



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

HYANA JESSICA SILVEIRA ROCHA

**LUCIO CARDOSO “TRANSCRIADOR” DE EMILY BRONTË? O POETA-
TRADUTOR EM *O VENTO DA NOITE***

FORTALEZA

2022

HYANA JESSICA SILVEIRA ROCHA

LUCIO CARDOSO “TRANSCRIADOR” DE EMILY BRONTË? O POETA-TRADUTOR
EM O VENTO DA NOITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processo de Retextualização

Orientador: Profa. Dra. Marie-Hélène
Catherine Torres

FORTALEZA

2022

Página reservada para ficha catalográfica.

Utilize a ferramenta *online* [Catalog!](#) para elaborar a ficha catalográfica de seu trabalho acadêmico, gerando-a em arquivo PDF, disponível para download e/ou impressão.

(<http://www.fichacatalografica.ufc.br/>)

HYANA JESSICA SILVEIRA ROCHA

LUCIO CARDOSO “TRANSCRIADOR” DE EMILY BRONTË? O POETA-TRADUTOR
EM O VENTO DA NOITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processo de Retextualização

Aprovada em: 27/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gilles Jean Abes
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

AGRADECIMENTOS

À Deus

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Profa. Dra. Marie-Helene Catherine Torres, pela confiança e liberdade ao longo dessa pesquisa.

Aos professores participantes da banca examinadora Profa. Dra. Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento, Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas e o Prof. Dr. Gilles Jean Abes pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

À Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas, por todos os conselhos dados durante o estágio de docência e na qualificação.

À equipe discente e técnica da POET, que fizeram de tudo para passarmos pela pandemia da COVID-19 da melhor maneira possível.

À minha família, meus pais Karla e Pedro Humberto e meu irmão Pedro, que sempre me apoiam e que tiveram que se adaptar as circunstâncias de estar em um mestrado em meio a pandemia.

À Cibele Mendonça e David Martins, que sempre me lembraram que o caminho é para frente e que é melhor um passo bem-dado que uma corrida mal feita.

À Fabíola, Livia, Fabiana, Bruna e Alana, que sempre me escutaram e encorajaram, mesmo não sendo da área.

À Clara Costa e Mylla Amaral, que além de sempre me escutarem, me ajudaram a me manter focada.

À Benedita Gama e Kamila Moreira que, mesmo quando eu ainda era aluna especial da POET em 2019, apoiaram o meu projeto e me ajudaram a chegar até aqui.

“O importante é escrever aquilo que nos
ocorre – sua “verdade”, seu “peso”, virá
depois, se houver necessidade disso”

Lúcio Cardoso

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar o projeto de tradução de Lúcio Cardoso através da análise de poemas que traduziu de Emily Brontë. O objeto da pesquisa são os poemas em inglês e em português, presentes na antologia bilingue *O Vento da Noite*, publicado pela primeira vez em 1944 pela ed. José Olympio na coleção *Rubayat* e republicado em 2016 pela ed. Civilização Brasileira. Analisando as escolhas do tradutor, procura-se compreender o diálogo entre os dois poetas, mesmo sendo de séculos e contextos diferentes. O embasamento teórico da pesquisa é pautado na teoria da Transcrição de Haroldo de Campos e nos estudos de Paulo Henriques Britto sobre tradução de poesia. Compreende-se que o projeto tradutório de Lúcio Cardoso não pode ser interpretado como uma Transcrição.

Palavras-chave: estudos da tradução; transcrição; poeta-tradutor.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to examine Lúcio Cardoso's translation project through an analysis of the poems he translated by Emily Brontë. The object of research are the poems in English and Portuguese contained in the bilingual anthology *O Vento da Noite (The Wind of the Night)*, first published in 1944 by ed. José Olympio in the Rubayat collection and republished in 2016 by ed. Civilização Brasileira. By analysing the translator's choices, we seek to understand the dialogue between the two poets, even though they come from different centuries and different contexts. The theoretical basis of the research is grounded on Haroldo de Campos' theory of Transcreation and Paulo Henriques Britto's studies on translating poetry. It is understood that Lúcio Cardoso's translation project cannot be interpreted as a Transcreation.

Keywords: translation studies; transcreation; translator-poet.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Árvore genealógica que esclarece a relação entre os personagens de <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i>	22
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Trecho de “ <i>The Glass Essay</i> ”, por Carson (1994), e sua tradução.	20
Quadro 2 — “ <i>To the Horse Black Eagle which I rode at the Baüle of Zamorna</i> ” e a tradução de Lúcio Cardoso.	26
Quadro 3 — “ <i>Fall, leaves, fall</i> ” e a tradução de Lúcio Cardoso	27
Quadro 4 — “ <i>The night is darkening round me</i> ” e a tradução de Lúcio Cardoso	28
Quadro 5 — “ <i>no coward soul is mine</i> ” e a tradução de Lúcio Cardoso	30
Quadro 6 — “Where were ye all? And where wert thou?” e a tradução feita por Lúcio Cardoso	67
Quadro 7 — “That dreary lake, that moonlight sky”, e a tradução feita por Lúcio Cardoso	68
Quadro 8 — “The evening sun was sinking down” e a tradução feita por Lúcio Cardoso	68
Quadro 9 — “Where were ye all? And where wert thou?” e a tradução feita por Lúcio Cardoso	72
Quadro 10 — “That dreary lake, that moonlight sky”, e a tradução feita por Lúcio Cardoso	75
Quadro 11 — “The evening sun was sinking down” e a tradução feita por Lúcio Cardoso	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	EMILY BRONTË E SUA OBRA	14
2.1	A Família Brontë	14
2.1.1	<i>Angria e gondal</i>	16
2.2	A Mais Estranha das Três Irmãs Estranhas.....	17
2.3	Obra.....	21
3	LÚCIO CARDOSO	34
3.1	Perfil do Tradutor	34
3.2	Lúcio Cardoso Poeta	41
3.3	Lúcio Cardoso Tradutor.....	47
4	TRADUÇÃO DE POESIA EM <i>O VENTO DA NOITE</i>.....	53
4.1	A transcrição e o poeta-tradutor.....	53
4.2	A antologia <i>O Vento da Noite</i>.....	62
4.2.1	<i>Antologia</i>.....	63
4.2.2	<i>O Vento da Noite</i>	64
4.3	Poemas Transcritos	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
	REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Emily Brontë é uma personagem fascinante da história da literatura mundial. Parte de uma família de escritores, com destaque para as irmãs Charlotte e Anne. Emily foi uma jovem inglesa reclusa de quem se tem poucas informações biográficas. Mesmo com essa personalidade introvertida¹ escreve um romance sobre uma história de amor trágica que desnuda os preconceitos da sociedade vitoriana em um período em que não havia expectativa de mulheres ocuparem o espaço literário criativo. *O Morro dos Ventos Uivantes* teve uma péssima recepção quando foi lançado², mas se tornou um clássico que sempre revisitado por leitores, acadêmicos, outros escritores, e a força do romance acabou por esconder outra faceta de Emily Brontë, a poeta.

Ao contrário do romance que é constantemente republicado, estudado, tópico de pesquisas acadêmicas, etc, as poesias de Brontë têm pouca visibilidade com raras publicações em conjunto e algumas antologias. Academicamente, é mais difícil encontrar pesquisas que envolvam esse trabalho da escritora em língua inglesa, e ainda pior quando se procura em outras línguas. As poesias de Emily Brontë chegaram ao Brasil por uma antologia com 33 poemas traduzida por Lúcio Cardoso.

Vale observar que Brontë e Cardoso são dois autores que se destacam por seus romances, mas são pouco lembrados como poetas (CIPRIANO, 2018; RIBEIRO, 2001). Os poemas de Emily são pouco estudados, em especial se comparados ao seu *O Morro dos Ventos Uivantes*, e, no Brasil, só tem as traduções de *O vento da noite*, antologia de poemas, e as traduções feitas por Renata Cordeiro que, segundo Denise Bottmann (2012a), foram publicadas na edição de *O Morro dos Ventos Uivantes* da editora Landy em 2003 e na revista *Cadernos de Literatura e Tradução* em 2007. Enquanto Lúcio Cardoso, mais conhecido por *A Crônica da Casa Assassina*, é pouco estudado em sua prosa, e menos como poeta e tradutor.

A antologia *O vento da noite*, com traduções de poemas de Emily Brontë por Lúcio Cardoso, foi lançada pela primeira vez em 1944, pela editora José Olympio, contendo apenas

¹ O estranhamento, e o machismo, com a personalidade de Emily Brontë levou alguns pesquisadores levantaram a hipótese de *O Morro dos Ventos Uivantes* ter sido escrito por seu irmão Branwell Brontë. Essa teoria foi refutada por McCarthy e Sullivan(2021) por uma análise de estilometria, com o apoio do corpus disponível dos autores. Referência: MCCARTHY, R.; O'SULLIVAN, J. Who wrote *Wuthering Heights*? **Digital Scholarship in the Humanities**, v. 36, n. 2, p. 383–391, 29 set. 2021.

² RESENHAS da Época. In: BRONTE, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.

uma breve nota sobre os poemas escolhidos e as traduções. Foi relançada em 2016 pela editora Civilização Brasileira, mas em formato bilíngue e com a organização de Éσιο Macedo Ribeiro, cuja apresentação traz uma breve exposição dos autores, da edição de 1944 e das medidas tomadas na geração da edição bilíngue.

Meu interesse em me aprofundar em Brontë coincidiu com o começo do meu interesse em tradução. A primeira leitura de *O vento da noite* foi para mim um evento fascinante, quebrando todas as ideias do senso comum sobre o que é traduzir, como as críticas que estão no site da *Amazon* à antologia reclamando da falta de fidelidade, ou o “excesso de liberdade” do tradutor³.

Éσιο Macedo Ribeiro (2016), ao apresentar a antologia, defende que Cardoso faz Transcrição dos poemas de Emily Brontë, já que ele recria os poemas da autora inglesa. O pesquisador afirma que o tradutor antecipa a teoria da Transcrição de Haroldo de Campos não só em *O vento da noite*, mas em toda a sua produção tradutória nos anos 1940.

O objetivo principal dessa dissertação é se as traduções de Lúcio Cardoso se enquadram na teoria da transcrição. Além de divulgar as poesias de Emily Brontë e as poesias e as traduções de Lúcio Cardoso. Foram analisados os pares “*That dreary lake, that moonlight sky*” e “*O Lago Morto*”, “*Where were ye all? And where wert thou?*” E “*onde, pois estavas tu?*”, e “*The evening sun was sinking down*” e “*O Sol acabava de descer*”, que fazem parte de *O Vento da Noite* a partir das leituras de Haroldo de Campos (1981;1984;1997;2006), Paulo Henriques Britto(1989; 2002; 2006; 2007; 2015; 2016; 2017) e Marlova Aseff (2012; 2017; 2020). Através da análise se investigou o projeto tradutório de Lúcio Cardoso.

O segundo capítulo, Emily Brontë e sua obra, foi desenvolvido para contextualizar a autora inglesa, e a sua obra. Foram utilizados estudos de teóricos como Maureen Peeck-Otoole (1988), Maggie Allen (2019), Daise Dias (2009; 2012), Paula Guimarães (2020), Joyce Tompkins (2020), entre outros, para fazer essa breve apresentação da autora inglesa, mostrando uma vida ao mesmo tempo trágica e bem mais livre que o padrão para a mulher vitoriana. Cabe dar uma atenção maior a sua trajetória pois ela e suas irmãs, Charlotte e Anne, fazem parte do cânone literário e muitas das referências de Emily em seu romance e suas poesias vêm da criação com os irmãos dos reinos de *Angria* e *Gondal*. Uma curta menção ao romance, *O Morro dos Ventos Uivantes*, é feita já que é o seu único romance, e a obra mais conhecida. Por fim, apresento a Emily poeta, com seus temas e motivações

³ Para ver as avaliações no site da *Amazon*: https://www.amazon.com.br/vento-noite-Edi%C3%A7%C3%A3o-bil%C3%ADngue/dp/8520013066/ref=cm_cr_ar_p_d_pl_foot_top?ie=UTF8

Já o terceiro capítulo foi dedicado à Cardoso, escritor e tradutor. Por ter uma carreira mais longa que a de Brontë, e com mais publicações, optei por focar na sua poesia e em sua tradução. Ainda assim, destaques de sua obra em prosa foram abordados em seu perfil, em especial o celebrado romance *Crônica da Casa Assassinated* e o transgressor *Diários*, que misturou relato pessoal com literário, deixando a linha entre realidade e ficção mais imprecisa. Foi observado que há pouca fortuna crítica das poesias e traduções cardosianas, mas, há um consenso de sua busca por uma escrita transgressora, seus temas e de como suas traduções influenciaram a sua escrita. Convém lembrar desde já que suas traduções foram feitas nos anos 1940, quando pouco se refletia sobre a importância da tradução ou do tradutor.

Bottmann (2016) fala de *O vento da noite* como um “inesperado e fulgurante encontro entre remotos parentes, apartados no tempo e no espaço. O acompanhante segue fascinado a dama, parafraseando-lhe a fala, em outra entonação, em outra atmosfera, como que formando um dueto fantasmagórico.” (pgs.377 e 378), mas as vidas dos dois autores se assemelham. Os dois estavam à frente do seu tempo em suas escritas e comportamentos. Brontë foge do destino considerado obrigatório pelas mulheres de sua época, ao passo que Lúcio falava abertamente sobre sua orientação sexual em um período quando o preconceito era ainda maior. Os dois em seus romances denunciavam a hipocrisia da sociedade em que estavam inseridos, e na poesia, os lugares mais soturnos de sua imaginação.

O quarto capítulo é dedicado a antologia *O vento da noite*, o corpus da pesquisa. Começo abordando as teorias de tradução de poesia e do conceito de poeta-tradutor. Fiz um breve histórico de outros conceitos e teóricos que foram base para a teoria de Haroldo de Campos: Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. Falar sobre o tradutor de poesia é essencial, pois já que é ele quem faz o complexo trabalho explicado pela teoria. Textos de Aseff (2012; 2017; 2020) e Ivan Junqueira (2012) pautaram a reflexão sobre o tradutor de poesia e a figura do poeta-tradutor, arquétipo em que Lúcio Cardoso se encaixa. Em seguida é feita uma breve explicação sobre antologias e um breve histórico da que está sendo estudada, indispensável para a compreensão de como *O vento da noite* foi planejado e suas análises. Por fim, será feita as análises dos poemas escolhidos, comparando-os e buscando entender o processo feito por Cardoso na produção de *O vento da noite*.

Nas considerações finais, faço uma breve retomada do que foi discutido no que concerne a relação entre *O vento da noite* e a teoria da Transcrição, comparo as percepções de Ribeiro (2016) e Bottmann (2016) sobre a antologia, além das análises feitas no capítulo quatro, para refletir sobre o trabalho de Cardoso enquanto tradutor de Brontë.

2 EMILY BRONTË E SUA OBRA

Para uma melhor contextualização sobre a autora inglesa, esse capítulo será subdividido em Breve biografia, um curto panorama da vida da autora; A mais estranha das irmãs, expondo o que se sabe sobre a sua personalidade e Obra, focando na produção literária.

2.1 A Família Brontë

Emily Jane Brontë nasceu no dia 30 de julho de 1818 no condado de Yorkshire, norte da Inglaterra. Filha de Patrick Brontë, pastor, e Maria Branwell, Emily foi a quinta criança da família, composta por um menino, Patrick Branwell, e cinco meninas. Entre as meninas estão mais duas escritoras canônicas, Charlotte e Anne Brontë, o que é um fenômeno raro, em especial em plena Inglaterra no século XIX (LACERDA, 2016, p.7). Além do talento das três irmãs, a história da família Brontë é marcada pela literatura e por mortes trágicas.

A primeira, e determinante para o desenrolar da história da família foi a da mãe, Maria Branwell, em 1821, de câncer. Após o seu falecimento, as crianças mais velhas foram enviadas para um colégio interno, onde passaram por abusos. Em 1824, teve um surto de febre tifóide, que vitimou as irmãs mais velhas: Maria e Elizabeth. As crianças voltaram a ser educadas em casa pela tia, Elizabeth Branwell, e o pai, que tinham uma postura distante e prática com relação a elas. O pai tinha tendência a reclusão e não podia ser incomodado, já a tia não procurou uma relação afetiva com os sobrinhos, como colocou Millicent Fawcet (2018):

Os orfãos foram deixados sozinhos por um ano, quando uma irmã mais velha de sua mãe veio morar no presbitério, mas ela parece não ter tido nenhuma influência real sobre eles. Ela ensinou as meninas a bordar e costurar, e a se tornar proficiente em várias artes domésticas, mas ela não tinha nenhuma simpatia ou comunhão com elas, e sua vida real era vivida bem à parte da dela. Tão logo elas conseguiam ler e escrever, elas começaram a compor peças de teatro e a representá-las; não tinham outra companhia senão a de cada uma delas; isto, no entanto, era tudo suficiente para elas. (FAWCET, 2018, p. 15, tradução nossa)⁴

Com os adultos distantes, os irmãos conviviam intensamente, compartilhando o gosto pela leitura de autores como Walter Scott ou Lord Byron e uma forte imaginação, gerando

⁴ The little motherless brood were left alone for a year, when an elder sister of their mother came to live at the parsonage, but she does not seem to have had any real influence over them. She taught the girls to stitch and sew, and to become proficient in various domestic arts, but she had no sympathy or communion with them, and their real life was lived quite apart from hers. As soon almost as they could read and write at all, they began to compose plays and act them; they had no society but each other's; this, however, was all-sufficient for them. (FAWCET, 2018, p. 15)

a juveníla deles, os reinos de Angria e Gondal. Das irmãs, Emily partilha o humor seco e, com Charlotte, uma intensa imaginação (TOMPKINS, 2020, p.2), mas, ao contrário delas, não visa qualquer papel que possa fazer com que se afaste de sua casa. O apego de Emily ao lar é parte significativa de sua personalidade, e determinante para o resto de sua vida. Tanto que, aos dezessete anos voltou à escola, mas com três meses adoeceu e foi enviada para casa. Ela ainda teve uma primeira experiência como professora na escola de Miss Patchett em Law Hill, Halifax, em 1838, mas logo foi interrompida pela descoberta de que tinha saúde frágil e por não gostar do método de ensino. (CIPRIANO, 2018, p.20). Ela retorna para Haworth seis meses mais tarde.

Em 1842, acompanhada por Charlotte, Emily vai estudar em Bruxelas. Aprenderam alemão e francês e tiveram contato com o respeitado pedagogo Constantin Héger, que percebeu o potencial das irmãs. Sobre Emily, atribuiu-lhe o dom da oratória e do raciocínio lógico, mas de uma intensa teimosia. Para o pedagogo, “Ela deveria ter nascido homem, seria um excelente navegador” (Gaskell,2020, p.387), o que demonstra, além do machismo da época, como ele a admirava. Apesar do intuito de se prepararem para abrir a própria escola, um desejo que acabou não se concretizando, as irmãs retornam para casa no dia 8 de novembro, após a morte de sua tia Elizabeth Branwell.

Em 1844, Emily revisa seus poemas e os divide em dois cadernos encontrados no ano seguinte por Charlotte que a convence a participar de uma publicação conjunta entre as três irmãs. Ainda em 1845, Emily começa a escrever *O Morro dos Ventos Uivantes*, seu único romance publicado.

Os anos de 1846 e 1847 são de intenso trabalho para as irmãs, que começam a assumir os pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell. Foram lançados o livro de poesias das irmãs; *Jane Eyre*, primeiro romance de Charlotte; e uma edição conjunta de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily, cuja força da narrativa foi destacada por críticos da época (RESENHAS...,2020, p.400 e 401); e *Agnes Grey*, de Anne Brontë. (GAMBAROTTO, 2016, p.363). Já em 1848, Patrick Branwell e Emily, com pouco mais de dois meses de diferença, falecem de tuberculose.

Os anos seguintes são marcados por mais mortes e a tentativa de Charlotte de criar o legado de Emily. Charlotte organiza uma nova edição de *O Morro dos Ventos Uivantes* em 1850, na qual revelou a verdadeira identidade dos Bell, e começou a moldar a imagem das irmãs, já que, segundo ela, “(...) senti ser meu dever sagrado remover a poeira dos túmulos de minhas irmãs e deixar seus nomes tão queridos livres de toda e qualquer mácula” (BRONTË, 2020, p. 376). Dever que a fez cuidar e editar o material das escritoras, como no prefácio à nova

edição de *O Morro dos Ventos Uivantes*, no qual busca exaltar o talento da escritora e, em simultâneo, justificar a polêmica causada na época pela obra.

Nos dois paratextos, é perceptível como ela reconhece o talento das irmãs, em especial, de Emily, mas Charlotte fez alterações em 16 poemas de Emily, que foram incluídos na edição de 1850, e há teorias de que “Often rebuked, yet always back returning” seria de Charlotte, não de Emily. Blowfied (2019) acredita que as alterações de Charlotte, que foram de pontuação à substituição de palavras, tiveram como intenção torná-los mais palatáveis ao público da época.

Anne morre em maio de 1849, também vítima de tuberculose. Seis anos depois, a tuberculose leva a última das irmãs, Charlotte. O pai, reverendo Patrick Brontë, morre em 1861, aos 84 anos, depois de enterrar toda a família.

2.1.1 *Angria e gondal*

Uma caixinha de soldados de brinquedo que Branwell ganhou do pai foi o estopim para o início da criação literária dos irmãos. Amparados por um amplo acesso à leitura, uma imaginação potente e a convivência intensa entre as crianças, os bonecos marcaram o começo das narrativas estranhas de Angria (LACERDA, 2016, p.8), como definiu Charlotte, um reino fictício situado na África, governado por Arthur Wellesley, duque de Zamorna e Rei de Angria, que começa como um homem gentil e romântico, mas acaba se tornando alguém destrutivo, perverso (BEER, 2014, p.5). As interações do rei com todos os outros personagens foram registrados ao longo de dez anos em letras minúsculas por Charlotte, com o intuito de esconder da tia e do pai, pois, segundo a autora, “Todas as nossas peças são muito estranhas” (p. 187). Contudo, o pai eventualmente achou um dos cadernos, preocupou-se com a quão minúscula era a letra, chegando a presenteá-la com um caderno com a condição de uma letra legível. Com o tempo, Emily e Anne se cansam do reino controlado pelos irmãos mais velhos e criam o delas, Gondal.

Todo o material em prosa relacionado a Gondal não foi preservado, restando apenas as poesias de Emily e uma lista de personagens escrita por Anne. As principais evidências da colaboração entre as irmãs estão em seis diários nos quais, segundo Janet Gezari (1992), se encontram citações como “Os Gondalianos estão explorando Gaaldine.”⁵(p. 29, tradução nossa) ou “Emily está empenhada em escrever a biografia do Imperador Julio”⁶(p. 29, tradução nossa). Alguns dados sobre o reino de Gondal foram levantados com base nos textos e em poucos

relatos deixados pelas irmãs, mas não é indicado tentar fazer afirmações e recriar a história, pois os poemas que restaram que são declaradamente Gondalianos (há poemas de cuja relação com o reino não podem ser comprovadas) não permitem a extração de uma história coerente. Romer Wilson (2018) não vê necessidade em procurar entender o enredo de *Gondal*, que considera uma espera, uma espécie de sonho de Emily e Anne, mas a primeira se dedicou a ele de forma mais séria e consistente. Ele considera que:

Sem a literatura de Gondal, que foi destruída, é perda de tempo tentar reconstruir o sonho-drama de Gondal, um sonho de dez anos de duas pessoas, muitos dos “fatos”, se assim se pode chamar, foram imitados dos sonhos imensamente longos de duas outras pessoas. (WILSON, 2018, p. 2332 tradução nossa)⁷

Contudo, o pesquisador acredita que os temas da última obra de um determinado autor estão presentes em seus trabalhos anteriores (WILSON, 2018, p. 2360) portanto, *Gondal* teria os mesmos temas de *O Morro dos Ventos Uivantes*, como paixão, traição e vingança.

Inspiradas em autores como Sir Walter Scott, Byron e Homero (SPARK E STANFORD, 1970.p.147), Gondal é uma ilha no norte do oceano pacífico, cuja capital é Regina. Outro ambiente da história é, de acordo com Gezari (1992), a recém-descoberta ilha de Gaaldine, no Sul do pacífico, onde ficam os reinos de Alexandria, Almedore, Esleraden, Ula, Zelona e Zedora. A personagem mais desenvolvida é A.G.A, mas há outros personagens como Geraldine, Rosina e Julius Brenzaida. É uma história com guerras, paixões avassaladoras e personagens femininas fortes.

Nos poemas de Gondal já se forma uma literatura considerada não feminina para a época, que foi menos aceita pelos críticos da época (PYKETT, 1989, p.39) do que os poemas não gondalianos, mais próximos do padrão da época. Lyn Pykett (1989) afirma que a criação de Gondal foi um modo de as irmãs, em especial Emily, escaparem das restrições sofridas pelas mulheres na era vitoriana, um refúgio na sua imaginação, onde podiam ser elas mesmas.

2.2 A Mais Estranha das Três Irmãs Estranhas

A definição de Emily Brontë feita por Ted Hughes, em referência às bruxas de *Macbeth*, remete aos mistérios que envolvem a personalidade da poetisa inglesa. (CIPRIANO, 2018, p.1). Isso se deve à falta de material original, que gerou uma imagem formada pela opinião de terceiros e, em especial, o anseio de Charlotte de controlar a imagem de irmã.

(SPARK E STANFORD, 1970, p. 232 e 233) em uma tentativa de justificar sua obra, em especial, *O Morro dos Ventos Uivantes*, que chocou a crítica da época.

Charlotte, ao escrever *Nota biográfica sobre Ellis e Acton Bell*, começa a criar o mito em torno da imagem de Emily. Essa nota revela a verdadeira identidade de Ellis e Acton, Emily e Anne, e como elas eram vistas por Charlotte. Rita Cipriano (2018) destaca a vontade da autora de *Jane Eyre* de garantir uma boa imagem da irmã, a ponto de insinuarem que ela teria destruído os seus manuscritos:

(...) maioria dos seus manuscritos perdeu-se ou foi destruída, havendo quem sugira que foi Charlotte que, na ânsia de construir a imagem das irmãs que considerava correta, terá queimado os papéis de Emily. Estes “itens preciosos”, “a base sobre a qual assenta o seu legado literário”, constituem “todo o material primário” que existe sobre Emily, e é com eles que “qualquer biógrafo tem que trabalhar” (CIPRIANO, 2018, p. 2)

Logo, todos os biógrafos tiveram que lidar com materiais que apresentavam Emily pela perspectiva de terceiros. Ao dar a primeira descrição da personalidade da irmã, ainda em busca justificá-la perante os romances ou as críticas, (CIPRIANO, 2018, p.9) Charlotte a coloca como uma mulher inflexível, de personalidade forte, que evitava o convívio com pessoas de fora da família, característica que usou para justificar a agressividade de sua obra. Vários pesquisadores acreditam que essa nota foi embasada pelo luto e a vontade de cuidar da reputação das irmãs.

Christine Blowfield (2019) acredita que as interferências de Charlotte nas obras e no que revelava sobre as irmãs Anne e Emily, especialmente relacionada a última, foram motivadas por inveja:

Charlotte, sabemos, havia expressado sua ambição de ser “eternamente conhecida” oito anos antes em sua famosa carta ao então Poeta Laureado, Robert Southey, mas como poeta e não como romancista. Agora, com a evidência do próprio gênio poético de Emily à sua frente, será que ela percebeu que não poderia competir com a voz distintiva de Emily e que seria Emily quem seria “eternamente conhecida” como poetisa? De fato, quando os poemas foram publicados, a escassa cobertura que receberam destacou os poemas de Emily (fato reconhecido por Charlotte no prefácio de seu editor): “tudo o que merece ser conhecido são os poemas de Ellis Bell”. (BLOWFIELD, 2019, p. 163, tradução nossa)⁵

⁵ Charlotte, we know, had expressed her ambition to be ‘forever known’ eight years earlier in her famous letter to the then Poet Laureate, Robert Southey, but as a poet and not a novelist.⁴ Now, with the evidence of Emily’s own poetic genius in front of her, did she realize that she could not compete with Emily’s distinctive voice and that it would be Emily who would be ‘forever known’ as a poet? Indeed, when the poems were published, the scant coverage they received singled out Emily’s poems (a fact acknowledged by Charlotte in her editor’s preface): ‘all of it that merits to be known are the poems of Ellis Bell’. (BLOWFIELD, 2019, P.163)

Blowfield (2019) também vê a possibilidade de ter agido por ambição, ao buscar sempre ressaltar as características estranhas de Emily, Charlotte se mostraria mais aceitável aos padrões vitorianos. Claire O’Callaghan (2018) demonstra que a tendência de Charlotte interferir na imagem de Emily começou antes de ela falecer, pois já tenderia a exagerar tudo o que Emily sentia:

O relato de Charlotte está cheio de tristeza e preocupação, mas ela também acentua os sintomas forçados que exigiram o retorno imediato de Emily para casa, o que aconteceu sem demora. Aqui, novamente, Charlotte se reforça como uma heroína moral e maternal na vida de Emily, fazendo-se simpática a Gaskell. Mas se, como vimos, Charlotte foi uma testemunha escorregadia quando se tratou de Emily, quão precisa ela está aqui? (O’CALLAGHAN, 2018, p. 913)⁶

O’Callaghan (2018) entende que é comprovado que Emily era introvertida e tinha um grande apego à liberdade que tinha em sua casa, mas duvida que fosse tão frágil quanto a sua irmã afirmava. O pouco tempo passado fora de casa poderiam ser motivados pelo sentimento de inadequação por ser a mais velha, e a mais alta, entre as alunas. Além de sua personalidade, o fato de ser alta para os padrões, e não buscar seguir as convenções da moda da época, eram outro problema. Enquanto Charlotte buscava a aceitação entre os pares, Emily queria a liberdade de ser ela mesma. (REEF, 2012, p. 66)

Dias (2012) destaca que, justamente por essa liberdade, Emily acaba subvertendo a tese de Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* mostrando que mais do que um teto e dinheiro, é essencial ter controle e organização, ou seja, liberdade. Emily organizava a sua rotina para durante o dia se dedicar aos serviços domésticos e, durante a noite, à leitura ou a escrita. A liberdade se torna um dos seus temas mais caros, como Anne Carson (1994) coloca no seu poema-ensaio “*The Glass Essay*”, que não tem tradução para o português:¹⁰

⁶ Charlotte’s account is filled with sorrow and concern, but she also accentuates the forcible symptoms that necessitated Emily’s immediate return home, which happened without delay. Here, again, Charlotte reinforces herself as a moral, motherly heroine in Emily’s life, making herself sympathetic to Gaskell. But if, as we’ve seen, Charlotte was a slippery witness when it came to Emily, just how accurate is she here? (O’CALLAGHAN, 2018, p.913)

Quadro 1 — Trecho de “*The Glass Essay*”, por Carson (1994), e sua tradução.

<p>The little raw soul was caught by no one.</p> <p>She didn't have friends, children, sex, religion, marriage, success, a salary or a fear of death. She worked in total six months of her life (at a school in Halifax) and died on the sofa at home at 2 P.M. on a winter afternoon in her thirty-first year. She spent most of the hours of her life brushing the carpet, walking the moor or whaching. She says it gave her peace.</p> <p>“All tight and right in which condition it is to be hoped we shall all be this day 4 years,” she wrote in her Diary Paper of 1837.</p> <p>Yet her poetry from beginning to end is concerned with prisons, vaults, cages, bars, curbs, bits, bolts, fetters, locked windows, narrow frames, aching walls.</p> <p>“Why all the fuss?” asks one critic. “She wanted liberty. Well didn't she have it? A reasonably satisfactory homelife, a most satisfactory dreamlife—why all this beating of wings? What was this cage, invisible to us, which she felt herself to be confined in?”</p> <p>(CARSON, 1994, p. 6)</p>	<p>A pequena alma crua não foi pega por ninguém.</p> <p>Ela não tinha amigos, filhos, sexo, religião, casamento, sucesso, um salário... ou um medo de morte. Ela trabalhou no total de seis meses de sua vida (em uma escola em Halifax) e morreu no sofá em casa às 14h em uma tarde de inverno em seu trigésimo primeiro ano. Ela passou a maior parte das horas de sua vida escovando o tapete, caminhando na charneca ou de baleia. Ela diz que lhe deu paz.</p> <p>"Tudo apertado e certo em que condição é de se esperar que todos nós sejamos isto dia 4 anos". ela escreveu em seu Diário de 1837.</p> <p>No entanto, sua poesia do começo ao fim se preocupa com as prisões, abóbadas, gaiolas, barras, calços, pedaços, parafusos, grilhões, janelas trancadas, caixilhos estreitos, paredes doloridas.</p> <p>"Por que todo esse alvoroço?" pergunta um crítico.</p> <p>"Ela queria liberdade. Bem, ela não a tinha? Uma vida doméstica razoavelmente satisfatória, uma vida de sonho muito satisfatória - por que toda essa batida de asas? O que era esta gaiola, invisível para nós, no qual ela se sentiu confinada"</p> <p>(CARSON, 1994, p. 6, tradução nossa)</p>
--	---

Fonte: Glass, Irony, & God. New York: New Directions, 1995.

Se Charlotte começa os mitos relacionados a Emily, a falta de informações sobre a mesma e pesquisadores ansiosos para tentar cobrir essa falta intensificam o problema (O'CALLAGHAN, 2018). A ideia da mais estranha das irmãs, que rejeitava os traços ditos femininos, livre e indomável, que não gostava de estranhos gerou ainda as mais diversas teorias de que Emily teria transtornos como síndrome de Asperger ou mesmo anorexia. (CIPRIANO, 2018, p.19) com base nas poucas informações que se tem da autora.

O'Callaghan (2018), no capítulo sete de *Emily Brontë: Reappraised*, se dedicou a

investigar essas teorias, que vão desde a sua sexualidade ao fato de ter voltado como um fantasma , notícia de origem anônima (O'CALLAGHAN, 2018,p.3157), para entregar seu trabalho restante para Charlotte. Essas teorias são tentativas de compreender quem é Emily, mas:

Portanto, é a mesma questão com sua aparência e com sua personalidade: há muitas versões diferentes de Emily Brontë. Algumas são verdadeiras, outras são questionáveis. Há também deturpações e distorções e, qualquer que seja a proveniência destas histórias, muitas destas ideias e imagens continuarão a povoar a mitologia de Brontë nos próximos anos. A vida de Emily e de seus irmãos também gerará novas especulações e interpretações e dará origem a novos mitos. (O'CALLAGHAN, 2018, p. 3200 Tradução nossa)⁷

A única certeza que se pode ter sobre Emily Brontë é, além do seu talento literário, que era uma mulher que buscava ter o máximo de controle possível sobre a própria vida, o que, especialmente dentro do padrão vitoriano, é sempre visto como algo estranho. (O'CALLAGHAN, 2018, p.2406) Emily era uma mulher livre, que não sentia a necessidade de aceitação da sociedade, de personalidade forte, quer seja na literatura ou em sua própria vida, não cabia dentro das expectativas alheias.

2.3 Obra

A obra de Emily Brontë consiste nos seus poemas e no seu único romance publicado, *O Morro dos Ventos Uivantes*. A antologia *O vento da noite*, que trouxe a poesia de Emily para o Brasil, também será abordada.

O único romance publicado pela autora foi recebido com choque pela crítica da Inglaterra vitoriana. Adjetivos como vultuoso, estranho, desconcertante foram constantes nas resenhas encontradas na mesa de Emily após sua morte (a maioria de fonte desconhecida), (RESENHAS..., 2020, p.399 – 403), muitos reconhecem o talento de Ellis Bell, mas o consideraram mal utilizado, subaproveitado, rústico. Sobre o romance, Dias (2009) e Renata Riguini (2013) consideram que:

⁷ So, it is the same with her looks as it is with her personality: there are many different versions of Emily Brontë. Some are true, others are questionable. There are also outright misrepresentations and distortions, and, whatever the provenance of these stories, many of these ideas and images will continue to populate Brontë mythology in the years to come. The life of Emily and her siblings will also breed new speculations and interpretations and give rise to new myths, too. (O'CALLAGHAN, 2018, p. 3200)

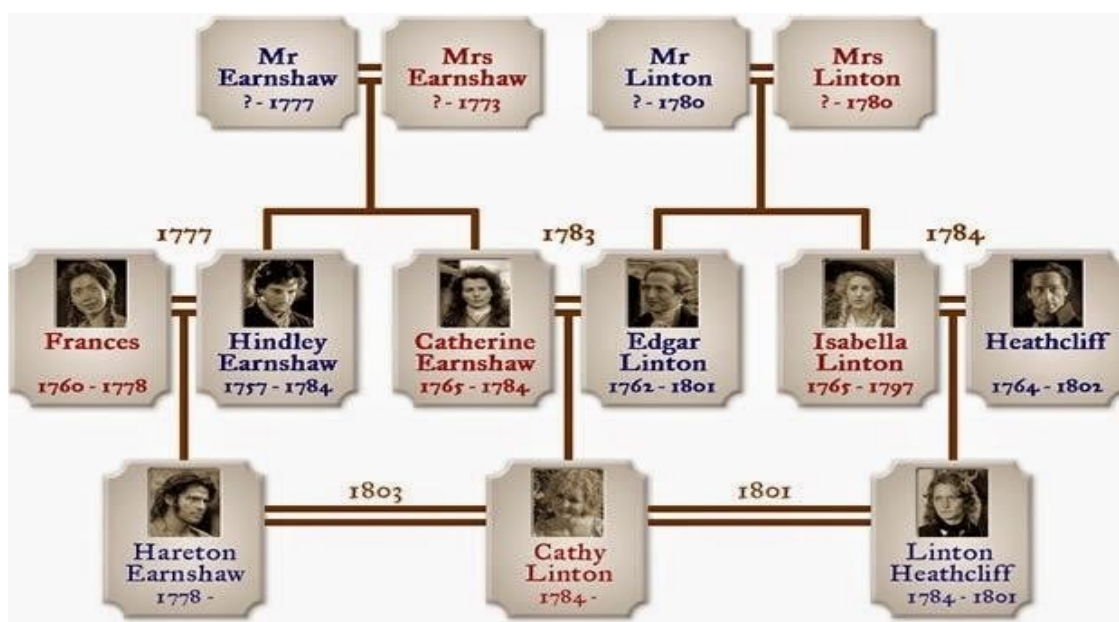
O Morro dos Ventos Uivantes, escrito sob a influência do Romantismo inglês, é ainda hoje – como todo clássico – uma obra que permanece cada vez mais atual. Sua autora, Emily Brontë, apresenta os protagonistas Catherine (de agora em diante Cathy, em oposição a sua filha, também chamada Catherine) e Heathcliff como vítimas de conflitos e contradições resultantes de um fosso que separa o ideal da realidade, e os impede de vivê-lo na sua vida concreta. A busca é atormentada pela necessidade não realizada de promover uma ruptura, uma transgressão que os leva a desdobramentos trágicos (DIAS, 2009, p. 6)

Para Bataille, o livro de Brontë é “a mais profundamente violenta das histórias de amor” (1957/1989, p. 12). Um além e um prazer a mais compulsivo cercam essa história. A violência e o mal puro apareciam, para Bataille, na história de amor de Catherine e Heathcliff, que começara na infância de corridas selvagens pela charneca onde as duas crianças viviam seu amor inocente e indestrutível (RIGUINI, 2013, p. 70)

A trágica história de Heathcliff e Cathy, uma paixão avassaladora entre pessoas de classes sociais tão diferentes, que gerou um desejo brutal de vingança, já começa a inovar pela sua estrutura narrativa, pois conta histórias dentro de uma história, com narradores não confiáveis e, no fim, o primeiro narrador se sobrepõe aos demais (LACERDA, 2016, p.18).

Para tornar o enredo ainda mais complexo, os nomes dos personagens se repetem constantemente pelas gerações, como nome ou sobrenome, mostrando como essas famílias estão confusamente entrelaçadas, gerando mais desconforto para o leitor. (NESTROVSKI, 2021, p.460-469). O que levou ao surgimento de árvores genealógicas como:

Figura 1 — Árvore genealógica que esclarece a relação entre os personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes*.



Fonte: wuthering-heights.co.uk/genealogy

A trama de *O Morro dos Ventos Uivantes*, tradução de Rachel de Queiroz para *Wuthering Heights*, cujo centro é a relação doentia entre Heathcliff e Cathy, aborda de uma forma mais discreta, porém, mais agressiva, a rigidez da sociedade vitoriana, em que todos precisavam cumprir papéis pré-estabelecidos, como coloca Dias (2009):

O relacionamento de Cathy e Heathcliff tornara-se destrutivo por diversos fatores: origens culturais diferentes que colidem e causam danos um ao outro; até as experiências de contato físico e emocional desde a infância se tornam destrutivos, porque simbolizam a possibilidade de fragmentação, contaminação, e ameaçam o isolamento da sociedade inglesa como forma de auto-preservação. Não é gratuito que o filho de Heathcliff – fruto de contaminação e conseqüente hibridismo – é frágil e morre antes de tornar-se adulto. (DIAS, 2009, p. 11)

Ao colocar uma mulher e um cigano como personagens principais de uma história tão trágica, Emily explicita as questões de grupos marginalizados, e como a sociedade sempre irá interferir nas vidas desses grupos (DIAS, 2009). Cathy só queria sua liberdade e se rende à Linton por compreender que era socialmente a melhor opção para ela. Heathcliff, após desaparecer por alguns anos, retorna para Hatford rico, comprando a antiga casa. Mesmo assim, ele nunca pertencerá àquela sociedade. Como coloca Dias (2009):

Conforme disse Goethe (apud SZONDI, 2004, p. 48) “todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável,” e em *O Morro dos Ventos Uivantes* essa oposição está presente nos níveis racial, lingüístico, ou seja, de modo mais amplo, no nível social. Essa oposição irreconciliável divide o que é uno, portanto, a tragédia de Cathy e Heathcliff foi o ato “voluntarioso” de se separar. Ironicamente, a sociedade vence, pois Heathcliff utiliza de suas próprias convenções como arma para vingar-se, e então ela – a sociedade e seus valores – triunfa no final. (DIAS, 2009, p. 12)

Um enredo que se diferencia do padrão dos romances da época, como os de suas irmãs Charlotte e Anne, que, de acordo com Sofia Netrovski (2021), está mais próximo da poesia. O enredo de Emily se opõe ao moralismo e aos costumes da sociedade vitoriana, mostrando o pior lado das paixões humanas, como explica Riguini (2013):

Assim “o tema do livro é a revolta do maldito que o destino expulsa de seu reino e que nada contém no desejo ardente de reencontrar o objeto perdido” (BATAILLE, 1989, p. 16). Ele sente-se traído por Catherine que, na verdade, trai a infância selvagem dos dois. Eles ainda serão amigos, mas Heathcliff vive atormentado pela vingança – dirigida ao irmão e ao marido de Cathy – a quem irá torturar pelo resto da vida. Catherine morre e seu “fantasma” torna-se o centro irradiador do desespero de Heathcliff que, ainda assim, continua seu percurso de maldade. (RIGUINI, 2013, p. 71 e 72)

Os personagens também são diferentes do padrão da época por, de acordo com

Alessandro Alegrette (2016), serem complexos e cheios de níveis. A autora teve como inspiração obras como *Paraíso perdido*, de John Milton e *Manfred*, de Lord Byron, clássicos da literatura inglesa:

Em meio ao caleidoscópio de possibilidades que se apresentam, Sandra Gilbert e Susan Dubar destacam alguns traços marcantes de Heathcliff e Catherine que remetem a outros personagens de significativas obras da tradição literária inglesa, tais como *Manfred* – escrito por Lord Byron, autor idolatrado pelas irmãs Brontë -, e *Paraíso perdido*, de John Milton, que exerceu forte influência sobre os romancistas góticos dos séculos XVIII e XIX. Os marcantes pontos em comum sugerem que Emily Brontë tinha grande intimidade com os escritos de seus precursores românticos e de Milton, motivo pelo qual considero válida uma rápida leitura em paralelo com *O Morro dos Ventos Uivantes* a fim de mapear alguns aspectos que nos dão combustível para análise dos personagens Heathcliff e Catherine. Essa leitura visa ressaltar traços em comum com as figuras de Adão, Eva e, principalmente, Satã, os quais se destacam em *Paraíso perdido*. Também procuro apontar para o parentesco de Heathcliff com o chamado herói vilão byroniano, o qual também fornece fortes pinceladas para a personalidade instável e turbulenta de Catherine. (ALEGRETTE, 2016, p. 149)

Ao lidar com temas polêmicos como incesto, o racismo, utilizar o dialeto de Yorkshire, a obra foi vista como sombria, de mal gosto (RESENHAS..., 2020, p.399-403), em especial com a construção de Heathcliff, cujo desejo de vingança o torna (ALEGRETTE, 2016, p.148) um agente do mal:

Heathcliff se destaca por ser um agente do Mal moral: ao infligir sofrimento a suas vítimas, ele também sofre as consequências de suas terríveis atitudes. Assim, ele é agente do Mal e ao mesmo tempo é afetado por ele. Sua descrição intensifica o “efeito do sublime” no romance. (...) As aparições de Heathcliff provocam intensas reações de medo nos moradores de Wuthering Heights, principalmente devido à sua estranha aparência, em que não é possível estabelecer os limites entre o humano, o bestial e o sobrenatural. Sua maligna natureza permanece obscura até o desfecho da obra. A cena em que Nely Dean encontra o cadáver de Heathcliff, é uma das mais marcantes do romance, e reforça a existência de uma atmosfera de mistério que envolve o personagem. (ALEGRETTE, 2016, p. 148)

A complexa e sombria criação de Heathcliff foi polêmico ao ponto de Charlotte (BRONTE, 2020, p.377), no novo prefácio a *O Morro dos Ventos Uivantes*, se dedicar a explicar a sua criação:

Se é correto ou aconselhável criar seres como Heathcliff, não sei dizer: acho que não, mas de uma coisa estou certa: um autor ou uma autora com o dom da criação possui algo que nem sempre pode controlar – algo que, por vezes, tem desejos estranhos e age de forma involuntária (BRONTE, 2020, p. 380 e 381)

Charlotte utiliza o prefácio para tentar justificar a sua irmã perante os críticos, já para começar a moldar a imagem que Emily teria no futuro. Se na época de seu lançamento, só dois volumes foram vendidos (LACERDA,2016, p.12). Atualmente, já existe dez filmes

inspirados no romance; músicas, e foi o romance mais comprado em 2020 no Brasil, segundo Maria Bruno (2020). Alegrette (2016) que credita o sucesso do livro, entre outros motivos, ao equilíbrio perfeito de elementos do romance realista e do gótico:

este tipo de hibridismo, tão bem trabalhado por Emily Brontë, que torna seu romance tão impactante e inovador dentro do gênero gótico durante o século XIX. Ao incorporar eventos extraordinários que suscitam o terror/horror dentro situações comuns, aparente banais e, por isso, “realistas”, a autora consegue dar verossimilhança à sua narrativa, de modo a torná-la crível e apavorante para os leitores. Posteriormente, autores como Robert Louis Stevenson e Bram Stoker em *O Médico e o Monstro* (1886) e *Drácula* (1897), respectivamente, também fazem uso desse artifício usado por Brontë que cria uma ilusão de “realismo” no gênero gótico, para tornar mais contrastantes os acontecimentos estranhos e o aparecimento de seres sobrenaturais (ALEGRETTE, 2016, p. 167)

O Morro dos Ventos Uivantes, publicado em 1847, foi o único romance de Emily Brontë. Além dele, ela se dedicou aos escritos em prosa de *Gondal*, que não foram preservados, e à poesia.

Com relação às poesias, se Charlotte Brontë não tivesse encontrado os poemas de Emily, e insistido para que ela publicasse com as irmãs em *Poemas de Currier, Ellis e Acton Bell*, possivelmente nunca teríamos conhecido o seu trabalho (BRONTE, 2020, p.370). É importante lembrar que tudo que envolve Emily Brontë envolve certo mistério, dada a falta de informações concretas ou de informações isentas.

Além disso, os poemas ficaram registrados com uma letra minúscula, em cadernos pequenos, o que favorece o aparecimento de erros. Ainda assim, sabe-se que ela escreveu uma média de 200, dividindo-os em duas categorias: Gondal e Não-Gondal. Peeck-O’toole (1989) acredita ser possível incluir mais uma categoria, os poemas Híbridos que se referem a Gondal, mas sem um eu-lírico gondaliano.

Os poemas gondalianos são as últimas evidências da colaboração de Emily para o reino imaginário. São poemas que citam personagens, entregam parte do enredo de *Gondal*, que é inspirado em eventos históricos (PEECK-O’TOOLE, 1989, p.22-25), e onde a autora começou a desenvolver o seu estilo.

Os poemas de *Gondal* possuem um forte tom moral, inflexível. Peeck-O’toole (1989), considera que as poesias gondalianas narram experiências de diferentes personagens, são narrações num tom mais lírico. Neles ela começa a mostrar a sua tendência gótica e a abordar temas que se tornariam constantes como o sentimento de aprisionamento, perder e o contraste entre físico e espiritual. Um exemplo de poema gondaliano é o “To the Horse Black Eagle which I rode at the Baüle of Zamorna”

Quadro 2 — “*To the Horse Black Eagle which I rode at the Baüle of Zamorna*” e a tradução de Lúcio Cardoso.

<p><i>“TO THE HORSE BLACK EAGLE WHICH I RODE AT THE BAÜLE OF ZAMORNA”</i></p> <p>Swart steed of night, thou hast charged thy last O'er the red war-trampled plain; Now fall'n asleep is the battle blast, It is stilled above the slain.</p> <p>Now hushed is the clang of armour bright; Thou wilt never bear me more To the deadliest press of the gathering fight Through seas of noble gore.</p> <p>And the cold eyes of midnight skies Shall not pour their light on thee, When the wearied host of the conqueror lies On a field of victory.</p> <p>Rest now in thy glory, noble steed; Rest! all thy wars are done; True is the love and high the meed Thou from thy lord hast won.</p> <p>In daisied lawns sleep peacefully, Dwell by the quiet wave, Till death shall sound his signal cry, And call thee to thy grave.</p> <p>(BRONTË, 2016, p. 72)</p>	<p><i>“AO CAVALO “ÁGUIA NEGRA” QUE EU MONTAVA NA BATALHA DE ZAMORNA”</i></p> <p>Negro palafrém da noite, Tu não me transportarás mais, sobre a planície avermelhada que pisava a guerra: A raivosa batalha acabou por morrer E plana como a alma acima dos cadáveres.</p> <p>Não se ouve mais o choque das brilhantes armaduras. Tu não me carregarás mais; outrora me transportavas Ao combate mais rude, onde a morte triunfava E fendias com teus flancos as ondas de nobre sangue.</p> <p>Os olhares gelados no céu das meias-noites Não mais te inundarão com sua luz gelada, No instante em que a fadiga acabou por deitar O exército do conquistador no campo da vitória.</p> <p>Podes enfim dormir no leito de tua glória, Não te verão mais nos horríveis descampados. Mas em troca teu senhor e mestre te dará A alta recompensa da lealdade no amor.</p> <p>Podes dormir na erva cheia de brancas flores, Ou repousar teus passos junto às vagas tranquilas, Até o dia em que a Morte, Em grandes gritos e soando o seu último clarim, Vibrar de repente o Sinal da tumba.</p> <p>(CARDOSO, 2016, p. 73)</p>
---	---

O poema é uma elegia a um cavalo de guerra, comprovando o viés bélico das aventuras de *Gondal*. Nesse poema, já é visível a habilidade dela de mostrar o cenário com palavras, ressaltando a natureza, e o elemento gótico, com as menções à noite, cadáveres e espíritos, características que se aprofundaram ao longo do seu desenvolvimento lírico.

Os poemas não gondalianos são mais variados em tema e formato. Peeck-O'toole (1989) afirma que, enquanto em *Gondal* a forma do poema cria o evento, aqui são os eventos que moldam o formato do poema.

O eu-lírico é uma figura solitária, mas em comunhão consigo e com a natureza. Gótico, apresenta uma abordagem mais lírica e espiritualizada, com constantes referências à morte, que considera uma forma de libertação (PEECK-O'TOOLE, 1989; SPARK E STANFORD, 1970; ALLEN, 2019), de atingir a verdadeira liberdade. E, apesar das origens calvinistas da autora, o eu-lírico se mostra panteísta, um ser que percebe a divindade em todas as coisas da natureza, personificando seus elementos e sendo influenciado por suas movimentações, como no poema-fragmento:

Quadro 3 — “*Fall, leaves, fall*” e a tradução de Lúcio Cardoso

<p><i>Fall, leaves, fall; die, flowers, away;</i> Lengthen night and shorten day; Every leaf speaks bliss to me Fluttering from the autumn tree. I shall smile when wreaths of snow Blossom where the rose should grow; I shall sing when night's decay Ushers in a drearier day.</p> <p>(BRONTË, 2016, p. 142)</p>	<p>“OH! A QUEDA DAS FOLHAS”</p> <p>Oh, a queda das folhas, A morte lenta das flores, A sombra sem fim das noites, E o dia esfacelado!</p> <p>E no entanto cada folha Fala-me da felicidade, e voa alegremente Da velha árvore de outono.</p> <p>E me verão sorrir às coroas de neve, às brancas florações Que devastam as rosas.</p> <p>E me ouvirão cantar, Quando a noite desfalecente Anunciar tristemente O dia escuro e deserto (CARDOSO, 2016, p. 143)</p>
--	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016)

O poema mostra o quanto o eu-lírico se conecta à natureza, pintando com as palavras o começo do inverno. As folhas que caem, a neve que surge onde deveriam estar as rosas, esses elementos ditos sombrios (PEECK-O'TOOLE, 1989; DIAS, 2012) são fontes de felicidade para o eu-lírico, mostrando seu espírito gótico. A estrutura dos dois primeiros versos lembra uma invocação, o que colabora para o tom sombrio do poema, algo que é constante na poesia de Emily, como em outro poema, um dos mais conhecidos:

Quadro 4 — “*The night is darkening round me*” e a tradução de Lúcio Cardoso

<p>“<i>The night is darkening round me</i> (11/1837)”</p> <p>The night is darkening round me, The wild winds coldly blow; But a tyrant spell has bound me, And I cannot, cannot go.</p> <p>The giant trees are bending Their bare boughs weighed with snow; The storm is fast descending, And yet I cannot go.</p> <p>Clouds beyond clouds above me, Wastes beyond wastes below; But nothing drear can move me; I will not, cannot go. (BRONTË, 2016, p. 22)</p>	<p>“<i>A noite se torna mais escura...</i>”</p> <p>Diante de mim a noite se torna mais escura, As rajadas do vento são mais frias e selvagens. E eu, aprisionada a este sortilégio, Não posso mais partir.</p> <p>Gigantes, as árvores se arqueiam, Galhos nus sob a pesada neve; Já a tempestade inclina mais baixo a sua frente, Por isso não posso mais partir.</p> <p>Sobre mim o espaço e as nuvens; Os desertos deságuam aos meus pés. As solidões não me comovem mais; A vontade se acha extinta,</p> <p>Não posso mais partir. (CARDOSO, 2016, p. 23)</p>
--	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016)

Também conhecido como *Spellbound*, há um debate entre pesquisadores se faz parte ou não do universo de Gondal. (PEECK-O'TOOLE, 1989) Fanie Ratchford, em *The Brontes' Web of Childhood*, teria insistido em colocar todos os poemas de Emily no contexto de Gondal, mas, Peck-O'Toole (1989) afirma que não tem provas de que seja um poema gondaliano; mas justamente o contrário, um “o” encontrado acima do poema funcionaria como um símbolo de um poema pessoal.

David Wheeler (2011) explica que, se Fannie Ratchford estiver certa, o poema está relacionado a um momento em que uma das heroínas teve que abandonar o filho para morrer

na neve. Ela não quer ver o filho morrer, mas também não consegue sair. Seria um relato em primeira pessoa do desespero que ela sente nessa situação, do forte sentimento maternal que não quer abandonar a criança. Nesse contexto, Wheeler (2011) acredita que há uma mudança de atitude nas ações do falante, que no final o ato de estar lá é mais consciente.

Caso não seja gonaliano, Wheeler (2011) o lê como um poema sobre correr riscos, de se entregar ao desconhecido. Além de todo o contexto social, o poema é lançado alguns meses antes do momento em que Emily sai de casa para ensinar em Law Hill School, (HOLLAND, 2018, p.149) surpreendendo a sua família com essa decisão. Seria uma expressão do seu desejo de liberdade, independente de suas consequências.

Peeck-O'toole (1989), que considera o poema como não gonaliano, percebe no poema que a natureza procura aterrorizar o Eu-lírico, mas esse se mantém lá, aparentemente preso pelo “tyrant spell”. Ao longo das três estrofes é perceptível uma mudança no estado de espírito do falante. Se no começo ele está impedido de sair, ao final da última estrofe ele não quer sair. O feitiço está completo e o Eu-lírico em completo transe.

A estrutura do poema é essencial para gerar tal impacto no leitor. A forma de balada, o ritmo, a repetição sonora, elementos estruturais são especialmente interessantes nesse caso, como explica Wheeler (2011):

O fato de estar escrito na forma de balada também é importante: dá-lhe a sensação de algo velho e antigo, além de criar um ritmo insistente. Este ritmo é reforçado por fortes aliterações – ventos selvagens, flexões... galhos nus – repetição simples – nuvens e desperdícios e não pode – e a consonância na letra l especialmente na primeira estrofe, mas em todo o poema. O eu-lírico está envolvido pela tempestade – está ao redor dela, acima dela e abaixo dela: não há fuga possível. O poema recebe um ar de mistério acrescido pelo feitiço – que como as árvores – é personificado (WHEELER, 2011, p. 29, tradução nossa)⁸

Anna Hata (2018) demonstra como os elementos linguísticos são especialmente relevantes em *Spellbound*. Entre eles, o uso de ditongos, em especial nos versos sobre a natureza, que diminuem a velocidade do poema e entram em conflito com os fonemas mais acelerados. Esse contraste projeta a sensação de prisão sentida pelo falante.

Por outro lado, o uso de aliterações leva o leitor para dentro daquele ambiente intimidador, com o seu vento forte (The wild winds coldly blow) ou o peso da neve sobre as

⁸ The fact that it is written in the ballad form is important too: it gives it the feel of something old and ancient as well as creating an insistent rhythm. This rhythm is re-enforced by heavy alliteration – wild winds, bending... bare boughs – simple repetition – clouds and wastes and cannot – and the consonance on the letter l especially in the first stanza, but throughout the poem. The speaker is encompassed by the storm – it is round her, above her and below her: there is no escape. The poem is given an added air of mystery by the spell – which like the trees – is personified. (WHEELER, 2011, p. 29)

árvores (Their bare boughs weighed with snow), criando mais uma imagem assombrada, comum em seus poemas (HATA, 2018, p.313), além da repetição de rimas e a intercalação entre sons fortes e fracos ao final dos versos, que aumentam o clima de confusão do poema. Os artifícios linguísticos usados por Brontë nesse poema são parte fundamental do sentido de *Spellbound*.

Outro poema que deve ser destacado é “*no coward soul is mine*”, que se tornou o poema de Emily mais conhecido. Foi declarada, erroneamente, por Charlotte, como o seu último. (BOTTMANN, 2016, p.372), e, de acordo com Carol Rumens (2009), Emily Dickinson o teria escolhido como uma leitura em seu funeral.

Quadro 5 — “*no coward soul is mine*” e a tradução de Lúcio Cardoso

<p><i>“no coward soul is mine” (02/01/1846)”</i></p> <p>"no coward soul is mine" No trembler in the world's storm- troubled sphere I see Heaven's glories shine And Faith shines equal arming me from Fear</p> <p>O God within my breast Almighty ever-present Deity Life, that in me hast rest As I Undying Life, have power in Thee</p> <p>Vain are the thousand creeds That move men's hearts, unutterably vain, Worthless as withered weeds Or idlest froth amid the boundless main</p> <p>To waken doubt in one Holding so fast by thy infinity, So surely anchored on The steadfast rock of Immortality.</p> <p>With wide-embracing love Thy spirit animates eternal years Pervades and broods above, Changes, sustains, dissolves, creates</p>	<p><i>“MINHA ALMA NÃO TEME COISA ALGUMA”</i></p> <p>Minha alma já não teme coisa alguma, E a escura tempestade em que sem descanso o mundo Gira, Não mais a abalará: Já vejo a glória dos Céus extasiantes, E a fé que resplandece no fog de sua armadura Aniquila o medo no meu ser.</p> <p>Ó Deus que eu trago dentro em mim, Deus todo-poderoso, Presença universal! És a Vida – Em meu seio Tu repousas, E minha eternidade encontra em Ti o seu poder!</p> <p>Vejo a vaidade nas suas múltiplas nuances, Onde o homem alimenta a força do seu coração: E vejo esta vaidade e a sua impotência Fanadas e mortas como a erva dos campos, Como a espuma louca das vagas no oceano,</p> <p>Tentando inutilmente reanimar a dúvida, Quando a alma já está sã e salva, Aprisionada para sempre a Teu ser infinito, Através de uma certa âncora Lançada ao rochedo imutável da vida eterna!</p> <p>Teu sopro, com amor, abraça os espaços E penetra com sua vida os séculos eternos, Espalha-se como um rio e cobre o nosso</p>
---	---

<p>and rears</p> <p>Though earth and moon were gone And suns and universes ceased to be And Thou wert left alone Every Existence would exist in thee</p> <p>There is not room for Death Nor atom that his might could render void Since thou art Being and Breath And what thou art may never be destroyed. (BRONTË, 2016, p.148 e 150)</p>	<p>mundo, Mudando ou preservando as coisas, Dispersando-as, criando-as, trazendo-as à vida.</p> <p>E se viesse o fim deste mundo e o fim dos homens, O fim dos universos, a ruína dos sóis, Se apenas Tu ficasses, Serias ao mesmo tempo todas as existências,</p> <p>A morte se esforça em vão para achar um espaço, Mas seu poder não pode aniquilar um átomo sequer. Tu és o Ser e o Sopro, Nada poderia abolir as tuas formas.</p> <p>(CARDOSO, 2016, p. 149 e 151)</p>
---	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016)

O poema nos apresenta uma declaração apaixonada sobre a fé exacerbada do Eu-lírico, o que o torna uma pessoa corajosa, convicta e lhe dá forças para encarar a vida.

O eu-lírico começa a primeira estrofe já declarando a coragem de sua alma. (FERNÁNDEZ, 2003, p.2) Ela é fortalecida por sua fé absoluta, que a protege de qualquer medo, sendo alimentada pelo deus habita nela. Uma deidade que está sempre presente e com quem está sempre em comunhão. (BALDWIN, 2018, p.1). Logo, o eu-lírico não tem o que temer, pois, como reforça no final da segunda estrofe, ele tem acesso direto aos poderes de sua divindade. Esse poder divino é a única arma do eu-lírico para lidar com a vida, e é invencível.

A terceira estrofe muda o tom do poema ao trazer uma crítica aos que se utilizam da fé de forma vã, por vaidade, sem a mesma convicção apresentada pelo Eu-lírico nas duas primeiras estrofes. (FERNÁNDEZ, 2003, p.2 e 3) Emily tinha uma crença panteísta e reservada. Era crítica das religiões organizadas, cujas características são reconhecíveis nos julgamentos apresentados nessa estrofe.

Na quarta estrofe, o eu-lírico continua suas críticas. Os que se mantêm numa fé vã tem dúvidas por não terem uma base verdadeira para as suas crenças espirituais. É uma espiritualidade sem base, para a manutenção de uma imagem condizente com os padrões vitorianos (BALDWIN, 2018; FERNÁNDEZ, 2003). O oposto da sua que, sendo completamente autêntica, nada pode pôr em risco.

Por fim, nas últimas estrofes, o eu-lírico reafirma as suas crenças, pois nada que

aconteça pode vencer Deus e a sua promessa de vida eterna. A deidade do eu-lírico é uma presença constante que muda constantemente as formas como se manifesta. A própria morte não é uma ameaça, pois tudo continuará em Deus, que controla tudo. Mesmo que todas as coisas deixem de existir, Deus existira, e essa convicção empresta coragem ao eu-lírico.

“No coward soul is mine” é uma demonstração passional da personalidade de Brontë, que presava a sua liberdade e a seguir o seu caminho ao máximo (HOLLAND, 2018, p.113 – 128). Filha de um pastor, em plena Inglaterra Vitoriana, ela ainda fazia alguns rituais na igreja de seu pai, mas era visível para os que estavam presente o seu desinteresse. Sua fé era privada, isolada, e bem diferente da das irmãs, como explica Nick Holland (2018):

As excursões solitárias nos pântanos que Emily fez enquanto suas irmãs estavam nos bancos de madeira da igreja não eram uma fuga da religião, eram sua religião. Emily acreditava que um espírito todo-poderoso estava em cada ser vivo, nos pássaros no céu e nos sinos azuis no chão, tanto quanto em si mesma. Era uma forma autorrealizada de adoração da natureza, semelhante às formas modernas de paganismo, e ela nos deixou provas abundantes do que isso significava para ela. Era uma fé construída sobre o poder da natureza, mas com uma divindade governando sobre ela. Para Emily, havia espíritos por toda parte que eram invisíveis para a maioria das pessoas, mas nem sempre para ela (HOLLAND, 2018, p. 122, tradução nossa)⁹

Emily faz uma proclamação de sua fé com uma linguagem simples, mas funcional, o que faz o poema fluir bem entre os tons reflexivo, acusatório e apaixonado (FERNÁNDEZ, 2003, p.4-7) Suas imagens são impactantes, como “suns and universes ceased to be” (sóis e universos deixarem de existir, tradução nossa), que geram uma conexão com o leitor. As poucas repetições, a passagem da terceira para a quarta estrofe e a quantidade de verbos nas últimas estrofes da quinta estrofe são, de acordo com Rumens (2009), traços de sua ousadia, sua fidelidade em seguir as suas próprias vontades. Considerando que foi um dos últimos poemas escritos pela autora, Rumens (2009) levanta a reflexão de que ela louvava a sua divindade enquanto se preparava para a sua imortalidade enquanto escritora.

Outros temas se tornam constantes nos poemas como a morte, os sonhos, o desejo de liberdade com toques místicos e de viagem interior. Allen (2019) vê que os poemas possuem, em sua maioria, a natureza como ambiente e utiliza símbolos como o dia e a noite para abordar a espiritualidade.

⁹ The solitary excursions on the moors that Emily took while her sisters were in the wooden pews of church were not an escape from religion, they were her religion. Emily believed that an all-powerful spirit was in every living thing, in the birds in the sky and the bluebells on the ground, as much as in herself. It was a self-realised form of nature worship akin to modern forms of paganism, and she left us plentiful evidence of what it meant to her. It was a faith built upon the power of nature, but with a deity ruling over it. To Emily, there were spirits everywhere which were invisible to most people but not always to her (HOLLAND,2018, p.122)

Brontë via o mundo como uma manifestação panteística, questionando os credos convencionais tanto na religião quanto na literatura, o que a aproxima do movimento romântico (GUIMARÃES, 2020, p.18) Os temas incomuns para as poetas, e pouco comuns para os poetas, são o maior identificador do seu caráter questionador. Ainda sobre a relação com o romantismo, Ribeiro (2016), ao falar sobre *O vento da noite*, considera que:

Embora seus poemas pertençam, à chamada escola romântica, marcada pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pelo eu, eles fogem em muito à pieguice e ao derramamento exacerbado característicos daquele movimento literário. Sobretudo pela concretude com que ela trata os mais diversos temas em *O vento da noite*, a exemplo da passagem do tempo, a noite, a solidão e a morte (RIBEIRO, 2016, p.11)

De acordo com Allen (2019), a poeta tem como referências autores como Keats, Shelley, Byron, Wordsworth e Coleridge por suas características como a liberdade de expressão, a beleza da natureza e o sistema emocional do ser humano.

Brontë foi uma precursora da tradição feminina na poesia. Com estilo simples e direto, seus poemas são, ao mesmo tempo, grandiosos e simples, mesmo abordando temas complexos. (PEECK-O'TOOLE, 1989; DIAS, 2012; ALLEN, 2019) Eles só começaram a chamar mais atenção no final do século XX., mas a maioria das pesquisas ainda buscam estudar a poesia para revelar algum mistério de sua autora, e não para estudar a poesia em si.

3 LÚCIO CARDOSO

Ainda que seja contemporâneo de autores com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, de quem foi amigo fiel e mentor, Lúcio Cardoso não tem uma fortuna crítica consistente. O fenômeno foi levantado por pesquisadores como Ribeiro (2001, 2006), Cássia Santos (2008), e Paz Filho (2019), que afirma:

Se na prosa é possível notar um apagamento de fortuna crítica em relação ao autor, na poesia lírica a situação só muda para pior. Reconhece-se que isso possa ocorrer devido à produção em menor escala, mas, sem dúvidas, este não é o único motivo. Entretanto, este trabalho não pretende propor uma razão específica ou resposta para essa falta (PAZ FILHO, 2009, P.19)

Também não se pretende uma resposta para essa falta nesse trabalho. Mas a consciência desta é importante para uma melhor contextualização sobre Lúcio Cardoso. Essa sessão será subdividida em Perfil, com um breve histórico do autor e de sua produção em prosa; Lúcio Cardoso Poeta, com foco em sua produção poética e Lúcio Cardoso Tradutor, sobre sua produção tradutória.

3.1 Perfil

Lúcio Cardoso nasce em Curvelo, MG, em 1912. Foi romancista, dramaturgo, tradutor, poeta, jornalista, e, após sofrer o derrame que o deixou afásico em 1962, passou a se dedicar às artes plásticas até sofrer um novo derrame e falecer em 24 de setembro de 1968.

O autor foi rebelde desde a infância. Era considerado um péssimo aluno com uma imaginação superativa (RIBEIRO, 2012, p. 10). Lia autores como Eça de Queiroz, Conan Doyle e Hoffman. Iniciou suas experiências como romancista e jornalista em 1930, chegando a fundar a revista *Sua Revista* com o ilustrador Santa Rosa, de quem se tornou amigo. O autor, de acordo com Chico Felitti (2020), foi um dos primeiros a assumir a sua homossexualidade, chegando a lutar em público contra o preconceito:

O assunto era a indignação com *Mundos mortos*, romance de Otávio de Faria que havia sido publicado em 1937. A bronca de Lins do Rego e dos amigos era que o livro tratava de jovens lidando com a sexualidade (e a homossexualidade dentro de um colégio de padres), e não serviria para o que chamavam de “o bem social”. A edição de 21 de dezembro de 1960 do jornal *O Povo* narra que, bem nesse momento, Lúcio Cardoso chegou à livraria. No relato do diário, José Lins do Rego olhou para ele e disse: “Cambada de carolas, carolas, carolas!”. Lúcio parou e o questionou: “Que é?”. Rego respondeu: “Não é com você, é com o Otávio”, e teria feito uma piada

homofóbica. Registrou-se que Cardoso respondeu com os punhos. “E há luta. Pancadaria!”, diz o jornal, e continua: “Apartaram... e quando apartaram o Sr. Lins do Rego — cabelo assanhado — foi lá para o fundo, resmungando, resmungando, apanhado...”. O próprio autor parecia ver algum divertimento nesses fatos. fatos. O trecho de *O Povo* que guarda o relato da briga foi encontrado pela pesquisadora Cássia dos Santos, da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), nos arquivos do próprio Lúcio Cardoso. (FELITTI, 2020, 174-175)

Ele estreou sua carreira literária em 1934 com o romance *Maleita*, escrito ainda na adolescência, que foi identificado como uma obra regionalista. No ano seguinte lança *Salgueiro*, última narrativa com essa identificação. *A Luz no Subsolo*, em 1936, inicia o seu itinerário como um escritor de tom mais intimista, psicológico, o que causou um estranhamento nos leitores dos anos de 1930 e 1940, e deu suporte às críticas pesadas feitas à novela *Mãos Vazias*, lançada em 1938. Entre 1939 e 1954, o autor publicou sete livros em prosa, solidificando o seu estilo que culminou em *A Crônica da Casa Assassina*, seu último romance considerado a sua obra-prima. Em 1960, lança o seu primeiro diário e o livro *MMM com Rachel de Queiroz*, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Herberto Sales, dentre outros. Sobre o estilo do autor, Alfredo Bosi (2015) explica:

Equívoco logo desfeito: já em 1936, com *A Luz no Subsolo*, o escritor se definiria pelo romance de sondagem interior a que lograria dar uma rara densidade poética. Lúcio Cardoso e Cornélio Pena foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta das personagens (BOSI, 2015, p.331 e 332)

João Sonchini e Rony Ferreira (2021) veem a escrita de Cardoso como, ao mesmo tempo, elegante e torta. A obra Cardosiana reflete a vida do escritor, marcada por seus conflitos internos com a sua sexualidade e sua espiritualidade. Nesse contexto, questões como os binômios vida e morte, virtude e pecado constantes na vida e na obra:

Ao questionar o motivo de seu fazer literário, Lúcio declara ser sua produção oriunda de inquietações internas, que resultam em uma escrita vinculada à sua vida, como se algo de seu corpo fosse simbolizado pela própria literatura. Nesse sentido, o escritor pensa, sofre e escreve seguindo o movimento das pulsações que bordam vida e obra, fio a fio, enroscando-se para criar um mundo, uma tapeçaria, em outras palavras, o próprio tecido literário biográfico de Lúcio (SONCHINI E FERREIRA, 2021, p.144)

O autor, inspirado por sua própria vida, fez em suas obras uma investigação da condição humana utilizando elementos ontológicos, comportamentais e religiosos (RODRIGUES, 2020, p. 9 – 12) ao abordar temas como a morte e a melancolia. Sua escrita é

subversiva tanto nos temas quanto na forma, o que atingiu o seu ápice em a *Crônica da Casa Assassinada*, ao utiliza variados recursos para a narração como páginas de diário, anotações, confissões, dentre outros (NEVES; REDMOND, 2016, p.7) para mostrar as diferentes perspectivas dos personagens. Segundo Renato Alvim (2019), foi ao se aprofundar na subjetividade humana ao longo de sua carreira que atingiu novos rumos temáticos e estruturais.

A *Crônica da Casa Assassinada*, publicada em 1959, se utiliza das várias estratégias narrativas para contar a história da família Meneses, e de sua decadência. Cada capítulo apresenta um narrador, e uma perspectiva sobre os acontecimentos envolvendo a casa. Bosi (1997) percebe na obra:

Uma frondosa metaforização que se entrega aos apelos do morbo, do desfazimento carnal e, no limite, busca a expressão do cupio dissolvi, enforma a escrita da *Crônica da Casa Assassinada* para a qual já se pensou na qualificação de «expressionista». Mas se algum crítico, habituado a módulos de pensar europeus, objetar que faz parte de todo expressionismo o gesto de denúncia ou a sátira corrosiva da ordem social (traço que estaria ausente em Lúcio Cardoso), poderíamos lembrar o contra-argumento de que a *Crônica* não é uma história brumosa que se passa em meio a nuvens de uma aérea fantasia, sem raízes. Ao contrário, é o relato da decadência de uma família, é a narração cruel do assassinio de uma casa encravada naquele velho e gasto interior fluminense-mineiro tão familiar ao autor de *Maleita*. Os Meneses desse romance juvenil de Lúcio Cardoso, fundadores de uma cidade sertaneja, a Pirapora queimada pela febre da malária, voltam, e não por acaso, para a evocação da sua agonia. Uma longa história de três gerações já se cumpriu, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e soffrear o instinto de morte que o devora por dentro. (BOSI,1997, p.3)

Nathalia Dias (2006) observa na estrutura do romance uma forma de apresentação do real, no qual várias pessoas, com seus contextos, têm visões distintas de algo. Ao escolher gêneros distintos para os personagens (cartas, diários, confissões etc.), eles têm um espaço específico onde se explora a sua subjetividade e o papel que ocupam na história (DIAS, 2006, p. 135-137). O leitor se vê forçado a lidar com as diferentes percepções e se incapaz de chegar a uma verdade definitiva sobre os acontecimentos.

Bosi (2015), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, define a *Crônica da Casa Assassinada* como um romance radical, em que o autor aprimorou o seu modo de caracterização, conseguiu dar uma maior profundidade e o onírico e o real coexistem:

Obra pela qual perpassa um sopro de romantismo radical, algo digno de Emily Brontë, cujos poemas Lúcio Cardoso traduziu em versos musicais, a *Crônica da Casa Assassinada* fixa as angústias de um amor que se crê incestuoso. O romancista supera, nessa obra-prima, a indefinição que às vezes debilitava a estrutura das suas primeiras experiências, e lança-se à reconstrução admirável do clima de morbidez que envolve os ambientes (quem esquecerá o fundo esverdeado da velha chácara onde há mofo e sangue?) e os seres (indelével, a figura de Nina, atraída pela vertigem da dissolução no próprio eros). (BOSI, 2015, P.332)

Felitti (2020) tem uma percepção parecida sobre a obra, mas destaca o seu lado explosivo, que chocou na sua publicação e consegue repetir esse efeito sessenta anos depois, já que:

A narrativa de *Crônica da casa assassinada* é um exercício de claustrofobia literária. Os personagens estão presos na Chácara. Estão presos em costumes e tradições que não cabem mais. Estão presos em desejos que não podem nunca sair do coração deles. Estão presos nos seus pensamentos, que vertem para o papel. O leitor e a leitora, pelo contrário, ficam livres para navegar nos cantos, tanto da Chácara como das pessoas. O texto não tem um narrador único. É contado pelo ponto de vista espatifado de cada pessoa que passa pela Chácara e por seus moradores: o farmacêutico, o padre, o médico, a governanta Betty, os irmãos Meneses, Nina, Ana e André. Cada capítulo é uma missiva de um desses personagens tentando comunicar ao mundo o que acontece naquela casa sitiada: confissões religiosas que jamais serão entregues, diários, cartas, bilhetes de amor escondidos embaixo de tijolos soltos que ilustram a decadência da casa. Cada trecho tem beleza própria, conta um ponto de vista da história e reluz, mas, como nos vidros coloridos que compõem um vitral, as peças incorporadas ganham uma nova imagem e coam a luz que vem do mundo externo, que parece nunca alcançar a Chácara. (FELITTI, 2020, 117-118)

A proposta literária de Lúcio Cardoso, que culminou em *Crônica da Casa Assassinada*, se alinhou a autores brasileiros como Octávio Faria, Cornélio Penna e, Clarice Lispector, como explica Bosi (1997):

A linhagem a que se filia a obra de Lúcio Cardoso é outra, e conta com os nomes de Léon Bloy, Julien Green, Mauriac e Bernanos, atrás dos quais o modelo supremo é o Dostoievski ardente e patético dos *Possessos* e de *Crime e Castigo*. E a presença, quase obsessão, do *Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë cujos versos arrebatados ele traduziu com maestria. No Brasil o temário de Lúcio Cardoso se aparenta com o do ciclo da *Tragédia Burguesa* de Octávio de Faria, seu amigo e melhor intérprete; com os meandros narrativos de Cornélio Penna e Adonias Filho, nos quais a realidade e o enigma se intercambiam; e, *mutatis mutandis*, com certas passagens introspectivas muito densas de Clarice Lispector, da qual, porém, o afastam os seus traços de exaltação romântica. (BOSI, 1997, p.1)

Destaco a relação entre Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, de quem foi o primeiro amor e amigo por toda vida. (GUEDES, 2012, p. 1), que também seguia a linha da escrita subjetivista (ALVIM, 2019, p. 38 – 39). Clarice escreveu diversas cartas para Lúcio, nas quais conversavam sobre variados assuntos, como explica Tereza Montero (2020):

Esta é a primeira do conjunto de quinze cartas que Clarice escreve ao escritor Lúcio Cardoso. As três cartas que ele lhe enviou estão publicadas em *Correspondências* (2002). Clarice estava de férias, hospedada no Hotel Imperador, localizado na praça Rio Branco, uma das principais de Belo Horizonte. Na época, ela era aluna do terceiro ano do curso de Direito da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). Lúcio Cardoso, por quem era apaixonada, foi mais do que seu colega de trabalho na Agência Nacional, ele se tornou uma espécie de mestre e padrinho literário, acompanhou sua trajetória de perto, leu os originais de *Perto do coração selvagem* e a apresentou a escritores e críticos literários. Na crônica “Lúcio Cardoso” (Cf. TC – *Jornal do Brasil*, 11 de janeiro de 1969, pp. 188-190), ela afirma que ele

fora “a pessoa mais importante da minha vida durante a adolescência” (...), “se não houvesse a impossibilidade quem sabe teríamos nos casado” (LISPECTOR,2020, p25.)

Nas cartas, eles comentavam sobre os trabalhos um do outro. Clarice sempre se mostra interessada no que Lúcio estava trabalhando e constantemente pede sugestões para ele, como no trecho de uma carta que ela escreveu em junho de 1947:

Acho o livro lindo, e as mulheres de seus livros são as pecadoras mais violentas e inocentes... Durante toda a leitura espera-se que alguma coisa mortal suceda e que de repente, fique tranquilo, pastoral, e ainda assim perigoso – gosto tanto disso. A cena no anfiteatro é tão plástica e visível, na minha opinião um dos pedaços melhores do livro. Vejo, Lúcio, que você está cada vez melhor, e isso me alegra tanto na admiração e na amizade. (...)Seria tão bom que você lesse um pouco o que faço e dissesse se estou doida ou não. Ou então não lesse, mas me explicasse várias coisas. Às vezes continuar a escrever tem para mim o ar de uma teimosia, digamos ao menos de uma teimosia mais ou menos vital, mas não muda. Cada vez mais parece que me afasto do bom senso, e entro por caminhos que assustariam outros personagens, mas não os meus, tão loucos eles são. Mas não pense que tenho saudade de você apenas porque tantas vezes preciso mesmo da ajuda de uma amizade. Tenho saudade de ouvir você contar coisas, de acompanhar mais de perto o trabalho que você faz e que me entusiasma sempre tanto. (...) (LISPECTOR,2020, p279-280.)

Lúcio também se destacou pelo uso, e transgressão, do gênero diário. No diário é encontrado diversos registros que vão de anotações à carta, indo do tom confessional ao metalinguístico, vestígios de suas criações literárias (SOUSA, 2016, p. 551) No diário está o seu processo criativo, seu “projeto literário”, no qual “(...)se pode flagrar, em meio a este processo de construção de si, a construção de um personagem, em consonância absoluta com aquilo que produzia no âmbito da ficção.” (SOUSA, 2016, p. 551). Sobre a transgressão do gênero, Cinthia Oliveira; Javer Volpini; Adriana Lisboa (2017) complementa que:

A escrita cardosiana é caracterizada por sua fragmentação e intensa reflexão literária. Em seus escritos diários, Cardoso não estabelece compromisso com o tempo e não pretende obedecer a uma rígida sequência cronológica. Antônia Cristina de Alencar Pires atesta que, embora os diários pretendam ser arquivos pessoais refletores da imagem do diarista, Cardoso rompe com essas regras de formalidade com notas esparsas "tal qual um espelho partido que, longe de refletir uma imagem inteira do seu autor, revela-a fragmentada, ainda que muitas vezes o diarista busque uma unidade identitária" (PIRES,1998, p. 97). (OLIVEIRA; VOLPINI; LISBOA, 2017, p.109)

Os *Diários* foram publicados separadamente. O *Diário 1* foi publicado quando o autor ainda estava vivo, em 1960, pela editora Elos. Os outros foram publicados após a morte do autor. Em 1970, a editora José Olympio publica o *Diário Completo*, com o *Diário 1* e o *Diário 2*, que era inédito. Em 2012, a editora Civilização Brasileira lança o *Diários*, editado por Ésio Macedo Ribeiro, que fez uma extensa pesquisa para juntar todos os textos de gênero, incluindo o inédito *Diário 0*, escrito antes do 1:

Nestes *Diários* que ora organizo, procuro reunir a totalidade dos éditos e inéditos de Lúcio, diários em que ele discorre diretamente sobre si próprio ou revela, umas vezes direta e outras indiretamente, aspectos íntimos da sua personalidade, além de efetuar leituras de, entre outros, a *Bíblia*, Dostoievski, Nietzsche, Baudelaire, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Freud; e uma entrevista. Além do *Diário I*, de 1960, e do *Diário completo*, de 1970, também colijo o inédito “Diário 0” e os dispersos que circularam em periódicos, tais como “Diário proibido”, “Diário de terror”, “Pontuação e prece”, “Confissões de um homem fora do tempo”, “Livro de bordo”, “Diário não íntimo” — coluna do jornal *A Noite*, em que ele tratava de literatura, teatro, música, artes plásticas, boêmia, bem como de assuntos comezinhos — e os que permaneceram inéditos, preservados na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), e, ainda, a entrevista “Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’” (RIBEIRO, 2012, p.1)

A edição de Ribeiro não só juntou todos os textos do gênero como buscou organizar tudo em ordem cronológica, ser fiel aos textos encontrados no Arquivo Lúcio Cardoso. (OLIVEIRA; VOLPINI; LISBOA, 2017, p.106) acreditava que as inconsistências das edições anteriores dificultavam a correta análise dos fatos. Santos (2008) julgava que os problemas encontrados nessas edições podem induzir o leitor a conclusões equivocadas:

Através dela, comprova-se, por exemplo, que ele não teria trabalhado de forma alternada na redação da *Crônica da casa assassinada* e de *O viajante*. Como consequência das alterações de datas no *Diário completo*, decorre obrigatoriamente a impressão de que o seu interesse por esses dois romances teria oscilado durante os anos, tendo, por isso, se dedicado ora à escrita de um, ora à de outro, o que não corresponde à verdade. Ao que tudo indica, o escritor abandonou o projeto de *O viajante* no começo de 1952 e, meses mais tarde, lançou-se à execução da *Crônica*, de cuja formulação não desistiu enquanto não a viu terminada. (SANTOS, 2008, p.68)

A publicação do *Diário I* foi mais explosiva que a de *Crônica da Casa Assassinada*. A entrega e a intimidade demonstradas nas outras obras aparecem de forma mais clara e intensa. Seus questionamentos sobre vida, morte, religiosidade, como abordou a sua homossexualidade, tudo isso com o formato de diário, inovaram e incomodaram, como mostra Meira (apud SANTOS, 2008):

VIDA LITERÁRIA

Mauritônio Meira

Diários íntimos de Lúcio Cardoso serão publicados finalmente: pela Simões Vão ser publicados, finalmente, os cinco volumes do *Diário íntimo* do romancista Lúcio Cardoso. A edição do primeiro volume está sendo feita febrilmente pela Simões que, para isso, suspendeu todo seu trabalho editorial. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que será necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará.

A propósito, o romancista nos disse que “não se trata de um diário de literatura”, mas, simplesmente do “diário íntimo de um escritor”, escrito dia a dia.

O LIVRO E O AUTOR

Como se sabe, correm as seguintes informações nas rodas literárias sobre esse livro: 1 – É uma confissão aberta de cenas do dia-a-dia do escritor, incluindo até descrições de práticas de homossexualismo;

2 – É um livro que foi recusado por alguns editores, inclusive por José Olympio, lançador tradicional das obras de Lúcio Cardoso;

3 – Pessoas que tiveram acesso aos originais consideram-no um “livro forte demais para o Brasil”.

A esse respeito, disse-nos Lúcio Cardoso:

– Não é bem isso. O livro não foi recusado por editores, como se diz. Levei-o ao editor Ênio Silveira, da Civilização, que, para publicá-lo, exigiu uma leitura prévia de um comitê de pessoas – que nomearia – com o que não concordei
VEM DESDE 49 ATÉ HOJE

Os cinco volumes abrangem um período que vem de 1949 até hoje. O primeiro inclui os fatos ligados à vida de LC de 1949 a 1951. Todos serão publicados sob o título único de *Diários*, com a numeração alusiva a cada volume, com capa de Carlos Penafiel.

Referindo-se a seu livro, disse o escritor:

– Acho muito importante publicar esse livro, porque a literatura brasileira é pobre em “papéis íntimos”. O autor brasileiro não se confessa. Meu livro é uma confissão. Não é um diário de literatura. É o diário da vida de um escritor. Evidentemente, como idéias fazem parte de minha vida, lá existem muitas. Mas não se trata de anotações de leituras. É a minha vida – e só (MEIRA APUD SANTOS, 2008, p.52 e 53)

Santos (2008) afirma não ser possível afirmar se o que Meira (1960) diz é real ou não, mas que o que está dito aí deve ser considerado. Considerando o relato de Felitti (2020) sobre a briga, e o conservadorismo brasileiro nos anos 1960, o relato de Meira se torna ainda mais crível. A escrita é o modo como Lúcio lida com os seus conflitos internos e externos, como ele explica no *Diário*:

Escrevo – e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo – e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem - (...) para que me escutem morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos – e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através do informe projeção deste mundo confuso que me habita. E também escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isso não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar alguma coisa na vida? Prefiro as minhas pequenas às grandes razões, pois estas últimas quase sempre apenas justificam mistificações insustentáveis ante um exame mais detalhado. (CARDOSO, 2012, p. 60)

Mesmo com tudo que foi exposto anteriormente, a obra de Lúcio Cardoso ainda é pouco conhecida para os leitores comuns, mesmo com o talento incontestável defendido por Leandro Rodrigues (2020), e pouco estudada no meio acadêmico, considerando a sua importância no cenário brasileiro. Essa falta de estudo sobre a sua obra se agrava ao se tratar de sua poesia e de seu fazer tradutório, que serão o foco desse capítulo em prol da análise feita no próximo.

3.2 Lúcio Cardoso Poeta

A poesia cardosiana é ainda menos reconhecida que sua prosa, de acordo com Ribeiro (2001) que se dedicou a estudar o autor, em especial sua poesia e seus diários. Em seus estudos, ele encontrou uma reflexão de Lúcio Cardoso sobre os poetas que abrange esse problema:

Em seu diário, LC diz: “Não se ama os poetas. O que se ama é a obra deixada para especulação literária. Os poetas, grande engano-- são seres solitários e destinados à morte. Morte sem perdão-- porque não há perdão para os poetas.” (DC, p. 233). Curiosamente, a obra em versos de LC permanece esquecida, enquanto seus livros em prosa vêm obtendo reconhecimento da crítica. (RIBEIRO, 2001, p. 31)

Ésio Macedo Ribeiro (2001) foi o responsável pelo *Poesia Completa* de Lúcio Cardoso, lançado em 2011, pela editora Edusp e *Diários de Lúcio Cardoso*, lançado em 2013, pela editora Civilização Brasileira. A *Poesia Completa* de Lúcio Cardoso é a junção dos dois livros que o autor lançou em vida (*Poesias* de 1941 e *Novas Poesias* de 1944) com o *Poemas Inéditos* (1982), organizado por Octávio de Faria, com o apoio de amigos e mais de 400 poemas guardados no Acervo Lúcio Cardoso, localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Poesias e Novas Poesias foram organizados conforme o ano de escrita dos poemas. Já o *Poemas Inéditos* foi subdividido nas categorias: *Sonetos*, *Em tom de...*, *Poesias Dedicadas*, *Poemas diversos* (subdivididos em *A angústia do poeta*, *o mundo angustiado do poeta* e *variações da angústia do poeta*), *Fragmentos e Variações* e *Prosa Poética*. Na *Poesia Completa*, Ésio Macedo Ribeiro acrescentou as categorias *Poemas Publicados em Periódicos (1934-2009)*, *Poemas Póstumos* e *Poemas Póstumos Incompletos*.

Paz Filho (2019) acredita que a poesia foi a primeira, e a última, forma de expressão literária, apesar de não ter sido a primeira publicação. Um pouco antes de falecer, e incapacitado como consequência do AVC, ele recitava poemas para serem transcritos.

Apesar dessa ligação com o gênero, Lúcio Cardoso não fez uma organização para a sua poesia nos mesmos moldes da que fez para a sua prosa (PAZ FILHO, 2019, p. 20 e 21), que foi lançada de forma mais contínua e estruturada. Essa pouca organização ajuda a compreender a razão de ter pouco referencial teórico sobre a poesia Cardosiana. Contudo, a sua poesia instigou os seus contemporâneos, que a viam com o mesmo interesse:

Embora, conforme salientado no decurso deste texto, a fortuna crítica a respeito da poesia lírica de Lúcio Cardoso seja ainda ínfima, alguns há quem tenha reconhecido essa expressão artística do mineiro, não como secundária, mas sim como local de destaque no âmbito de seu projeto literário. É preciso, portanto, ressaltar Octávio de

Faria, que, na elaboração de sua nota para o lançamento da edição de Poemas inéditos (1982), por ele organizada, disse:
 Alegro-me de ter feito parte dos poucos que tiveram a graça e a honestidade de vislumbrar desde cedo, ao lado do grande romancista de *A luz no subsolo*, o poeta extraordinário que Lúcio Cardoso seria ao longo de sua vida. Desde *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944) até agora, nesses Poemas inéditos. (CARDOSO, 1982, p. 11) (PAZ FILHO, 2019, p.23)

Segundo Ribeiro (2001), a poesia cardosiana apresenta traços “do romantismo da segunda geração, do simbolismo, do expressionismo, do surrealismo e do modernismo.” (p. 14) o que já é um indício do seu caráter único. O pesquisador demonstra alguns dos traços desses movimentos que aparecem em sua obra:

A poesia de LC se vale das imagens para atingir as conotações que apontam a desarmonia do poeta com o universo que o leva ao sofrimento e à solidão. À noite, as sombras, a morte e ressonâncias de temáticas medievais são constantes de uma obra poética em que predominam a obscuridade, a ambiguidade e o hermetismo. (RIBEIRO, 2001, p. 15)

Sua poesia retoma traços de sua prosa, em especial as de tom intimista. Tinha uma preocupação imagética com seu texto, e utilizou primordialmente as metáforas para gerar essas imagens. Seus principais temas eram a noite e a morte. (RIBEIRO, 2001, p. 56), e os termos mais utilizados nas poesias se referem aos temas.

Para Paz Filho (2019), a morte é um agente de transformação. Para os sujeitos líricos de Lúcio Cardoso, que estão físico e emocionalmente em decomposição (PAZ FILHO, 2019, p. 22), a morte tem o potencial de levar o indivíduo a se confrontar e encarar os fatos:

É preciso destacar ainda o poder transformador da morte. Em seus versos, a desesperança e o prenúncio de um fim iminente rondam o imaginário do eu-lírico. A constatação da execução da vida é uma sombra que acompanha o discurso poético de Lúcio Cardoso em todas as suas expressões artísticas. Como um elemento de metamorfose, a morte não é o ponto final de uma vida explicada, mas sim a experenciação da travessia de uma ponte, o desabrochar de uma roseira, o movimento pendular de um terço que reage a uma oração. Lido sob outra ótica, no entanto, a sensação da morte pode ser veículo condicionante da letargia do eu-lírico numa travessia que beira à loucura. Quando os signos assumem uma nova esfera de sentidos, a morte também transforma a si própria, reconstruindo um mundo chave: um corredor capaz de levar o sujeito poético ao (re)conhecimento de suas fraquezas - não que isso o ajude a mudar, mas o leva a uma nova tomada de consciência. (PAZ FILHO, 2019, p.22)

Ribeiro (2001) afirma que a noite foi o motivo que mais apareceu nas obras que Lúcio publicou em vida. Ela representa, ao mesmo tempo, uma ameaça, uma metáfora para a sua solidão e a aclimatação poética ideal. (RIBEIRO, 2001, p. 91) Já a morte surge em seus poemas como uma forma de libertação para os subversivos, enquanto as sombras, outro tema constante em sua obra, simboliza o que é incerto, mutável. Com esses elementos, Lúcio também

utilizou sua poesia como meio para investigar a subjetividade humana. Sobre fazer poesia, ele escreveu:

NEGAÇÃO DA POESIA

Eu não sou poesia,
 que não sou esplendor.
 Que poesia é tristeza
 e não amargura.
 Não sou poesia,
 que poesia é ternura
 e calma apenas,
 de quem não deseja.
 Não sou poesia,
 que poesia não é,
 mas, simplesmente está.
 Que ninguém aprende poesia,
 pois poesia nasce,
 como fê para o irremediavelmente perdido,
 como porto nascendo das brumas para o navegante noturno.
 Não sou poesia,
 sou é ânsia.
 Não faço versos,
 grito apenas.
 E me desespero!...
 E vou morrendo devagar...

O eu-lírico declara que a poesia é o espaço da catarse, onde pode colocar suas emoções, um espaço de desabafo tão potente que esgota o poeta (RIBEIRO, 2001, p.106), utilizando metáforas como o irremediavelmente perdido e o navegante noturno para dar uma imagem do estado de espírito do eu-lírico. A melancolia e o desespero do eu-lírico se repetem em toda a obra cardosiana, como no poema:

A Casa do Solteiro

A Pedro Gallotti (Por oferecimento de Jayme Bastian Pinto)
 A casa do solteiro é alta e de paredes de angústia,
 muros escorrem como verdes contornos
 e colunas de mármore frio guardam seus limites.
 Há quatro anjos sentados no teto solene e casto
 e com luzes vermelhas, entre ciprestes,
 sondam os anjos — guardiões — os fundamentos
 que se apóiam com gemidos nos porões e adegas,
 no rio escuro e na água morta
 de correntes que foram vencidas — despedaçadas.
 A casa do solteiro é cor de chama,
 de silêncio aflito e aurora sem contemplação.

São pedras de crime e de agonia,
 são negras pedras de delírio e de remorso.
 São duras estacas de alumínio e febre,
 são traves de cristais e de luxúria.
 Há um descampado em torno: nostálgicos,
 cemitérios se evaporam no crepúsculo
 e ruínas de azul e ópio cintilam,
 entre guitarras e navalhas abandonadas.
 Há flores quentes e de carne, flores mesmas,
 cor de whisky, de pêssegos feridos, e raízes
 quentes de sofrimento e decomposição.
 A casa do solteiro é o sol posto.²
 quando perdemos a fé e o amor se foi,
 o começo da noite quando não há horizonte,
 a quilha partida e a lança sem gume.
 A casa do solteiro se abre como a música,
 é triste e macia, fechada como a do príncipe,
 fechada, entre janelas longas de ferro,
 enquanto lá fora o vento ruga e há relâmpagos.
 Não há vertigem, e nem espaço, e nem sossego,
 tudo sucede como se morrêssemos aos poucos,
 os móveis andam, e nos olhares estranhos,
 como róseos desmaios e garras de ultraje.
 Se não fossem tão lúcidos, morreriam de cólera,
 abraçando manequins de aço, corpos de rampas
 em madrugadas de rompimento e viagens.
 Esqueceriam as malas — e iriam muito altos,
 olhando as hortas onde cresce o mato que assassina.
 E estão quietas: jogam as cartas verdes
 e suspiram impossíveis paisagens de mar.
 Quatro anjos grandes velam no alto do telhado,
 com quatro rosas voltadas para o mar,
 a mais escura é que os guia. Rosas frias,
 de pétalas aguçadas e de mortal traição.
 A casa do solteiro é que eles elegeram,
 ilha, jangada no silêncio do céu,
 vasto navio abandonado e cheio de tormenta,
 escândalo e aflição — a casa do solteiro flutua
 e é como uma vasta cortina de sangue e maldição,
 chorando as tardes, os corpos, o coração perdido,
 tudo — neste silêncio único onde existe
 como uma grande alma sozinha batendo
 na infindável noite que não se acaba
 e nem se acabará Nunca,
 A Casa do Solteiro

Ribeiro (2003) considera o poema A Casa do Solteiro como representativo da obra cardosiana:

(...)o poema “A Casa do Solteiro”, do livro Poemas Inéditos (1982), por me parecer que esse texto traz — além de enfatizar a relação do autor com o mundo dos infernos e não apenas isso, com a dor, o sofrimento e a morte — os elementos obsedantes de sua obra. Note-se que, de propósito, não me referi à “obra poética” — e sim, e apenas à “obra” pelo simples motivo de estar convencido de que o mundo onde se trava a “guerra dentro do beco” de LC não é em nada diferente se expressa em verso ou em prosa. (RIBEIRO,2003, p.113 e 114)

O poema é composto por uma estrofe de 56 versos livres que parecem alternar aleatoriamente entre pequenos e grandes. (RIBEIRO, 2003, p. 115 a 118) Além de outros elementos que causam estranhamento como a pontuação, deslocamentos. Soma-se o uso de símiles, metáforas e impertinências que o tornam mais complexo, não-linear.

O eu-lírico descreve a casa do solteiro, a solidão. A casa do solteiro é um lugar angustiante e confuso onde mora aquele “que busca na palavra a força de expressão que o afasta da mísera existência e da loucura” (RIBEIRO, 2003, p. 124). Essa perspectiva melancólica da vida é uma constante na obra cardosiana, como coloca Flávia Hodas (2018):

Transitando por meios diversos, seja pelo romance, teatro, conto, poema, cinema, ou, até mesmo, pela pintura, que seria a sua única forma de expressão artística após a hemiplegia que o golpeou aos 50 anos, as obras cardosianas, nas suas mais diversas vertentes, revelam um mundo de contradições e angústias que apontam, em última instância, para a melancolia que afirma, constantemente, a sua primazia (...) A melancolia é uma tônica nos poemas de Lúcio Cardoso. Seus versos, impregnados de um teor mórbido e soturno, abrem espaços para a descoberta de sujeitos poéticos que se veem envoltos em uma atmosfera melancólica. Não há espaço para a manifestação de alegrias. Tampouco o sol, símbolo da iluminação, exibe-se em seus poemas. Apenas há lugar para a noite, a morte e uma tristeza dolorosamente cruel. A visão noturna da vida, a angústia e o desespero constantes, a imagem da morte e os conflitos que atormentam a alma são algumas das características que apontam, portanto, para a instauração de um discurso melancólico nas obras de Lúcio Cardoso (HODAS,2018, p.52 e 53)

Paz Filho (2019) acredita que a grande preocupação de Lúcio Cardoso é com as consequências da paixão. Na poesia Cardosiana, os indivíduos são desequilibrados. Eles são constantemente incapazes de lidar com os cenários com os quais são confrontados. Os eus-líricos de Lúcio Cardoso sempre lidam com um extremo da paixão, alternando entre paixões violentas e paixões ressentidas:

Acredita-se que a principal obsessão de Lúcio era a paixão. Mas sua forma de encarar tal tema não se apresentava necessariamente de maneira tradicional. Se, por um lado, havia grandes tabus de religiosidade e de homossexualidade em sua vida privada, por outro, existiam também em suas obras. Mas se o ser humano era fadado ao Mal, conforme discursos elaborados em tantos de seus romances e novelas, também o era destinado a amar. Amar fervorosamente. Eis sua obsessão pela temática da paixão, seja ela numa forma violentamente amorosa ou de maneira ressentida e culposa. Assim, poderia o desejo ser um dos possíveis pontos centrais da sua reunião de poemas? Foi esta a questão que impulsionou a escrita destas páginas. Muito se falou sobre a dualidade entre Bem e Mal e as perspectivas mostradas por seus eus-líricos ao

longo dos poemas estudados. Em conclusão, parece que na poesia cardosiana há justamente um constante equívoco gerado pela dúvida (PAZ FILHO, 2019, p. 107)

A obra poética de Lúcio Cardoso mantém o teor psicológico intimista de sua prosa. Ele utiliza as possibilidades do texto poético para exacerbar a melancolia e a solidão que o faziam escrever. Essa jornada íntima é outra constante na poesia cardosiana, como no poema *A Loucura*:

A loucura

Ouçõ os teus passos ao longo destas horas lívidas,
vejo o teu vulto atravessar as muralhas do meu sonho.
E vejo crescer no teu olhar de úmida luxúria,
a tormentosa imagem dos meus trágicos amores.
Vejo-te em cada gesto desta vida que não amo,
sob o sinistro luar dos becos solitários,
no veneno ou no frêmito suicida das lagoas.

Vejo-te enorme sobre as casas fechadas,
espreitando as cortinas onde o crime estremece.
Vejo o sangue espirrar sobre os alvos cetins,
portas violadas, o incêndio e o tumulto.
E vejo-te dentro de mim mesmo,
no esforço atroz de uma luta primitiva,
aprisionada em mim como o silêncio num cadáver...

O eu-lírico está narrando em *A Loucura* um confronto interno com o que define como loucura. Paz Filho (2019) acredita que esse embate é tanto moral quanto psicológico, e a loucura pode ser tanto uma forma de ver o mundo quanto uma forma de escape da própria vida. Ela está nos seus piores momentos externos e internos:

Há uma luta em pleno curso: embora o eu-lírico reconheça a inescrutabilidade da loucura, do seu próprio transtorno, sua relação com tal condição não é pacífica. Ela é vista “em cada gesto da vida que ele não ama”, isto é, ela é associada aos momentos mais difíceis e dignos de serem esquecidos. A falta de amor revela uma associação ao obscuro, ao não desejado. E é justamente ao renegar e não querer que a loucura toma conta, como uma atadura que reprime as possibilidades de se viver do sujeito poético. O “crime” e o “sangue” são outros signos associados à repressão dos desejos. Há uma divisão clara de certo e errado, uma forma objetiva de encarar o mundo a partir de preceitos que ditam o modo de se viver. O “incêndio” e o “tumulto” parecem descrever a força atroz dos desejos que não florescem, dos gritos silenciados pela dor. (PAZ FILHO, 2019, p.102)

A luta interna é narrada com o apoio dos efeitos sintáticos semânticos, também responsáveis pela sonoridade do poema. Ainda de acordo com Paz Filho (2019) o uso do verbo ver no início dos versos, os efeitos sinestésicos (que dão uma forma física a loucura), a

pontuação respeitando o ritmo, impactando na potencialidade do poema e fortalecem o discurso do eu-lírico que:

É como se o sujeito do poema fizesse um jogo de silêncios e gritos. “Ouço os teus passos” e “vejo o teu vulto” parecem se opor no plano sonoro a expressões como “portas violadas” e “casas fechadas”. Atenta-se ao fato de que a oposição sonora não condiz, necessariamente, com uma oposição semântica, visto que o vulto ouvido e avistado é o mesmo que parece causar a clausura de portas e casas. O desenvolvimento do ritmo é sustentado justamente por esse paradoxo entre valor semântico “negativo” em sintagmas com vocalização aberta em “a” ou “ó”. (PAZ FILHO, 2019, p. 103)

A junção de ritmo e sentido é um padrão nos poemas cardosianos. Paz Filho (2019) vê que os poemas cardosianos de modo geral são, em simultâneo, simples e instigantes. As palavras foram selecionadas criteriosamente tanto por seu significado quanto por sua sonoridade, criando um ritmo especial:

Pode-se constatar que o plano sonoro dos poemas, de modo geral, apresenta fluidez e movimentos provocativos: é como se os versos dançassem e dessa dança nascesse sua própria música. (...) É como se o ritmo fosse um punhado de flores sobre um pântano atormentado, que é a contenda identitária e desejante de cada eu-lírico: uma música afinada mesmo em situações de horror. A irregularidade da métrica atuando como a irregularidade das vontades de um eu. Os versos, geralmente sem rimas, são construídos com pontuação dispar. Há uma constante utilização do efeito de anáforas, que parecem ecoar os desejos contidos ou ressentidos dos sujeitos poéticos. O ritmo está de tal forma atrelado aos sentidos dos poemas, que as palavras soam como únicas e misteriosamente destinadas a compor o discurso destes indivíduos. (PAZ FILHO, 2019, p.108)

A poesia cardosiana dialoga com o seu trabalho em prosa através dos temas e algumas insinuações presentes em seus versos, remetendo a obras que ainda seriam publicadas. Seus versos abordam o que há de mais íntimo da subjetividade humana e merecem mais destaque na sua fortuna crítica.

3.3 Lúcio Cardoso Tradutor

Nos anos 1930 – 1940, o mercado editorial brasileiro passou por uma grave crise, e recorreu à tradução de obras estrangeiras para tentar aliviá-la. Com a falta de tradutores profissionais, editoras como a José Olympio passaram a contratar escritores para a função. De acordo com Germana Pereira e Lorena Rabelo (2012), era uma forma de atestar a qualidade da tradução, já que o escritor tem que preservar a sua imagem, e de atrair os leitores, que poderiam se interessar justamente pelo tradutor.

É nesse período que obras traduzidas começam a entrar de fato no sistema literário brasileiro. (PEREIRA e Rabelo, 2012, p. 67) Considerando o contexto sócio-histórico, os tradutores da época tinham maiores limitações tanto para pesquisar sobre o que iriam traduzir, quanto de entender qual é a melhor forma de trabalhar:

Ao fim deste projeto, foi possível concluir que as décadas de 1930 e 1940 representaram um momento revolucionário para a história da tradução no Brasil, e que a participação de escritores consagrados no processo da tradução dos livros publicados nesse período foi decisiva para legitimar a prática. É por conta disso que, apesar de qualquer problema que as traduções de Rachel de Queiroz e de Lúcio Cardoso apresentem, elas devem ser analisadas dentro do contexto histórico a que pertencem, do qual fontes digitais de pesquisa e técnicas de tradução não faziam parte. O valor das traduções desse momento editorial, portanto, não está nas transferências linguísticas, na fidelidade ao original, ou no que seria “adequado” ou “aceitável”, e sim na riqueza estética e vocabular, e no fato de muitas delas terem sido a apresentação de autores estrangeiros canônicos à língua portuguesa e ao público leitor brasileiro (PEREIRA e RABELO, 2012, p.68)

Em 1944, Lúcio Cardoso escreve *A propósito de traduções* para o jornal *Diário Carioca*. Ele não fala do seu próprio trabalho como tradutor, mas faz uma defesa das traduções brasileiras da época. Comenta as dificuldades em traduzir para “uma língua pouco maleável, de expressões reduzidas” (p.3). É destacado os problemas ainda persistentes, mas exalta tradutores como Raquel de Queiroz e Monteiro Lobato. Sobre as traduções ele entende que:

Considerando bem, não é muito extraordinário constatar que, longe de possuir media ruins, nossas traduções, ao contrário, são boas, não digo ótimas, mas boas, feitas com certo respeito próprio às iniciativas ainda recentes e com evidentes sinais de tendência ao progresso e ao apuro- pois como tudo o mais, tradução se aprende a fazer, como romance e poesia. (...) Falo, é claro, de obras realmente traduzidas, com a responsabilidade de alguns nomes de evidente destaque. (CARDOSO, 1944, p. 3)

As primeiras traduções de Lúcio Cardoso foram para a revista *Sua Revista*, que publicou traduções de Pirandello, Ibsen e Dostoievski (PINHEIRO, 2019, p. 16). Conforme o site do Arquivo Lúcio Cardoso, ele foi tradutor da José Olympio entre 1943 e 1948, publicando *O Livro de Job* (1943), *Ana Karenina*, de Tolstoi. (1943), *A Ronda das Estações*, de Kãlidãsa (1944), *O Vento da Noite*, de Emily Brontë (1944). *Fuga*, de Ethel Vance (1945). *O Fim do Mundo*, de Upton Sinclair (1946), *A Princesa Branca*, de Maurice Baring (1947), *As Confissões de Moll Flanders*, de Daniel Defoë (1947). *Memórias*, de Goethe (1948), *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen (1948), produzindo duas traduções por ano.

Porém, de acordo com William Redmond (2016), o autor também é responsável por traduzir: *Os segredos de Lady Roxana*, de Daniel Defoe; *Drácula, o homem da noite* em 1943, *o Assassino*, de Liam O’Flaherty em 1945; *O Fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux em 1944

e o conto *A Caverna* de Eugênio Zamiatin. O pesquisador ainda informa que as obras americanas e britânicas foram traduzidas do original, e que a tradução de *Orgulho e Preconceito* é de 1940, e não de 1948.

Ribeiro (2012), Redmond (2016), Mayara Pinheiro (2019) e Ana Resende (2021), entre outros pesquisadores, concordam que a tradução de Lúcio Cardoso é pouco estudada, têm pouco referencial teórico. Das obras que tivemos acesso, apenas na nota para *O Livro de Job* ele menciona o seu processo:

NOTA:

Esta versão foi feita de acordo com a francesa de Samuel Kahen, por sua vez diretamente traduzida do hebraico. Na sua revisão foram usadas as traduções de Lemaistre de Sacy e de A. Crampon, bem como várias edições existentes em português. Convém notar que se trata de uma tradução livre.

L. C. (CARDOSO, 2022, p.6)

As edições da coleção *Rubayat*, da editora *José Olympio*, de *O Livro de Job*, *A Ronda das Estações* e *O Vento da Noite* foram relançadas em 2022. Jacyntho Brandão (2022) vê nessa reedição uma dupla homenagem. Primeiro à coleção, que foi um sucesso para a época e para Lúcio Cardoso, que as traduziu. Ao mesmo tempo, ele percebe a falta de pesquisa sobre elas:

De “O livro de Job” (considerado por muitos teólogos o primeiro escrito bíblico) e “A ronda das estações” não conheço análises, embora sejam merecidas, por duas razões. A primeira, porque, como afirma Sylvie le Bon de Beauvoir, muito se pode saber sobre um escritor no que ele escreve por encomenda. Se escrever é sempre um desafio, escrever escolhendo tema, gênero e público não deixa de ser um desafio confortável. O que faz uma encomenda é justamente tirar o escritor de sua zona de conforto, propondo-lhe assuntos e leitores diferentes. A isso se soma a segunda razão: traduzir envolve um encontro íntimo e radical com o outro, de que resultam, como é o caso de Lúcio, trabalhos originais em seu descentramento. Daí porque as traduções devem ser sempre consideradas parte da obra de escritores que traduzem. (BRANDÃO, 2022, p. 1)

O autor fez curtas notas introdutórias em suas traduções, a maioria apresentando ou comentando a obra em si. O consenso que se tem é que de modo geral eram traduções livres, como explica Pinheiro (2019):

Segundo Ribeiro (2016), pode-se dizer que Lúcio fez uma “transcrição” — utilizando-se da nomenclatura da “Teoria da Transcrição”, de Haroldo de Campos — em *O Vento da Noite*, de Emily Brontë, pois ele não realizou uma tradução ao “pé da letra”, mas, na verdade, uma espécie de recriação. Assim, Ribeiro (2016) conclui que Lúcio Cardoso desenvolveu um método de “tradução de poesia”, na década 1940, que só seria teorizado, posteriormente, na década de 1960, por Haroldo de Campos (PINHEIRO, 2019, p. 19)

Há poucos detalhes sobre esse trabalho de tradução que Lúcio Cardoso realizou durante a década de 1940. Pouco se sabe sobre os idiomas de que ele tinha domínio, bem como de que idioma ele traduzia os livros, se do original ou de outra tradução, como foi o caso de *O livro de Job*, pois na época pouco se tinha esse cuidado editorial; bem como não há detalhes do método que ele utilizou para desenvolver as traduções, mas que geralmente eram “traduções livres” (PINHEIRO, 2019, p. 20)

Lúcio Cardoso fez a primeira tradução completa de *Ana Karenina* (Anon publica uma tradução incompleta da obra em 1930). (RIBEIRO, 2020, p. 19 e 20) A edição foi o n.º 30 da coleção *Fogos Cruzados* da editora José Olympio. Ribeiro (2020) acredita que a tradução de *Ana Karenina* feita por Lúcio Cardoso afirma que além do acesso ao sentido da obra, o tradutor entregou nuances da escrita de Tolstoi. Trata-se de uma tradução que transmite o “espírito” do texto fonte:

(...) Mas são traduções que não tem molejo, são duras, cartoriais. Assim, ao ler a tradução realizada por Lúcio Cardoso, o leitor terá a oportunidade não só de entrar na obra-prima de Tolstoi pela porta da frente, como a de descobrir todas as nuances e sutilezas que o escritor russo nela imprimiu (RIBEIRO, 2020, p. 20)

Lúcio Cardoso também foi responsável pela primeira tradução de *Drácula*, de Bram Stoker. Resende (2021) descobriu que um fragmento traduzido da obra foi publicado na revista *O Cruzeiro* seis meses após a publicação de uma resenha sobre *Drácula* e *Frankstein* (de Mary Shelley) produzida por Cardoso.

Com o apoio dessa resenha, Resende (2021) entende que Lúcio fez a sua tradução para o português a partir da edição francesa, e não do original. A pesquisadora entende que há muita informação desconhecida sobre a edição francesa, mas há um consenso de que ela é uma supressão da edição inglesa de 1901, que já suprimira a edição de 1897.

A pesquisadora atesta que há poucas informações sobre a edição com a tradução de Lúcio Cardoso. Ao mesmo tempo, ela percebe que ele encontrou na obra de Stoker um reflexo de suas motivações para a escrita no teor gótico da obra, como a associação entre noite, morte e medo, temas constantes de sua produção literária.

Resende (2021), ao analisar a tradução de *Drácula*, repara que a edição não apresenta material de apoio ao leitor e só possui 22 capítulos dos 27 originais:

Em vez dos 27 capítulos da edição original em língua inglesa, têm-se 22 capítulos — os capítulos 11 e 12, 16, 17 e 18, 24 e 25, e, finalmente, 26 e 27 foram condensados e/ou simplesmente suprimidos. Como já foi mencionado, a publicação da obra condensada de Bram Stoker atendia a alguns objetivos principais: tornar o texto mais

acessível, reduzir os custos de produção, e, no caso das versões francesa e italiana, adequá-la ao padrão de coleções já existentes (com obras com um número de páginas em torno de 200 – 250). (RESENDE, 2021, p. 342)

As supressões tornaram a obra mais acessível, mas apagou as intertextualidades presentes na versão integral, desorganizou partes de diferentes narradores (RESENDE, 2021, p. 339 a 343) alterando a percepção da narrativa. Bottmann (2012) faz um levantamento das traduções feitas por Lúcio Cardoso. Sobre a tradução de *Drácula*, ela afirma ser uma “edição condensada pelo próprio autor”, mas não é claro a quem exatamente ela se refere.

Lúcio Cardoso pode ter encerrado a sua carreira como tradutor com a obra *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, pois existem divergências (citadas anteriormente) sobre o ano em que a tradução foi feita. No seu prefácio, maior que o de outras traduções do autor, Cardoso exalta o talento de escritora inglesa, além de comentar seu contexto e as críticas que a autora recebeu. Redmond (2016) vê que a tradução da obra de Austen foi uma experiência diferencial para o tradutor:

Mas a tradução de *Orgulho e preconceito* deve ter sido o desafio mais difícil para Lúcio tradutor. O romance não é apenas uma obra-prima, universalmente reconhecida da literatura inglesa, mas também o livro de uma escritora que é colocada entre as maiores estilistas da língua inglesa. Seria simbólico também que essa tradução fosse o último trabalho realizado. Ele confessa no prefácio da tradução que Jane Austen tinha “admirável talento” e ele mostra que recebeu a essência do texto irônico e, muitas vezes, sarcástico da romancista como um livro que “estuda a sociedade daquele tempo a mediocridade dos seus tipos, o ridículo dos seus hábitos, a vaidade e a tolice de burgueses e nobres que o preconceito separava” (apud AUSTEN, 1940, p. 5). (REDMOND, 2016, p. 103)

Sonchini e Ferreira (2021) acreditam que as traduções fazem parte repertório do autor, embasando o seu estilo. A tradução da obra de Austen, por exemplo, impacta a formação das personagens femininas de autor brasileiro:

Assim, com base na proposição borgiana que metaforiza o mundo da leitura como um universo, uma biblioteca de proporções quase divinas inerente aos homens das letras, podemos dizer que o movimento tradutório empreendido pelo escritor mineiro não deixou de compor a sua estante babélica. Por conseguinte, tendo em vista a centralidade que a mulher ocupa na narrativa inglesa, a versão da obra de Austen assinada por Cardoso nos concede margem para pensarmos em que medida o trabalho da tradução impulsionou a composição dos perfis femininos das narrativas cardosianas, a exemplo do que ocorre na novela *Inácio* (1944). (SONCHINI e FERREIRA, 2021, p. 154)

O autor absorve de suas traduções vai para a sua obra autoral em um novo contexto sócio, histórico, cultural e geográfico. O castelo do *Drácula* se torna a mansão dos Menezes. Enquanto as mulheres de Austen se rendem aos padrões sociais com alguma tranquilidade, as cardosianas:

O silêncio torna-se revolta e projeta-se em um ambiente absoluto de introspecção, que, em paralelo à narrativa da tradução da obra inglesa, ressalta ainda mais a tensão interior ficcionalizada, singularmente, por Lúcio Cardoso no âmbito da literatura brasileira. (SONCHINI e FERREIRA, 2021, p. 154)

O texto de sua obra-prima *Crônica da casa assassinada* parece refletir alguma das características da estilística de Jane Austen e como resultado, o texto de Lúcio Cardoso oferece uma prosa mais forte e mais adequada à narração difícil dessa obra considerada, no fim do século passado, como um dos trinta maiores romances de toda a história da literatura brasileira (REDMOND, 2016, p. 113).

Redmond (2016) relembra que o período em que Cardoso trabalhou como tradutor não foi tão produtivo ao se tratar do seu trabalho autoral em prosa. Ele passou a se dedicar a escrita de peças de teatro, seus diários e à direção de cinema, que é a possível responsável pelo encerramento da sua carreira como tradutor.

4 TRADUÇÃO DE POESIA EM *O VENTO DA NOITE*

Esse capítulo está dividido em três partes. A primeira versará sobre a Transcrição, desenvolvida por Haroldo de Campos e destacará o papel do poeta tradutor, por meio dos estudos de Marlova Aseff e outros pensadores da perspectiva de autoria do tradutor. A segunda parte fala sobre Antologias e faz um breve histórico de *O vento da noite* e, por fim, teremos as análises dos pares de poesias escolhidos.

4.1 A transcrição e o poeta-tradutor

A poesia é um gênero textual que desafia a língua em seus aspectos linguísticos (semântica, sintaxe, fonologia etc.) e a arranja em estruturas (estrofes, diagramação etc.) igualmente importantes para o texto final. Norma Goldstein (2008) diz que todos os elementos se emaranham, o que exige ainda mais atenção do leitor que um texto em prosa:

O discurso literário é específico; sua linguagem é elaborada de modo que o aspecto formal também aponte as significações do texto. No poema, isso se dá de maneira particularmente acentuada. Seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais. (GOLDSTEIN, 2008, p. 6)

A poesia é uma unidade textual em que até o que não está escrito deve ser pensado e analisado. Se a tradução de outros gêneros já exige um trabalho intelectual meticuloso, que envolve uma série de escolhas, a tradução de poesia é ainda mais complexa e, para alguns, intraduzível. Segundo Jakobson (2007):

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria (...) a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a pintura (...) (JAKOBSON, 2007, p. 72)

A questão da intraduzibilidade ronda em especial o texto poético. Kirsten Malmkjaer (2018) defende que ela é mais uma perspectiva interessante de investigação do que

um problema para o tradutor, desde que ele tenha total consciência do que está fazendo. Quanto maior a densidade de um poema, mais possibilidades de tradução aparecem, principalmente quando se renuncia à ideia de uma tradução muito literal.

A partir da ideia de que a tradução poética não seria possível, Haroldo de Campos formula a sua teoria de tradução literária, a Transcrição, que o torna referência internacional nos Estudos da Tradução em teoria de tradução poética. Recriação, Transcrição, Reimaginação, Transtextualização, Transluciferação, as diversas nomeações que a teoria recebeu demonstram a sua insatisfação com a ideia predominante da tradução literal, como Campos (2011) explica:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa) transtextualização, ou – já com timbre metaforicamente provocativo – transparadisação (transluminação) e transluciferação, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com “Seis cantos do Paradiso de Dante” e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (Deus e o Diabo no Fausto de Goethe). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 2011, p. 10)

A insatisfação com a ideia da tradução literal em textos literários, sobretudo na poesia, já era assunto de debates antes dos estudos de Haroldo de Campos. A transcrição tem raízes em outros estudos relacionados ao tema, destaco o conceito de função poética de Roman Jakobson, na perspectiva metafísica de Walter Benjamin, e o “Make it New” e na Paideuma de Ezra Pound.

De Jakobson, Campos assimila o aspecto material da questão, com as funções de linguagem. Destaco a poética, que é focada no conteúdo. Na poesia, com a sua alta carga semântica, e todos os seus elementos peculiares, prevalece a função poética. Mikaela Avelar (2015) explica

Se, no senso comum, o poético foi durante muito tempo associado a algo comparável com a função emotiva, à expressão espontânea e inspirada das emoções de um autor, a proposta de Jakobson é que o poético se diferencie pela predominância funcional de certa elaboração da materialidade da mensagem. A função poética não seria a única função da arte verbal, seria apenas a sua função dominante. Para explicar os mecanismos da função poética, Jakobson se vale do que entende como os dois tipos básicos de arranjo implicados no funcionamento das línguas: a seleção e a combinação. Ao compor enunciados, selecionamos uma palavra entre um conjunto de palavras assemelhadas ou paradigma (de uma mesma classe gramatical, sinônimos, antônimos...) e a combinamos no eixo sintagmático, ou seja, a colocamos em relação

com outras selecionadas de outros conjuntos ou paradigmas, numa sequência organizada, de acordo com certas regras de combinação previstas na língua utilizada (AVELAR, 2015, p. 21)

Jakobson apresenta uma abordagem linguística para a questão poética. A materialidade do texto, quais palavras serão utilizadas e em qual momento, constituem o intracódigo do texto poético (PINHEIRO, 2019, p. 97 e 98). É justamente devido à função poética que a tradução de poesia é tão complexa. A materialidade é tão parte da essência do poema quanto o sentido e a ordem das palavras escolhidas. A unidade do texto poético forma o seu significado.

De Walter Benjamin (1923), o teórico brasileiro apropriou-se do aspecto metafísico, no qual o tradutor deve “encontrar na língua para a qual se traduz a intensão a partir da qual o eco do original é nela despertado” (p.112). Benjamin (1923) defendia o papel da tradução na manutenção e continuidade da obra literária, e que a tradução seria por meio da língua pura:

(...) por uma complementação entre as línguas se expresse na obra. A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra — e não a frase — o elemento originário do tradutor. (BENJAMIM, 1923, p. 115)

A língua pura de Benjamin pode ser compreendida como a essência do texto (DE OLIVEIRA, 2004, p.150 e 151). A tradução torna essa essência acessível, mesmo sendo uma recriação do texto de partida. Haroldo de Campos entende a língua pura como a informação estética do texto.

Campos (2011) percebe a língua pura como um conceito materializável em todas as línguas, e o primeiro passo da “transposição criativa” de Jakobson:

A hipóstase messiânica da língua pura, como sítio de convergência de todas essas diferenças complementares na presença totalizadora da língua da verdade (que as absorveria e resolveria em sua plenitude “sacra”), pode aqui ser substituída pela hipótese heurística de uma “forma semiótica universal”, concretizável diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema, cujo desvelamento (num sentido operacional, não teológico) seria a primeira instância da “transposição criativa” de Jakobson (do que Benjamin denomina *Umdichtung*; do que eu entendo por transcrição). (CAMPOS, 2011, p. 26)

Haroldo de Campos traçou um paralelo entre os estudos de Walter Benjamin e Roman Jakobson sobre a práxis tradutória. (CAMPOS, 1997, p.168) A língua pura de Benjamin

é o “lugar semiótico” da transposição criativa de Jakobson. O que Benjamin chama de libertação da língua pura é a operação metalinguística feita no texto de partida. Os pesquisadores explicam por que lidar com a poesia é tão complexo.

Os conceitos de fidelidade e liberdade são expandidos no campo da tradução poética. A tradução funcionará como uma remodelação do texto de partida, condizente com as escolhas feitas pelo tradutor para o texto de chegada, como explica Campos (2011):

A função semiótica da tradução (nesta minha releitura operacional da teoria benjaminiana) será, portanto, uma função de resgate do “modo de re-presentação” (Darstellungsmodus) do original, que é também, para usar de uma expressão de Umberto Eco, um “modo de formar”. Isto é obtido, sobretudo, – afirma provocativamente Benjamin – pela “literalidade na transposição da sintaxe” (Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax), que – e o caso das “monstruosas” traduções sofocianas de Hölderlin é um exemplo – arruína toda “restituição do sentido” (Sinnwiedergabe), ameaçando com a precipitação no ininteligível (ins Unverständliche), com o emuramento do tradutor no silêncio, o grande perigo que ronda a transpoetização na concepção benjaminiana. (CAMPOS, 2011, p. 28)

Ao passo que de Benjamin e Jakobson Haroldo tomou questões mais ligadas à linguística e a estética, de Ezra Pound tomou questões ligadas à tradução literária. Foram os conceitos de Paideuma, uma espécie de cânone em que poderia ser feita uma crítica literária por amostragem, e “Make it New,” dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS, 2011, p.36), que se somaram a perspectiva do teórico brasileiro. E a percepção da tradução como crítica, como explica Vanete Santana - Dezmann e John Milton (2016):

Segundo Pound, os poemas mais conhecidos pela crítica não seriam, necessariamente, os melhores, pois aconteceria, por vezes, de “bons escritores” serem desconsiderados por um determinado cânone literário (cf. 1934a/1995, p. 37). Paralelamente, a manutenção no cânone de obras “que têm sido consideradas válidas há muito tempo” seria responsável pela falsa concepção de que, para ser considerada boa, uma obra deva ser, necessariamente, “chata” (cf., *ibid.*, p. 21). Por isso, apresenta seu próprio cânone, relacionando o que considera o mínimo indispensável “para se saber o valor de um novo livro” (*ibid.*, p. 44). Desse modo, rompe com o cânone tradicionalmente aceito, conforme já observamos acima, e propõe uma nova tradição, que atualiza o clássico por meio da tradução. É nesse sentido que Haroldo de Campos identifica a tradução, para Pound, com uma forma de crítica, inclusive porque o processo tradutório implicaria leitura aprofundada e crítica do texto. Pound atribui à tradução, enquanto crítica, as funções de eliminar as repetições e organizar o conhecimento de modo a torná-lo mais acessível (cf. 1934b/1968b, p. 74), favorecendo, por meio da síntese que opera, a economia de tempo. (SANTANA-DEZMANN E MILTON, 2016, p. 9 e 10)

Pound via a tradução de poesia como a transposição da informação estética do texto de partida. (SANTANA-DEZMANN E MILTON, 2016, p.9). É um processo engenhoso e poético, resultando em “um outro mesmo texto”. Uma leitura aprofundada e crítica de um texto.

Ao teorizar sobre poesia, Pound a qualificou em três categorias: Melopeia, traduzível, que lida com aspectos sonoros da língua; fanopeia, quase intraduzível, pois lida com as imagens que as palavras podem formar (DEZMANN E MILTON, 2016, p.10 e 11) e logopeia, intraduzível, pois lida com os sentidos inusitados que as palavras podem assumir. Santana - Dezmans e Milton (2016) explicam como Campos assimila essa teoria:

Haroldo de Campos se serve dessa teoria, utilizando inclusive os termos criados por Pound. Por exemplo, a propósito de sua tradução de *The Cantos*, de Pound, Haroldo de Campos afirma que traduzi-los significa “recompôr, em nosso idioma, senão a melopeia (efeito sonoro), pelo menos, quanto possível, a fanopeia (imagens visuais) e a logopeia (‘a dança do intelecto entre as palavras’)” (1960b, p. 151) (SANTANA-DEZMANN E MILTON, 2016, p. 10 e 11)

A logopeia é a categoria priorizada por Haroldo de Campos (VIEIRA, 2013, p.22). A “dança do intelecto entre palavras”, definição oficial que Pound dá a categoria em 1928, é a relação entre os elementos que estão presentes no poema e os que poderiam estar. Bruno Vieira (2013) explica que Haroldo de Campos vai além do que foi definido por Pound:

(...) o conceito de logopeia com o qual Campos trabalha já não é exatamente aquele de Pound – ou melhor, sem ser excludente, não é só aquele de Pound – pois o transcriador está preocupado com equivalentes métricos e mesmo com decalques de desenhos sintáticos da língua de chegada na língua de partida, algo a que as ideias de tradução de Pound não se conformam cabalmente. (VIEIRA, 2013, p. 28)

Campos (2011), em *Da tradução como criação e como crítica*, compara a logopeia poundiana com os conceitos de informação estética, do filósofo Max Bense e sentença absoluta, de Albrecht Fabri. (CAMPOS, 2011, p.31 – 33) É a informação que ultrapassa a semântica, feita de ideias e combinações imprevisíveis, criativas e, conseqüentemente, frágeis, já que não são contempladas pela mesma quantidade de códigos que a informação semântica. É essa fragilidade da informação estética que torna a tradução de poesia uma atividade de criação:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011, p. 34)

Em *Tradução, Ideologia e História*, Haroldo de Campos passa a nomear a relação isomórfica de relação paramórfica (CAMPOS, 1984, p. 239). Já que torna mais clara a ideia de

textos paralelos, e não iguais. Contudo, o teórico usa os dois termos como sinônimos ao explicar o processo de recriação dentro da teoria da Transcrição.

Essa recriação seria quase o inverso da tradução literal, pois o texto como todo será transposto para outra informação estética na língua de chegada, e quanto mais difícil for o texto de partida, mais possibilidades serão possíveis para o tradutor:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 2011, p. 34)

Ou seja, a teoria da transcrição tem como característica a valorização de todos os aspectos do texto, sejam linguísticos ou não (visual, sonoro, sintático, semântico etc.) e todos devem ser considerados ao traduzir. Forma e conteúdo são compreendidos como uma coisa só, afinal, eles precisam um do outro, como explica Beatriz Amaral (2013):

Naturalmente, os elementos que compõem a teoria da transcrição (ou tradução transcriativa), entre os quais a valorização dos componentes materiais (visuais, sonoros) da palavra, os recursos fônicos e gráficos do poema, a valorização das assonâncias, aliterações, as rimas internas do texto original, a estrutura sintática, foram, aos poucos, nestas últimas décadas, tornando-se exigências a serem satisfeitas, sem as quais não se poderia realizar uma tradução de qualidade. Mas as mencionadas exigências, cada vez mais assimiladas pelos tradutores, estudantes de tradução, editores, leitores, não há de conduzir, de nenhum modo, a uma desvalorização do significado. Para os criadores do movimento concretista no Brasil, aliás, há muito se rompeu a dissociação fundo-forma. Estão ambos profundamente amalgamados, uma vez que um inexistiria sem o outro. O fundo brota da forma, isto é, por ela é veiculado, e, expresso, realizado, comunicado. Daí a preocupação de natureza semântica constantemente focalizada e trabalhada por Haroldo de Campos em seus procedimentos tradutórios. (AMARAL, 2013, p. 264-265)

Além da criação, a tradução tem uma funcionalidade crítica dentro dos princípios da transcrição. Função já prevista por Pound, como explica Campos (2011)

No mesmo livro, apontando as funções da crítica, arrola desde logo, como modalidade desta, a tradução. “Criticism by translation”. O que é perfeitamente compreensível, quando se considera que, para Pound, as duas funções da crítica são: 1) tentar teoricamente antecipar a criação; 2) a escolha; “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições...”; [...] “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menor tempo possível com questões obsoletas” (CAMPOS, 2011, p. 35)

Campos se diferencia de Pound ao implicar que o funcionamento da tradução como crítica envolve necessariamente uma crítica da tradução, como explica Dezmann e Milton (2016):

Para Haroldo de Campos, o tradutor é um recriador e crítico na medida em que, ao escolher os textos que merecem ser traduzido, constrói o cânone literário. É neste ponto que sua concepção de tradução se aproxima da concepção de Ezra Pound de tradução como criação e como crítica (cf. Nóbrega e Milton, no prelo, p. 259). Mas Haroldo de Campos vai além ao salientar que a tradução como crítica implica também uma crítica da tradução, uma vez que somente as traduções capazes de executar a reconfiguração radical do som e significados são criativas — no sentido de produtoras de significados novos e relevantes. (DEZMANN E MILTON, 2016, p. 8)

Gustavo Louro (2013) retoma conceitos do *Make It New* para explicar outras medidas que devem ser tomadas pelo tradutor:

Retomando o preceito poundiano do *make it new*, devemos acrescentar também que o tradutor que se quer transcriador, mesmo ao levar em conta a historicidade e os fatores extratextuais que circundam todo o texto, deve fazê-lo com vistas à potenciação do texto. Deve, como diz Haroldo, “traduzir a tradição”, ou seja, tomar tais injunções não como limites externos, mas concebê-los como elementos da obra, que precisam ser atrelados à sua rede relacional e vivificados. Deve lembrar também, que, antes de prenderem-se a sistemas sócio-históricos, as obras estabelecem relações entre si mesmas. Como diz magistralmente Paulo Rónai, na sua Escola dos Tradutores: “[...] os poemas, além de sua existência individual, são elos de uma tradução poética que é preciso trazer de cor para senti-los integralmente. Porém, o tradutor, até o melhor, fica impotente em face desse resíduo que não se deixa reduzir”. (LOURO, 2013, p .5)

Campos tinha a pretensão de fazer uma tradição literária inspirada nos moldes de Pound (DEZMANN E MILTON, 2016, p.9), pois considerava que muitos poetas competentes eram excluídos pela crítica, que mantinha obras consideradas “chatas”. Ele propõe um cânone renovado por meio da tradução, já que esta força uma leitura mais detalhada do texto. Cabe ao tradutor compreender a sua responsabilidade com os textos fonte e alvo

Traduzir poesia pode ser tão complexo que há quem defenda, como Junqueira (2012), que apenas um poeta poderia traduzir outro. O tradutor de poesia terá que ter consciência que o contexto em que o texto vai ser traduzido afeta o poético (TÁPIA, 2012, p.392) e que ele deverá ser fiel à sua leitura do texto e ao contexto em que está inserido. Britto (1989), ao refletir sobre a complexidade que envolve a tradução e a desvalorização do tradutor destaca os que traduzem poesia:

Apenas o tradutor de poesia tem o prazer de ser brindado ocasionalmente com uma palavra elogiosa, já que a dificuldade de seu trabalho é inegável; porém muitas vezes tem-se a impressão de que isto ocorre justamente porque, sendo a tradução poética a que é necessariamente mais insatisfatória, é neste caso que o crítico mais oportunidades terá de apontar defeitos, após reconhecer, com infinita condescendência, que, apesar dos pesares, até que o resultado final não foi de todo mau. (BRITTO, 1989, p. 3)

A especificidade do trabalho do tradutor de poesia é que a formação de efeitos poéticos, o uso de efeitos como aliteraões e assonâncias (GRANDO, 2009, p.150) pode fortalecer os significados, ou mesmo se tornar mais importante do que eles. A manutenção desses efeitos pode ser o diferencial para que a tradução possa funcionar como poesia. Junqueira (2012) defende que:

Os inimigos da tradução poética devem lembrar-se de que, diferentemente de um leitor que se põe a sonhar com o eventual sentido de uma palavra, o tradutor não opera no plano da antonímia, e sim no da sinonímia, buscando menos a nomeação absoluta do que a nomeação aproximativa, razão pela qual o seu estatuto é não o de criador, mas antes o de recriador. E a recriação – ou transcrição, como pretendia Haroldo de Campos – é a fórmula a que o linguista Roman Jakobson recorre para explicar o paradoxo da tradução poética, caracterizando-a nos termos de uma transposição interlingual, ou seja, de uma forma poética para outra. É esse sentido de aproximação e de parentesco semântico-fonológico que deve presidir a operação de traduzir poesia (JUNQUEIRA, 2012, p. 12)

A complexidade envolvida na tradução de poesia ressalta a figura do poeta-tradutor. O nome é autoexplicativo. Trata-se, segundo Aseff (2012, p.3), de um escritor reconhecido, com no mínimo um livro de poesias publicado, que traduz. Considerando o sistema literário brasileiro, esse personagem começa a aparecer de forma explícita nas publicações da editora José Olympio. Ela, a partir da década de 1930, apostava em autores reconhecidos, como Vinícius de Moraes, José Lins do Rego, Alceu Amoroso Lima, Guilherme de Almeida, Rubem Braga e Lúcio Cardoso, para traduzir suas obras importadas, visando atrair a atenção de mais leitores. Campos (1997) diz que:

O tradutor-transcriador como que “desbabeliza” o stratum semiótico das línguas interiorizado nos poemas (neles “exilado” ou “cativo”, nos termos de Benjamin), promovendo assim a reconvergência das divergências, a harmonização do “modo de formar” do poema de partida com aquele reconfigurado no poema de chegada. Essa reconstrução (que sucede a “desconstrução” metalingüística de primeira instância) dá-se não por *Abbildung* (“afiguração imitativa”, “cópia”), mas por *Anbildung* (“figuração junto”, “parafiguração”), comportando a transgressão, o “estranhamento”, a irrupção da diferença no mesmo (CAMPOS, 1997, p. 169)

Além do poder e interferência que os tradutores têm, o poeta-tradutor acaba por interferir no sistema literário em que está inserido, conseguindo trazer elementos literários

estrangeiros para o sistema no qual traduz, já que leva traços do que traduziu para a sua obra autoral.

O que está entre os objetivos principais do poeta-tradutor, segundo Aseff (2017), que são a afinidade e a inserção com determinado movimento literário e o exercício de crítica e criação, de poder “emergir” na linguagem do outro, assimilando o que lhe convêm, como explica Aseff (2012; 2020):

Ao usar a tradução como forma de exercício poético, o poeta quase sempre levará algo dessa experiência para a sua produção autoral. Além disso, conforme foi possível perceber nesta pesquisa, boa parte dos poetas, além da tradução, estiveram, em geral, envolvidos em outras atividades que preparam as obras para a canonização, como a antologização e a crítica exercida nos prefácios das traduções. (ASEFF, 2012, p. 170)

Pode-se concluir igualmente que a tradução de poesia abarca uma forte dimensão de criação, e que os poetas que recorrem à tradução o fazem, em geral, tendo em mente pelo menos três intenções não-excludentes: a) demarcar as suas filiações ou afinidades com determinada família poética; b) proceder a um exercício de crítica e de criação que tem como finalidade imergir na experiência da linguagem do outro poeta; e c) influenciar os cânones vigentes, apontando rumos para a poesia local (ASEFF, 2020, p. 14)

A história da tradução de poesia no Brasil começa a se organizar nos anos de 1960, com o empenho do movimento concretista, em especial os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que disseminou a ideia da transcrição e de uma maior reflexão nas traduções. Entre os anos de 1960 e 1970, foi um momento de instabilidade na produção literária, reflexo do regime militar, mas, a partir dos anos 1980, com a reabertura política, os números voltam a crescer, como explica Aseff (2012):

A percepção sobre a expansão ocorrida nos anos 1980 já havia sido manifestada por alguns críticos, como Milton, Moriconi e Bosi. A pesquisa, no entanto, mostra que os anos de 1980 marcaram apenas o começo de uma tendência ascendente que prosseguiu e consolidou-se nas duas décadas seguintes. O crescimento da tradução de poesia no Brasil deu-se em vários níveis: número de obras traduzidas, diversificação de línguas e literaturas importadas ao sistema literário nacional, número de poetas praticando e publicando tradução de poesia, sem falar no interesse crescente de editoras por esse tipo de produção. Podemos dizer que se assistiu nesses anos à formação e ao amadurecimento de um mercado para poesia traduzida no país, embora esta pesquisa não o tenha dimensionado em termos de tiragens e vendas. (ASEFF, 2012, p. 171)

Segundo Aseff (2012, p. 75), entre 1960 e 2009 foram publicadas 104 antologias de poesia, e dessas, 76 foram traduzidas por poetas, o que mostra uma forte influência no cânone, já que antologias são bastante adotadas em escolas. Aseff (2020) entende que não é possível precisar o peso do poeta-tradutor na literatura brasileira:

Mas quais seriam as formas pelas quais os tradutores costumam intervir na história e exercer tal poder? Uma das possibilidades seria: quando escolhem o que irão traduzir. Susana Kampff Lages afirma que “é preciso lembrar que por trás das motivações pelas quais certas obras adquirem importância em certas culturas, está a opção de certos escritores ou tradutores por traduzir determinadas obras” (Lages 88). Em relação aos escritores-críticos, Leyla Perrone-Moisés conclui que “ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece a sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária” (11). Acredito que o mesmo se pode dizer das escolhas tradutórias dos poetas brasileiros que vêm exercitando a tradução com certa regularidade (ASEFF, 2020, p. 102)

Além das escolhas textuais, é preciso considerar os interesses por trás da definição dos textos a serem traduzidos, como explica Aseff (2020):

Outro aspecto a ser levado em conta é o interesse de quem “se apropria” de um autor por meio da tradução. Ou, como lembra Pierre Bourdieu, “publicar aquilo de que eu gosto é reforçar a minha posição no campo” (6, tradução nossa) 12. O poeta- tradutor relaciona o seu nome ao do autor traduzido, fortalecendo a sua persona poética e ligando a sua imagem à do autor traduzido. Como resumiu Valery Larbaud, o tradutor “ao mesmo tempo em que amplia a sua riqueza intelectual, enriquece a literatura nacional e honra seu próprio nome” (Larbaud 73). Também as editoras, por vezes, procuram ligar o nome de um determinado escritor ou poeta à obra traduzida, por acreditar que o público o identifica com um dado gênero ou estilo literário. (ASEFF, 2020, p. 104)

Para Campos (2011), o maior exemplo de poeta-tradutor seria o poeta e crítico americano Ezra Pound:

Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida, Ezra Pound. O caminho poético de Pound, a culminar na obra inconclusa *Cantares*, ainda em progresso, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação (CAMPOS, 2011, p. 35)

As pesquisas sobre tradução de poesia e sobre poeta-tradutor são mais bem organizadas a partir dos anos 1960. As referências sobre o assunto dos anos anteriores são poucas e desorganizadas.

4.2 A antologia *O vento da noite*

Nesse tópico será discutido o gênero antologia e o caso de *O vento da noite*

4.2.1 *Antologia*

Facilmente confundível com coletâneas e coleções, a antologia apresenta como maior diferencial a sua especificidade. Enquanto as coletâneas apresentam critérios mais abrangentes em sua seleção, a antologia, segundo Marie-Hélène Torres (2016), tem como critérios:

Uma antologia é uma seleção de textos, escolhidos por sua qualidade, representatividade de uma época, de um movimento literário, de um autor (em grego, *anthos* significa flor, é como um buquê). Ela reflete também o gosto e a personalidade de quem escolhe os textos (TORRES, 2016, p. 17)

A pesquisadora ainda recupera um dos verbetes de Houaiss, que complementa afirmando que geralmente são de autores canônicos segundo um critério como tema, época, gênero etc. Izabela Leal (2016) usa a ideia do retalho para explicar o que é antologia, considerando que retalho é uma parte específica de um tecido, a antologia destaca parte da obra de um autor:

De certo modo, qualquer antologia pressupõe a transformação da obra de um autor num tipo muito específico de retalho, e o retalho, por mais representativo que seja, nunca poderá fornecer uma visão completa da obra, com todas as suas oscilações e particularidades. (LEAL, 2016, p. 111)

Como se trata de um gênero muito específico, para compreender melhor o retalho é necessário conhecer a obra completa, “o tecido”, do autor escolhido. Contudo, a antologia se mostra um modo eficaz de atrair leitores (GUERINI, 2016, p.97 – 107) por gerar uma proximidade mais rápida que a leitura da obra completa. Através das antologias o leitor pode entender se quer conhecer a obra daquele escritor.

Teresa Seruya (2013) reforça o caráter específico da antologia, que é uma amostra representativa e qualitativa de um objeto específico que pode ser o autor, um período histórico de um determinado país ou mesmo uma data comemorativa, como uma antologia de contos de Natal.

Existem critérios que devem ser levados em consideração ao analisar uma antologia. Armin Frank (2001) diferencia a organizada pela editora, normalmente feita de trabalhos prontos, e a pelo tradutor, que é feita com o que já produziu ou pôde fazer para aquela antologia. Enquanto a primeira funciona como uma exibição artística, a do tradutor é uma forma de promover o seu próprio trabalho.

O organizador da antologia, ao definir quais textos serão utilizados, acaba criando um novo trabalho dentro dos que escolheu, já que lhes dá um novo contexto, cria uma nova relação entre eles (SERUYA, 2013, p.1 – 6). Isso os torna uma espécie de coautor, papel que é ainda mais forte quando o tradutor é quem organiza.

Ana Cristina Cezar (2016) aponta que outra característica muito importante para a análise é que as antologias podem ser monolíngues ou envolver mais línguas. No primeiro caso, a tradução acaba sendo vendida como “o original”, já que caberá ao leitor se informar mais sobre a obra, descobrir que se trata de uma tradução e procurar os textos de partida, ou não. Ainda sobre antologias monolíngues, usando Poemas traduzidos, de Manuel Bandeira, como exemplo, Cezar (2016) explica:

Inicialmente, podemos fazer algumas observações evidentes. A antologia de Manuel Bandeira não é bilíngue e nela aparecem apenas as traduções sem os textos originais. Estamos, na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas (...) não há referências, notas ou prefácio. No livro traduzido por Manuel Bandeira, o leitor é remetido diretamente às traduções. A antologia parece nos convidar a esquecer qualquer problema porventura existente nos textos originais ausentes, entregando-nos ao plaisir de lire. Como não existe uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor), estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira. (...) (CEZAR, 2016, p. 379 e 380)

Já na antologia bilíngue, o papel do tradutor se torna mais explícito (BRITTO, 2016, p.23-25) já que o leitor terá os textos de partida e chegada em mãos, e, os que forem habilitados e interessados, poderá fazer o cotejo dos dois, percebendo os possíveis “problemas” nos textos e na relação entre eles.

4.2.2 O Vento da Noite

A antologia *O vento da noite* foi publicada pela primeira vez em 1944, pela editora José Olympio, volume 14, da famosa coleção Rubaiyat. A edição contou com as 33 traduções, ilustrações de Santa Rosa e uma breve nota de apresentação de Lúcio Cardoso sobre a autora inglesa. A antologia teve 150 edições e esgotou rapidamente.

A editora José Olympio foi criada em 1932 na cidade de São Paulo. Mas, em 1934, mudou para o Rio de Janeiro, onde abre uma livraria que se torna ponto de encontro dos intelectuais da época e a detentora da maior coleção de poesias e ficção moderna do país. A

editora também se destaca pela preocupação com o design do livro, convidando pintores e designers que se destacavam naquele período.

A coleção Rubayat foi lançada pela editora em 1935 com o objetivo inicial de publicar literatura oriental, mas se tornou uma coleção de poesia oriental e ocidental. A coleção foi um sucesso para editora e, de acordo com Marcus Freitas (2011), se tornou uma referência por:

Dessa maneira, quando obras de Tagore começaram a ser traduzidas e publicadas na coleção Rubaiyat, a sustentá-las estavam: 1) a mais importante casa editorial brasileira da época, comprometida com a divulgação de poesia e de prosa de ficção, decididamente disposta a integrar os textos da tradição à nova arte modernista; 2) a arte gráfica de alguns dos mais importantes pintores e desenhistas do país; e 3) destacados tradutores que serviam de apresentadores modernos dos clássicos textos traduzidos. (FREITAS, 2011, p. 4)

Contudo, a edição de *O vento da noite* é permeada de mistérios, assim como tudo da autora inglesa. Não há dados sobre quais poemas de Brontë teriam sido utilizados na antologia, mas é possível determinar que foi de alguma edição das poesias lançada entre 1910 e 1941, (BOTTMANN, 2016, p.370), pois Lúcio coloca o poema “Often Rebuked yet not ...”, que a edição considerada oficial desconsidera como sendo da autoria de Brontë e reitera que “no coward soul is mine” seria o último poema da autora, o que foi desmentido na mesma edição. Ainda sobre as publicações das poesias de Brontë, Bottmann (2016) explica:

XX temos apenas 39 poemas de Emily publicados em livro. Em 1902, saem mais 67 poemas seus numa edição particular, restrita a 110 exemplares, pela Dood, Mead and Co., de Nova York. Somente em 1910 é que é lançado o fabuloso trabalho de Clement Shorter, *The Complete Poems of Emily Brontë*, com 177 poemas, que lhe foi possível reunir, organizar e editar graças aos cadernos de Emily, os quais lhe haviam sido franqueados por Arthur Bell Nichols, marido de Charlotte. A edição Shorter se tornou então a grande referência para a produção poética de nossa autora, com uma nova edição em 1915, revista e corrigida. No entanto, outros estudiosos, em particular Charles W. Hatfield, prosseguiram em suas pesquisas e em 1923 sai uma edição ampliada e refundida, em colaboração entre Shorter e Hatfield, com o título de *Complete Poems of Emily Jane Brontë*. Mas a aventura não cessou por aí: Hatfield constatou mais algumas falhas de atribuição e localizou outros textos inéditos. Em 1941, por fim, sai a edição definitiva dos *Complete Poems*, a seu cargo, com 193 poemas. É a partir dessa exaustiva arqueologia empreendida por Hatfield que se deixa de reconhecer “Often rebuked” como peça da lavra de Emily e se evidencia que No Coward Soul, ao contrário do que afirmava Charlotte em sua edição de 1850, não foi o último poema de Emily. (BOTTMANN, 2016, p. 371 e 372)

Além da falta de mais informações sobre os textos -fonte escolhidos, Bottmann (2016) acredita que a antologia não foi organizada nem pelo editor, nem pelo tradutor, sendo a única obra da coleção Rubayat a não apresentar esse dado. Outra questão levantada pela pesquisadora é a de que, na época, Lúcio Cardoso possivelmente não era familiarizado com a

poeta Emily Brontë, já que em seu curto prefácio fala nos poemas de Ellis Bell, pseudônimo da autora, mas, dos 33 poemas escolhidos, apenas 4 foram publicados como de Ellis. Bottmann (2016) criou uma possibilidade do processo de feitura da antologia:

Assim, o quadro que se vai configurando é o seguinte: a editora propõe uma tradução a Lúcio, o qual aceita, e a obra em questão é uma antologia de poemas de Emily Brontë, cuja faceta poética ele desconhecia. Lúcio lê o livrinho de Bowen publicado pela JO e, num rápido salto, dali infere que o conteúdo d'O Vento da Noite corresponde aos poemas publicados em 1846 sob o pseudônimo de Ellis Bell (BOTTMANN, 2016, p. 374 e 375)

A antologia foi relançada em 2016, em formato bilíngue, pela editora Civilização Brasileira, com a organização e a apresentação de Ésio Macedo Ribeiro. Essa republicação é parte da recuperação das obras de Lúcio Cardoso (*O vento....*, 2016, p.1) que traduziu vários clássicos da língua inglesa para o português, como *Drácula*, de Bram Stoker e *O fim do mundo*, de Upton Sinclair. *O vento...* (2016) acredita que a edição de 2016 “reabilita, assim, uma obra que desde esses arroubos havia estado esquecida e, mais que isso, pela sua acessibilidade coloca-se à frente de um público maior e diverso.” (*O vento.....*, 2016, p. 2). A publicação bilíngue permite ao leitor uma experiência mais ampla e complexa.

Em carta a Lúcio Cardoso de 7 de fevereiro de 1945, Clarice Lispector teceu os seguintes comentários sobre a antologia:

Achei então que era um bom momento para ler as poesias de Emily Brontë. Como ela me compreende, Lúcio, tenho vontade de dizer assim. Há tanto tempo eu não lia poesia, tinha a impressão de ter entrado no céu, no ar livre. Fiquei até com vontade de chorar mas felizmente não chorei porque quando choro fico tão consolada, e eu não quero me consolar dela; nem de mim. Você está rindo? – Fez há uma semana mais ou menos 1º abaixo de zero. Alguns dias depois eu desconfieei que o tempo estava bom e fui para a terrasse. Ainda estava frio e ficará assim até março, mas estava tépido e fresco, com um perfume que só se sente mesmo depois do inverno por causa das folhas que desde o começo do outono caem e ficam no chão. Eu respirei tanto que Deus me castigou e por isso no dia seguinte eu estava com a moleza de gripe e li Emily Brontë... (LISPECTOR, 2020, p. 122)

Ribeiro (2016) explicou na apresentação que optou pelo formato bilíngue para o leitor ter a oportunidade de comparar os textos de partida e chegada. O organizador também optou por atualizar a escrita de Lucio Cardoso, mas preservou os seus traços característicos, como a inclusão de títulos em alguns poemas que em inglês não tem.

Para Bottmann (2016), a republicação da antologia é entusiasmante para os interessados pelos autores envolvidos e a história da tradução no Brasil. Ela ainda destaca que apesar da grande possibilidade de Lúcio não conhecer as poesias de Emily, que o editor teria

escolhido os poemas que estariam na obra e, ainda assim, o resultado “(...) é um verdadeiro deslumbre, ainda mais surpreendente pela aventada incipiência do contato do tradutor com a poeta.” (p. 376). *O vento...* (2016) vê na antologia uma comprovação da sensibilidade do tradutor em todos os detalhes, como a criação de títulos para as poesias traduzidas, e acredita que:

Apresentados os detalhes sobre O Vento da Noite nem é necessário reafirmar o valor da obra nesse novo contexto; ela supre uma lacuna das maiores na bibliografia de Emily Brontë no Brasil, no mesmo instante em que reanima o interesse pelo trabalho de Lúcio Cardoso (*O Vento...*, 2016, p. 6)

A antologia é uma oportunidade de conhecer o trabalho de dois grandes poetas. Por hora, focaremos nas poesias de Emily Brontë:

Quadro 6 — “Where were ye all? And where wert thou?” e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“Where were ye all? And where wert thou?” I saw an eye that shone like thine; But dark curls waved around his brow, And his stern glance was strange to mine.</p> <p>And yet a dreamlike comfort came Into my heart and anxious eye; And trembling yet to hear his name, I bent to listen watchfully.</p> <p>This voice, though never heard before, Still spoke to me of years gone by; It seemed a vision to restore, That brought the hot tears to my eye. (BRONTË, 2016, p. 128)</p>	<p>“ONDE POIS ESTAVAS TU”</p> <p>Onde pois estavas tu? Em vão te procurei. Um olhar brilhou, acreditei reconhecê-lo, Mas em torno desta fronte brincavam cachos negros; O olhar cintilava como se fosse estranho astro À minha alma extasiada.</p> <p>E eu sentia meu coração, angústia de meus olhos, Abandonar-se de repente à doçura de um sonho. Tremia à ideia de saber seu nome, E, no entanto, eu me inclinava e esperava a sua voz, Esta voz que eu jamais tinha ouvido, Que me falava docemente dos antigos anos, E parecia despertar uma imagem longínqua. Lágrimas subiam, e queimavam meus olhos</p> <p>(CARDOSO, 2016, p. 129)</p>
--	--

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

“Where were ye all? And where wert thou?” foi publicado pela primeira vez em 1902, mas é datado como de outubro de 1838. Embaixo da data tem as iniciais A.G.A, referentes a uma personagem recorrente nas poesias Gondalianas, o que autoriza a categorização do poema como parte de Gondal. (PEECK-O'TOOLE, 1989; GEZARI 1992; INMAN, 2014) Inman (2014) ressalta que determinar de que período é o poema não é relevante para a sua leitura, que aborda as sensações de ver uma pessoa parecida com alguém importante do seu passado e todas as lembranças, que parecem sonhos, que vem nesse momento.

Quadro 7 — “That dreary lake, that moonlight sky”, e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“That dreary lake, that moonlight sky”, That wan moon struggling through the cloud, That sullen murmur whispering by As if it dared not speak aloud, Fall on my heart so sadly now, Whither my joys so lonely flow. Touch them not, they bloom and smile, But their roots are withering all the while. (BRONTË, 2016, p. 84)</p>	<p>“O LAGO MORTO”</p> <p>“O Lago Morto”, o céu cinzento ao luar; Pálida, lutando, coberta pelas nuvens, A lua; O murmúrio obstinado que cochicha e passa (Dir-se-ia que tem medo de falar em alta voz)</p> <p>Tão tristes agora, Recaem sobre o meu coração, Onde a alegria morre como um rio deserto. Minhas pobres alegrias... Não as toqueis, Floridas e sorridentes.</p> <p>Lentamente, a raiz acaba de morrer (CARDOSO, 2016, p. 85)</p>
---	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

Publicado pela primeira vez em 1910, está entre os poemas não datados. (GEZARI, 1992, p.289) Contudo, Hatfield acredita que o poema foi escrito entre 14 e 19 de dezembro de 1839. Acredita-se que o poema está incompleto.

Quadro 8 — “The evening sun was sinking down” e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“The evening sun was sinking down” On low green hills and clustered trees; It was a scene as fair and lone As ever felt the soothing breeze That cools the grass when day is gone,</p>	<p>“O SOL ACABAVA DE DESCER”</p> <p>“O Sol acabava de descer” para a noite, Sobre as mansas colinas Onde a erva se mistura ao pesado maciço. E a terra era bela,</p>
---	--

<p>And gives the waves a brighter blue, And marks the soft white clouds sail on Like spirits of ethereal dew;</p> <p>Which all the morn had hovered o'er The azure flowers where they were nursed, And now return to Heaven once more, Where their bright glories shone at first. (BRONTË, 2016, p.126)</p>	<p>Mais bela e solitária Como jamais a brisa tinha visto,</p> <p>A brisa terna, Que torna a erva mais fresca ao cair do dia, Que dá às vagas azuis mais vida e brilho, E entreabre de repente as frágeis nuvens brancas, Que parecem ser ao longe Os fantasmas dos orvalhos celestes Fugindo. E tinham volteado durante a manhã inteira Sobre as flores do azul, celeste alimento.</p> <p>Agora se vão para os céus dos regressos, Que primeiro conheceram seu glorioso esplendor (CARDOSO, 2016, p. 127)</p>
---	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

Enquanto diversos pesquisadores situam o poema em 23/09/1836, Hatfield acredita que o poema é de 1838. (GEZARI, 1992, p.xxx-xxxii) Ao final do poema foi encontrado duas letras A separadas por cruzeiros. Não foram encontrados dados que indiquem o significado dessa marcação.

Apesar da falta de informações específicas sobre esses poemas, dentro da antologia (e dessa pesquisa) eles ganham uma nova contextualização. Eles, e suas traduções, representam os 33 poemas, e suas respectivas traduções, presentes na antologia e facetas menos (re)conhecidas de dois escritores canônicos.

4.3 Poemas Transcriados?

Existem uma série de elementos do texto poético que devem ser considerados ao lidar com a tradução de poesia. A compreensão de que dois objetos textuais, com características específicas do gênero, distintos entre si por causa de diferenças linguísticas e interferências do tradutor, estão relacionados em algum nível só é atingida ao ter uma boa compreensão do que torna um texto uma poesia. Britto (2006) explica que:

Em trabalho anterior (Britto inédito, 2004), resumi de forma esquemática o que queremos dizer quando afirmamos que um poema B é uma tradução de A:

(i) A é um objeto verbal no idioma α dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de α o considere um poema;

(ii) B é um objeto verbal no idioma β dotado de determinadas características prosódicas, retóricas, semânticas, etc., que fazem com que o consenso dos leitores falantes de β o considere um poema; e

(iii) leitores que conhecem as características definidoras de um poema tanto em α quanto em β consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia — ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma β mas desconheça o idioma α ler B, pode-se dizer que ela leu A. (BRITTO, 2006, p. 1)

Existem diversos conceitos importantes para a definição de um poema. Será retomado os conceitos mais importantes para a compreensão da análise dos pares escolhidos. O verso livre, bastante utilizado por Lúcio Cardoso em suas traduções, é um deles.

Goldstein (2008) explica que o verso livre é aquele que não obedece às regras preestabelecidas em sua composição. O poeta cria as suas próprias regras na formação do seu poema, da forma que julgar mais oportuna, surpreendendo o leitor:

Uma observação importante: a diferença entre os tipos de verso e somente de estrutura, não de qualidade. Há belos poemas em versos regulares, belos poemas em versos polimétricos e belos poemas em versos livres. O modo de compor traduz a visão de mundo de uma certa época. Muda o modo de vida mudam as formas artísticas. Cada poeta escolhe o ritmo que julgar adequado ao tema que vai tratar. O leitor deve buscar integrar o ritmo, seja ele qual for, aos demais aspectos estruturadores do poema. (GOLDESTEIN, 2008, p. 51)

Britto (2017) reforça que um poema em versos livres não é completamente sem regras, e percebe que muitos se formam através do abrandamento das regras já preestabelecidas poeticamente. Os poemas de Brontë e os de Cardoso escolhidos para a análise tem a forma *ad hoc* (BRITTO, 2015, p.102). É possível perceber a interferência latina e grega na formação do ritmo com a influência de: pés baquios (uma sílaba breve e duas longas), jônicos (duas sílabas longas e duas breves), ferecrácio (dois troqueus e um dátilo), coriâmbico (duas sílabas longas separadas por duas sílabas breves), troqueu (uma sílaba longa e uma breve), crético (uma sílaba breve entre duas longas), jâmbico (uma sílaba e uma longa) e peonio (uma sílaba longa que pode assumir qualquer posição, e três breves).

A consciência do processo e do que é compreendido como tradução de poesia torna possível a sua avaliação. (BRITTO, 2002, p.1). Britto (2016) lembra que é uma operação na qual todos os aspectos da língua apresentam o mesmo grau de importância:

Portanto, a tradução de um poema é uma operação bem mais complexa do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica. (BRITTO, 2016, p. 3)

Compreender o que define um poema é importante para saber como fazer a tradução. Britto (2015) segue um roteiro específico para traduzir poesia:

Na pesquisa sobre tradução de poesia que venho desenvolvendo, tenho adotado como roteiro básico para a tradução de um poema as seguintes etapas:

- i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- ii. atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- iii. recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas (BRITTO 2006). (BRITTO, 2015, p. 102)

Saber o que se pretende preservar, e o que se está disposto a abrir mão, na tradução são primordiais para avaliar o grau de correspondência entre os textos, como explica Britto (2002):

O nível primeiro de correspondência seria, evidentemente, uma tradução literal, o que raramente é possível em tradução poética. Passando para o nível imediatamente superior, vejamos se o conteúdo lexical do original está ao menos aproximadamente reconstruído na tradução, dando importância maior aos elementos mais centrais — substantivos e verbos — depois examinando os adjetivos e advérbios, e analisando por fim a estrutura sintática, a ordenação dos itens lexicais etc. (BRITTO, 2002, p. 6)

Já foi bastante discutido a impossibilidade da tradução literal de poesia, mas Britto (2002) levanta a questão se essa correspondência absoluta é sempre interessante, além de possível. Isso depende dos objetivos que se tem com essa tradução. Esses objetivos também podem interferir na percepção de qual item do poema é realmente relevante. A forma de um soneto é muito mais relevante, e implica mais perdas na tradução, do que um poema *ad hoc*, que não gera tanta expectativa com a relação à sua forma.

Em *O vento da noite*, existem muitos pontos em comum nas traduções. Lúcio Cardoso deu um título a todas as suas traduções, enquanto Emily Brontë quase não dá título a seus poemas. Poemas e suas traduções terão números diferentes de estrofes, de construção de rima. Bottmann (2016) avisa aos leitores que:

“E aqui me permito uma advertência ou, melhor dizendo, um conselho: Ó leitor, não te deixes ludibriar por essa palavrinha tão sorradeira, de significado tão escorregadio, “tradução”. Expulsa de teu espírito a tentação de perseguir quiméricas equivalências.” (BOTTMANN, 2016, p. 376)

Os pares escolhidos para a análise fazem uma pequena amostragem dos poemas de Brontë. O primeiro par é de uma poesia gondaliana, o segundo é de uma poesia provavelmente incompleta e a última é uma poesia completa não relacionada ao universo de Gondal. Dentro da antologia, e nessa pesquisa, cada um dos poemas demonstra temas caros a Emily Brontë e sua abordagem perante eles. As traduções de Cardoso entregam mais do que as percepções da poeta inglesa, como coloca Bottmann (2016):

Pois o fato é que Emily se esmera nas rimas, nos metros, nos ritmos, nas tônicas em suas estrofes de quatro versos. E não, Lúcio não segue rimas, não segue metros, não segue ritmos e tônicas, não segue sequer o número de versos. Emily multiplica aliterações, assonâncias, metáforas. Lúcio não se pauta por suas sonoridades e figuras de linguagem. Lúcio não se detém sequer no tom dolorosamente lírico. O romantismo dela nas mãos dele se faz ainda mais sombrio (BOTTMANN, 2016, p. 376)

A análise dos pares será importante para entender o que Cardoso faz com os poemas de Brontë e entender se a Transcrição se encaixa nesse processo. Como os poemas já foram apresentados no tópico anterior, eles estarão escandidos nos quadros abaixo

Quadro 9 — “Where were ye all? And where wert thou?” e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“Where were ye all? And where wert thou?” I saw an eye that shone like thine; But dark curls waved around his brow, And his stern glance was strange to mine.</p> <p>And yet a dreamlike comfort came Into my heart and anxious eye; And trembling yet to hear his name, I bent to listen watchfully.</p> <p>This voice, though never heard before, Still spoke to me of years gone by; It seemed a vision to restore, That brought the hot tears to my eye. (BRONTË, 2016, p. 128)</p>	<p>“ONDE POIS ESTAVAS TU”</p> <p>Onde pois estavas tu? Em vão te procurei. Um olhar brilhou, acreditei reconhecê-lo, Mas em torno desta frente brincavam cachos negros; O olhar cintilava como se fosse estranho astro À minha alma extasiada.</p> <p>E eu sentia meu coração, angústia de meus olhos, Abandonar-se de repente à doçura de um sonho. Tremia à ideia de saber seu nome, E no entanto eu me inclinava e esperava a sua voz, Esta voz que eu jamais tinha ouvido, Que me falava docemente dos antigos anos, E parecia despertar uma imagem longínqua. Lágrimas subiam, e queimavam meus olhos</p> <p>(CARDOSO, 2016, p. 129)</p>
--	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

A primeira estrofe do poema bronteano tem quatro versos com rimas alternadas (ABAB). O primeiro verso tem aliteração com o uso de *where, were, where, wert*. São duas questões retórica do eu-lírico. O segundo também tem rimas internas e começa as lamentações do eu-lírico sobre o encontro com alguém parecido com um antigo amor (PEECK-O-TOOLE, 1989, p.63) Os dois últimos versos não possuem rimas internas, e terminam a descrição do encontro.

“Where were ye all? And where wert thou?”
 I saw an eye that shone like thine;
 But dark curls waved around his brow,
 And his stern glance was strange to mine.
 (BRONTË, 2016, p. 128)

“ONDE POIS ESTAVAS TU”
 Onde pois estavas tu? Em vão te procurei.
 Um olhar brilhou, acreditei reconhecê-lo,
 Mas em torno desta fronte brincavam cachos negros;
 O olhar cintilava como se fosse estranho astro
 À minha alma extasiada.
 (CARDOSO, 2016, p. 129)

Cardoso deu um título para o poema, parte do primeiro verso. A primeira estrofe de *Onde Pois Estavas Tu* está relacionada com a primeira de Emily Bronte. O primeiro verso só pergunta “onde pois estavas tu?” e confessa que o eu-lírico procurou por alguém. O segundo verso fala que o eu-lírico achou que tinha reconhecido o olhar de quem encontrou. O terceiro e o quarto verso fala das diferenças da pessoa com quem o eu-lírico encontrou e quem ele pensou que fosse. O quinto verso faz uma referência a alma do eu-lírico, que não é mencionada no texto de partida.

A segunda estrofe do poema de partida é outra quadra com a sequência de rimas CDCE. O eu-lírico fala das sensações geradas pelo encontro. Os versos não apresentam rimas internas. A última estrofe também é uma quadra com a sequência FDFD. Não há rimas internas e conta o impacto que escutar aquela voz teve no eu-lírico. Esse poema tem um tom mais narrativo.

A segunda estrofe de Cardoso se relaciona à segunda e à terceira estrofe de Brontë. Os dois primeiros versos dessa estrofe de Cardoso fazem uma inversão dos dois primeiros

versos da segunda estrofe de Emily Brontë. Os outros seguem a mesma ordem do texto de partida, mas de forma mais dramática:

And yet a dreamlike comfort came
 Into my heart and anxious eye;
 And trembling yet to hear his name,
 I bent to listen watchfully.

This voice, though never heard before,
 Still spoke to me of years gone by;
 It seemed a vision to restore,
 That brought the hot tears to my eye.
 (BRONTË,2016, p.128)

E no entanto eu me inclinava e esperava a sua voz,
 Esta voz que eu jamais tinha ouvido,
 Que me falava docemente dos antigos anos,
 E parecia despertar uma imagem longínqua.
 Lágrimas subiam, e queimavam meus olhos
 (CARDOSO,2016, p.129)

“I bent to listen watchfully”, que em uma tradução literal fica “me inclinei para ouvir atentamente”, nas mãos de Lúcio Cardoso se torna “E, no entanto, eu me inclinava e esperava a sua voz”. O alongamento do verso e a escolha do uso de “esperava a sua voz” torna a situação ainda mais intensa do que apenas “se inclinar pra ouvir atentamente”.

“That brought the hot tears to my eye”, “Isso trouxe as lágrimas quentes aos meus olhos”, é transformado em “Lágrimas subiam, e queimavam meus olhos”. As lágrimas de Cardoso são mais potentes e ativas, já que elas sobem, que as de Emily Brontë, que são trazidas pela visão lembrada pelo encontro.

Cardoso parece ter priorizado o sentido da poesia. A estrutura foi alterada, mas o poema também é formado por versos livres seguindo as regras do autor da tradução.

Quadro 10 — “That dreary lake, that moonlight sky”, e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“That dreary lake, that moonlight sky”, That wan moon struggling through the cloud, That sullen murmur whispering by As if it dared not speak aloud, Fall on my heart so sadly now, Whither my joys so lonely flow. Touch them not, they bloom and smile, But their roots are withering all the while. (BRONTË, 2016, p. 84)</p>	<p>“O LAGO MORTO”</p> <p>“O Lago Morto”, o céu cinzento ao luar; Pálida, lutando, coberta pelas nuvens, A lua; O murmúrio obstinado que cochicha e passa (Dir-se-ia que tem medo de falar em alta voz)</p> <p>Tão tristes agora, Recaem sobre o meu coração, Onde a alegria morre como um rio deserto. Minhas pobres alegrias... Não as toqueis, Floridas e sorridentes.</p> <p>Lentamente, a raiz acaba de morrer (CARDOSO, 2016, p. 85)</p>
---	---

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

O poema de partida é de uma estrofe com oito versos, mas só os dois últimos rimam. Não tem rimas internas. É uma descrição de uma noite na natureza, e da conexão entre ela e o estado de espírito do eu-lírico. A natureza é um dos temas mais caros à Brontë, e tem um papel central no seu único romance *O Morro dos Ventos Uivantes* como reflexo das emoções dos personagens.

Lúcio Cardoso transforma o poema de um verso em um com título, duas estrofes (cinco versos e seis versos) e um monóstico. Alguns versos foram, de certo modo, divididos em sua tradução. Por exemplo, “Fall on my heart so sadly now” é dividido nos versos “Tão tristes agora” e “Recaem sobre o meu coração”. Essas divisões tornam a tradução ainda mais dramática que o de partida, pois aumenta a percepção do leitor sobre o que está escrito já que dá mais ênfase as informações de tristeza e recair no coração.

Os primeiros quatro versos de Emily Brontë são a origem da primeira estrofe de Lúcio Cardoso, e a tradução é apenas um pouco mais dramática ao escolher céu cinzento ao luar para traduzir moonlight sky. O segundo verso do poema de partida vira o segundo e o terceiro no de chegada, dando um maior destaque para a lua no 3 verso. O terceiro verso de Emily e o quarto de Lúcio tem o mesmo efeito dos primeiros versos, mas o quarto verso em

inglês ganha parênteses em sua tradução, aumentando o efeito de mistério do que está escrito. Essa estrofe foca mais na descrição da paisagem soturna em questão.

A segunda estrofe do *O Lago Morto* é feito das divisões do quinto, do sexto e do sétimo verso de Emily Brontë. A estrofe foca nas emoções do eu-lírico nesse ambiente. As alegrias do eu lírico podem ser comparadas com a lua, que luta e o eu-lírico se compara com as nuvens, podendo estragar a alegria se a tocar. A divisão dos versos dá mais visibilidade ao que é exposto no poema, aumentando a sua intensidade. O tradutor sempre opta por tornar o poema o mais intenso possível, como ao trocar “whither my joys so lonely flow” (“para onde minhas alegrias tão solitárias fluem”) por “Onde a alegria morre como um rio deserto”. Enquanto em Emily a alegria flui, vai embora, com Lúcio ela morre.

O oitavo verso bronteano é o último da tradução. A escolha de isolar esse verso e as escolhas léxicais, dão mais destaque e carga emocional ao verso. “But their roots are withering all the while” que numa tradução palavra por palavra seria “mas as suas raízes estão murchando o tempo todo” nas mãos de Lúcio Cardoso se torna “Lentamente, a raiz acaba de morrer”.

Lúcio mais uma vez parece priorizar o sentido do poema, apesar de intensificá-lo. Nessa tradução, Lúcio Cardoso se distanciou mais da estrutura do texto de partida, misturando versos livres com já estabelecidos e dividindo os versos do poema de partida. Além de dividir em diferentes estrofes a tradução de uma única.

Quadro 11 — “The evening sun was sinking down” e a tradução feita por Lúcio Cardoso

<p>“The evening sun was sinking down” On low green hills and clustered trees; It was a scene as fair and lone As ever felt the soothing breeze</p> <p>That cools the grass when day is gone, And gives the waves a brighter blue, And marks the soft white clouds sail on Like spirits of ethereal dew;</p> <p>Which all the morn had hovered o'er The azure flowers where they were nursed,</p>	<p>“O SOL ACABAVA DE DESCER”</p> <p>“O Sol acabava de descer” para a noite, Sobre as mansas colinas Onde a erva se mistura ao pesado maciço. E a terra era bela, Mais bela e solitária Como jamais a brisa tinha visto,</p> <p>A brisa terna, Que torna a erva mais fresca ao cair do dia, Que dá às vagas azuis mais vida e brilho, E entreabre de repente as frágeis nuvens brancas, Que parecem ser ao longe Os fantasmas dos orvalhos celestes Fugindo.</p>
---	--

<p>And now return to Heaven once more, Where their bright glories shone at first. (BRONTË,2016, p.126)</p>	<p>E tinham volteado durante a manhã inteira Sobre as flores do azul, celeste alimento. Agora se vão para os céus dos regressos, Que primeiro conheceram seu glorioso esplendor (CARDOSO, 2016, p. 127)</p>
--	--

Fonte: BRONTË, Emily. *O vento da noite*. Tradução: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016

O poema de Brontë é dividido em três estrofes de quatro versos. Ele descreve o pôr do sol nos morros, provavelmente de Haworth, em Yorkshire, onde viveu a maior parte da vida e que ambientou o seu único romance *O Morro dos Ventos Uivantes*. O poema tem como sequência de rima ABCBDEDEFGHG.

O poema de Lúcio Cardoso recebe o título *O Sol Acabava de Descer*, sendo dividido em três estrofes (cinco versos, nove versos e dois versos). Não tem rimas, a sequência fica ABCDEFGHIJKLMNOPQ. O tradutor divide versos do poema de partida em sua tradução.

A primeira estrofe de Brontë traz a narração do pôr do sol em Haworth e as sensações do eu-lírico perante ele. Ela é uma introdução simples e objetiva para as reflexões das próximas estrofes. Cardoso transforma os quatros versos de Brontë em seis, gerando um cenário ainda mais completo:

“The evening sun was sinking down”
On low green hills and clustered trees;
It was a scene as fair and lone
As ever felt the soothing breeze
(BRONTË,2016, p.126)

“O Sol acabava de descer” para a noite,
Sobre as mansas colinas
Onde a erva se mistura ao pesado maciço.
E a terra era bela,
Mais bela e solitária
Como jamais a brisa tinha visto,
(CARDOSO, 2016, p. 127)

A segunda estrofe de Lúcio começa reforçando a brisa, já presente na primeira estrofe e originária do quarto verso de Emily Brontë. Do quarto ao décimo verso da autora inglesa se origina a segunda estrofe da tradução. As escolhas do tradutor trazem mais dramaticidade para o poema, como traduzir “sail on” por “fugindo”, ou usar fantasma, que remete a algo mais negativo, no lugar de espírito ou alma quando Emily usa “Spirits”:

That cools the grass when day is gone,
 And gives the waves a brighter blue,
 And marks the soft white clouds sail on
 Like spirits of ethereal dew;

Which all the morn had hovered o'er
 The azure flowers where they were nursed,
 (BRONTË, 2016, p.126)

A brisa terna,
 Que torna a erva mais fresca ao cair do dia,
 Que dá às vagas azuis mais vida e brilho,
 E entreabre de repente as frágeis nuvens brancas,
 Que parecem ser ao longe
 Os fantasmas dos orvalhos celestes
 Fugindo.
 E tinham volteado durante a manhã inteira
 Sobre as flores do azul, celeste alimento.
 (CARDOSO, 2016, p. 127)

Os últimos versos de Emily Brontë geram a última estrofe de Lúcio Cardoso. Enquanto os espíritos de Emily retornam ao céu mais uma vez, os fantasmas de Lúcio Cardoso vão para o céu dos regressos:

And now return to Heaven once more,
 Where their bright glories shone at first.
 (BRONTË, 2016, p.126)

Agora se vão para os céus dos regressos,
 Que primeiro conheceram seu glorioso esplendor
 (CARDOSO, 2016, p. 127)

Esse par é mais um caso em que Lúcio Cardoso prioriza o aspecto semântico do poema de partida, apesar de interferir na intensidade da mensagem recebida.

Os cotejos demonstram que Lúcio Cardoso tinha a mensagem dos poemas como prioridade, mas não ignorava a importância de todos os outros aspectos. Se por um lado ele ignora rimas, por outro se encontra na ideia de liberdade dentro do verso livre. As escolhas lexicais estavam de um modo geral no mesmo campo semântico nos poemas de partida e de chegada, mas o tradutor apresenta uma tendência de procurar palavras no extremo desse campo, gerando uma maior carga dramática aos seus textos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto dessa dissertação começou ao se reparar nas diferenças entre os poemas de Emily Brontë e Lúcio Cardoso em *O vento da noite* e na menção à teoria da Transcrição feita por Ézio Macedo Ribeiro na apresentação da antologia. Ela também ajuda a preencher duas lacunas: estudos sobre Emily Brontë como poeta e de Lúcio Cardoso tanto como poeta quanto como tradutor. Tanto em língua inglesa quanto em língua portuguesa há pouco material sobre essas características da trajetória de Emily Brontë e Lúcio Cardoso.

As traduções presentes em *O vento da noite* conflitam diretamente com a ideia do senso comum de o que deve acontecer em uma tradução. Ribeiro (2016), ao apresentar a antologia, defende que Lúcio Cardoso teria adiantado a teoria da Transcrição organizada por Haroldo de Campos nos anos 1960. Convém lembrar as traduções de Lúcio Cardoso são de 1944. Aurora Bernardini (2006) resume a teoria haroldiana:

Uma consideração à parte merece o conceito de transcrição (tradução criativa/ Umdichtung/transpoetização ou creative transposition), introduzido no Brasil pelo grupo da poesia concreta, em particular, por Haroldo de Campos. Coloca-se no mesmo patamar da criação poética, servindo o original ao mesmo tempo como mote (impulso) ou fonte. A good poem shall not be turned in a bad one, dizia Dante Gabriel Rossetti citado por Haroldo, tradutor da poesia medieval italiana. Haroldo assim define a transcrição: Significa semiótico-operacionalmente não apenas verter o conteúdo (a semântica) do poema de origem, mas transpor-lhe a forma significante (todos os elementos pertinentes às duas dimensões conhecidas pelo pai da Glossemática, o lingüista dinamarquês Hjelmslev). No plano da forma do conteúdo trata-se de desenhos sintáticos, traços morfológicos, de estrutura gramatical ou, para Jakobson, da poesia da gramática e para E. Pound, da logopéia. (BERNARDINI, 2006, p. 63)

Bottmann (2016) discorda da relação que Ribeiro (2016) faz entre o trabalho de Lúcio Cardoso em *O vento da noite* e a teoria da Transcrição de Haroldo de Campos:

E não se fale em transfusão, transcrição, recriação. Fale- -se em diálogo, às vezes talvez áspero, fale-se em irmanamento, às vezes talvez conflituoso, fale-se num inesperado e fulgurante encontro entre remotos parentes, apartados no tempo e no espaço. O acompanhante segue fascinado a dama, parafraseando-lhe a fala, em outra entonação, em outra atmosfera, como que formando um dueto fantasmagórico. (BOTTMANN, 2016, p. 377 e 378)

As análises no capítulo anterior deixaram claro a postura criativa de Lúcio Cardoso ao trabalhar com os poemas da autora inglesa. A teoria de Campos vai apresentar uma preocupação com a forma que Cardoso não apresenta em *O Vento da Noite*.

A transcrição destaca também a tradução da forma, que em poesia tem o mesmo valor que o conteúdo. Lúcio Cardoso prioriza claramente o conteúdo, e ainda o intensifica. O

tradutor não procura manter o esquema de rimas, ou preservar a divisão das estrofes, o que demonstra uma liberdade que não condiz com a teoria de Campos.

Um traço da transcrição presente nas antologias é a ideia de isomorfismo/paramorfismo. Poemas de partida e chegada estão claramente relacionados quando dentro da antologia, mas as traduções funcionam também sozinhas. Amaral (2013) relembra:

Como anota Lucia Santaella (2005, p. 221-232), alguns anos mais tarde, “o poeta substituiria o termo” isomorfia” por paramorfia, para descrever a mesma operação, mas, acentuando, agora, no vocábulo, o aspecto diferencial, dialógico do processo. As soluções práticas adotadas por Haroldo de Campos, no ato de traduzir, e o refinamento de seu olhar crítico (de primeiro leitor das próprias transcrições) o levou a concluir que quanto mais difícil lhe parecesse o texto a ser transcrito, “quanto mais inçado de dificuldades fosse esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta à recriação”. (AMARAL, 2013, p. 263)

A concepção de Bottmann (2016) do trabalho na antologia como um diálogo pode ser mais interessante, já que não limita o trabalho de Lúcio. A vida e a obra dos dois autores, mesmo "apartados no tempo e no espaço”, se encontram em temas e posturas perante o seu trabalho e sua vida. Os dois lutaram pela liberdade de viverem a própria vida em sociedades que se preocupam demais com a vida alheia. Os dois abordaram lados sombrios da vida em sua obra que parte da sociedade insiste em tentar esconder, evitar. Lúcio Cardoso tem traços da Transcrição em seu trabalho, mas defini-lo como transcritor seria impor limites a um autor que sempre buscou a liberdade em todas as áreas da vida.

Essas considerações finais são apenas para essa dissertação. Essa pesquisa ainda pode ter vários desdobramentos, desde a comparação do trabalho de Lúcio Cardoso com outros tradutores como Ana Cristina Cesar, como sugere Bottmann (2016) ou mesmo uma nova tradução (comentada) dos poemas. Porém, alguns questionamentos sempre permanecerão. E, talvez, isso seja o que torna esse tema ainda mais interessante.

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)**. 2016. 179 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.
- ALLEN, Maggie. **Emily Bronte and German romanticism**. 2. ed. Morrisville: Lulu, 2019.
- ALVIM, Renato de Souza. Lúcio Cardoso no contexto do romance de 30: um intimista. **CES Revista**. 2019. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/2277>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia: Revista de Literatura e Linguística**, Recife, v. 1, n. 11, p. 261-268, 2013.
- ASEFF, Marlova Gonsales. **Poetas – tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)**. 2012. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2012.
- ASEFF, M. G. O lugar dos poetas-tradutores no sistema literário brasileiro. *In*: VERISSIMO, Thiago André (org.). **História e historiografia da tradução: desafios do século XX**. 1. ed. Campinas: Pontes, 2017.
- ASEFF, Marlova Gonsales. Poetas-tradutores: quando a tradução encontra a criação. **Cadernos de Tradução**, [S.L.], v. 40, n. 3, p. 92-108, 11 set. 2020. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p92>.
- AVELAR, Mikaela Alves. **Aspectos linguísticos da tradução. Roman Jakobson (1969)**. Apresentação em Slideplayer. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4462369/mod_resource/content/1/Jakobson%20PPT%20rev.pdf Acesso: 14.11.2021
- BALDWIN, E., (2018, August 14). "No coward soul is mine" by Emily Brontë. **Poem Analysis**. Retrieved from <https://poemanalysis.com/emily-brontë/no-ward-soul-is-mine/>
- BEER, Frances (org.). Introdução. *In*: AUSTEN, Jane; BRONTË, Charlotte. **Juvenilia**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Penguin, 2014, p. 1-11.
- BERNARDINI, Aurora F. A tradução e Haroldo de Campos. **Revista de estudos orientais**, n. 5, p. 59-64, 2006.
- BLOWFIELD, Christine. Devoted Sister or Cynical Saboteur? The Two Faces of Charlotte Brontë. **Brontë Studies**, v. 44, n. 2, p. 162-174, 2019.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador), v. 2, 1997.

BOTTMANN, Denise. **Emily Brontë no Brasil**. 2012A. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/06/emily-brontë-no-brasil.html>. Acesso em: 17 jun. 2020

BOTTMANN, D. Lúcio Cardoso Tradutor. 2012B Disponível em: não gosto de plágio: lúcio cardoso tradutor (naogostodeplagio.blogspot.com). Acesso: 17.jun.2020

BOTTMANN, Denise. Resenha de *O Vento da Noite*. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p.370-378, set. 2016

BRANDÃO, Jacyntho Lins **Editora José Olympio celebra 90 anos com relançamentos da coleção Rubaiyat**. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/04/22/interna_pensar,1361560/editora-jose-olympio-celebra-90-anos-com-relancamentos-da-colecao-rubaiyat.shtml. Acesso em: 30 jul. 2022.

BRITTO, Paulo H. A difícil vida fácil do tradutor. **34 Letras**, v. 3, p. 111-115, 1989.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, v. 1, n. 16, p. 102-117, 2015.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. **Souza, Marcelo Paiva de, et al. Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, p. 55-64, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. É possível avaliar traduções. **Tradução em revista**, v. 4, p. 188-215, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. In : TORRES, Marie-Hélène Catherine et al (org.). **Literatura Traduzida: antologias, coletâneas e coleções**. Fortaleza: Substância, 2016. p. 23-35. (Transletras).

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: Krause, Gustavo B. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Faperj/Caetés/UERJ, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2017.

BRONTË, Charlotte. Prefácio à nova edição de *O Morro dos Ventos Uivantes*. In: BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Rio de Janeiro: Antofagica, 2021. Tradução de: Stephanie Fernandes.

- BRONTË, Emily. **O Vento da Noite**. Tradução Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 2016.
- BRONTË, Emily. **O Vento da Noite**. Tradução Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Jose Olympio, f. 75, 1944. 149 p.
- BRONTË, Emily. **The Complete Poems**. Penguin UK, 1992. 352 p.
- BRUNO, Maria Paula. Livros mais vendidos de 2020: best sellers do segundo semestre. **Zoom**. 2020. Disponível em: <https://www.zoom.com.br/livros/deumzoom/livros-mais-vendidos-2020-segundo-semester>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- CAMPOS, Haroldo de. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. **Revista usp**, n. 33, p. 160-171, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates)
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. **Remate de Males**, v. 4, p. 239-247, 1984.
- CARDOSO, Lúcio. A propósito de traduções. **Diário Carióca**. Rio de Janeiro, p. 3-3. 02 abr. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/16306. Acesso em: 9 jun. 2022.
- Cardoso, Lúcio. Crônica da casa assassinada. Companhia das Letras. Edição do Kindle.
- CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012
- CARDOSO, Lúcio. Emily Brontë. *In*: BRONTË, Emily. **O Vento da Noite**. Tradução Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CARDOSO, Lúcio. Nota. *In*: ANONIMO. **O Livro de Job**. Tradução Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Olympio, Jose Editora Ltda, 2022.
- CARSON, Anne. "The Glass Essay". *In*: **Glass, Irony, & God**. New York: New Directions, 1995.
- CEZAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CIPRIANO, Rita. 200 anos depois, quem é Emily Brontë?. **Observador**. Lisboa, 2018. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/200-anos-depois-quem-e-emily-brontë/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DE OLIVEIRA, Luciene Guimarães. A poética da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos. **Linha D'Água**, n. 17, p. 149-155, 2004.

DEZMANN, Vanete Santana; MILTON, John. O make it new segundo Haroldo de Campos. **Tradução em Revista**, [S.L.], v. 2016, n. 20, p. 1-15, 25 jul. 2016. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucrio.tradrev.26819>.

DIAS, D. L. F.. O ERRO TRÁGICO DE CATHY EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES. **Ângulo (FATEA)**, v. 117, p. 23-31, 2009.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Mulheres escritoras, cânone e poesia: Emily Brontë. **Revista Gênero na Amazônia**, Manaus, 2012.

DIAS, Nathalia Saliba. **A construção da casa assassinada**. 2006. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado, pela Universidade Federal do Paraná–UFPR. Curitiba.

FAWCETT, Millicent. Charlotte and Emily Brontë. In: VARIOUS, Various. **A Woman Young and Passionate - A Collection of Essays, Excerpts and Writings on Emily Brontë**: John Cowper Powys, Virginia Woolfe, Mrs Gaskell, Arthur Symons and Others. Read Books Ltd, v. 3, f. 57, 2018. 114 p.

FELITTI, Chico. Prefácio.in:Cardoso, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

FERNÁNDEZ, Paola Enguix. "**No coward soul is mine**": analysis of the death and faith in Emily Brontë's poetry and life. Analysis of the death and faith in Emily Brontë's poetry and life. 2003. Disponível em: <http://mural.uv.es/paenfer/poesia/Emily%20Brontë.html>. Acesso em: 09 jun. 2021.

FRANK, Armin Paul. Anthologies of translation. In: BAKER, Mona (Ed.). **Encyclopedia of translation studies**. London/New York: Routledge, 2001. p. 13-16.

Freitas, M. V. . Tagore e a Coleção Rubaiyat. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 21(2), 2011,57–63. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.2.57-63>

GAMBAROTTO, Bruno. Notas. In: BRONTÉ, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Adriana Lisboa, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. (Apresentação: Rodrigo Lacerda Notas: Bruno Gambarotto).

GASKELL, Elizabeth. Trechos selecionados de A Vida de Charlotte Brontë. In: BRONTÉ, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.

GEZARI, Janet. Introduction. In: BRONTÉ, Emily. **The Complete Poems**. England: Penguin, 1992.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. Editora Ática, 1987.

GRANDO, Cristiane. Documentos de processo do tradutor de poesia. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, n. 16, 2009.

GUEDES, Diogo. **Benjamin Moser**: As pessoas costumavam ficar apaixonadas por Lúcio. 2012. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/08/14/benjamin-moser-as-pessoas-costumavam-ficar-apaixonadas-por-lucio-52584.php#:~:text=As%20pessoas%20costumavam%20ficar%20apaixonadas%20por%20ele%20%2D%20ela%20era%20longe,publicar%20Perto%20do%20cora%C3%A7%C3%A3o%20selvagem>. Acesso em: 24 fev. 2021.

GUERINI, Andréia. “Tédio” e “Moda” na antologia brasileira do Zibaldone di Pensieri, de Leopardi. *In*: TORRES, Marie-Hélène Catherine et al. **Literatura Traduzida**: antologias, coletâneas e coleções. Fortaleza: Substância, 2016. p. 97-110.

GUIMARÃES, Paula Alexandra. Vozes de diálogo, de dissensão e de transformação: as irmãs Brontë como poetas duzentos anos depois. *In*: Rogério Puga (org.). **Repensar a Vida e a Obra das Irmãs Brontë no Bicentenário do seu Nascimento**. Lisboa, 2020.

HATA, Anna Maria C. **Listening Closely to the Sound of Poetry**: an analysis of sound performances in "the night is darkening round me" by emily brontë. [S.I.], Tokyo, v. [], n. 58, p. 307-314, jun. 2018. Disponível em: <https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/records/52029#.YOknFehKiUm>. Acesso em: 9 jan. 2021.

HODAS, Flávia Aparecida. MELANCOLIA E SOLIDÃO EM POEMAS DE LÚCIO CARDOSO. **Revista Alere**, v. 18, n. 2, p. 45-62, 2018.

HOLLAND, Nick. **Emily Brontë: A Life in 20 Poems**. Cheltenham: The History Press, 2018.

INMAN, Laura. **The Poetic World of Emily Brontë**. Eastbourne: Sussex, 2014

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e comunicação**, v. 15, 1969.

JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é traduzível? **Estudos avançados**, v. 26, p. 9-14, 2012.

LACERDA, Rodrigo. Emily e sua obra-prima. *In*: BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Adriana Lisboa, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. (Apresentação: Rodrigo Lacerda;Notas: Bruno Gambarotto).

LEAL, Izabela. Le poème continu:: herberto helder traduzido na França. *In*: TORRES, Marie-Hélène Catherine et al. **Literatura Traduzida**: antologias, coletâneas e coleções. Fortaleza: Substância, 2016. p. 111-124. (Transletras).

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Prefácio e notas de Teresa Montero; posfácio de Pedro Karp Vasquez; pesquisa e transcrição de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, 859 pp.

LOURO, Gustavo Reis. Trans-criar: a poética da tradução de Haroldo de Campos – **Cosmos & Contexto**. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/trans-criar-a-poetica-da-traducao-de-haroldo-de-campos/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

MALMKJÆR, Kirsten. On the (Im) possibility of untranslatability. *In: Untranslatability*. Routledge, 2018. p. 41-49.

MONTERO, Tereza, notas de rodapé *In: LISPECTOR, Clarice. Todas as cartas*. Prefácio e notas de Teresa Montero; posfácio de Pedro Karp Vasquez; pesquisa e transcrição de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, 859 pp.

NESTROVSKI, Sofia. O piso limpo e o olhar do gato. *In: BRONTË, Emily. O Morro dos Ventos Uivantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021

NEVES, José Alberto Pinho; REDMOND, William Valentine. Tempo de Entender. *In: NEVES, José Alberto Pinho et al. Lucio Cardoso: a escrita sem limites*. Juiz de Fora: Mamm, 2016.

O Vento da Noite, de Emily Brontë. 2016. **Letras in. verso e re.verso- Literatura e Entretenimento**. Disponível em: <http://www.blogletras.com/2016/10/o-vento-da-noite-de-emily-brontë.html>. Acesso em: 17 jun. 2021.

O'CALLAGHAN, Claire. **Emily Brontë Reappraised**. Saraband. Edição do Kindle.

OLIVEIRA, C. L. DE; VOLPINI, J. W.; LISBOA, A. K. F. Diários: A escrita confessional de Lucio Cardoso à luz da teoria de Philippe Lejeune. **Entrelaces - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC**, v. 2, n. 9, p. 104–121, 1 ago. 2017

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. Um punhado de flores sobre um pântano atormentado: uma leitura de “Novas poesias”, de Lúcio Cardoso. 2019.

PEECK-O'TOOLE, Maureen. **Aspects of Lyric in the Poetry of Emily Brontë**. *Rodopi*, v. 3, f. 101, 1989. 201 p.

PEREIRA, G.H.; RABELO, L.M.. O palácio das ilusões da tradução austeniana: "Orgulho e Preconceito" no Sistema Literário. **Belas Infieis**, v. 1, n. 2, p. 45-71, 28 Feb 2013

PINHEIRO, A. Signo, tradução e cultura em Haroldo de Campos: uma condição tupinizante. **Revista Circuladô, Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos–Casa das Rosas, ano VI**, n. 9, p. 96-109, 2019.

PINHEIRO, Mayara Costa. **Social e intimista - dois vértices da narrativa romanesca de Lúcio Cardoso**: um estudo sobre os romances Salgueiro e Crônica da Casa Assassinada. 2019. 120f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2013. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes.

PYKETT, Lyn. Not at all like the poetry women generally write': the problem of the woman poet. *In*: PYKETT, Lyn. **Emily Brontë**. Maryland: Barnes and Noble, v. 3, f. 74, 1989. 147 p.

REDMOND, William Valentine. Lúcio Cardoso Tradutor. *In*: José Alberto Pinho et al. **Lúcio Cardoso: A escrita sem limites**. Juiz de Fora: Mamm, 2016.

REEF, Catherine **The Brontë Sisters: The Brief Lives of Charlotte, Emily and Anne**. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012

RESENDE, Ana. O Drácula de Lúcio Cardoso. **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 3 (2021), p. 331-347. Curitiba, Paraná, Brasil Data de edição: 11 dez. 2021

RESENHAS da Época. *In*: BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.

RIBEIRO, Ésio Macedo Os Diários de Lúcio Cardoso. **Musa Rara** <https://www.musarara.com.br/os-diarios-de-lucio-cardoso>. Acessado 21 de junho de 2022.

RIBEIRO, Ésio Macedo. "Apresentação". *In*: CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 9-19

RIBEIRO, Ésio Macedo. A nova edição de Ana Karenina. *In*: RODRIGUES, Leandro Garcia. **Lúcio Cardoso: 50 anos depois**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

RIBEIRO, Ésio Macedo. A nova edição de O Vento da Noite. *In*: BRONTË, Emily. **O Vento da Noite**. Tradução Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, f. 75, 2016. 149 p.

RIBEIRO, Ésio Macedo. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso. **Manuscritica**: Revista da Crítica Genética, São Paulo, v. 1, n. 14, p. 225-230, dez 2006.

RIBEIRO, Ésio Macedo. **O riso escuro ou o pavão de luto**: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-20092001-182623/en.php>. Acesso em: 10 fev. 2021.

RIGUINI, R. D. A culpa da literatura: Bataille e Freud em "*O Morro dos Ventos Uivantes*". In: Ângela Buciano do Rosário; Jacqueline de Oliveira Moreira. (org.). **Culpa e Laço Social: possibilidades e limites**. 1ed. Barbacena - Mg: EdUEMG, 2013, v. 1, p. 67-82

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Lúcio Cardoso: 50 anos depois**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

RUMENS, Carol. Poem of the week: "no coward soul is mine" by Emily Brontë. **The Guardian**. Londres, p. 1-3. 17 ago. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/17/poem-of-the-week-emily-brontë>. Acesso em: 9 jun. 2021.

SANTOS, Cássia dos. "Vicissitudes de uma obra: o caso do Diário de Lúcio Cardoso". **Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 8, n. 39, jan./jun. 2008, p. 51-78.

SERUYA, Teresa. Anthologies and translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2013. p. 1-6.

SONCHINI, João Vitor Fuji; FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. Do silêncio à revolta: Lúcio Cardoso tradutor-leitor de Jane Austen. **Línguas e linguagens na universidade**, p. 142, 2021.

SOUSA, Rafael Batista de. "Um eco da minha solidão": os diários completos de Lucio Cardoso. In: **ENCONTRO ABRALIC, 15. 2016**, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Abralic, 2016. p. 548-559. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1619#>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SPARK, Muriel; STANFORD, Derek. **Emily Brontë: her life and work**. London: Peter Owen, 1970.

TÁPIA, Marcelo. Ao que se dá o tradutor de poesia?. **Eutomia**, v. 1, n. 10, p. 390-404, 2012.

TOMPKINS, Joyce M. S. Emily Brontë. Britannica. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Emily-Brontë>. Acesso em: 19 jan. 2021.

TORRES, Marie-Hélène. Antologias, Coletâneas e Coleções, uma introdução. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine et al (org.). **Literatura Traduzida: antologias, coletâneas e coleções**. Fortaleza: Substância, 2016. p. 15-22. (Transletras).

VIEIRA, Brunno VG. A tradução da logopeia: Pound, Haroldo e Ovídio. **Texto Poético**, v. 9, n. 14, 2013.

WHEELER, David. '**Spellbound**' - **Emily Brontë - A Critical Essay**. Peterborough: Dog'S Tail Books, 2011. p. 4

WILSON, Romer. **All Alone: The Life and Private History of Emily Jane Brontë**. Making History. Edição do Kindle. 2018