântico de uma imagem interferindo na outra, sugerindo alguma outra coisa não contida previamente em nenhuma das duas. Essa “terceira região” sugerida pela aproximação de duas anteriores é contextualizada, em relação ao método de Eliot, da seguinte maneira:

uma multidão de desejos, memórias e derrotas, como *Gerontion*, mas suficientemente como um profeta (afastado do equilíbrio regular) para ser familiar com o mundo além desse, e consciente dos sonhos que entram pelo “portão com chifres”¹⁰ (WARD, 1973, p. 75)

O “portão dos chifres” (the horned gate) é o lugar mitológico onde fica o mundo dos sonhos, além de ser uma outra alusão à Thomas Kyd, já que o espectro da vingança, na sua tragédia, observa as ações humanas justamente desse ponto. Esse lugar que se situa para além das referências imediatas é justamente o que a crítica vai identificar como a região do mito. Eliot usa, portanto, referências imagéticas míticas para fazer com que a dispersão e a fragmentação presentes no poema encontrem uma fonte de convergência. A proveniência de imagens míticas vem tanto das religiões ocidentais e orientais, como já indicado, quanto de estudos antropológicos (o rei pescador), além de encontrarem expressão em referências menos ortodoxas, como a carta do enforcado, no tarô:

São Paulo fala da morte do velho homem no nascimento do novo; os antigos cultos de deuses mortos pareciam para Eliot e para os antropólogos

⁹ Eliot’s interest in oriental religion at Harvard had surely been stimulated by its preoccupation with the reconciliation of disharmony into unit.

¹⁰ a multitude of desires, memories and failures, like *Gerontion*, but sufficiently a prophet (‘aberrant from the normal equipoise’) to be acquainted with a word beyond this one, and aware of the dreams that enter through ‘the horned gate’.

contemporâneos encarnar aspirações religiosas e filosóficas amplamente parecidas.¹¹ (WARD, 1973, p. 72)

Outra forma em que referências a experiências míticas apareceriam seria pela própria linguagem poética, mais precisamente, pela criação de determinados tipos de imagens que levassem à percepção de uma ambiguidade em que o componente imagético apontasse para além de si mesmo. O trecho que Ward usa para ilustrar esse tipo de imagem pertence à primeira parte de *The waste land*:

Eu não conseguia
Falar, meus olhos fechavam, eu não estava
Nem vivo nem morto, e eu não sabia nada,
Olhando para o coração da luz, o silêncio.¹²

Encontramos, na imagem acima, um exemplo da ambiguidade mencionada:

Se os olhos não viam, então “olhando para o coração da luz” deve ser a visão, não dos olhos, mas da alma; “o coração da luz (um reverso consciente de Conrad) não deve ter nada a ver com as propriedades físicas da luz, mas tudo a ver com a iluminação extática da alma; se, por lógica sinestésica, o coração da luz é o silêncio, e alguém olha o silêncio, então a experiência em questão está totalmente além dos sentidos. “Eu não estava nem / vivo nem morto, e eu não sabia de nada”, então, apesar de ser um paradoxo impossível, tem um significado poético real. Aponta para uma redefinição do eu, através de um uso negativo e irracional da linguagem, mas nesse caso, talvez, outro uso da linguagem teria sido ineficiente”¹³ (WARD, 1973, p. 85)

¹¹ St Paul speaks of the death of the old man in the birth of the new; the ancient cults of the dying gods seemed to Eliot and to his anthropologist contemporaries to embody broadly similar religious and philosophical aspirations.

¹² I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light, the silence.

¹³ If eyes have failed, then ‘looking into the heart of light’ must be seeing, not of the eyes, but of the soul; ‘the heart of light’ (a conscious reverse of Conrad) must be nothing to do with the physical properties of light, but everything to do with the ecstatic illumination of the soul; If, by synaesthetic illogic ‘the heart of the light’ is ‘silence’, and one *looks* into silence, then the experience pointed to is something entirely beyond sense. ‘I was neither / Living nor dead, and I knew nothing’, then, while it is an impossible

A ambiguidade e a indefinição, que levam à transcendência, nunca perdem, no entanto, seu aspecto angustiante, como Kenner comenta, citando Hieronimo, personagem de Kyd, como exemplo:

Ele (o protagonista) é muitas vezes o profeta que sabe mas que não revela seu conhecimento, como Hieronimo, que é mencionado no final do poema, sabia como a árvore que ele havia plantado no jardim veio a sustentar seu filho morto, mas que foi obrigado a esconder o que sabia até que tivesse escrito uma peça que iria, como *The Waste Land*, empregar diversas línguas além de uma estrutura de alusões impenetráveis para qualquer um, a não ser para o “hypocrite lecteur.”¹⁴ (KENNER, 1969, p. 144)

Postas as tensões primordiais do poema, podemos voltar para nosso caso específico. É nesse sistema de forças que perpassam o poema que precisamos localizar o verso de Kyd tomado por empréstimo. No trecho final, as tensões do poema aparecem explicitamente, retomando o poema como um todo: “A citação da *Spanish Tragedy*, de Kyd, se relaciona com o poema como um todo...”¹⁵ (WARD, 1973, p. 140) As principais forças do poema são apontadas em retrospecto:

Tem uma função de algum modo similar ao verso de *Gerontion*: “Eu não fiz essa apresentação sem propósito”, num tipo de comentário em retrospecto sobre a ação do poema como drama, ou mesmo melodrama.¹⁶ (WARD, 1973, p. 140)

paradox, has a real poetic meaning. It points to a redefinition of ‘I’, by an irrational and negative use of language, but in a case, perhaps, where any other use of language would be inefficient.

¹⁴ He is often the prophet who knows but withholds his knowledge, just as Hieronymo, who is mentioned at the close of the poem, knew how the tree he had planted in his garden came to bear his dead son, but was compelled to withhold that knowledge until he could write a play which, like *The Waste Land*, employs several languages and a framework of allusions impenetrable to anyone but the “hypocrite lecteur”.

¹⁵ The composite quotation from Kyd’s *Spanish Tragedy* relates to the whole of *The Waste Land*...

¹⁶ It has a function somewhat similar to the line in ‘Gerontion’: ‘I have not made this show purposelessly’, in a kind of retroflex comment on the action of the poem as a drama, even melodrama.

Mas vejamos qual é o contexto original do verso de Kyd. Na *The Spanish Tragedy* temos a história de Hieronimo, que, por razões de intriga palaciana, teve seu filho assassinado. No momento que o verso usado por Eliot aparece, estamos no final da peça. Hieronimo, que já tem seu plano de vingança arquitetado, é abordado por um cortesão, Balthazar. Este lhe pede que prepare um entretenimento para a corte. Ora, como aparece no primeiro ato (cena dos cavaleiros que entregam os estandartes), esta era uma das funções de Hieronimo. Podemos imaginar que ele esperava por esse convite, que já tinha passado horas arquitetando cada detalhe do seu plano pensando nele. E o plano de vingança de Hieronimo não seria menos cruel do que o que foi feito com seu filho. A proposta seria a de encenar uma peça, prática comum entre os cortesãos da época. Hieronimo, então, sugere que seja encenada *Soliman and Perseda* (Kyd é autor de outra tragédia abordando essa história). No enredo, Perseda, comprometida com Suleimão, o imperador, se envolve com Erastos. No final, o paxá (espécie de funcionário, braço direito de Suleimão) mata Erastos, vingando o imperador, mas, na mesma cena, Perseda mata Suleimão e se suicida. Essa encenação seria feita justamente com os aristocratas envolvidos no assassinato do filho de Hieronimo, inclusive com o próprio no papel do paxá. Assim aconteceu, como o planejado. No final da peça a plateia aplaude e o rei cumprimenta Hieronimo pela magnífica atuação. Então vêm a reviravolta (peripateia): Hieronimo revela o corpo do filho que estava escondido dentro de um baú. Diz que a peça foi sua vingança e que as mortes foram verdadeiras, ou seja, Lorenzo (cortesão espanhol, um dos assassinos do filho de Hieronimo), Balthazar (príncipe português, outro dos assassinos) e Bel-Imperia (cortesã espanhola, centro de um acordo entre as coroas portuguesa e espanhola por estar prometida a Balthazar) estavam mortos.

Era essa vingança terrível e sanguinária que Hieronimo estava planejando, mas, ao ouvir a proposta de Balthazar, dissimula uma impressão de não dar muita importância, e pergunta: “isso é tudo?”. Balthazar responde: “sim, é tudo.” Então vem o verso em questão: “why then, I’ll fit you” (então tudo bem, vou atendê-los). “Fit”, entretanto, tem um sentido de encaixe, de medida. Podemos pensar, nesse caso, em uma tradução próxima desse sentido, do tipo “lhes dou o que querem”, ou “lhes dou o que

lhes convém”. Teríamos, então, a medida maior da ironia de Hieronimo, pois, “o que lhes convém” não é só o entretenimento, como eles entenderam, mas o seu assassinato.

Percebemos ainda a ironia de Eliot porque, o espectador da peça, no caso, somos nós. Nós estamos na peça, e a *The Waste Land*, como *Soliman and Perseda*, é a peça dentro da peça:

Portanto, “Why then Ile fit you” se refere, de forma alusiva e indireta, para a *The Waste Land* como uma peça dentro da peça, uma imagem irreal que, ainda que de forma distante e desconfortável, reflete a realidade.¹⁷ (WARD, 1973, p. 140)

Kenner faz uma interpretação parecida. Primeiro em relação ao trecho final do poema: “Aqui Eliot nos oferece uma imagem final para tudo que ele havia feito: seu poema é como a tragédia de vingança de Hieronimo”¹⁸; depois, em relação ao público: “O inimigo de Hieronimo – o público para o poeta de nosso tempo – encomenda um entretenimento”¹⁹; e, finalmente, na relação do poema com seu público: “e agrada aqueles que não sabem o quanto isso custou, ou o quanto, em último caso, isso vai custar para eles.”²⁰ (KENNER, 1969, p. 155)

Williamson também comenta a ironia:

Então o protagonista se volta para o leitor, como havia feita na primeira parte; e declara, nas palavras da *Spanish Tragedy* (IV. I), “Why then Ile fit you” – quer dizer, dar para vocês o que é apropriado. E a ironia é coberta, enquanto seriedade é escondida, pela adição, “Hieronimo enlouqueceu novamente.”²¹ (WILLIAMSON, 1966, p. 153)

¹⁷ Thus, ‘Why then, Ile fit you’ refers, allusively and indirectly, to *The Waste Land* as a kind of play within the play, an unreal mirage which yet distantly and disturbingly reflects the reality.

¹⁸ Here Eliot provides us with a final image for what he has done: his poem is like Hieronymo’s revenge play.

¹⁹ Hieronymo’s enemies – the public for the poet in our time – commission an entertainment

²⁰ and pleases those who have no notion of what it has cost, or what it will ultimately cost them.

²¹ Then the protagonist turns to the reader, as he turned at the close of Part I; and declares, in words of *Spanish Tragedy* (IV. I), “Why then Ile fit you” – That is, supply you with what is suitable. And the irony is capped, while the seriousness is hidden, by the addition, “Hieronymo’s mad againe.

Kenner lembra ainda que, o fato da peça dentro da peça de Kyd ser em várias línguas (segundo uma declaração de Hieronimo, não constando a presença de outras línguas no texto da peça) é mais uma ironia que ecoa entre as línguas que constam na *The Waste Land*, incluindo o sânscrito que fecha o poema. Ainda quanto ao uso de várias línguas, Kenner lembra que um personagem (“com um crítico do *The New Statesman*”) reclamou, mas Hieronimo insistiu (“a conclusão vai mostrar que foi bom”). Já a conclusão da *The Waste Land*, com suas palavras em sânscrito, lembra, para Kenner, o transe oblíquo de um bardo platônico (KENNER, 1969, p. 155).

Se analisarmos o contexto do final do poema de Eliot, perceberemos que a ironia distanciada como defesa da alienação (verso de Kyd), a fragmentação (no verso anterior, que traduzi como “esses fragmentos escorei contra as minhas ruínas”) e a transcendência (palavras em sânscrito) estão presentes. Temos, aí, um exemplo de construção espelhada, onde a parte reflete o todo. Por isso a tradução de “fit” proposta por Junqueira, nos levou a uma problematização. Por mais que sua tradução tenha uma coerência interna, não está presente nela a ironia que o verso de Kyd traz, e que é uma constante no poema de Eliot, como tentamos demonstrar retomando parte da fortuna crítica do poema.

O verso vem seguido de uma frase que consta na capa da edição de 1615 da *The Spanish Tragedy*, retomada por Eliot: “Hieronimo’s mad againe”. Vejamos a tradução de Junqueira: “Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu”. Na tradução de Ivan Junqueira, vemos uma intenção de contraste. Se a *The Waste Land* é um poema inspirado no metrô de Londres, destinado a retratar a fragmentação do ocidente, o verso anterior aos versos citados, logo no final do poema, pode ser visto como um dos versos chave do poema. Se trata do verso: “These fragments I have shored against my ruins”. Esse verso foi traduzido como: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas”. Temos, portanto, um momento em que uma das ideias estruturais do poema, subjacente a todo o método de composição do mesmo, vêm à tona: a ideia de fragmentação. Se a

The Waste Land é composta por fragmentos de uma tradição cultural europeia que pareciam escorrer pelas mãos do homem ocidental durante a primeira guerra mundial, é nesse verso onde tais fragmentos são nomeados. Não só os fragmentos, mas o próprio método de composição do poema: “I have shored against my ruins” (eu os escorei contra as minhas ruínas). Nesse momento de inflexão tensional do poema, levando a um final onde só o que resta é chegar à outra das forças subjacentes a sua composição, a transcendência (Datta. Dayadhvam. *Damyata / Shantih Shantih Shantih*), Junqueira introduz uma nota de alívio, ou pelo menos de consolo: “então vos conforto”. É certo que vem acompanhado de alguma ironia, graças ao contraste com o verso seguinte: “Hierônimo outra vez enlouqueceu”. Essa tensão, entre “humanizar” o processo de escorar os escombros, e a ironia com o contexto que o cerca, pode ser aceitável tendo em vista o jogo de composição do poema de Eliot. Se examinarmos o contexto original do verso de Kyd, no entanto, podemos encontrar outros matizes possíveis. Não é que estejamos propondo uma normatização da tradução, tendo esta que se ater ao texto de partida (nesse caso, o “texto de partida do texto de partida”) e seguir fielmente algo definitivo lá estabelecido. Observando o contexto de recepção do texto de Junqueira, sua tradução pode ser justificada, tendo em vista as tensões sugeridas acima. Mas se observarmos o texto de Kyd, de uma ironia bem mais cortante, podemos tirar sugestões que modifiquem a interpretação do próprio texto de Eliot, e estas sugestões podem ser levadas em conta na hora da tradução.

Cabe, aqui, uma breve reflexão sobre a possibilidade de uma mudança de perspectiva em relação ao verso traduzido. É interessante lembrar que a tradução que Ivan Junqueira fez de Eliot foi publicada em 1981. Os anos oitenta foram extremamente significativos para a história da tradução brasileira. Segundo Álvaro Faleiros, foi nessa época que começaram a aparecer projetos tradutórios que se distanciavam do projeto dos irmãos Campos (FALEIROS, 2012, p.22). A primeira teoria de tradução surgida no Brasil foi a da transcrição, desenvolvida pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, nos anos 60. Tal teoria seria voltada para a “iconicidade do signo estético”, sua “materialidade” (FALEIROS, 2012, p.19). Tal projeto, apesar de ter sua importância reconhecida, passou a ser criticado por teóricos como Jorge Wanderley, pelo foco “nas

vizinhaças fônicas em detrimento da carga semântica” (WANDERLEY, 1983, p. 131 apud FALEIROS, 2012, p. 26). Junto a Jorge Wanderley, outros teóricos, como Ana Cristina César, José Paulo Paes, Paulo Vizioli, Mario Laranjeira e Paulo Henriques Britto passaram a buscar “um equilíbrio dinâmico entre a forma, o sentido e os recursos retóricos do texto literário” (FALEIROS, 2012, p. 31). Para citarmos um exemplo, Mario Laranjeira diz que “é importante dar destaque à dimensão do significante (lado material do signo) e à ‘obliquidade semântica’ que constitui a passagem de acesso ao nível semiótico” (FALEIROS, 2012, p. 33). É, portanto, nesse contexto, em que se buscava revalorizar o elemento semântico da tradução poética, que surgiu a tradução que Ivan Junqueira fez de T. S. Eliot. É interessante notar aqui a expressão de Laranjeira em relação a esse aspecto. Ele fala em “obliquidade semântica”. Isso significa que o signo não contém apenas um nível semântico imediatamente decodificável, mas que esse processo de decodificação pode ser variado, nas palavras de Laranjeira, “tornando possível a leitura múltipla pela ruptura do referente externo” (LARANJEIRA, 1993, p.217 apud FALEIROS, 2012, p. 33). Nosso comentário não se trata, portanto, de buscar ‘corrigir’ a tradução de Junqueira. Foi na mencionada qualidade oblíqua, indireta, do signo poético, que não se dá de maneira imediata, que ele trabalhou. É nesse caminho que queremos prosseguir. Se a palavra poética tem sua carga tensionada a todo momento, cabe ao leitor (nesse caso, ao tradutor) equacionar boa parte dessas tensões num exercício interpretativo. É na relação intertextual que pretendo buscar outro caminho tradutório, explorando a relação entre o texto de Eliot com o texto de Kyd. Então, vejamos.

Se transferirmos o raciocínio da peça de Kyd para o poema de Eliot, obteremos um contexto diverso daquele da tradução de Junqueira. Nesse caso, teríamos o verso: “esses fragmentos, eu os escorei contra as minhas ruínas”. Em seguida, poderíamos propor algo como: “Certo, lhes dou o que querem”. Em seguida viria: “Hieronimo outra vez enlouqueceu”. Criaríamos, no entanto, um problema métrico, pois, após ter aumentado a primeira parte do verso, teríamos que diminuir a segunda, evitando uma sonoridade esdrúxula. Propomos, portanto, a seguinte tradução:

Esses fragmentos escorei contra os meus escombros

Certo, lhes dou o que querem. Hieronimo está louco de novo

Datta. Dayadhvam. Damyata

Shantih *Shantih* *Shantih*

Com esse tipo de solução (que não consideramos necessariamente melhor, mas que abrange um outro campo semântico) fica clara toda a ironia e cinismo de Hieronimo, presente também no poema de Eliot. Parece que, na interpretação de Junqueira, “o que querem”, ou “o que lhes convém” (fit), traduzido como “então vos conforto”, é algo que se opõe às ruínas. Talvez uma espécie de nostalgia, ou algum conforto interior, oposto ao caos. Trazendo o contexto da fala de Hieronimo, onde ele parece atender a um pedido, mas encaminha para um desfecho trágico, temos a impressão que o que Spengler chamou de “o declínio do ocidente” ganha um ar de farsa. Não teríamos um conforto, nem que irônico. Ao contrário, faríamos parte das ruínas, as desejaríamos mesmo.

Referências:

- BOAS, FREDERICK S. *The works of Thomas Kyd*. Oxford: Clarendon Press, 1901
- BOWERS, FREDSON. *Elizabethan revenge Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1959
- EDWARDS, PHILIP. *The Spanish Tragedy*. London: Methuen and Company, 1959
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981
- EPSON, WILLIAM. The Spanish Tragedy em *Elizabethan Drama*, edited by Ralph J. Kauffmann. Oxford: Oxford University Press, 1978
- ERNE, LUKAS. *Beyond the Spanish Tragedy: a Study on the Works of Thomas Kyd*. Manchester: Manchester University Press, 2001
- FALEIROS, ÁLVARO. *Traduzir o Poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012
- HARRISON, G. B. *Elizabethan Plays and Players*. Michigan: Ann Arbor Books, 1956

KENNER, HUGH *The invisible Poet*. Londres: Methuen and Co Ltd Londres, 1966

KYD, THOMAS. The Spanish Tragedy, em *Elizabethan Drama*, edited by John Gassner, William Green. New York: Applause, 1990

PIESSE, A. J. Kyd's Spanish Tragedy, In: *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, edited by Michael Hattaway. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

WARD, DAVID T. S. *Eliot Between Two Worlds*. London: Routledge and Kegan Paul, 1973

WILLIAMSON, GEORGE *A Reader's Guide to T. S. Eliot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966

Data de envio: 27 de abril de 2015.

Data de devolução: 23 de junho de 2015.

Data de publicação: 10 de setembro de 2015.