

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUTOR PORTUGUÊS E INGLÊS**

Daniel Senna Irgang

**ROMÂNTICOS LEÕES APOCALÍPTICOS: TRADUZINDO A POESIA DE PEDRO
DZIEDZINSKI**

PORTO ALEGRE

2024

Daniel Senna Irgang

**ROMÂNTICOS LEÕES APOCALÍPTICOS: TRADUZINDO A POESIA DE PEDRO
DZIEDZINSKI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Moura da Silva.

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Irgang, Daniel Senna
Românticos leões apocalípticos: traduzindo a poesia
de Pedro Dziejzinski / Daniel Senna Irgang. -- 2024.
43 f.
Orientadora: Márcia Moura da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Tradução comentada. 2. Pedro Dziejzinski. 3.
Significância. 4. Agramaticalidade. 5. Poesia
contemporânea. I. Silva, Márcia Moura da, orient. II.
Título.

Daniel Senna Irgang

**ROMÂNTICOS LEÕES APOCALÍPTICOS: TRADUZINDO A POESIA DE PEDRO
DZIEDZINSKI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Moura da Silva.

Porto Alegre, 9 de fevereiro de 2024

Resultado:

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Márcia Moura da Silva – UFRGS (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Denise Regina de Sales – UFRGS

Prof. Dr Ian Alexander – UFRGS

Agradecimentos

À Rosana e à Sabrina, por me aguentarem.

À Márcia, pela orientação certa e cuidadosa, pela confiança e pela amizade.

Ao Pedro, por ser o amigo de coração aberto pelo qual aguardei a minha vida toda.

Aos meus amores do Quati/Clube dos Vigaristas, pelas noites inesquecíveis e fulgurante espírito sem medo de arte.

Ao Yuri e ao Henrique, meus $\frac{2}{3}$ da lendária banda X-Men Evolution & os Exilados da Capela.

Ao Victor e ao João, meus anjos da guarda de final de festa há mais de 10 anos.

À Camille Paglia, minha musa acadêmica, pela sua mistura fascinante de brutalidade intelectual com prosa de cachorro louco.

Um poeta deve ser mais útil do que qualquer outro cidadão da sua tribo.

– Mário Laranjeira

*If I gotta die
I'm gonna listen to my body tonight*

– Prince

*O Amor acontecerá
hecatombe.*

– Pedro Dziedzinski

RESUMO

Este trabalho apresenta traduções comentadas para a língua inglesa de três poemas do autor gaúcho Pedro Dziedzinski. Seus textos fazem um uso extensivo de recursos imagéticos – como animais, dentes, fogo, rochas, elementos urbanos e cotidianos – e de construções linguísticas específicas, como frases condicionais, imperativas e tonalmente proféticas, que misturam as temáticas do apocalipse e do romance. Para comentar as traduções, foi usada a infraestrutura teórica para tradução poética de Laranjeira (2003, 2012), mais especificamente os conceitos de significância e agramaticalidade. Significância é a maneira específica de um poema produzir seu significado particular; agramaticalidade é o leque de recursos linguísticos que o poema emprega para chegar em sua significância. Cada tradução é acompanhada de comentários referentes a versos que se mostraram problemáticos durante o processo tradutório, para os quais se buscou uma significância semelhante – não igual – na outra língua, especialmente via agramaticalidade. No fim, é feita uma reflexão sobre o processo tradutório dos poemas de Dziedzinski, descrevendo as práticas adotadas e os elementos textuais que não foram abordados nestas. O objetivo final deste trabalho é divulgar o trabalho único deste poeta.

Palavras-chave: tradução comentada; Pedro Dziedzinski; significância; agramaticalidade; poesia contemporânea.

ABSTRACT

This paper presents annotated translations into English of three poems by Brazilian author Pedro Dziedzinski. His texts feature the extensive use of imagery – such as animals, teeth, fire, stones, urban and everyday life elements – and specific linguistic constructions, such as phrases with conditional, imperative and tonally prophetic aspects, which combine the themes of apocalypse and romance. The translation commentaries draw on Laranjeira (2003, 2012), especially the concepts of significance and agrammaticality. Significance is the specific way a poem produces its particular meaning; agrammaticality comprises the linguistic resources a poem employs to reach its significance. Each translation is followed by a commentary that focuses on the translation problems found, whose solutions sought to effect a similar – not equal – significance in the other language, especially via agrammaticality. Lastly, an observation on the translation process of Dziedzinski's poems is made, describing the practices used and the textual elements these practices did not deal with. The final objective of this paper is to make this poet's unique work known.

Keywords: annotated translation; Pedro Dziedzinski; significance; agrammaticality; contemporary poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Justificativa e objetivo	10
1.2 Sobre o autor e sua poética	12
1.3 Estrutura do trabalho	14
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA	16
2.1 Poesia	16
2.2 Significância e agramaticalidade	18
2.3 Tipo de tradução deste trabalho	21
2.4 Metodologia	23
3 TRADUÇÕES COMENTADAS	25
3.1 Poema “27.”	26
3.2 Poema “29.”	30
3.3 Poema “28.”	34
4 CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	38
APÊNDICE A – RAW TEXT OF THE TRANSLATED POEMS	41

1 INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa e objetivo

Embora não seja o leitor mais assíduo de poemas – em meu tempo livre, leio ficção em prosa majoritariamente –, tenho muita admiração e fé na poesia como um modo literário infinitamente expressivo. Defendo, assim, que a poesia é uma expressão literária extremamente livre: é um gênero que, em sua natureza, convida à abertura de padrões formais e à experimentação com a língua em sua semântica, gramática e sonoridade. Aliado a isso, vejo-a como um meio de comunicação interpessoal não apenas de informações, mas também – e principalmente – de sensações e de emoções. Idealmente, a liberdade expressiva catalisa a conexão do leitor com o poema, ajudando-o a experimentar as sensações e emoções presentes no texto. Essa é a capacidade máxima do poema: um fluxo de leitura catalisado por recursos linguísticos livres, que produz uma fruição profunda – simultaneamente um processo pleno e complexo.

Neste trabalho, apresento traduções comentadas que fiz de três poemas de um grande amigo meu, o poeta gaúcho Pedro Dziedzinski, oriundos de seu livro, *Contrato do esquecimento* (Dziedzinski, 2021). Acredito que seus textos sejam um bom exemplo da liberdade e da capacidade da poesia: são plenamente legíveis sem se restringir a platitudes e jogos de palavras (que, ao meu ver, expressam pouco da personalidade do autor); usam recursos incomuns da linguagem e da semiótica – caracterizada por Laranjeira (2003, p. 80) como a produção de sentidos – sem serem herméticos ou hostis ao leitor. Adicionalmente, são artefatos sonoros, com suas cadências próprias e uma musicalidade que, combinada com escolhas de registro proféticas e melancólicas, soa quase como um encantamento para mim – como um carnaval sônico de imagens e sensações genuínas, representativas de um estilo pessoal e profundo.

Suas características como autor serão exploradas mais abaixo, na seção 1.2. Por enquanto, é importante ressaltar que minha insistência no caráter aberto da poesia é feita, também, para caracterizar o foco de meus comentários – justamente estes recursos peculiares, idiossincráticos. Pode parecer paradoxal que falo de abertura

apenas para trabalhar com os aspectos mais difíceis do meu objeto de estudo, mas é precisamente a liberdade que permite a existência de processos semióticos mais profundos, e é nas idiossincrasias que a alma do poeta é comunicada com mais ênfase.

Para abordar tais aspectos, utilizarei, prioritariamente, o conceito de Laranjeira (2003, p. 12) de “significância” – os elementos do poema que causam um relativo estranhamento por serem diferentes e subverterem as expectativas de um texto. Adotarei, também, a sua ideia sobre a tradução como *algo que procura fazer de uma maneira parecida* ao texto de partida (TP), e não *algo que procura fazer a mesma coisa* que este no texto de chegada (TC) (*ibid.*, p. 35).¹ Em meus comentários, então, enfatizarei as escolhas que fiz para me aproximar da significância do TP, ou seja, as maneiras que encontrei para *fazer uma significância parecida*. Também empreguei o conceito de agramaticalidade (*ibid.*, p. 85), que são os recursos linguísticos e visuais usados para causar o estranhamento e, assim, a significância.

Por fim, este trabalho tem um propósito adicional: divulgar o trabalho de Pedro Dzedzinski. Há pouquíssimo reconhecimento de seu trabalho na academia: teve participações no I Congresso de Poesia da UFRGS, e sempre há a possibilidade de que alguém, em alguma cadeira, tenha usado poemas seus. Porém, suas menções em trabalhos acadêmicos se resumem a uma entrevista para a Rádio UFRGS registrada no Lume (Entrevista [...], 2021) sobre o seu (então) mais recente lançamento, *Contrato do esquecimento* (Dzedzinski, 2021), e menções breves no trabalho de conclusão de curso (TCC) de Leandro Noronha da Fonseca (2019) e em sua dissertação de mestrado (2022).

Traduzi-lo, então, é aumentar sua presença e ampliar o leque de leitores possíveis, dentro da academia e, quiçá, globalmente. Além disso, o presente trabalho poderia funcionar como um movimento de inclusão não só do poeta em questão, mas também de outros autores locais que poderiam ser estudados.

¹ Cabe citar Britto (2022, p. 120): “[...] no poema tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados.” Para adicionais perspectivas sobre a interpretação do TP por parte do leitor/tradutor, consultar Nord (2018) e Weininger (2019).

1.2 Sobre o autor e sua poética

Pedro Dzedzinski nasceu em 1996, em Barra do Ribeiro, Rio Grande do Sul. Foi aluno dos cursos de Letras da PUCRS e da UFRGS. Suas publicações principais são as seguintes coleções de poemas: *frêmito-genitália* (2017), *Pealo* (2019) e *Contrato do esquecimento* (2021).

Descreveria seus poemas como composições em verso livre breves e focadas em emoções e imagens, geralmente sem alguma história ou mensagem explícita. Tais emoções e imagens vêm acompanhadas; por exemplo, alguns de seus textos vinculam a imagem de felinos a, simultaneamente, o patético e o fatal. O eu-lírico se descreve como “fraco, falso, felino minúsculo” no poema “29.” (Dzedzinski, 2021, p. 38) e proclama o próprio fim entre os “dentes de sabre” de outra pessoa (*ibid.*, p. 36). Outros animais, como os cães, também recebem vínculos parecidos, incluindo o desfecho dentário:

enquanto me espiares
destas matizes de cão apiedado
serei para sempre ossudo
e cinzento

[...] o fim terá
doce os dentes de leite (Dzedzinski, 2019, p. 13).

O fatalismo também é associado ao apocalíptico, que, por sua vez, é associado ao romance. Tomemos o poema “30.” como um exemplo:

assim como prezam os homens-bomba
entregues ao apocalipse
para o amor devemos
instalar o aparato periculoso das palavras. Caberá,
[como nunca
a sutileza, para que se diga: Te amo, mas
não venha. Te quero, mas afasta.
[Sê a fuga que já me assassina
como o funeral explosivo dos instrumentos.
[Há de se cuidar também os silêncios,
[de bums esperançosos.
[Em suma, cuide para que nada

torne a explodir
 pois todos carregam inflames
 desníveis de humanidade. Um rombo bastará,
 [e renasceremos
 desfigurados. Haverá festa destes artifícios.
 [Serei morto, sei, em algum momento
 pois plantaram-me o fogo
 pois sinto o corpo pesar à cama

hei de surgir agora. (Dziedzinski, 2021, p. 39).

A prática do amor é igualada ao zelo apocalíptico dos homens-bomba, completamente rendidos ao próprio fim. Como consequência da instalação do aparato das palavras – condição para o amor –, o eu-lírico precisa pagar o preço e morrer, plantado nele o fogo suicida da humanidade. O romance exige uma existência autocontraditória, de desejos que não podem ser cumpridos, uma vida-morte que só pode acabar no fim seguido de um renascimento dúbio, deformado, como uma Arrebatação corrompida.

O estabelecimento de condições, aliás, é um elemento formal/retórico recorrente em seus poemas, normalmente seguindo um esquema lógico: “para X, precisamos/devemos Y”. Trazendo um exemplo adicional, vejamos um trecho do livro *Pealo*:

para que se furtem
 os olhos pretos do lobo
 teremos nós de levar o tiro
 das populosas pupilas; (Dziedzinski, 2019, p. 23).

O poema “30.” também traz outro elemento tipicamente dziedzinskiano, o imperativo instrutor: “não venha”, “afasta”, “Sê a fuga que já me assassina”. Do livro *frêmito-genitália*, segue-se um trecho em que o imperativo integra a composição da maneira romântica, fatalista e condicional do autor:

[...] tenra sina - decifra-me ou irei morrer - decifra-me -
 [decifra-me - decifra-me - desesperadamente
 decifra-me
 olha-me no olho como um morador de rua
 vestido a caráter e

esmola-me com todo o amor que puderes. (Dziedzinski, 2017, p. 31).

Enfim, relacionado a tudo isso é o tom profético de sua escrita. Estas afirmações condicionais e instrutoras são feitas como se o eu-lírico pudesse ver o futuro: tudo que o narrador diz em “30.” é feito com consciência da própria morte vindoura. O exemplo máximo da profecia apocalíptica dziedzinskiana é feita no poema “26.”, em si uma série de previsões:

chegará o dia em que
os anjos
se vingarão, descendo à terra
com glocks
e poemários. Aterrissarão,
bem sei, na Matriz
e então todos os ecos de pedra
retornarão a vida. Porto Alegre fará dos covardes
o pó, como fizeram os homens aos prédios históricos.
Se inundarão as ruas mais baixas
um querubim transeunte baterá alto
à tua porta
e dirá o que não pude,
hão de matar a todos pelo álcool, cupidos encabeçaram
a orgia, a palavra pecado tirará férias como em
um sonho,
nenhuma genitália será
poupada. Seremos soterrados pela saudade
e as nuvens,
Lúcifer emancipará o novo Inferno.
O Amor acontecerá
hecatombe. (Dziedzinski, 2021, p. 35).

Há, naturalmente, inúmeras outras nuances e outros estilos de composição nos poemas do autor. Reuni determinadas características nesta seção porque exemplificam bem alguns de seus hábitos temáticos e formais, especialmente nos poemas que traduzi e comentei.

1.3 Estrutura do trabalho

Este trabalho se divide em quatro seções principais. A primeira, esta introdução, descreve o propósito do trabalho e provê detalhes sobre Pedro Dziedzinski e sua obra.

A segunda é uma fundamentação teórica abarcando os conceitos que utilizei em meus comentários, primariamente a significância e agramaticalidade conforme descritas por Laranjeira (2003, 2012), seguida de um resumo da metodologia que empreguei em minhas traduções e seus comentários. A terceira contém a tradução de três poemas do autor e comentários referentes às escolhas tradutórias que fiz, especialmente em relação aos conceitos descritos na fundamentação teórica. A quarta, a conclusão, oferece uma breve reflexão sobre o meu processo tradutório, e também sobre os propósitos deste trabalho.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

2.1 Poesia

Como dito anteriormente, as traduções comentadas usarão principalmente a ideia de significância, que é a maneira única de o texto poético criar significados que não se encontram em textos lineares, com semântica estática.² Contudo, antes de chegarmos a esse ponto importante, vale a pena estabelecermos uma noção básica de poesia, o gênero cuja expressão textual é o poema, em contraste com o texto linear, geralmente prosa, que também será definido abaixo.

Começemos com uma definição enciclopédica. A *Encyclopaedia Britannica* define poesia como

[...] literatura que evoca uma consciência imaginativa e concentrada de uma experiência ou resposta emocional específica por meio de linguagem escolhida e arranjada devido a seu significado, som e ritmo. (Nemerov, 2024, tradução minha).

Adicionalmente, afirma que

[f]ormalmente, a poesia é reconhecível por sua dependência maior de pelo menos mais um parâmetro, a *linha* [...]. Isso muda sua aparência na página; e parece claro que as pessoas se guiam por essa mudança, lendo poesia em voz alta, com uma voz muito diferente da usual [...]. (*ibid.*, tradução minha).³

Em suma, temos um gênero literário que suscita experiências, emoções, significados específicos através do uso deliberado de linguagem e de suas propriedades sônicas, rítmicas e significativas, frequentemente com a mediação de aspectos visuais/formais como a versificação e o espaçamento. Isso confere ao texto

² É claro, uma afirmação tão absoluta como esta é questionável. Como o propósito deste trabalho é abordar o texto poético, não cabe a ele discutir com profundidade se o texto linear tem semântica fixa ou não. Utilizei a teoria de Laranjeira e, assim, adoto sua perspectiva. Arrojo (2003), com a posição anti-logocêntrica do desconstrutivismo, oferece uma crítica a esta suposta estabilidade.

³ Esta é uma relação muito semelhante, aliás, ao conceito de “visilegibilidade” discutido por Laranjeira (2003, p. 101). A visilegibilidade é a predisposição à leitura poética, oblíqua, que a disposição gráfica da poesia – os espaços, os versos – causa. Um simples olhar de soslaio para a página de um poema já faz o leitor mudar sua postura analítica e/ou fruitiva.

poético um caráter autotélico, ou seja, os significados e sistemas de construção destes significados (metáforas, associações de sons e conceitos, neologismos etc.) servem aos propósitos do poema em si como fruição literária.

Já o texto linear tem um caráter referencial, servindo a, nas palavras de Laranjeira, “uma realidade exterior ao texto, com uma racionalidade considerada como objetiva, com uma lógica que se rege pelo critério da verdade” (2012, p. 29). Neles, nas palavras de Laranjeira, “a primazia do conceito sobre a materialidade do signo se impõe, e a relação com um referente externo exige uma leitura linear e unívoca para que seja plenamente cumprida a função do texto” (*ibid.*). O texto linear, assim, remete a uma externalidade fixa tida como verdade inviolável, que demanda que a semântica das palavras seja igualmente imóvel e que se prepondere sobre os seus sons. O significado leva primazia em relação ao significante, e a leitura do texto é linear, pois este é uma série de cadeias sintagmáticas que constroem um significado estável, cada elo complementando as partes anteriores numa soma lógica e argumentativa. Um artigo técnico-científico, por exemplo, é geralmente organizado em seções de introdução, desenvolvimento e conclusão dispostas nesta mesma ordem, e obedecendo à metalinguística e à rede conceitual de alguma área de conhecimento.

Por outro lado, a poesia retoma a importância do significante:

[...] o “fonema” recupera o seu valor de “som”, a escrita assume com frequência aspectos icônicos, a arbitrariedade do signo se enfraquece em proveito da motivação das relações entre significado e significante, e esse deixa de ser simples veículo do primeiro para vir a determiná-lo, a engendrará-lo. (Laranjeira, 2012, p. 30).

Paralelamente, a “leitura linear é substituída pela leitura retroativa e tabular que redefine as relações entre os elementos da cadeia discursiva” (*ibid.*). Com a “remotivação” dos signos, pressupostos lineares de som e significado são quebrados em prol de sistemas próprios de cada poema, e, no lugar da adição argumentativa-lógica, há a possibilidade da ressignificação de figuras e conceitos de partes iniciais do texto pelas partes seguintes.

Além disso, a interação entre rimas, ritmo e prosódia de versos diferentes é outro exemplo dessa retroatividade. Cabe lembrar a frase de Roman Jakobson sobre a função poética: ela “projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo

de combinação” (2010, p. 166). Cada trecho e característica de um verso – rima, silabação, pausa, acento – equivale às contrapartes dos outros versos em um poema; cada parte de um sintagma lembrará o leitor das semelhanças e dessemelhanças experienciadas em partes prévias do texto, justamente porque o arranjo linguístico do poema é mais motivado, menos arbitrário.

2.2 Significância e agramaticalidade

É aqui que entra o conceito de significância, definido por Laranjeira como a “maneira específica [do poema] de produzir sentidos” (2003, p. 12), a função “responsável pela abertura da significação a leituras múltiplas, todas plausíveis” (2012, p. 30) e um “sentido oblíquo” (*ibid.*, p. 35) em oposição ao sentido referencial do texto linear. O autor também caracteriza a significância como provocadora de um “rompimento da linguagem tética” (2003, p. 24) dentro de um processo de afastamento da mímese e aproximação da semiose. Ou seja, a significância é responsável pela autotelicidade do poema, não mais ligado à reprodução de uma realidade (mímese), e sim existindo como um jogo autocontido, que produz sentidos (semiose) – voltado a si mesmo mas não fechado à possibilidade de interpretação, que é parte do processo semiótico. O uso linguístico motivado em um poema, que projeta o paradigma sobre o sintagma, é um ato de significância.

Um modo principal de operação da significância é a agramaticalidade. Não se trata da agramaticalidade estritamente como um produto aberrante ou ininteligível dentro do sistema da língua, e sim como uma “violência à normalidade gramatical [que] pode ser vista como uma derrogação da mímese” (Laranjeira, 2012, p. 30-31), indo “desde os casos mínimos de perturbação da linearidade sintática até aqueles casos extremos que conduzem ao hermetismo ou esbarram no contrassenso” (2012, p. 31). Um bom exemplo de uso de agramaticalidades, e do processo semiótico resultante, é o poema *Jabberwocky*, de Lewis Carroll, do qual reproduzo a primeira estrofe:

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe. (Carroll, 1872, p. 21-24).

Analisando o texto: *brillig* soa como *brilliant*, podendo-se assim deduzir que significa a mesma coisa. Não se sabe qual seria a aparência de um *borogove* ou uma *tove*, mas o leitor pode tentar adivinhá-la através de seus adjetivos, *slithy* (semelhante a *slither*, rastejante?) e *mimsy* (sonoridade infantil e afetiva, algo peludo e feliz?). *Mome raths* são possivelmente roedores, dada a semelhança óbvia com *rats* (Augusto de Campos, inclusive, traduziu-os como *momirratos*⁴). *Outgrabe* brinca com tanto prefixação (*out-*, como em *outreach*, *outlast*) quanto com conjugações irregulares, *grabe* se assemelhando a *grab* mas negando a forma gramatical, *grabbed*, via neologismo; soando, então, como tendo uma terminação irregular, como em *made*.

Assim, temos exemplos de agramaticalidades morfológicas criando uma significância ao evocar o eixo de substituição, provocando estranhamento no leitor e/ou a necessidade de criar conceitos novos para a sua leitura. A semelhança formal entre os versos, também, provê uma chave para a leitura através do *recall* paradigmático: o leitor, por meio do ritmo e das rimas, sabe que se trata de um poema mais musical, em que o significado talvez não importe tanto quanto a brincadeira com as palavras. Cada palavra precisa ter a forma sônica que tem – sendo um signo motivado – para que o poema tenha sua significância, ao provocar um estranhamento que é seguido por uma familiarização, conforme o leitor vai se acostumando ao idílico bizarro de Carroll através da retroatividade.

Quanto às agramaticalidades sintáticas, o trabalho do poeta estadunidense e.e. cummings apresenta inúmeros exemplos. Analisemos *2 little whos*, um dos seus poemas menos experimentais, mas ainda assim um texto inortodoxo:

2 little whos
(he and she)
under are this
wonderful tree

⁴ A primeira estrofe do seu *Jaguadarte* (Carroll, 1980, p. 146):
“Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas,
E os momirratos davam grilvos.”

smiling stand
 (all realms of where
 and when beyond)
 now and here

(far from a grown
 -up i&you-
 ful world of known)
 who and who

(2 little ams
 and over them this
 aflame with dreams
 incredible is) (Cummings, 1961, p. 276).

Para começar, *under are this*, uma permuta da construção gramatical *are under this*, não só faz o verso terminar na consoante “s”, criando uma rima aliterante, mas também estabelece uma regra do jogo do poema: a sintaxe do texto não precisa respeitar a ordem canônica. Isso é reiterado por *smiling stand*, novamente criando uma ressonância com *beyond*; adicionalmente, *now and here* inverte o mais tradicional *here and now* e cria uma rima aliterante com *where*.

Além disso, a fragmentação dos morfemas de *grown-up* e o jogo entre *you* e *ful* (*youthful*) brinca com a ambiguidade provocada pelo conflito entre separação sintática e contiguidade implícita entre os pares separados. É possível ler *grown-up* como uma única expressão (crescido, adulto) e *youful* como simultaneamente *you* e *youthful*, o pronome-personagem e um qualificador de *world* ao mesmo tempo. Assim, o casal do poema se distancia do mundo crescido/adulto, e o “mundo conhecido” ou é parte do mundo adulto, ou é um mundo distinto, jovem, cuja descoberta é positiva.

Igualmente válido seria ler a sequência *far from a grown [full] world of known*, vendo em *up* um imperativo ou qualificador de *i&you* (no sentido de subir em algo, p.ex. *up a tree*, ou ascender pessoalmente). O casal transcende o mundo cansado e inchado da adultez ao subir para um outro estrato, permanecendo jovem.

Enfim, também é importante o uso de pronomes como substantivos no poema. Isso tem um propósito duplo: a princípio, causa um estranhamento que avisa o leitor de que classes gramaticais podem ser permutadas. Então caracteriza as personagens do poema em um nível existencial: começam como *quems*, descobrem-se *eu* e *tu*, fixam sua existência conjunta e tornam-se *sous*, geram, ou são regidos, por um resolutivo é.

Deste modo, podemos ver não só a atuação de agramaticalidades sintáticas, mas também sua interação com agramaticalidades morfológicas e sistemas semânticos internos ao poema. Essa, então, é a grande significância de *2 little whos*: os deslizamentos morfosintáticos criam harmonias sonoras, empregos incomuns de palavras de certas classes, e ambiguidades no arranjo das sentenças, simultaneamente confundindo e convidando o leitor a construir uma interpretação.

Em especial, a quebra de palavras ou possíveis vínculos entre morfemas (como no caso de *youthful*) demonstra o potencial do verso como uma agramaticalidade em si. Porém, isso não é restrito a casos extremos – simplesmente por ser “uma perturbação da linearidade gramatical” (Laranjeira, 2003, p. 86), uma quebra do “*continuum* do encadeamento da fala” (*ibid.*), o verso já tem caráter agramatical em sua existência básica. Ele pode induzir uma leitura seguindo um ritmo específico, menos ditada por pontos finais e com mais atenção na sonoridade dos signos, e fragmentar os enunciados de um discurso linear.

2.3 Tipo de tradução deste trabalho

Resta, então, definir as características do meu processo tradutório – que tipo de tradução fiz. A resposta é dupla.

Em primeiro lugar, é uma tradução poética seguindo as definições de Laranjeira, ou seja, uma tradução que visa “uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto” (Laranjeira, 2003, p. 29), trabalhando com a obtenção de um “processo de geração de sentidos existente no texto de partida” (*ibid.*, p. 29) semelhante no texto de chegada. Em suma, a tradução poética visa criar um texto com significância parecida, não ignorando suas idiossincrasias e buscando traduzir as agramaticalidades do TP, mesmo que não haja equivalentes diretos entre as línguas dos textos. Quanto a isso, Laranjeira oferece um exemplo e uma solução:

[...] a anteposição do adjetivo ao substantivo pode, em certos casos, constituir uma agramaticalidade em francês, em português e nas línguas românicas em geral. Essa agramaticalidade não pode ser traduzida por uma agramaticalidade da mesma natureza em inglês pelo simples fato de que, nessa língua, a anteposição do adjetivo constitui a regra geral. O

tradutor deve, pois, violar outro ponto da gramática para recuperar um nível equivalente de agramaticalidade. (Laranjeira, 2012, p. 31).

Ou seja, se é impossível fazer a mesma agramaticalidade que o TP, pode-se tomar uma rota alternativa até uma significância semelhante. Por exemplo, ofereço uma tradução do poema *2 little whos*, citado nas p. 19-20 deste trabalho:

2 pequenos quem
(ele mais ela)
sob estão as folhas
da árvore bela

sorrindo ficam
(todos os domínios
d'onde e quando além)
aqui e agora

(longe desses crescidos
-eu&tu, alguém e alguém-
jovens mundos conhecidos)
quem e quem

(2 pequenos sous
e sobre eles há
queimando de sonhos
incrível é)

Sendo incapaz de traduzir o possível trocadilho *you/ful world of known* do poema de Cummings, traduzi-o como *jovens mundos conhecidos*. Isso garante que uma rima seja feita com *longe desses crescidos* e que ainda haja alguma ambiguidade interpretativa apesar da perda da fragmentação gráfica: tratam-se de *crescidos jovens mundos conhecidos*, uma entidade contraditória, ou são os *jovens mundos conhecidos* que ficam longe dos *crescidos*, adultos? Troquei o jogo morfossintático, fragmentado, por uma contraparte sintática apenas.

Em segundo lugar, é uma tradução comentada. De acordo com Williams e Chesterman, “[u]ma tradução com comentário (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que você traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre o seu processo de tradução” (Williams; Chesterman, 2015, p. 7, tradução minha). Paraphraseando os autores, o tradutor, nesse

processo, comenta sobre características do TP e justifica suas escolhas/soluções quanto aos problemas de tradução oferecidos por este.

Conforme afirmado por Zavaglia, Renard e Janczur (2015, p. 336), comentários feitos pelo tradutor nesta modalidade “constituem peritextos variados, como apresentações, análises e notas” e são “componentes de igual importância” em relação à tradução, “já que um não tem razão de ser sem o outro”. Deste modo, as traduções comentadas apresentadas neste trabalho serão feitas em notas consecutivas.

Antes de falar sobre a disposição gráfica e organização das traduções comentadas, porém, é importante descrever meu processo tradutório e o foco principal de meus comentários. Primeiramente, traduzi cuidando especialmente da significância semântica, procurando termos, verbos, agramaticalidades, registros etc. que condissessem com o original. Li e reli as traduções para que tivessem uma cadência – com uma legibilidade oral, sem pausas desajeitadas e cacofonia. Não busquei uma correspondência rítmica completamente fiel ao português, prezando mais pela fluidez e naturalidade das frases, que serão tipicamente mais curtas em inglês dada a natureza sintética da língua.

Segundamente, os comentários abordam apenas problemas tradutórios mais específicos. Ou seja, nem todas as linhas dos poemas foram comentadas; linhas com problemas tradutórios já abordados em comentários anteriores não foram comentadas, excetuando casos em que algum elemento novo precisasse ser descrito. Os comentários se referem especialmente à semântica, à estrutura verbal e aos registros das traduções, dando atenção a agramaticalidades e vinculando as escolhas à significância de cada texto.

2.4 Metodologia

Os poemas de Dziejnski e suas traduções foram colocados em tabelas bipartidas e com colunas numeradas. Tal formato facilita a comparação imediata entre TP e TC, assim como a referência de trechos específicos.

Cada tabela é seguida pelos comentários que fiz. Estes abordam os versos mais notáveis do texto correspondente em ordem linear. Para agilizar a leitura, a abreviação

V, de “verso”, foi empregada; V1, por exemplo, é o verso 1 de seu poema. V1-5 indica que os versos 1, 2, 3, 4 e 5 foram mencionados; V6,10 indica que os versos 6 e 10 foram mencionados.

3 TRADUÇÕES COMENTADAS

Antes de tudo, cabe constatar que os três poemas que traduzi – “27.”, “29.” e “28.” – têm exatamente estes títulos. Sem exceções, isso se repete ao longo do livro, que vai do poema “1.” até “100.”.⁵ Escolhi apresentar o poema “28.” fora de ordem para dividir os poemas e suas análises em dois pólos simbólicos – o dos felinos e o do apocalipse –, facilitando, assim, a sua leitura e seu processo analítico. Passemos, então, para o primeiro poema.

⁵ Dziejzinski não costuma nomear os seus poemas. Nem *frêmito-genitália*, nem *Pealo* têm poemas intitulados. O *Contrato* é uma exceção a isso, com sua seriação talvez remetendo a alguma estrutura bíblica.

3.1 Poema “27.”

Tabela 1 – Texto original (Dziedzinski, 2021, p. 36) e tradução do poema “27.”

<p>27.</p> <p>1 um poema vermelho 2 rasga a tarde flama, e assim como 3 noutros dias 4 visto-me de rato aos gatinhos. Olhos 5 rubi à paz invejável 6 digo, iniciem pelas orelhas, pois não quero 7 ouvi-los em arrependimento 8 se começarem – e imploro que comecem – vão 9 até o fim. Não preocupem-se com a boca 10 não reclamarei de nada, pelo contrário 11 poderão ouvir minhas mais sinceras palavras 12 de incentivo. Um poema vermelho 13 rasga a tarde flama, entregue, rendido 14 mas amável. Estico-me bem para que abocanhem, 15 despudor, os olhos vivos à experiência. 16 A morte terá o gosto do meu sangue 17 para sempre 18 entre seus dentes de sabre.</p>	<p>27.</p> <p>1 a red poem 2 tears the flame afternoon, and like on 3 other days 4 I dress up as a mouse for the kittens. Eyes 5 ruby at the enviable peace 6 I say, start with the ears, for I do not want 7 to hear you in regret 8 if you start – and I beg you to start – go 9 all the way. Do not worry about the mouth 10 I won't complain about a thing, on the contrary 11 you'll hear my sincerest words 12 cheering you on. A red poem 13 tears the flame afternoon, delivered, surrendered 14 yet lovable. I stretch myself well to be mauled, 15 shameless, eyes alive at the experience. 16 Death will taste like my blood 17 forever 18 between your saberteeth.</p>
--	---

Para começar, “Flame afternoon” (V2) é uma escolha importante. Em uma leitura posterior, percebi que “tarde flama” poderia ser, ou pelo menos *soar como*, um adjetivo e um substantivo (equivalendo a “chama tardia”, “late flame”), e não o contrário, conforme a minha interpretação aqui registrada. Entretanto, acho que o elemento temporal na sequência seguinte – “como nos outros dias” – reforça “tarde” como um momento específico, e não uma qualidade. Traduzi, portanto, o trecho como *flame* (adjetivo) *afternoon* (substantivo). O uso de *flame*, comumente um substantivo, fora de sua categoria sintática usual é uma agramaticalidade correspondente à “flama” do TP, que também é um substantivo tipicamente. Além de contribuir para a significância, tal agramaticalidade prepara o leitor para outras escolhas incomuns dentro do poema, sintática (V4-5: “Olhos / rubi à”, “Eyes / ruby at”) e semanticamente (V6: “iniciem pelas orelhas”, “start with the ears”; V18: “dentes de sabre”, “saberteeth”).

No verso 4, optei por *mouse* ao invés de *rat*. Isso suaviza, é claro, o registro no TC, mas acho que o uso da díade *cat (kitten)/mouse* compensa esse possível desvio, pois evoca melhor a ideia de presa patética e indefesa que o eu-lírico procura projetar. Ademais, nem sempre a distinção entre “rato” e “camundongo” é feita no português; o primeiro funciona como um hiperônimo para o segundo.

V4-5: “olhos / rubi à paz invejável”, “eyes / ruby at the enviable peace”. Este trecho é um bom exemplo da significância do poema – retoma o vermelho do refrão, associando-o a uma imagem/sensação forte (uma paz tão invejável que fixa os olhos de quem vê em uma cor forte ou aspecto de mineral), e faz uso de uma agramaticalidade que chama a atenção do leitor, convidando-o a depreender a relação entre duas entidades (que verbo estaria entre os olhos rubi e a paz invejável? a preposição entre ambos remeteria à regência de algum verbo, ou substituiria este? “rubi” funcionaria como um advérbio?). Pessoalmente, “à” me causa uma impressão de olhos direcionados para algo – “à” como uma substituição “para a” –, portanto optei por *at*, como em *staring at*. Porém, há de se reconhecer os potenciais de interpretação provocados pela contração do português: a transitividade estabelecida entre um termo e outro sem um verbo intriga. Podem, muito bem, serem olhos submetidos à paz invejável, rubis – como os olhos de uma pessoa alterada, vermelhos e petrificados, *stoned* – por serem cristalizados por esse estado supremo.

O verso 6 nos traz uma característica da poesia dziedzinskiana: o imperativo instrutor, que tende a ser combinado com as estruturas e tom proféticos empregados pelo poeta. Aqui, achei importante não usar contrações para manter o tom tortuoso da recomendação, que é exacerbado pela separação gráfica das sentenças – V6-7: “for I do not want / to hear you in regret”; V8-9: “go / all the way”. “I do not want” prepara o leitor para uma leitura cheia de pequenas ilhas, sem atalhos, cada cláusula dolorosamente atômica. Tal escolha é repetida para outra instrução na linha 9, cuja agramaticalidade no TP, “Não preocupem-se”, ignorei no TC, considerando-a mais como algo impercebido, uma escolha sônica espontânea, do que uma intenção de subverter a norma gramatical. Assim, “Do not worry about the mouth” (V9) repete o registro insular e torturante da estrutura dos V6-7. Contudo, achei útil empregar contrações nos trechos dos V10-11; senti que seria contraproducente deixar o poema excessivamente longo/agônico; as contrações aceleram um pouco a leitura, encaminhando-a para o término fatalista dos trechos seguintes, deixando essa transição mais dinâmica.

Os versos 12 a 14 repetem o refrão e funde o “red poem” com o eu-lírico. Seu destino é selado; ele se encontra totalmente indefeso e, inclusive, colabora com o próprio fim, como dito no V14: “Estico-me bem para que abocanhem”; “I stretch myself well to be mauled”. Optei por traduzir “abocanhem” por “mauled”, que perde a informação relativa a dentes, mas preserva a ideia de um animal maior, violento, que vai devorar o eu-lírico. “Abocanhar” tem candidatos de tradução mais correspondentes ao ato de morder – “to bite”, “to chomp on”, “to chew” –, mas achei-os opções fracas para transmitir a magnitude, a dominância da besta predatória. *To maul* é uma opção menos precisa, por um lado – sendo uma ação factível tanto por garras quanto por dentes –, mas, por outro, evoca a sensação de ser engolfado e destruído.

Logo abaixo, V15, foi onde também escolhi opções imprecisas. “Despudor” é uma agramaticalidade chamativa, que, por estar solta entre vírgulas, sem uma sentença clara, sugere a seguinte pergunta – “de quem”? Assim, caberia traduzi-la por *shamelessness*, o que manteria a ambiguidade do substantivo original. Contudo, visto que busquei deixar o final do poema mais dinâmico, um pouco menos torturante, simplifiquei esta ideia ao traduzir “despudor” por *shameless*, “sem vergonha”,

“despudorado”, atribuindo esta qualidade ao eu-lírico. Gostaria de poder usar *shamelessness*, mas me soa como uma opção um tanto desengonçada – e feia, francamente. Não vejo Dziedzinski como um poeta da feiura; seus poemas sempre tem uma fluidez de legibilidade, sugerindo uma origem sônica para as suas composições e um propósito oral. Como disse na seção de introdução, seus textos são quase como encantamentos.

Também poderia traduzir “os olhos vivos à experiência” (V15) como *the eyes alive at the experience*, de modo a retomar “the ears” (V6), “the mouth” (V9), vendo alguma significância nisso – o eu-lírico como um objeto desmembrável, inferior. Porém, *eyes alive at the experience* simplesmente soou melhor, mais fluido, ecoando mais com *eyes ruby at the enviable peace* (V4-5). A perda, neste caso, veio acompanhada de um ganho.⁶

Por fim, cabe mencionar que *saberteeth* (V18) não é um termo comum, comparado a *sabertooth tiger*. No entanto, é certo que “dentes de sabre” se refere aos dentes em si e não à espécie; assim, não vejo uma alternativa mais moderada – e de todo modo, acho essa agramaticalidade bastante apropriada à significância do poema, em um jogo morfossintático não muito diferente de *flame afternoon*.

⁶ Para uma perspectiva mais detalhada sobre perdas/ganhos na tradução, ver Sobral (2008).

3.2 Poema “29.”

Tabela 2 – Texto original (Dziedzinski, 2021, p. 38) e tradução do poema “29.”

<p>29.</p> <p>1 até os leões evadem o globo 2 rugindo à poeira 3 de sua própria carne. Mas lhes digo isto 4 somente para que conheçam o peso. Eu, aerolito 5 jamais rugi nesta vida, nem ao menos 6 deverei ter chegado perto 7 de tal coragem ou tessitura. Fui covarde 8 em ocasiões diversas, 9 fraco, falso, felino minúsculo. Temo até hoje manterem-me 10 os olhos fechados de pedra. Todos tentaram me proteger 11 de mim, mas a mim 12 enfrentei, ainda que com covardia, para o mundo 13 neste imenso circo de cordialidades. Saibam que 14 me odeio 15 mas amo a todos como reis inquestionáveis 16 desta selva.</p>	<p>29.</p> <p>1 even lions evade the globe 2 roaring at the dust 3 of their own flesh. But I tell you this 4 just so you know the weight. I, the meteorite 5 never roared in this life, nor must I even 6 have come close to 7 such courage or tessiture. I've been a coward 8 on several occasions, 9 weak, false, minuscule feline. I fear, to this day, that they 10 will keep my eyes stone-shut. All tried to protect me 11 from myself, but myself 12 I faced, in spite of my cowardice, for the world 13 in this immense circus of pleasantries. Know that 14 I hate myself 15 but love all as unquestionable kings 16 of this jungle.</p>
---	--

Os V1-2 retomam dois elementos importantes de “27.”: a relação entre felinos/dominância e o emprego da preposição/artigo, “à”, como nos versos 5 e 15 deste mesmo poema. Minha escolha não foi diferente desta vez, “rugindo à poeira” se tornando *roaring at the dust*, o que se assemelha a *yelling at*. Semanticamente, é importante notar a breve subversão da figura predatória, da fera superior, com a admissão de que “os leões evadem o globo / rugindo à poeira” “de sua própria carne” (V3), dotando estes de um medo e de uma possível fragilidade constitutiva, uma carne poeirenta.

A tradução deste objeto, o “aerolito” (V4), foi uma escolha difícil. Aerolitos são, em uma classificação mais lusófona, meteoritos rochosos, contendo especialmente silicato (Aerólito, 2024); em prática, equivalem a “stony meteorites” ou simplesmente *meteorites* (Lotzof, 2024). Gostei do registro diferente que “aerolito” traz, como se fosse uma entidade celeste mais arcaica, mais latina, algo talvez inferior ao potencialmente destrutivo meteorito. Pensei em alternativas menos agressivas, como *stardust* e *meteoroid*, mas ambos estes tipos de objetos não penetram a atmosfera terrestre, como faria um aerolito ou um meteorito. Fiquei, assim, com *meteorite* (V4), que, apesar de ser um termo mais grave, carrega o “peso” que o eu-lírico confessa e é apropriado para a caracterização paradoxal do narrador. Afinal, um meteorito pesado deveria causar bastante barulho – “rugir” – ao entrar na atmosfera terrestre e colidir com o solo.

Porém, “nem ao menos / deverei ter chegado perto / de tal coragem ou tessitura” (V5-7): o meteorito-narrador é incapaz de cumprir o próprio papel. Este foi um trecho também complicado de se traduzir, dado o uso curioso do futuro do presente para lançar uma hipótese sobre o passado. Optei pelo modal *must*, mais o verbo *have*, o *past participle* “come” e o advérbio “close”, para expressar essa suposição, como em *I must have done something wrong* – “come close” servindo melhor que, por exemplo, *approached*, por comportar o significado de “quase conseguir fazer algo”. Para dar conta do “ao menos” (V5) do TC, o advérbio *even* foi uma escolha concisa e fiel à ideia de não ter feito o mínimo – como em *I didn’t even do the bare minimum*.

Nos V7-8, outra confissão: “Fui covarde / em ocasiões diversas,”. Cogitei empregar o mais direto *I was a coward*, o que combinaria com a descrição do passado feita nos V10-13, no sentido de o narrador ter sido um covarde em determinados

eventos passados, lutando consigo mesmo enquanto as outras pessoas tentavam salvá-lo. Porém, sinto que “Fui covarde” carrega não uma finitude, e sim uma continuidade; a mensagem implícita, neste caso, não é “não sou mais covarde”, e sim “tenho o hábito da covardia”. Como o *present perfect continuous* inclui tanto a ideia de passado quanto de hábito corrente, achei “I’ve been” uma boa escolha.

No verso 9, poderia ter qualificado o *feline* com um adjetivo mais corrente, como *tiny*. Contudo, gostei do eco latino de *minuscule feline*, assim como o tom de escrutínio científico que *minuscule* traz – pois quem nunca se sentiu, em seus momentos mais vulneráveis, como um ser indefeso posto debaixo de um microscópio? O eu-lírico, assim, reduz-se a um objeto controlável, como no poema “27.”, reprisando o *leitmotif* paradoxal do felino forte/fraco presente em ambos os textos.

A confissão seguinte, nos V9-10, reforça a ideia de covardia como hábito ao prover uma consequência corrente às ações do narrador: “Temo até hoje / manterem-me os olhos fechados de pedra”. Dada a natureza enigmática e abstrata desta última expressão, abordei-a de uma maneira mais agramatical no TC. Usei um adjetivo composto, *stone-shut*, que, embora semelhante a *stone-dead*, é certamente um neologismo: creio que “fechados de pedra”, também uma expressão incomum (apesar da semelhança com “doido de pedra”), convide uma liberdade parecida. A similaridade com *stone-dead* – ou até mesmo *stone-cold*, *stone-deaf* – sugere uma finalidade, um término de funções, aprisionamento via estase.

O emprego de *all* nos V10,15 teve o propósito de deixar o trecho traduzido tão abstrato e etéreo quanto no TP. Poderia usar *everybody*, *everyone* – ou *love you all* no V10 –, mas estes termos trazem uma familiaridade excessiva entre o eu-lírico e outrem; é certo que há algum grau de familiaridade entre ambos, para que um queira proteger o outro, porém *todos* é diferente de *todo mundo*, *todos vocês*; o narrador, neste caso, impõe uma barreira entre si e os outros. “Todos” implica uma separação, uma abstração das outras pessoas; *all*, então, tem a sonoridade mais formal, abstrata e distante de que preciso para aproximar a significância do TC à do original.

Por fim, cabe comentar minha escolha incomum para “ainda que com covardia”, trecho do verso 12. Uma tradução mais direta seria algo como *although with my cowardice*, *albeit cowardly*, mas não gostei das opções deste gênero, por não soarem

bem. Escolhi, então, “in spite of my cowardice” como um bom equilíbrio entre sonoridade e significância. *In spite of* tira um pouco do tom concessivo de “ainda que” – cuja sugestão é de que o narrador luta, mas luta covardemente –, adicionando uma possível interpretação de que o narrador luta desconsiderando a própria covardia, como se a estivesse superando. Entretanto, ainda é válida a sua interpretação como um *in spite of* admitindo a coexistência (e não a superação) da covardia, e, de todo modo, o desfecho do poema oferece uma resposta à ambiguidade: “Know that / I hate myself” (V13-14). É difícil um covarde autodeclarado passar por um processo de superação pessoal desprezando a si mesmo.

3.3 Poema “28.”

Tabela 3 – Texto original (Dziedzinski, 2021, p. 37) e tradução do poema “28.”

<p>28.</p> <p>1 o Fim do mundo provavelmente 2 se fundamentará 3 sem que se perceba. Estaremos neutros, 4 executando apenas o cotidiano, ártifices do 5 duro Nada. Não ecoarão trombetas, milongas 6 nenhuma onda negra assumirá os céus. Na última noite, 7 enquanto tu de certo abria o registro do chuveiro 8 para lavar o corpo, e eu sonhava 9 com um acarro a esfarelhar-se comigo sobre 10 todas as paredes do centro histórico, 11 tive a certeza de que morreríamos agora 12 pois nada está calmo o suficiente 13 para pegar-nos sem graça, 14 de surpresa. Sabemos da piedade e do apocalipse; 15 [um homem 16 apaixonou-se, um segundo se suicida 17 enquanto o terceiro lava pratos. É preciso que os três 18 estejam alheios sobre a louça 19 para o cataclisma.</p>	<p>28.</p> <p>1 the End of the world will probably 2 take hold 3 without being noticed. We will be neutral 4 executing only our daily lives, artificers of 5 the hard Nothing. No trumpets, no milongas will echo, 6 no black wave will assume the skies. On the last night, 7 while you surely turned on the shower 8 to wash your body, and I dreamed 9 of a car smashing itself into dust with me 10 all over the old town’s walls, 11 I was certain we would die now 12 for nothing’s calm enough 13 to catch us without grace, 14 by surprise. We know of piety and the apocalypse; 15 [one man 16 falls in love, a second commits suicide 17 while the third does the dishes. The three of them must 18 be idle over the tableware 19 for the cataclysm.</p>
---	--

Este poema introduz outro nicho da obra de Pedro Dziedzinski, o apocalipse romântico. Começa com um “Fim/End” (V1) capitalizado, com a única outra entidade capitalizada sendo o “Nada/Nothing” (V5), estabelecendo um breve jogo de importância e caracterização via visibilidade (ver nota de rodapé 3, p. 16 deste trabalho). Também, nesta primeira linha, estabelece um jogo de probabilidades e certezas: “provavelmente/probably” (V1), “de certo/surely” (V7), “tive a certeza/I was certain” (V11).

No V2, comprimi o verbo reflexivo volumoso, “se fundamentará”, em um pequeno verbo composto, *take hold*. Apesar da diferença de tamanhos, o último é perfeito para a significância do verso: “fundamentará” sugere a ocorrência e o firmamento de algo, que se torna mais forte, fixo; *take hold* diz exatamente isso (Take hold, 2024).

“Ártifices”, no TP (V4), tem uma colocação de acento agramatical (o “correto” seria *artífice*). No entanto, essa colocação – provavelmente mais uma escolha sônica espontânea, como o “não preocupem-se” do poema “27.” – coincide precisamente com a pronúncia proparoxítona de *artificers*, que escolhi para o TC. Assim, a tradução pode “corrigir” o TP, ou, por outro lado, perder alguma evocação intencional que o termo português modificado traria, o qual me é opaco.

O “duro Nada” (V5) traduzi como “hard Nothing”. Há um argumento a ser feito a favor de *harsh* como um qualificador mais acurado, visto que o adjetivo “duro” abriga tanto a dureza física quanto a aspereza/rigorosidade/inclemência comportamental ou ambiental (Duro, 2024). *Hard*, porém, combina com os *artificers* do V4, que, em sua identidade de artesãos, certamente usam o Nada como matéria-prima, ou pelo menos atuam para propagar sua solidez no mundo; também é uma escolha mais concreta, que provoca uma sensação física mais bruta, inambígua, monolítica, relativa ao cotidiano inviolável da neutralidade. Cabe mencionar, por fim, seu paralelo simbólico com os “olhos fechados de pedra” do poema “29.”: o fim é sólido, frio e não será visto.

Considerei domesticar a menção das milongas (V5) – substituindo-as por *sad tangos*, dada o vínculo cultural da milonga com o tango e seu tom geralmente melancólico (Rosa, 2019). Porém, não gostei da sonoridade do termo composto, ou da ideia de desfigurar algo tão pessoal, tão essencial à alma gaúcha quanto a milonga. Isso pode resultar, sim, em um travamento da leitura feita por alguém sem a bagagem

cultural necessária para conhecer o gênero; ainda assim, o leitor provavelmente compreenderá o termo como uma latinidade e/ou brasilidade – uma parte da experiência estética e sentimento latino-americano do autor –, cuja pesquisa e subsequente entendimento resultará em um enriquecimento retroativo da experiência poética.⁷

Para a “última noite” (V6), usei uma tradução mais literal: “On the last night”. Se traduzida como apenas “Last night” (a noite passada), torna-se mais um dia e não é uma data final, apocalíptica. Dar-lhe um caráter reconhecidamente final é contradizer a ideia de um fim impercebido, mas acho que a contradição sugerida por “On the last night” é um bom preço a pagar pela força da imagem, pelo caráter alegórico que uma última noite antes do fim conferiria ao poema. Minha decisão se apoia, adicionalmente, no fato de que “na última noite” é menos reconhecível como uma expressão corrente do que “na noite passada”; o estranhamento, assim, não é algo oriundo apenas do tradutor.

A sequência V17-19 introduz outro elemento da poesia de Dziedzinski: o estabelecimento de condições, geralmente somado às instruções tortuosas vistas em “27.”. No presente poema, a condição é a seguinte: para a realização do apocalipse, os três homens introduzidos nos versos anteriores precisam “estar alheios sobre a louça”, numa espécie de Última Ceia banal. A primeira parte desta proposição – “É preciso que os três” (V17) – traduzi como “The three of them must”, que simplifica o subjuntivo do original. Gostaria de ter uma maneira de preservar este sem resultar em uma construção como “It is necessary that the three of them”, que soa excessivamente complicada e burocrática, mas não a achei. Abaixo (V18), escolhi o adjetivo *idle* para resumir a ideia de estar alheio, alienado, com a semântica de inação. É claro, “estar alheio” não significa necessariamente uma falta de ação física – mas preciso trabalhar com uma hipótese, e a mais plausível, para mim, envolve um estado de apatia corporal e mental.

⁷ Lembrando do que diz Laranjeira (2012) sobre a poesia como uma leitura retroativa, em contraste com a linearidade da prosa referencial.

4 CONCLUSÃO

Traduzir os poemas incluídos aqui foi um processo relativamente tranquilo. Foi de grande ajuda o fato de os textos serem em verso livre e plenamente legíveis em voz alta; traduzia, às vezes, versos inteiros, seguindo uma intuição prosódica, por esse motivo escolhendo ocasionalmente opções que não eram “corretas” semanticamente, mas tinham uma sonoridade melhor. Após isso, lia o original e a tradução para verificar se ambas tinham um fluxo parecido – não igual, mas que não destoassem radicalmente em termos de duração. Na escrita deste trabalho, editei algumas das escolhas mais “incorretas”, de modo a não adentrar muito no território da transcrição e assim incentivar discussões mais radicais, mas as substituí por escolhas que, embora mais acuradas, ainda tivessem uma eufonia, mesmo que a custo da fidelidade gramatical. O que importa, afinal, é a significância: leio Pedro Dziedzinski como um poeta oral, e quis deixar suas traduções com um bom fluxo de leitura ao vivo, entendendo que esse caráter era mais importante para a significância dos poemas do que a gramática.

Ao pensar na proposta de TCC, disse a mim mesmo que tentaria trabalhar com ritmo, porque me sinto confortável com análises semânticas e é bom sair da zona de conforto para crescer como um estudante. Fiz algumas tentativas de escansão e análise rítmica, mas me dei conta que não estou pronto para usar isso como uma ferramenta de extração de sentidos – tive um sério problema para chegar a conclusões que vinculassem o ritmo com a semiose, que pudessem dizer algo além de “os ritmos do TP e do TC são parecidos ou diferentes”. Quis ver emoção, sensação e semântica imbuídas no ritmo, mas esta não é a hora. Porém, acabei usando uma ferramenta diferente para lidar com o ritmo: a já mencionada intuição.

Por fim, a escolha de utilizar textos de um amigo meu, desconhecido pelo grande público, vai além de um simples sentimento tribal; posso não ter uma intimidade enorme com o cânone poético, mas reconheço um bom poeta, cujo trabalho vale a pena ser divulgado. Traduzi-lo foi o jeito que achei de fazer isso: fazer um texto viver em outra língua com uma significância reconhecível é provar que ele tem qualidades fortes. Este trabalho abre um caminho para outros leitores – dentro da UFRGS, no mundo lá fora –, assim como outros autores, *aflame with dreams* e esperando.

REFERÊNCIAS

AERÓLITO. *In*: Michaelis On-line. Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/VdNR/aer%C3%B3lito/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

ARROJO, R. (Org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 2003.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. Coleção Contemporânea.

CARROLL, L. **Aventuras de Alice**: Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou lá. Trad. Augusto de Campos (poemas) e Sebastião Uchoa Leite (prosa). São Paulo: Summus, 1980.

CARROLL, L. **Through the looking-glass, and what Alice found there**. Londres: Macmillan and Co., 1872. Disponível em: <https://rauterberg.employee.id.tue.nl/lecturenotes/DDM110%20CAS/Carroll-1872%20Throug%20the%20Looking%20Glass.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2024.

CUMMINGS, E. E. 2 little whos. **Poetry**, v. 27, n. 5, fev. 1961, p. 276. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=28567>. Acesso em: 31 jan. 2024.

DURO. *In*: Dicionário Online Priberam de Português. Lisboa: Priberam Informática, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/duro>. Acesso em: 31 jan. 2024.

DZIEDZINSKI, P. **Contrato do esquecimento**: te amo, e é como se treinasse para faquir. Porto Alegre: Class, 2021.

DZIEDZINSKI, P. **frêmito-genitália**. Porto Alegre: Le Chien, 2017.

DZIEDZINSKI, P. **Pealo**. Porto Alegre: Ornitorrinco, 2019.

ENTREVISTA com Pedro Dzedzinski. Entrevistado: Pedro Dzedzinski. Entrevistador: Pedro Palaoro. Porto Alegre: Rádio UFRGS, 16 out. 2021. 1 áudio (28 min 02 seg), extensão MP3. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/232225>. Acesso em: 31 jan. 2024.

FONSECA, L. N. da. **HIV/AIDS e narrativas pós-coquetel na poesia contemporânea brasileira**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Especialista em Mídia, Informação e Cultura) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/leandro_noronha_da_fonseca.pdf. Acesso em: 31 jan. 2024.

FONSECA, L. N. da. **HIV/AIDS e poesia contemporânea brasileira na antologia *Tente entender o que tento dizer*, organizada por Ramon Nunes Mello**. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/4639>. Acesso em: 31 jan. 2024.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. Coleção Criação e Crítica. v. 12.

LARANJEIRA, M. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 29-37, 2012.

LOTZOF, K. Types of meteorites. **Natural History Museum**, 2024. Disponível em: <https://www.nhm.ac.uk/discover/types-of-meteorites.html>. Acesso em: 31 jan. 2024.

NEMEROV, H. Poetry. **Encyclopedia Britannica**, 4 jan. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/poetry>. Acesso em: 31 jan. 2024.

NORD, C. **Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained**. Oxon: Routledge, 2018.

ROSA, M. A história da milonga. **Repórter Riograndense**, 18 abr. 2019. Disponível em: <https://www.reporterriograndense.com.br/2019/04/a-historia-da-milonga.html>. Acesso em: 31 jan. 2024.

SOBRAL, A. **Dizer o ‘mesmo’ a outros: ensaios sobre tradução**. São Paulo: Editora SBS, 2008.

TAKE HOLD. *In*: Cambridge Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/take-hold>. Acesso em: 31 jan. 2024.

WEININGER, M. J. Estrela guia ou utopia inalcançável: uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. In: CARDOZO, M; HEIDERMAN, W.; WEININGER, M. J. (ed.). **A Escola Tradutológica de Leipzig**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, p. XIXXXVIII.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The map: a beginner’s guide to doing research in translation studies**. Manchester, UK, Northampton, MA: St. Jerome Publishing, 2015.

ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M. C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**,

Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18655>. Acesso em: 31 jan. 2024.

APÊNDICE A – RAW TEXT OF THE TRANSLATED POEMS

27.

a red poem
tears the flame afternoon, and like on
other days
I dress up as a mouse for the kittens. Eyes
ruby at the enviable peace
I say, start with the ears, for I do not want
to hear you in regret
if you start – and I beg you to start – go
all the way. Do not worry about the mouth
I won't complain about a thing, on the contrary
you'll hear my sincerest words
cheering you on. A red poem
tears the flame afternoon, delivered, surrendered
yet lovable. I stretch myself well to be mauled,
shameless, eyes alive at the experience.
Death will taste like my blood
forever
between your saberteeth.

28.

the End of the world will probably
take hold
without being noticed. We will be neutral
executing only our daily lives, artificers of
the hard Nothing. No trumpets, no milongas will echo,
no black wave will assume the skies. On the last night,
while you surely turned on the shower
to wash your body, and I dreamed
of a car smashing itself into dust with me
all over the old town's walls,
I was certain we would die now
for nothing's calm enough
to catch us without grace,
by surprise. We know of piety and the apocalypse;
 [a man
falls in love, a second commits suicide
while the third does the dishes. The three of them must
be idle over the tableware
for the cataclysm.

29.

even lions evade the globe
roaring at the dust
of their own flesh. But I tell you this
just so you know the weight. I, the meteorite
never roared in this life, nor must I even
have come close to
such courage or tessiture. I've been a coward
on several occasions,
weak, false, minuscule feline. I fear, to this day, that they
will keep my eyes stone-shut. All tried to protect me
from myself, but myself
I faced, in spite of my cowardice, for the world
in this immense circus of pleasantries. Know that
I hate myself
but love all as unquestionable kings
of this jungle.