

TRÊS SONETOS DE ADAM MICKIEWICZ: TRADUÇÕES COMENTADAS

THREE SONNETS BY ADAM MICKIEWICZ: TRANSLATIONS AND COMMENTARIES

Marcelo Paiva de Souza¹

RESUMO

No presente artigo, apresento e discuto brevemente minhas traduções de três sonetos de Adam Mickiewicz, dados à estampa na coletânea *Sonety*, em 1826: “*Stepy akermańskie*” (As estepes de Aquermã), “*Dobranoc*” (Boa noite) e “*Dzieńdobry*” (Bom dia), o primeiro pertencente ao ciclo “*Sonety krymskie*” (Sonetos da Crimeia) e os dois restantes, aos “*Sonety erotyczne*” (Sonetos eróticos) – também chamados de “*Sonety odeskie*” (Sonetos de Odessa). Começo situando os textos nas coordenadas da vida e da obra de Mickiewicz, para então me debruçar sobre dois pontos básicos: os fatores que determinaram a escolha dos poemas traduzidos e os pressupostos e parâmetros gerais que orientaram o trabalho de tradução. Em seguida, detenho-me em cada um dos sonetos, para comentar aspectos mais relevantes de seu respectivo traslado. Faço referência ao longo do texto a historiadores da literatura polonesa (Czesław Miłosz e Dorota Siwicka), a estudiosos da poesia de Mickiewicz (Henryk Siewierski, Maria Dłuska, Zbigniew Majchrowski, entre outros), bem como a teóricos e estudiosos da tradução (sobretudo Eřim Etkind).

Palavras-chave: sonety (sonetos), de Adam Mickiewicz; romantismo polonês; estudos da tradução.

ABSTRACT

*In this article, I present and briefly discuss my translations of three sonnets by Adam Mickiewicz, published in the collection *Sonety*, in 1826: “*Stepy akermańskie*” (The steppes of Akkerman), “*Dobranoc*” (Good night) and “*Dzieńdobry*” (Good morning), the first belonging to the cycle “*Sonety krymskie*” (Crimean Sonnets) and the remaining two, to the “*Sonety erotyczne*” (Erotic Sonnets) – also called “*Sonety odeskie*” (Odessa Sonnets). I begin by locating the texts in the coordinates of Mickiewicz’s life and work, and then focus on two basic points: the factors that determined the choice of the translated poems and the assumptions and general parameters that*

¹ Doutor em Ciência da Literatura pela Uniwersytet Jagielloński (Cracóvia, Polônia). Professor da UFPR, bolsista PQ-2 do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3632-1143>

guided the translation work. Then, I focus on each of the sonnets, to comment on the most relevant aspects of their respective translation. I make reference throughout my text to historians of Polish literature (Czesław Miłosz and Dorota Siwicka), to specialists in Mickiewicz's poetry (Henryk Siewierski, Maria Dhuska, Zbigniew Majchrowski, among others), as well as to translation theorists and scholars (especially Efim Etkind).

Keywords: Sonety (Sonnets), by Adam Mickiewicz; polish romanticism; translation studies.

Como observou recentemente Henryk Siewierski, por ora a recepção da poesia de Adam Mickiewicz (1798-1855) no Brasil se resume apenas a um punhado de ocorrências, “episódicas e, em última instância, marginais”, o enorme, pujante legado criativo do autor resta quase de todo fora de circulação em nossa língua “e, assim, ainda não conquistou um lugar no sistema literário brasileiro” (Siewierski, 2022, p. 130)². Por isso mesmo, porém – acrescenta, com inteira razão, o pesquisador –, os poucos casos de recepção desse grande poeta romântico polonês no âmbito da literatura brasileira ganham especial relevância e atualíssimo interesse.³ Siewierski pondera: “O rastro da recepção de uma obra literária em um mundo geográfica e culturalmente distante [...] pode ter o encanto de uma surpresa, dando ensejo a outros eventos significativos no reino intertextual ou intercultural” (p. 130). E tanto mais assim no que respeita aos traços deixados em nossas letras pela obra mickiewicziana, traduzida entre nós por ninguém menos que o jovem Machado de Assis, em meados do séc. XIX, e, já na penúltima década do séc. XX, pelo brasileiro de origem polonesa Paulo Leminski.⁴

Nem um nem outro, de fato, se lançaram a iniciativas de maior fôlego. Machado traduziu, a partir de uma versão francesa, um excerto do poema narrativo Konrad Wallenrod,⁵ obra publicada pela primeira vez em 1828. Leminski, por seu turno, traduziu diretamente do polonês um breve poema sem título⁶ da assim chamada “Lira de Lausanne” (“Liryki lozańskie”), conjunto de versos datados de 1839-1840, que Mickiewicz não chegou a publicar em vida. Mas se ambas as empreitadas tiveram um escopo modesto em termos de extensão, avaliadas em seus méritos artísticos – o quadro muda por completo de figura. Primeiro em função do invejável faro literário que as orientou. Machado e Leminski traduzem, respectivamente, *um certo Mickiewicz*. Qual? Por quê? Segundo – e a questão é ainda mais decisiva – em função da excelência poética de cada uma delas. Os requintes de linguagem do Mickiewicz machadiano e do Mickiewicz leminskiano asseguram a essas duas traduções um posto de destaque no acervo da poesia traduzida no Brasil, assim como na fortuna tradutória mundial dos escritos do autor polonês.

Cabe hoje afirmar, portanto, que as versões mickiewiczianas de Machado e de Leminski constituem os marcos iniciais de uma instigante, auspiciosa tradição tradutória. Para mim, pelo

² Fontes estrangeiras são citadas no artigo em tradução de minha autoria.

³ Ano passado se comemoraram os 200 anos da publicação do livro de estreia de Mickiewicz. Por esse motivo, 2022 foi declarado pelo Parlamento da Polônia “Ano do Romantismo Polonês”

⁴ No estudo a que me refiro, Siewierski investiga outro desses traços: o fascinante diálogo intertextual entre “A mãe do cativo”, de Castro Alves, e “Do matki Polki” (À mãe polonesa), de Mickiewicz.

⁵ Ver, em *Crisálidas*, “Alpujarra” (Assis, 1864, p. 119-122). Em nota ao fim do volume (p. 171), Machado registra que “Alpujarra” é um “canto” extraído de *Conrado Wallenrod*, obra “do poeta polaco Mickiewicz”. E acrescenta: “Não sei como corresponderá ao original; eu servi-me da tradução francesa do polaco Cristiano Ostrowski”

⁶ Ver, em *Toda poesia* (Leminski, 2013, p. 65), o poema de *incipit* “Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas”. A tradução, precedida pelo original, foi publicada pela primeira vez em 1980, no volume independente *Polonaises* – que é republicado em 1983 como uma das seções da coletânea *Caprichos e relaxos*, sob o selo editorial da Brasiliense, na célebre coleção “Cantadas Literárias”.

menos, esse foi o caso anos atrás, quando me propus a desafiadora tarefa de traduzir Adam Mickiewicz para o português do Brasil.⁷ No presente artigo, apresento e discuto brevemente alguns resultados dessa iniciativa, minhas versões de três sonetos do poeta, dados à estampa na coletânea *Sonety*, em 1826: “Stepy akermańskie” (As estepes de Aquermã), “Dobranoc” (Boa noite) e “Dzieńdobry” (Bom dia), o primeiro pertencente ao ciclo “Sonety krymskie” (Sonetos da Crimeia) e os dois restantes, aos “Sonety erotyczne” (Sonetos eróticos) – também chamados de “Sonety odeskie” (Sonetos de Odessa). Começo situando os textos nas coordenadas da vida e da obra de Mickiewicz, para então me debruçar sobre dois pontos básicos: os fatores que determinaram a escolha dos poemas traduzidos e os pressupostos e parâmetros gerais que orientaram o trabalho de tradução. Em seguida, dou a ler um por um os sonetos, em português e em polonês, detendo-me após cada qual deles para comentar aspectos mais relevantes de seu respectivo traslado.

* * *

Os “Sonetos da Crimeia” e os “Sonetos de Odessa” têm por pano de fundo biográfico as vicissitudes pelo caminho de seu jovem autor em degredo nas vastidões do Império Russo. Durante seus estudos na Universidade de Vilnius, Mickiewicz foi um dos fundadores, em 1817, da Sociedade dos Filomatas (*Towarzystwo Filomatów*), os “amigos do saber”, organização acadêmica clandestina que, alguns anos depois, se torna alvo de ações de repressão por parte dos prepostos do czar Alexandre I em território lituano.⁸ De modo sucinto e certo, Czesław Miłosz (1983, p. 217) deslinda o fio dos principais acontecimentos:

Em 1823, as autoridades czaristas acuararam os movimentos juvenis na Lituânia. [...] Não apenas vários alunos do ginásio (de doze a dezesseis anos de idade) foram presos e enviados à Rússia para se tornarem simples soldados, mas também os Filomatas foram descobertos [...]. Em outubro de 1823, Mickiewicz, assim como seus amigos, foi detido e encarcerado por cerca de meio ano em um mosteiro dos Padres Basilianos que fora transformado em prisão. As sentenças aplicadas foram bastante suaves. Mickiewicz foi proibido de viver na Lituânia ou em qualquer uma das assim chamadas “*gubernias*⁹ ocidentais”. Ele deveria se pôr à disposição das autoridades na Rússia, onde lhe seria concedida uma ocupação como professor. Em novembro de 1824, ele chegou a São Petersburgo; e assim teve início o que se provou ser para o poeta polonês um triunfante exílio.

Não que o poeta banido de sua própria terra não tenha saboreado tristezas e amarguras intrínsecas ao quinhão que lhe coube, mas sem dúvida os cinco anos passados por Mickiewicz em seu exílio russo foram muito generosos para ele. “Como os Filomatas tinham [...] mantido contatos

⁷ O estímulo para fazer frente a esse desafio veio de um convite de Henryk Siewierski: juntar-me aos colaboradores de uma publicação – organizada por ele – que comemoraria no Brasil, em 1998, o bicentenário de nascimento de Mickiewicz. Entre outras contribuições, o pequeno livro então lançado (Siewierski, 1998) incluiu um ensaio de minha autoria sobre os *Sonety* (“Uma voz da Lituânia”), seguido pelos sonetos mickiewiczianos que traduzi. No presente artigo, revisito a empreitada de outrora com um duplo propósito. Antes de mais nada, para tratar do processo tradutório – o que não fiz no ensaio que acabo de mencionar. Mas também para emendar um acidente de percurso: por equívoco, foi parar nas mãos de Siewierski um arquivo com uma versão inconclusa da minha contribuição. Morando em Cracóvia, na época, não acompanhei os trabalhos editoriais e só demasiado tarde tomei ciência de todo o quiproquó. Aqui, afinal, tenho chance de dar minhas traduções à estampa como deveriam ter saído.

⁸ Convém recordar que o Estado resultante da união entre o Reino da Polônia e o Grão-Ducado da Lituânia em meados do séc. XVI deixa de existir no fim do séc. XVIII. Subjugado pela Rússia, pela Áustria e pela Prússia, seus territórios são repartidos entre essas três potências. Na época de Mickiewicz, as terras lituanas eram parte do Império Russo.

⁹ As “*gubernias*” (do russo губерния) eram as divisões administrativas do Império Russo.

com organizações na Rússia”, observa Miłosz, Mickiewicz “foi recebido pela jovem *intelligentsia* russa como um ‘deles’” (p. 217). Quando chega a São Petersburgo,

Ele já tinha fama nos círculos literários e se somarmos a isso que era um homem de maneiras lhanas, com bom treinamento intelectual e bom para o improviso (em francês, porque seu russo era fraco), talento então muito apreciado, não haverá de surpreender que seus anfitriões russos o consideravam uma figura extremamente atraente. [...] ele foi designado para um cargo em um liceu de Odessa e, no inverno de 1824/1825, partiu para o sul da Rússia [...]. Odessa era uma alegre cidade portuária, um centro do comércio de trigo, com uma colônia internacional, óperas italianas, bailes e reuniões sociais. O cargo de professor era puramente nominal e Mickiewicz vivia, como ele mesmo disse, “como um paxá”, cercado de mulheres, uma das quais, em particular, Karolina Sobańska, aparece em sua poesia. Karolina [...], irmã do escritor polonês Henryk Rzewuski, também era amante do general Witt, comandante militar chefe no sul da Rússia [...]. Ela estava envolvida com o serviço secreto russo e ao que parece seu relatório sobre o bom comportamento de seu amante Mickiewicz não deixou de ter algum efeito positivo quando este obteve anos depois um passaporte para viajar para o exterior. Uma excursão à Crimeia em companhia do general Witt e da Sr.^a Sobańska levou Mickiewicz a escrever seus célebres “Sonetos da Crimeia” (*Sonety krymskie*), publicados em Moscou em 1826 e logo traduzidos para o russo. [...] Em Odessa, ele escreveu um ciclo de vinte e dois sonetos de amor, em cuja sequência [no volume *Sonety – MPS*] figuram os “Sonetos da Crimeia” propriamente ditos (Miłosz, 1983, p. 218).

O extenso trecho citado talvez consiga dar ideia da movimentada crônica dos eventos em que Mickiewicz esteve envolvido na Rússia. Com perspicácia e um toque de divertida malícia, Miłosz chama atenção para dados cruciais do fascinante contexto do qual emergem os sonetos mickiewiczianos: laços estreitos com a *intelligentsia* russa, vida literária e vida social intensas, peripécias amorosas e intrigas de Estado, sem falar na rica bagagem de vivências proporcionadas pelas viagens. Após as andanças pelas exóticas paisagens da Crimeia, Mickiewicz retorna a Odessa e de lá, no final de 1825, segue para Moscou, convocado para ali prestar serviço. Já na cidade, enquanto se abrem para ele os círculos literários locais, bem como os salões da aristocracia moscovita,¹⁰ o poeta ultima e publica seus *Sonety*.¹¹

Vale transcrever o juízo de Miłosz (1983, p. 218) acerca da obra (também ele, não custa lembrar, um dos maiores nomes da poesia polonesa):

Tomados em conjunto, os sonetos de amor e os “Sonetos da Crimeia” compõem o diário de uma experiência interior expressa por meio do que poderíamos chamar hoje de “correlatos objetivos”. Se Mickiewicz, em muitos aspectos, é um poeta na fronteira entre o classicismo e o romantismo, aqui ele transcende essas classificações graças à calma limpidez de seu estilo e a um domínio completo do seu material.

¹⁰ Em Moscou, Mickiewicz trava relações próximas com eminentes escritores russos como Piotr Viazémski e Aleksandr Púchkin, e torna-se um frequentador assíduo dos célebres salões da princesa Zinaida Volkonskaia.

¹¹ Antes de sua partida da Rússia, em 1829, rumo a outras andanças pelo mundo, Mickiewicz ainda publicará em Moscou, em 1828, o romance poético *Konrad Wallenrod*.

Elementos importantes da arte dos sonetos de Mickiewicz sobressaem nas considerações de seu confrade de versos do séc. XX. Muito significativamente, Miłosz enaltece nos poemas um trabalho formal que, em sua esmerada, lúcida disciplina, assimila os horizontes do classicismo e do romantismo, e os ultrapassa, cifrando em precisas e surpreendentes fórmulas verbais o caudaloso fluxo de experiências do mundo interior do sujeito lírico.¹² Desse ângulo, o soneto mickiewicziano prima, sobretudo, pela perfeita justeza de seus recursos estilísticos e construtivos, capazes de reter, com frescor e pregnância, a particular intensidade das situações, emoções e reflexões que o poeta evoca.

Mesmo o mais enxuto levantamento da colossal bibliografia crítica em torno dos *Sonety* seria inoportuno aqui. Mais à frente, nos comentários sobre as traduções, haverá ocasião para alguns acenos pontuais a contribuições da pesquisa especializada, tanto aquela que se dedica às questões de exegese dos textos, quanto a que se ocupa da problemática do seu traslado do polonês para outras línguas. Como um preâmbulo ao *tête-à-tête* com os poemas reescritos em português, bastarão nesta altura, além das referidas ponderações de Czesław Miłosz, as certeiras observações de Dorota Siwicka (2002), historiadora da literatura romântica polonesa que percebe nos sonetos mickiewiczianos uma característica fundamental: “uma atitude aberta ao novo e ao diferente” (p. 29). Segundo a estudiosa, essa atitude de disponibilidade e abertura pode ser comparada à de um viajante “que transita com igual paixão em meio a uma natureza exótica ou uma cultura estrangeira, como também está sempre de prontidão para conhecer regiões ignotas” (p. 29) no âmago do ser humano. Sôfrego aprendiz do “alfabeto do mundo”, entregue à “riqueza e violência de impressões contraditórias” (p. 33) e extraordinárias – sejam elas oriundas das “aventuras do coração em Odessa” (p. 32) ou da “*iniciação ao Oriente*”¹³ (p. 31, grifo da autora) na Crimeia –, Mickiewicz demonstra também outra virtude assinalada por Siwicka: a capacidade “de transgredir preceitos de poética que possam constranger” (p. 29) a perspicácia e a largueza do olhar, assim como o desassombro da expressão artística.

A opção pelo soneto não deve então ser entendida, de maneira alguma, como inércia ou subserviência diante dos moldes e ditames dessa forma poética. Ao contrário, a tradição e as convenções do soneto proporcionam a Mickiewicz as linhas claramente definidas de um fecundo espaço de jogo, cujos limites tensionam o exercício criativo, mas também são tensionados – e inclusive subvertidos – por ele. Em outras palavras, muito da notável façanha artística dos *Sonety* está em seu uso sutilmente não convencional... da convenção! Desnecessário observar, talvez, que esse é um problema chave para a devida compreensão da obra, bem como para seu devido dimensionamento no conjunto da produção do autor e, em perspectivas mais amplas, no contexto do romantismo e de toda a história da literatura polonesa. Precisam, no entanto, ser frisadas aqui as nevrálgicas implicações do problema para a operação tradutória. Pois se já não faltam vultosos obstáculos a confrontar diante dos traços distintivos convencionais do soneto (métrica e rima, antes de mais nada), que dizer das demandas impostas ao tradutor por lances inventivos inortodoxos, por expedientes poéticos calculadamente anticonvencionais? Reverência e irreverência em face das regras do gênero, eis aí um dos fios de navalha sobre o qual se arrisca, entre o passo em falso

¹² Na esteira de Miłosz, aludo à conhecida definição eliotiana de correlato objetivo: “O único modo de expressar emoção na forma da arte é encontrar um ‘correlato objetivo’; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula *daquela emoção particular*” (Eliot, 1932, p. 124-125).

¹³ A Crimeia fora anexada ao Império Russo desde fins do séc. XVIII, mas quando Mickiewicz a conhece eram relativamente frescas ainda – e numerosas – as marcas deixadas por séculos de domínio otomano. Nesse sentido, recorrendo à expressão de Dorota Siwicka, a jornada do poeta é uma *peculiar iniciação ao mundo islâmico*.

e o aprumo, a tradução dos sonetos de Adam Mickiewicz. É tempo de tratar, afinal, em pormenores, da matéria própria do ofício. Vejamos o que me propus fazer e por quê.

* * *

Como ficou dito, Machado de Assis e Paulo Leminski estabeleceram como que o marco zero da minha empreitada de traslado. Em vista da incipiente recepção mickiewicziana em nosso país, por um lado, e, por outro, do peso desses dois autores brasileiros, me pareceu imprescindível, de saída, *reconhecer* que um e outro haviam traduzido o poeta polonês antes de mim e *homenageá-los por isso*. E desse primeiro gesto, sem demora, decorreram algumas decisões cruciais. Uma delas: descartei a hipótese de retradução dos textos que Machado e Leminski, pioneiramente, fizeram existir em versão brasileira. Naquela altura – e ainda agora –, importava menos rivalizar com o Mickiewicz machadiano ou o leminskiano, contrapondo-lhes versões alternativas, do que prosseguir na trilha que abriram, incorporando mais um tanto da produção do autor polonês ao acervo da poesia estrangeira em tradução em nossa língua.

Dado esse objetivo, era oportuno, todavia, um esforço de diversificação, uma incursão tradutória que buscasse outros terrenos criativos além daqueles visitados por meus predecessores. Machado ofereceu a seus leitores uma amostra do romance poético mickiewicziano;¹⁴ Leminski, por sua vez, da dicção lírica tardia – e moderníssima – do autor cujo primeiro livro de versos inaugura, em 1822, o romantismo polonês.¹⁵ Quis pôr em foco, por conseguinte, um Mickiewicz de feições formais distintas, aquele que se submeteu, como vários outros românticos, mas com grande originalidade, aos rigores do gênero do soneto. E dessa decisão resultou, ato contínuo, a diretriz geral a me orientar no processo de tradução: o cuidado com a complexa carpintaria de linguagem dos poemas, tão exuberante e tão meditada, com sua mescla singular de audácia e de solidez. Se o ímpeto de invenção de Mickiewicz eleger a contida forma do soneto, que o exercício de traduzir alguns *Sonety* não se satisfizesse com menos, que respondesse, que tentasse responder, até onde lhe fosse possível, ao exigente labor formal desses textos.

Em tal aspecto, aliás, novamente tomei por referência as empreitadas machadiana e leminskiana. Não obstante se sirva de uma versão francesa de Mickiewicz, nem por isso Machado desdenha do estatuto de arte da tradução, da lâmina crítica, do sopro de inspiração e do apuro formal que ela solicita.¹⁶ E a mesma cartilha se aplica para Leminski, também ele um versátil e convicto praticante do traduzir como criação, como laboratório de formas. Minhas referências nesse sentido eram (e são) muitas, desde a incontornável propedêutica tradutória dos concretos, no universo das nossas letras, até a do grande poeta, tradutor, crítico e teórico da tradução polonês Stanisław Barańczak. Cabe ressaltar, conforme o célebre “Manifesto tradutológico” de Barańczak, “pequeno,

¹⁴ Antes de *Konrad Wallenrod*, Mickiewicz já tinha publicado outro extenso poema narrativo, o “romance lituano” sobre a donzela guerreira *Grażyna* (1823). Sobre a tradução machadiana de “Alpuhara”, ver a excelente análise realizada por Diego do Nascimento Rodrigues Flores (2019, p. 191-205, *passim*).

¹⁵ Entre outros textos contidos no livro de estreia de Mickiewicz, *Poezje*, os versos da seção “Ballady i romanse” (Baladas e romances), em especial, assinalam um momento fundador e tornam-se a ponta de lança da poesia romântica polonesa. Sobre a produção lírica tardia do autor, a chamada “Lira de Lausanne”, e a tradução leminskiana de um desses poemas, ver Souza (2006, p. 203-212, *passim*).

¹⁶ Caracterizando Machado como tradutor de versos, Flores (2019) afirma, em termos lapidares, que se trata de “um poeta, um escritor que deixa transparecer sua força criativa” (p. 17) naquilo que traduz: a “preocupação é muito menos com a reprodução do que com a *produção* de um poema, produção que carrega as marcas de um novo autor em aberto diálogo com o antigo” (p. 439; o destaque é de Flores). Nesse sentido, a tradução poética machadiana “não se coloca ao lado, ou abaixo, e nem mesmo no lugar” do texto de partida, ela “busca seu próprio lugar na tradição de que passa a fazer parte [...], tornando-se, portanto, um outro original, que deve ser lido como tal” e que “desdobra, amplia e/ou ressignifica o texto de partida” (p. 442).

mas maximalista” (1992, p. 13-63), o imperativo número um que está em vista aqui: o que se salva – o que tem de ser salvo na tradução poética – é a poesia, não apenas o que o poema diz, mas como, que engrenagens de significantes ele aciona em sua incessante fábrica de sentidos.

Para mostrar de que maneira me pus no encaixe dessa meta traduzindo sonetos mickiewiczianos, que dificuldades enfrentei – e de que recursos me vali, que soluções verbais adotei diante delas –, passemos agora aos próprios textos, em polonês e em português, e a seus respectivos comentários.

STEPY AKERMAŃSKIE

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczą obłok – tam jutrenka wschodzi;
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się ziola.
W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła.
(Mickiewicz, 1972, p. 215).

AS ESTEPES DE AQUERMÃ

No vão do mar seco aponto a proa co’afã,
A caleça é um barquinho no verde e balança;
Entre as ondas dos prados e as flores, avança,
Evitando o coral das ilhas de bujã.¹⁷

A noite cai, nenhures caminho ou curgã,¹⁸
Alguma estrela-guia, a vista não alcança;
Longe, brilha uma nuvem? uma aurora mansa?
Cintila o Dniestr’, lume aceso de Aquermã.

Ssh! – que silêncio! – escuto um voo alto e lento
De cegonha que olhar de águia não reclama;
Escuto onde a borboleta adeja no vento,

¹⁷ Nas notas que acrescentou ao fim dos “Sonetos da Crimeia”, o poeta assim esclarece o sentido da palavra *burzan* (do ucraniano бур’ян): “Na Ucrânia e em Pobereze, chamam-se bujãs (*burzany*) grandes moitas de herbáceas que, cobertas de flores no verão, conferem às planícies uma aprazível diversidade” (Mickiewicz, 1972, p. 420). Como se vê, introduzi o termo em português, devidamente adaptado a nosso alfabeto.

¹⁸ *Kurhan* (do ucraniano курган, derivado, por sua vez, do turco *kurgan*): tipo de sepultura, em geral de tempos pré-históricos, em formato de outeiro. Embora o termo não seja de emprego corrente em polonês, Mickiewicz dispensou nesse caso uma nota de esclarecimento. “Curgã” existe em português, mas como é de uso extremamente restrito (na arqueologia e na linguística histórica), minha tradução do soneto prefere não deixar a palavra sem nota.

Onde o peito nu da serpente toca a grama.
Tanta calma! – e tanto o ouvido apresto atento
Que ouvira a Lituânia. – Eia, ninguém chama.

O poema arrasta consigo seus leitores, tornando-os, de supetão, companheiros de viagem do eu lírico. O cenário da travessia estava descortinado já no título: as estepes nos arredores da cidade que, muito embora incorporada à Rússia desde o início do séc. XIX, ainda guardava o nome turco que recebera sob o domínio otomano, *Akkerman*.¹⁹ Mickiewicz excursionou por ali uma vez (em junho de 1825) durante o período que passou em Odessa, antes de sua jornada pela Crimeia (de fins de agosto até o final de outubro de 1825). Mas foram justamente os versos nascidos de seu encontro com aquelas estepes que ele escolheu como abertura dos “Sonety krymskie”. Ficam salientados desse modo, logo no pórtico de entrada do ciclo, o ímpeto e o fascínio do viajante, cuja expressão poética depende, maciçamente, da metáfora.

Para evidenciá-lo, basta uma tradução palavra a palavra do primeiro quarteto de “Stepy akermańskie”, extraindo do original apenas seu teor semântico mais básico: “Adentrei a vastidão de um oceano seco, / A carruagem mergulha no verdor e oscila como um barco, / Em meio às ondas de campos sussurrantes, à enchente de flores, / Evito as ilhas de coral das herbáceas na estepe”. Os elementos da paisagem que o eu lírico atravessa vão ganhando corpo em uma vigorosa sequência de pinceladas metafóricas. A amplidão das estepes se transfigura em um oceano seco, imagem a partir da qual as demais tomam impulso (e que, por seu turno, é retroalimentada e enriquecida por elas). Comparada com um barco, a carruagem se arremessa contra as ondas dos campos e a enchente de flores, e foge às formações de coral das ilhas de *burzan*. Naturalmente, a intensidade do impacto visual produzido por esses versos iniciais do soneto exigia máxima atenção. Espero ter conseguido retê-la, ilesa, redesenhando a estrofe em português.

Não uso o termo “redesenhando” por acaso. No primeiro verso do texto traduzido, além de outras mudanças, a ordem dos elementos da frase inverte o que se observa no original. Neste, o verbo principia a frase, sendo então sucedido pelas coordenadas de lugar da ação: “*Wpłynąłem* (Adentrei) [...]”. Minha tradução, ao contrário, antepõe as coordenadas de lugar ao verbo: “*No vão do mar seco* [...]”. Segundo meu ouvido, pelo menos, em português essa anteposição resultou em um ganho de ênfase para a metáfora do mar seco. Mas a decisão também foi ditada por vários outros motivos, entre os quais, sobretudo, a arquitetura rítmico-sonora do poema. Como se viu, Mickiewicz lançou mão do soneto de molde italiano. De minha parte, diante disso, sequer em hipótese cogitei de alternativas. Uma vez aceito, o jogo dispunha no tabuleiro tradutório as seguintes peças: catorze versos de treze sílabas (com obrigatórios acento paroxítono na sexta e cesura após a sétima), distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, rimados conforme o esquema ABBA, ABBA, CDC, DCD (com todas as rimas perfeitas e graves).

Mantive o mesmo esquema de rimas, só me permitindo uma discrepância: empregar rimas agudas, além das graves. E me obriguei, ademais, à isometria, recorrendo a um dodecassílabo quase sempre acentuado na sexta (quando não, com o acento deslocado para fins expressivos). O emprego de um verso de doze sílabas merece comentário, diante do notório prestígio do decassílabo na tradição do soneto em nossa língua. A complexa problemática de fundo aqui é a métrica comparada. Conforme advertia décadas atrás o teórico russo Efim Etkind (1982, p. 155), “a correspon-

¹⁹ Hoje, Bîlhorod-Dnistrovsky, na Ucrânia. Localizada no sudoeste do país, a cerca de 45 km de Odessa, a cidade encontra-se na margem direita do estuário do Dniestre no Mar Negro.

dência entre as formas métricas, ou seja, entre os metros, as estrofes, de uma literatura para outra”, é uma das questões primordiais da tradução poética:

As correspondências raramente se dão de maneira direta: primeiro, cada um dos sistemas prosódicos possui seus próprios metros; segundo, cada literatura nacional tem suas tradições relativamente [...] às formas estróficas. Se compararmos a poesia francesa com as poesias alemã, russa, inglesa, seremos levados a nos fazer uma série de perguntas: que meios utilizar em francês para substituir o pentâmetro iâmbico dos dramas de Shakespeare, de Goethe, de Schiller, de Púchkin [...]? E o hexâmetro, isto é, nos sistemas tônicos, o verso dactílico de seis pés?

Etkind chama atenção igualmente para a dificuldade de se determinar paralelos métricos entre uma poesia como a francesa – sob o império do silabismo – e a poesia polonesa, na qual coexistem o verso silábico, o sílabo-tônico e o tônico. E mesmo *dentro dos limites dos sistemas silábicos* francês e polonês, “Estabelecer [...] uma correspondência não é uma tarefa simples” (p. 159).

A advertência não é menos exata quanto ao português e o polonês. Descontada a diferença no modo de contagem (que, entre nós, vai até a última tônica²⁰), a matemática da correspondência entre o verso de treze sílabas do original e o dodecassílabo da minha tradução do soneto poderia parecer coisa simples. Só que não... Já assinalei anteriormente um aspecto do problema: a tradição do soneto na língua portuguesa e o posto eminente que ela reserva ao decassílabo. Por seu turno, a tradição do soneto na poesia polonesa traz à baila outros dados relevantes. Remontando em seus primórdios renascentistas ao séc. XVI, com Jan Kochanowski, seguido pela pujante floração barroca com Mikołaj Sęp Szarzyński e tantos outros, o soneto polonês consolida como sua primeira medida canônica o endecassílabo. De certa maneira, portanto, conforme observou uma importante estudiosa da versificação de Mickiewicz, é lícito afirmar que “ele mesmo ‘inventou’ o soneto de treze sílabas” (Dłuska, 1956, p. 421) na poesia de seu país.²¹ E assim procedeu, de acordo com a mesma especialista, porque lhe convinha em seus *Sonety* um metro de fôlego mais sustentado e de maior peso no âmbito da versificação polonesa (o *trzynastozgłoskowiec* – o metro de treze sílabas – é o verso mais utilizado por Kochanowski e o próprio Mickiewicz empregará essa medida com frequência, entre outras obras, por exemplo, em seu célebre poema épico *Pan Tadeusz* [O senhor Tadeusz], de 1834²²).

Tudo isso posto, os pratos da balança tradutória estavam mais ou menos em equilíbrio. Por um lado, o peso do decassílabo em nossa tradição poética falava em favor dessa opção. Por outro, não havia como ignorar a decisão inovadora de Mickiewicz preterindo o endecassílabo e elegendo em vez dele o verso de treze sílabas, até ali pouquíssimo utilizado no soneto polonês. Quiçá por mera falta de engenho e arte – sem mencionar o caráter bastante mais sintético da língua polonesa em comparação com a portuguesa –, resolvi afinal o dilema ao verificar as perdas semânticas que iam se acumulando, linha a linha, no soneto rascunhado em decassílabos. O dodecassílabo, com seu fraseado mais elástico e espaçoso, garantiu a observância de uma estrutura isossilábica, sem

²⁰ Na esteira do *Tratado de metrificação portuguesa* de Antônio Feliciano de Castilho e dos nossos parnasianos. Entre os que contestam o critério de contagem até a última sílaba tônica, ver Ali (1999).

²¹ Até os *Sonety* mickiewiczianos, eram escassos na poesia polonesa os exemplos de sonetos com emprego do verso de treze sílabas. E vale salientar ainda outro ponto muito significativo: no séc. XVIII, a forma do soneto se eclipsa e cai em desuso na Polônia, só retornando a uma posição de destaque graças à arrematadora voga romântica pela Europa e, em particular, graças a Mickiewicz.

²² Sobre a versificação de Mickiewicz e toda a história do verso polonês, ver Pszczołowska (2001).

deixar que escapassem elementos valiosos do texto original (fossem eles palavras ou determinado tipo de construção – ou inclusive uma pausa).

Tendo atingido esse ponto, o comentário faz bem em ceder lugar ao cotejo. Que os resultados a que cheguei sejam agora contrapostos aos de outros colegas, em iniciativas de traslado para diferentes línguas: o italiano, o inglês e o francês. Cada uma dessas traduções foi levada a cabo em época distinta, em contexto e circunstâncias específicas; cada uma revela um estilo próprio, uma assinatura autoral. Não se trata aqui de esmiuçar tais variáveis, nem de subscrever apressados juízos valorativos. Meu intuito é tão só, por contraste, tornar mais nítidos os traços da minha abordagem tradutória de “Stepy akermańskie”. Reproduzo as três versões, ordenadas segundo seu respectivo grau de aproximação em relação a meu *parti pris*. Conservando a disposição gráfica de um soneto, Elena Croce e Elisabetta Cywiak não se dispõem, no entanto, a uma tentativa de recriar em italiano a forma do poema de Mickiewicz (1977, p. 24-25):

LE STEPPE DI AKERMAN

Presi il largo nella vastità di un oceano senz'acqua,
il carro si tuffa nel verde e voga come una barca;
fra le onde dei prati fruscianti, nell'alluvione dei fiori,
evito le isole coralline del cardo.

Già cade il crepuscolo, non c'è strada né tumulo,
guardo il cielo, cerco le stelle, guida della barca;
laggiù lontano una nuvola lucente? Lì sorge l'aurora?
Quello che luccica è il Dnestr, il faro di Akerman che splende.

Fermiamoci! – che silenzio! – sento il passaggio delle gru,
che nemmeno la pupilla del falco può raggiungere,
sento là una farfalla cullarsi sul filo d'erba,

là sento una serpe che sfiora col petto viscido il prato.
Tale è il silenzio! – Tendo così attentamente l'orecchio,
che potrei udire una voce dalla Lituania. – Andiamo, nessuno chiama.

Já Edna Worthley Underwood não descuida do artesanato formal do soneto (Mickiewicz, 1917, p. 3), remodelando-o, porém, à moda inglesa:

THE ACKERMAN STEPPE

Across sea-meadows measureless I go,
My wagon sinking under grass so tall
The flowery petals in foam on me fall,
And blossom-isles float by I do not know.
No pathway can the deepening twilight show;
I seek the beckoning stars which sailors call,
And watch the clouds. What lies there brightening all?
The Dneister's, the steppe-ocean's evening glow!

The silence! I can hear far flight of cranes –
So far the eyes of eagle could not reach –
And bees and blossoms speaking each to each;
The serpent slipping adown grassy lanes;

From my far home if word could come to me! –
Yet none will come. On, o'er the meadow-sea!

Michel Manoll (Jelenski, 1965, p. 116), por sua vez, tampouco se concede descuidar da forma do soneto mickiewicziano, não temendo sequer a ousadia de um decalque métrico (sua tradução usa um verso de treze sílabas):

LES STEPPES D'AKERMAN

Je vogue sur l'étendue d'un aride océan,
Comme une nef le chariot plonge en l'herbe fleurie,
Parmi son flot en crue et le chant sourd des prairies,
Je contourne les atolls du maquis d'Akerman.

Voici la nuit: nulle part ni route ni sentier;
Je cherche au ciel, guides du nautonnier, des étoiles.
Est-ce un nuage qui luit? L'aube hissant sa voile?
Non, c'est le Dniestr, flambeau d'Akerman, qu'on voit briller.

Quel silence! Arrêtons-nous! J'entends le vol des grues
Qui n'atteindront jamais les prunelles du faucon;
J'entends le papillon qui tangué sur l'herbe drue,

L'aspic, frôlant de ses écailles la plante frêle.
En ce silence, j'écoute avec tant d'attention,
Que j'entendrais les voix de Lithuanie. Nul n'appelle!

Na tipologia proposta pelo já citado Etkind, a versão italiana de Croce e Cywiak seria uma “tradução de informação em verso” (1982, p. 214). De “vocação [...] modesta” (p. 214), sua razão de ser consistiria exclusivamente em transmitir, da maneira mais completa e mais precisa possível, “o sentido” do original, sem maiores esforços de criação poética. Nos casos de Underwood e Manoll, teríamos exemplo da “tradução artística em verso” (p. 215), que ambiciona forjar, em outra língua, um equivalente criativo do poema de partida.²³ À diferença da tradutora estadunidense, porém, Manoll não refunde o soneto de Mickiewicz no molde de outra variante do gênero, porventura mais afim ao gosto literário de sua nação. E o emprego de um verso de treze sílabas, em vez do previsível alexandrino, é eloquente em “Les steppes d'Akerman”: o texto francês parece se impregnar de uma cadência algo estranha, de um leve quê de estrangeiro.

Longe de mim demonizar a estratégia de aclimação poética da qual Edna Worthley Underwood se serviu!²⁴ Contudo, deve estar claro nessa altura que minha estratégia tradutória tomou a direção oposta.²⁵ Em uma primorosa leitura comparativa de Mickiewicz e Keats – ao

²³ Em sua tipologia, Etkind contempla ainda a “tradução em prosa de informação” e a “tradução em prosa artística” (1982, p. 212).

²⁴ Sua versão do soneto para o inglês apresenta soluções sonoras (entre outras) que me parecem muito felizes. Sem falar no pioneirismo da atividade tradutória de Underwood na seara das literaturas eslavas – e não só!

²⁵ As implicações de cada partido tradutório, no caso, adquirem mais clareza à luz de um estudo de grande mérito realizado por Katarzyna Lukas (2003). Debruçando-se sobre as traduções dos “Sonetos da Crimeia” para o alemão (sete versões integrais do ciclo, só entre 1833-1957, além de diversas empreitadas de escopo parcial), a pesquisadora discute em pormenor diferentes apropriações tradutórias do poema “Bajdary”, para então concluir com um diagnóstico severo: “O convencional e secundário nos ‘Sonetos da Crimeia’ é salientado nas traduções, enquanto os meios poéticos decisivos para o caráter, a novidade e a originalidade da obra passam em branco” (p. 173-174). Há aqui uma advertência crítica que certamente extrapola o universo das traduções de Mickiewicz em língua alemã. E que não deve passar em branco.

longo da qual se detém com vagar na análise de “Stepy akermańskie”²⁶ –, Tomasz Bilczewski (2010) salienta no *topos* romântico da viagem, da peregrinação, duas facetas fundamentais. Primeiro, a manifestação de uma peculiar “inquietação cognitiva” (p. 80) perante a existência humana, de um novo modo de sentir e de ver a si e ao mundo. E segundo, um potencial renovado de expressão, de exploração de linguagem e de invenção poética. Já comentei anteriormente o impetuoso mergulho do eu lírico na paisagem das estepes e a avassaladora experiência sensível proporcionada por essa travessia. Quando cai a noite, os olhos passam a valer menos; a vista, desamparada, pouco alcança (conf. o segundo quarteto), mas então é a escuta que se faz tanto mais poderosa, distinguindo, no breu da noite, o voo de um pássaro, de uma borboleta, o peito de uma serpente rastejando na relva... A voz da Lituânia – que não se deixa ouvir – é um signo dolorido de ausência, de falta. Mas a pleora do presente chama: eia!²⁷

A força e a singularidade desse processo de (auto)conhecimento, convém insistir, são proezas da poética do soneto de Mickiewicz, com seus inúmeros recursos, muito sutilmente orquestrados. Um deles, a meu juízo, capital: a inserção no texto de palavras com acentuado sabor estrangeiro para o leitor polonês – *burzan*, *kurhan*, *Akerman* –, termos que funcionam como índices de uma realidade exótica, enxertos linguísticos de estranheza na própria tessitura do polonês no poema. Na versão brasileira, que incorpora todos esses termos, a estranheza que provocam aumenta. A aposta tradutória foi bem-sucedida? Na perspectiva de uma “tradução artística em verso”, a manobra foi acertada, poeticamente eficaz? O juízo, doravante, não cabe mais a mim.

É tempo de deixarmos para trás a amplidão das estepes, para acompanharmos o eu lírico dos “Sonetos de Odessa”, algo indiscretamente, à roda de uma (ou duas...) alcova(s):

DOBRANOC

Dobranoc! już dziś więcej nie będziem bawili,
Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy,
Dobranoc! niech odpoczną po łzach twoje oczy,
Dobranoc! niech się serce pokojem zasili.

Dobranoc! z każdej ze mną przemówionej chwili
Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,
Niechaj gra w twoim uchu; a gdy myśl zamroczy,
Niech się mój obraz sennym żrenicom przymili.

Dobranoc! obróć jeszcze raz na mnie oczęta,
Pozwól lica. – Dobranoc! – chcesz na sługi klasnąć?
Daj mi pierś ucałować. – Dobranoc! zapięta.

²⁶ E do belo poema de Keats “Lines written in the highlands after a visit to Burn’s Country”.

²⁷ Como decerto se terá feito notar, em minha tradução de “Stepy akermańskie” a interjeição “eia” é utilizada no formidável hemistíquio que encerra o soneto, em lugar do verbo na primeira pessoa do plural empregado em polonês: “Jedźmy” (Vamos/Prossigamos; na versão italiana: “Andiamo”). Estruturalmente, esse imperativo como que responde a “Stójmy” (Paremos/Detenhamo-nos; na versão italiana: “Fermiamoci”), palavra que inicia o primeiro verso do primeiro terceto do poema e a qual traduzo pela onomatopeia “Shh”. O texto italiano recupera um pouco da força e da sutileza do artifício a que Mickiewicz recorreu: “Fermiamoci! – che silenzio!” / “Andiamo, nessuno chiama” (o itálico é meu). A repentina ordem de parar – dirigida aos prováveis companheiros de jornada? Ao próprio eu lírico e a quem lê? – dá o mote para o esforço da escuta. E como não soa o que talvez mais se queira escutar – “głos z Litwy” (“una voce dalla Lituania”) –, segue-se, estoicamente, uma segunda ordem: continuar, seguir adiante. Mas Croce e Cywiak não cuidam de metro nem de rima... As soluções encontradas por Manoll e Underwood, respectivamente, tampouco me parecem das mais satisfatórias, a despeito do empenho artístico dos dois tradutores. Nas versões francesa e inglesa, se afrouxa a firme costura interna que ata em polonês a segunda parte do soneto: “Stójmy! – jak cicho!” / “Jedźmy, nikt nie woła”. No texto de Manoll: “Quel silence! Arrêtons-nous!” / “Nul n’appelle!” Registre-se, porém, que a versão em inglês se sai um pouco melhor da dificuldade. Dadas todas as alterações necessárias para um soneto de feição inglesa, com seu fecho tradicional em um dístico rimado, Underwood não deixa de conseguir efeitos poéticos bastante interessantes: “The silence!” / “On, o’er the meadow-sea!”

– Dobranoc! już uciekłaś i drzwi chcesz zatrzasnąć.
Dobranoc ci przez klamkę – niestety! zamknięta!
Powtarzając: dobranoc! nie dałbym ci zasnąć.
(Mickiewicz, 1972, p. 206).

BOA NOITE

Boa noite! hoje não vamos brincar mais,
Que o anjo do sono logo chegue e te abrace,
Boa noite! findo o choro, serene a face,
Boa noite! repouse o coração, em paz.

Boa noite! de cada momento loquaz
Ao meu lado reste um som suave e fugace,
Que ele ressoe em teu ouvido e, quando passe,
No afago à pupila meu vulto se desfaz.

Boa noite! volta-me ainda o olhar querido,
O rosto. – Boa noite! – criadas aqui?
Um beijo no seio. – Boa noite! vestido.

– Boa noite! fechas a porta e vais fugir.
Boa noite pelo trinco – ah, não! batido!
Mais um: boa noite! e não te deixo dormir.

Aos folguedos eróticos – e presumíveis desavenças de permeio com eles, já que houve choro (conf. o terceiro verso) –, seguem-se os carinhosos arrulhos da despedida noturna dos amantes. Mas como custa se despedir! O leitor de Shakespeare talvez atine com alguma reminiscência de *Romeu e Julieta* e, com efeito, a associação é pertinente. Por conta da situação evocada no soneto e do seu tom de terna libertinagem, mas também por razões de cunho estrutural. “Boa noite” apresenta as mesmas características básicas de “Stepy akermańskie”: idêntico esquema de rimas, idêntica marcação métrica. Repare-se, todavia, na dúctil coreografia do seu ritmo, nas surpresas e volteios de sua dicção, modulada entre cadências líricas e dramáticas. Dirigindo-se ora à sua amante, ora a si mesmo, ora ao leitor, *o eu lírico faz cena*: joga o jogo amoroso e, ao mesmo tempo, com desenvoltura de mestre, o jogo da poesia.

Finda a noite, amanhece. Leiamos, para em seguida, enfim, concluir:

DZIEŃDOBRY

Dzieńdobry! nie śmiem budzić, o wdzięczny widoku!
Jej duch na poły w rajskie wzleciał okolice,
Na poły został, boskie ożywiając lice,
Jak słońce na pół w niebie, pół w srebrnym obłoku.

Dzieńdobry! już westchnęła, błysnął promyk w oku,
Dzieńdobry! już obraża światłość tve źrenice,
Naprzykrzają się ustom muchy swawolnice,
Dzieńdobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku.

Niosłem słodszy dzień dobry, lecz tve senne wdzięki
Odebrały mi śmiałość; niech się wprzódy dowiem;
Z łaskawym wstajesz sercem? z orzeźwionym zdrowiem?

Dzieńdobry! nie pozwalasz ucałować ręki?
 Każesz odejść, odchodzę: oto masz sukienki,
 Ubierz się i wyjdź prędko – dzieńdobry ci powiem.
 (Mickiewicz, 1972, p. 205).

BOM DIA

Bom dia! Não ousou acordá-la, ó visão grata!
 Metade d'alma flutua no paraíso,
 Metade anima o rosto, divino sorriso,
 Feito o sol no céu, atrás da nuvem de prata.

Bom dia! hm, a chama do olhar se dilata,
 Bom dia! fere a retina o raio preciso
 Da luz e um mosquitinho te atenta o juízo,
 Bom dia! Eis-me a teu lado e a língua desata.

Bom dia? Ah, a graça do teu sono, não
 Queres que eu me vá? Pois então hei de saber:
 Te acordas meiga? com saúde p'ra vender?

Bom dia! permites um beijito na mão?
 Mandas sair, eu saio: aqui teu roupão,
 Veste depressa, vem – bom dia vou dizer.

Mais uma vez, percebem-se os traços de estilo já encarecidos com respeito a “Dobranoc” (Boa noite): a vivacidade do ritmo, o tom lúdico e galante, os acordes de jocosa autoironia. De novo, aqui, o desenvolvimento do soneto traça um arco descendente, que parte das imagens etéreas e sublimes do quarteto inicial, rumo a um registro cada vez mais concreto e terra-a-terra: o raio de sol na retina, o mosquitinho atentando o juízo da amada que mal despertou, até a rápida, sugestiva conversa entre os amantes (da qual metade nos escapa, convidando-nos a imaginá-la, pois o soneto só reproduz o falatório do eu lírico)... Minha tradução se esforça para capturar as múltiplas nuances rítmicas e a graça do original. No primeiro verso do último terceto, por exemplo, “permites um beijito na mão?” (“nie pozwalasz ucałować ręki?” / “não permites que te beije a mão?”) tenta introduzir acordes de doçura e intimidade na pergunta do eu lírico a sua interlocutora. Além disso, entretanto, o diminutivo afetuoso quer suscitar um efeito de brincadeira poética *entre o tradutor e seu leitor brasileiro*, assim como, no verso final do primeiro terceto, a construção “com saúde p'ra vender?” (“z orzeźwionym zdrowiem?” / “com a saúde revigorada?”).

Em um belo ensaio em torno de “Dobranoc”, Zbigniew Majchrowski (2006), grande conhecedor da obra de Mickiewicz, lamenta o fato de que na pesquisa especializada os “Sonety erotyczne” costumeiramente sejam relegados a segundo plano diante dos “Sonety krymskie”. E quando não, com frequência se tornam objeto de cansativas, sisudas perquirições biográficas do tipo “quem é quem, ou melhor: qual é qual na ‘galeria de amantes’” do poeta (p. 30)... Majchrowski argumenta, contudo, que a despeito da relativa paralisia interpretativa dos estudiosos, os sonetos do ciclo erótico já acumulam uma fortuna invulgar na tradição literária polonesa, especialmente do ponto de vista de suas reverberações criativas, da força com que têm atuado “na imaginação dos poetas” (p. 34).²⁸ Quanto a mim, como tradutor de poesia, assino

²⁸ Majchrowski rastreia ecos e contrapontos de “Dobranoc”, em particular, em textos de nomes importantes da poesia polonesa do séc. XX: Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisław Grochowiak e Ernest Bryll.

embaixo dessas palavras com inteira convicção. E quem sabe faça o mesmo o eventual leitor de minhas traduções de “Boa noite” e “Bom dia”.

REFERÊNCIAS

- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ASSIS, M. de. *Chrysalidas: poesias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018562&bbm/4574>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- BARAŃCZAK, S. *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań: a5, 1992.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: Edusc, 2002.
- BERMAN, A. *Critique, commentaire et traduction* (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot. *Po&sie*, Paris, v. 37, 1986.
- BILCZEWSKI, T. Itinerarium 1. Beyond the bourne of care: Mickiewicz i Keats. In: BILCZEWSKI, T. *Komparatystyka i interpretacja: nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*. Kraków: Universitas, 2010. p. 75-105.
- DŁUSKA, M. O wersyfikacji Mickiewicza: część druga. *Pamiętnik Literacki: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej*, v. 47, n. 2, p. 403-443, 1956. Disponível em: [Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1956-t47-n2-s403-443.pdf](#) (muzhp.pl). Acesso em: 6 fev. 2023.
- ELIOT, T. S. *Selected essays: 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
- ETKIND, E. *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l’auteur. Lausanne: L’Age d’Homme, 1982.
- FLORES, D. do N. R. *Machado de Assis, poeta-tradutor*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: Microsoft Word - TESE - MACHADO DE ASSIS POETA TRADUTOR - 02.09.2019.docx (ufes.br). Acesso em: 6 fev. 2023.
- JELENSKI, C. (éd.). *Anthologie de la poésie polonaise*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- LUKAS, K. Wie Reales zum Irrealen wird. Deutsche Übersetzungen des Sonetts *Bajdary* von Adam Mickiewicz. *Studia Germanica Posnaniensia*, v. 29, p. 153-175, 2003. Disponível em: [Studia Germanica Posnaniensia - Volume 29 \(2003\) - CEJSH - Yadda \(icm.edu.pl\)](#). Acesso em: 6 fev. 2023.
- MAJCHROWSKI, Z. Powtarzając „dobranoc”. In: MAJCHROWSKI, Z. *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006. p. 29-47.
- MICKIEWICZ, A. *Sonnets from the Crimea*. Translated by Edna Worthley Underwood. San Francisco: Paul Elder & Company, 1917.

- MICKIEWICZ, A. *Wiersze*. Wyd. V. Warszawa: Czytelnik, 1972.
- MICKIEWICZ, A. *I sonetti di Crimea e altre poesie*. Traduzione di Elena Croce e Elisabetta Cywiak. Milano: Adelphi, 1977.
- MIŁOSZ, C. *The history of polish literature*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1983.
- PSZCZOŁOWSKA, L. *Wiersz polski: zarys historyczny*. Wrocław: Funna, 2001.
- SIEWIERSKI, H. Adam Mickiewicz: two poems and their Brazilian readings. In: BILCZEWSKI, T. et al. (ed.). *The Routledge world companion to polish literature*. London/ New York: Routledge, 2022. p. 130-143.
- SIEWIERSKI, H. (org.). *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998.
- SIWICKA, D. *Romantyzm: 1822-1863*. Wyd. IV. Warszawa: PWN, 2002.
- SOUZA, M. P. de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. *Contexto*, v. 14, n. 13, p. 199-217, 2006. Disponível em: HISTÓRIA, MEMÓRIA, INVENÇÃO: A POLÔNIA DE PAULO LEMINSKI | Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES. Acesso em: 6 fev. 2023.
- TORRES, M.-H. C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, L. F. de; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. (org.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução*. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35.