

## A tradução de “Crusoe In England” de Elizabeth Bishop

**Paulo Henriques Britto**

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*

**Resumo:** O poema “Crusoe in England”, de Elizabeth Bishop, à primeira vista composto em verso livre, é na verdade um exemplo de polimetria: os versos são de metros diferentes, mas cada um se conforma a um padrão de metrificação tradicional do inglês, com predomínio do pentâmetro jâmbico, o mais comum do idioma. No poema, o pentâmetro representa o não-marcado, e os versos mais curtos assinalam as passagens mais dramáticas. Na tradução, nem sempre foi possível utilizar versos portugueses de corte tradicional, mas os “versos bárbaros” empregados podem em muitos casos ser analisados como versos compostos. Evitou-se o uso de inversões sintáticas com o fim de regularizar a métrica porque o tom coloquial do poema seria prejudicado.

**Palavras-chave:** Elizabeth Bishop; “Crusoe in England”; tradução de poesia; verso polimétrico

**Abstract:** Elizabeth Bishop’s “Crusoe in England,” which at first seems to be an example of free verse, is in fact a composition in polymetric verse: lines in various meters appear, but all follow traditional patterns of English versification, iambic pentameters predominating. In the poem, the pentameter is the unmarked form, shorter lines being used in the more dramatic passages. In the translation, it was not always possible to use traditional Portuguese meters, but many of the extralong lines (having more than 12 syllables) might be analyzed as compound lines (made up of two traditional lines with a caesura). The use of syntactic inversions to make lines regular was avoided because such inversions would destroy the colloquial tone of the poem.

**Keywords:** Elizabeth Bishop; “Crusoe in England”; translation of poetry; polymetric verse

“Crusoe in England”, poema incluído no último livro de Elizabeth Bishop, *Geography III*, foi imediatamente reconhecido pela crítica como uma obra-prima. Helen Vendler comentou: “Um poeta que escreve este poema realmente não precisa escrever mais nada” (Vendler *apud* Miller 1993: 527).<sup>1</sup> Monólogo dramático que imagina um Robinson Crusóe mais velho relembrando a vida em sua ilha deserta, o poema pode ser apreciado por qualquer leitor de prosa sem qualquer sensibilidade específica para poesia, que se impressionará com essa brilhante personificação de um ser humano refletindo sobre a solidão, o amor e a perda. Os leitores interessados na vida de Bishop, é claro, vão traçar paralelos entre os acontecimentos e circunstâncias relatados no poema e os fatos conhecidos da biografia da autora: o isolamento, o exílio, a homossexualidade. Mas para os estudiosos de poesia o que é mais notável em “Crusoe” é o modo como um tom de naturalidade coloquial é alcançado através do uso de versos polimétricos. Examinemos este aspecto do poema, e vejamos como ele foi abordado em uma tradução para o português brasileiro (de minha autoria).

Se perguntarmos a um leitor leigo qual a forma poética de “Crusoe”, ele provavelmente responderá: verso livre. De fato, é essa a impressão que se tem à primeira vista. Os versos são de comprimento variado; muitas vezes começam sem inicial maiúscula; as rimas são praticamente inexistentes. No entanto, um leitor atento de poesia, que tenha alguma consciência do ritmo, há de perceber, ao ler o poema em voz alta ou ouvir alguém lê-lo, que o verso de “Crusoe in England” nada tem de livre. Não existe um “contrato métrico”<sup>2</sup> no sentido estrito do termo: o número de pés por verso varia de dois a cinco; mas em sua maioria os pés são jâmbicos, de modo que o metro jâmbico amarra o poema do começo ao fim. Propriamente falando, pois, trata-se não de verso livre e sim de verso polimétrico: os versos são de muitos metros diferentes, mas todos se conformam aos diferentes padrões de metrificação tradicional do inglês. Por outro lado, o tom da voz que fala o poema — não há nenhuma tentativa de marcá-lo como a fala de um personagem do século XVIII — é perfeitamente natural. Um exemplo notável disso é o verso 153, que se torna pungente graças ao choque entre a naturalidade do tom, a implicação do que está sendo dito e a regularidade métrica, um efeito ressaltado pelo fato de que o verso aparece sozinho na estrofe.<sup>3</sup>

153	And then one day they came and took us off.	- /   \ /   - /   - /   - /	pentâmetro
-----	---	-----------------------------	------------

Eis um bom exemplo do domínio magistral — e ao mesmo tempo discreto — de metro e dicção que caracteriza Bishop. Recriar esse efeito numa língua neolatina representa um desafio para o tradutor.

O verso polimétrico tem um efeito bem diferente do verso livre. Em “Crusoe in England”, embora os versos sejam de comprimentos diferentes, em sua grande maioria são do tipo mais familiar. De um total de 182 versos no poema, não menos de 78 (43%) são pentâmetros e 75 (41%) são tetrâmetros; há também 22 trímetros (12%) e apenas 7 dímetros (4%). Isto significa que em todo o poema o metro varia principalmente de pentâmetro para tetrâmetro e vice-versa. Os jambos predominam: de um total de 771 pés no poema, 550 (71%) são jâmbicos; menos de um terço do total são pés não jâmbicos, sendo eles em sua maioria de corte binário: 78 pirríquios (10%), 51 espondeus (7%) e 70 troqueus (9%); a substituição anapéstica ocorre em apenas 16 pés (2%). Os 6 pés restantes são um tanto problemáticos; eu os classificaria como troqueus catalécticos, mas eles são de pouca importância, correspondendo a menos de 1% do total. O que conta é o fato de que o poema é, de modo geral, jâmbico, e a maioria das substituições é de ritmo binário; assim, no plano rítmico o poema é muito mais regular do que parece à primeira vista.

Como o pentâmetro jâmbico é o metro padrão — embora apenas por uma ligeira margem de diferença — as passagens em que prevalecem os metros mais curtos (principalmente tetrâmetros) devem ser vistas como marcadas de alguma forma, sendo a palavra “marcado” usada aqui como termo técnico em linguística: “assinalado ou determinado por uma característica particular; assinalada como intrinsecamente antinatural”, para traduzir o verbete de *New Oxford Dictionary*. Comparemos algumas passagens em pentâmetro com outras em que são usados metros mais curtos. Temos espaço para apenas uns poucos exemplos.

A primeira estrofe (vv. 1-10), que é de caráter introdutório, é predominantemente pentamétrica; nela ocorrem apenas dois tetrâmetros. Eis os quatro primeiros versos:

1	A new volcano has erupted,	- /   - /   - /   - /   -	tetrâmetro
	the papers say, and last week I was reading	- /   - /    - /    / -   - /   -	pentâmetro
	where some ship saw an island being born:	- /    /   - /   - /   - /	pentâmetro
	at first a breath of steam, ten miles away;	- /   - /   - /    /   - /	pentâmetro

Desde o início, portanto, o metro é claramente jâmbico, e o tom coloquial é estabelecido de saída por detalhes idiomáticos como “the papers say “ e “I was reading / where”.

O drama só começa para valer na segunda estrofe, v. 11, com a descrição dos “fifty-two / miserable, small volcanoes”; não sem razão, os pentâmetros representam apenas 7 das 18 linhas da estrofe. Eis um trecho:

18	I'd think that if they were the size	- /   - -   - /   - /	tetrâmetro
	I thought volcanoes should be, then I had	- /   - /   - -   /    /   - /	pentâmetro
	become a giant;	- /   - /   -	dímetro
	and if I had become a giant,	- -   - /   - /   - /   -	tetrâmetro
	I couldn't bear to think what size	- /   - /   - /    /	tetrâmetro
	the goats and turtles were,	- /   - /   - \	trímetro

Na terceira estrofe (vv. 29-54), a tensão relaxa gradualmente, e o trecho termina com um tom de humor irônico e estoico, após uma sequência de sete versos dos quais apenas um não é um pentâmetro:

51	Glass chimneys, flexible, attenuated,	//   -    /   - -    - /   - \   -	pentâmetro
	sacerdotal beings of glass... I watched	\ -   / -   / -   - /    - /	pentâmetro
	the water spiral up in them like smoke.	- /   - /   - /   - -    - /	pentâmetro
	Beautiful, yes, but not much company.	/ -   -    /    - /   \ /   - -	pentâmetro

O evento mais importante de toda a narrativa, a chegada de Sexta-Feira (a passagem tem início no v. 143), é destacado por um encurtamento dramático dos versos: depois de dois pentâmetros (144-145) vem um dos raros dímetros do poema (“Friday was nice”), seguido por cinco tetrâmetros, de modo que o ritmo é acelerado de modo perceptível. A estrofe termina com dois pentâmetros, o retorno à normalidade:

142	Just when I thought I couldn't stand it	/ -   - /   - /   - /   -	tetrâmetro
	another minute longer, Friday came.	- /   - /   - /   -    /   - /	pentâmetro
	(Accounts of that have everything all wrong.)	- /   - /   - /   - \   / /	pentâmetro
	Friday was nice.	/ -   - /	dímetro
	Friday was nice, and we were friends.	/ -   - /    - /   - /	tetrâmetro
	If only he had been a woman!	- /   - -   - /   - /   -	tetrâmetro
	I wanted to propagate my kind,	- /   - - /   - \   - /	tetrâmetro
	and so did he, I think, poor boy.	- /   - /    - /    / /	tetrâmetro
	He'd pet the baby goats sometimes,	- /   - /   - /   / \	tetrâmetro
	and race with them, or carry one around.	- /   - /    - /   - /   - /	pentâmetro
	—Pretty to watch; he had a pretty body.	/ -   - /    - /   - /   - /   -	pentâmetro

Passemos agora a examinar a tradução.

Um dos maiores desafios enfrentado por qualquer pessoa que tente traduzir poesia inglesa para o português tem a ver com o comprimento médio de palavras nas duas línguas. O léxico inglês possui um número extremamente grande de itens com apenas uma ou duas sílabas, incluindo palavras de todas as categorias gramaticais: substantivos, verbos, adjetivos. No português, por outro lado, há um número relativamente pequeno de palavras monossilábicas, e em sua maioria trata-se de artigos, conjunções, pronomes e similares; as palavras com sentido referencial tendem a ser mais longas — têm não apenas duas, mas três, quatro, cinco sílabas. Assim, se o tradutor não quer que a versão em português seja muito mais longa do que o original, ele tem de escolher entre várias alternativas, nenhuma delas muito atraente. Quando o poema a ser traduzido não tem uma forma estrófica fechada, a tradução pode ter mais versos do que o original. No entanto, isso não parece uma boa solução quando o formato do livro é tal que original e tradução apareçam lado a lado, como é quase obrigatório no Brasil hoje em dia. Outra possibilidade é trabalhar com versos mais longos — por exemplo, pode-se traduzir os pentâmetros jâmbicos como versos de doze sílabas, uma abordagem que é defendida por alguns tradutores.<sup>4</sup> Pode-se também omitir parte do conteúdo semântico do original — omitir um adjetivo ou advérbio, ou um item em uma lista. Além disso, duas ou mais dessas estratégias podem ser adotadas simultaneamente, ou então em trechos diferentes do poema.

Diante da tarefa de traduzir “Crusoe in England” para o português brasileiro, resolvi preservar o uso do verso polimétrico, uma forma que tem uma certa tradição na poesia brasileira moderna. Minha intenção original era empregar apenas versos tradicionais do idioma — decassílabos heroicos, heptassílabos, alexandrinos etc. — talvez privilegiando os versos de doze sílabas para ter uma certa folga. Examinando a tradução terminada, percebo que não consegui atingir esse objetivo. Dos 182 versos da tradução, 46 são dodecassílabos, 21 hendecassílabos e 55 decassílabos. O dodecassílabo e o decassílabo são os dois versos tradicionais mais usados na poesia erudita de cunho mais sério; já o hendecassílabo é raramente empregado. Além disso, apenas metade dos dodecassílabos e dois terços dos decassílabos que utilizei apresentam padrões acentuais tradicionais, de modo que, em geral, meus versos são muito menos regulares do que os de Bishop. Pior ainda, nem todos os versos utilizados na minha tradução são regulares: vinte deles têm mais de doze sílabas, sendo portanto considerados “versos bárbaros”. Porém doze desses vinte versos poderiam ser analisados (com alguma boa vontade) como versos compostos: ou seja, constituídos de dois versos regulares, com uma cesura entre eles. Há precedentes para o uso de versos compostos na poesia de língua portuguesa. Eis um exemplo, um heptassílabo duplo:

119	e o silvo das tartarugas, se arrastando sem parar,	- / - - \ - / -     - - / - - - /	{ heptassílabo + heptassílabo
-----	---	-----------------------------------	----------------------------------

Vejamos agora se o tensionamento do ritmo nas passagens mais dramáticas foi reproduzido na versão em português, examinando as traduções de algumas das passagens discutidas acima e mais algumas semelhantes. Tomaremos o dodecassílabo e o decassílabo como os metros padrão, e os de onze sílabas como metros longos alternativos; os versos com menos de dez sílabas devem ser considerados metricamente marcados. A primeira estrofe, vv. 1 a 10, contém sete dodecassílabos, apenas um decassílabo e dois hendecassílabos; não há versos com menos de dez sílabas. Aqui, pois, a tradução deve ser vista como metricamente em conformidade com o original:

1	Um vulcão novo entrou em erupção, dizem os jornais, e li na semana passada que viram de um navio uma ilha nascer: primeiro uma fumaça, a dez milhas de distância;	--\ / - / - - - /    / - - /    - / - - / - - / - - / - - - / - - / - - /    - / - - - /    - \ / - - - / -	decassílabo dodecassílabo dodecassílabo dodecassílabo
---	---	--	--

Dos quatro versos transcritos acima, apenas o segundo não está em conformidade com um subtipo tradicional. O primeiro é um decassílabo heroico (acento na 6ª sílaba), o terceiro é um alexandrino clássico (segundo o modelo francês) e o quarto é um alexandrino espanhol.<sup>5</sup>

A segunda estrofe do original tinha versos mais curtos; a tradução apresenta sete decassílabos e dois hendecassílabos, e os versos restantes — exatamente a metade do total — têm menos de dez sílabas: nada mau.

18	E eu pensava: se eles fossem do tamanho que um vulcão devia ter, então eu seria um gigante; e se eu fosse um gigante, nem era bom pensar de que tamanho seriam as cabras e as tartarugas	-- / -    -- / - - - / - -- / - / - /    - / / - / - - - / -    -- / - - - / -    / - - / - / - - - / - - / - / - - - \ - / -	hendecassílabo eneassílabo heptassílabo heptassílabo decassílabo decassílabo
----	---	--	---

Estes versos são todos bastante regulares. O hendecassílabo é claramente trocaico; se todos os acentos secundários possíveis fossem marcados, todas as sílabas ímpares seriam acentuadas. O metro trocaico é preservado no verso seguinte, um eneassílabo. Quanto aos decassílabos, o primeiro é heroico e o segundo é sáfico.

No momento dramático da chegada de Sexta-Feira, marcado no original por um dímeter e cinco tetrâmetros, a tradução foi menos fiel: dos onze versos da estrofe, apenas três têm menos de oito sílabas:

142	Quando pensei que não aguentava mais nem um minuto, chegou Sexta-Feira. (Os relatos desse encontro estão errados.)	--- / - - - / - / / - - / -    - / \ - / -    -- / - - - / - / - / -	decassílabo decassílabo hendecassílabo
-----	--	--	--

Sexta-Feira era bom.	/ - / - - /	hexassílabo
Sexta-Feira era bom, e ficamos amigos.	/ - / - - /    - - / - - / -	dodecassílabo
Ah, se ele fosse mulher!	/    - - / - - /	heptassílabo
Eu queria propagar a minha espécie,	- - / - - - / - - - / -	hendecassílabo
e ele também, creio eu, pobre rapaz.	/ - - /    / - /    / - - /	hendecassílabo
Às vezes brincava com os cabritos,	- / - - / - - - / -	eneassílabo
corria com eles, ou levava um no colo.	- / - - / -    - - / \ - / -	dodecassílabo
— Bonita cena; ele era bonito de corpo.	- / - /    - / - - / - - / -	dodecassílabo

Aqui o primeiro decassílabo é sáfico, o segundo bastante irregular; o primeiro hendecassílabo é claramente trocaico, e o segundo tem um ritmo regular também — um anapesto seguido por dois péons quartos; o hexassílabo é regular; o eneassílabo também é regular; o primeiro dodecassílabo é um alexandrino clássico, de ritmo trocaico, os outros dois são irregulares; e o heptassílabo é perfeitamente dactílico.

Eu poderia, naturalmente, ter obtido versos mais regulares se tivesse mexido com a sintaxe: a sintaxe portuguesa, particularmente na linguagem poética, permite inversões de todo o tipo. Mas isso teria destruído o tom coloquial que é tão importante para o efeito global do poema, contrastando com a artificialidade do metro. Em muitos lugares, a naturalidade da dicção e a artificialidade do metro rigoroso foram recriadas com graus maiores ou menores de êxito (como vimos acima no v. 146). Mas sempre que me vi obrigado a escolher entre naturalidade de tom e regularidade métrica, optei pela naturalidade. Há uma razão para isso: o fato de que nem todos os versos da tradução são metricamente regulares enfraquece a tensão geral entre a fala natural e o metro formal, mas a ocorrência de uma *única* inversão sintática que tornasse a dicção do poema “poética”, no sentido pré-modernista do termo (por exemplo, “Brincava ele vez por outra com os cabritos”), destruiria por completo o efeito de coloquialidade.

De que modo se obteve esse efeito de naturalidade em português? Começemos com a sintaxe. Já observei que as inversões foram evitadas. Além disso, em algumas passagens foram adicionadas marcas sintáticas que visam dar a impressão de que se trata da fala autêntica de uma pessoa. Por exemplo, perto do final do poema, há uma ocorrência supérflua de “que” após o pronome interrogativo “como” que constitui uma típica marca de

oralidade da fala brasileira — e serve também, aliás, para transformar o verso num alexandrino romântico:<sup>6</sup>

180	How can anyone want such things?	/ -   / -   - /   - /	tetrâmetro
-----	----------------------------------	-----------------------	------------

180	Como que alguém pode querer coisas assim?	/ - - / \ - - \ / - - /	dodecassílabo
-----	---	-------------------------	---------------

No entanto, num determinado momento conscientemente inseri um quiasmo que sem dúvida tornou a passagem um pouco menos coloquial do que o original. Isto foi feito com a intenção de reforçar uma assonância que correspondesse às aliterações do texto em inglês:

101	The <u>g</u> oats <u>w</u> ere <u>w</u> hite, so <u>w</u> ere the <u>g</u> ulls, and both <u>t</u> oo <u>t</u> ame, or else they thought	- /   - /      / -   - /    - /   / /      - /   - /	tetrâmetro tetrâmetro
-----	---	---	--------------------------

101	As cabras eram <u>br</u> ancas, <u>br</u> ancas as gaivotas, umas e outras <u>m</u> ansas, ou então pensavam	- / - / - / -    / - - - / -    / - - / - / -    - - / - / -	dodecassílabo dodecassílabo
-----	---	---	--------------------------------

De modo geral, o vocabulário utilizado é coloquial em todo o poema. Por exemplo, tanto o uso da forma diminutiva plural de “vulcão” quanto o adjetivo “vagabundo” marcam a oralidade da passagem abaixo:

11	Well, <i>I</i> had fifty-two miserable, <u>s</u> mall volcanoes <i>I</i> could <u>c</u> limb with a few <u>s</u> lithery <u>s</u> trides—	-    /   - /   - /   / -   -    /   - /   - /   - /   - -   / /   - - /	trímetro pentâmetro trímetro
----	---	---	------------------------------------

11	Pois eu tinha cinquenta e dois <u>v</u> ulcõeszinhos <u>v</u> agabundos que eu subia com uns <u>p</u> oucos <u>p</u> assos incertos —	- / - - - / - / - \ / - - - / - - - / - - - / - / - - / -	octossílabo hendecassílabo octossílabo
----	---	---	--

(Observe-se de passagem que o original contém assonâncias em / ai / e aliterações em /t/ e /s/, enquanto a tradução tem apenas aliterações em /v/ e /p/.). Aqui e ali uma palavra que

não é comum na fala coloquial aparece no texto em português — por exemplo, o verbo “esboroar-se” no v. 169, usado para traduzir “*dribbled away*”.

169	The living soul has dribbled away.	- /   - /   - /   - - /	tetrâmetro
-----	------------------------------------	-------------------------	------------

169	Sua alma viva esborooou-se.	- / - / - - - / -	octossílabo
-----	-----------------------------	-------------------	-------------

Mas palavras como “esboroar-se”, ainda que “literárias”, certamente não são “poéticas”: foram escolhidas por serem precisas, e não para tornar a linguagem preciosa ou afetada.

Uma passagem para a qual não consegui encontrar uma solução satisfatória foi o final do poema.

181	—And Friday, my dear Friday, died of measles seventeen years ago come March.	- /   -     -   //   -     /   - /   - \ -   //   - /   \ /	pentâmetro tetrâmetro
-----	---	--	--------------------------

181	— E Sexta-feira, meu querido Sexta-feira, [morreu de sarampo, vai fazer dezessete anos agora em março.	- / - / -     - - / - / - / -     - / - - / -     - - / - - / - / - - / - / -	dodecassílabo + pentassílabo verso de 13 sílabas
-----	--	---	--

Aqui Bishop utiliza versos perfeitamente regulares; minha tradução, porém, contém um verso composto — um alexandrino romântico regular seguido de um pentassílabo — e um verso bárbaro de treze sílabas sem distribuição regular de acentos. Neste caso em particular, não me senti livre para mexer na semântica; pareceu-me importante que nada fosse mudado: a repetição do nome de Sexta-Feira, o adjetivo “querido”, a causa de sua morte e o tempo exato decorrido desde então. Julguei também que a expressão coloquial “*come March*” deveria ser vertida pelo seu equivalente português mais próximo. Minha intuição como leitor de poesia me dizia que tais detalhes não podiam ser sacrificados em nome de quaisquer considerações métricas — e, embora eu leve o metro muito a sério, como espero ter deixado claro, em casos assim a intuição deve ser respeitada.

## Bibliografia

Bishop, Elizabeth (2012), *Poemas Escolhidos*, seleção, tradução e paratextos de Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras.

Hollander, John (1985), “The metrical frame”, in *Vision and resonance: two senses of poetic form*, New Haven e Londres, Yale University Press, p. 135-164.

Pereira, Lawrence Flores (2012), “Traduzindo *Hamlet* e *King Lear* ao português”, *Eutomia* 10, Dec. 2012, p. 120-139, <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/832>> (último acesso em 30/05/2017).

Ramos, Péricles Eugênio da Silva (1959), “O verso romântico” in *O Verso Romântico e Outros Ensaios*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.

Vendler, Helen *apud* Miller, Brett Candlish Miller (1993), *Elizabeth Bishop: life and the memory of it*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press.

**Paulo Henriques Britto** nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária da PUC-Rio, atuando na graduação e na pós-graduação. Publicou seis livros de poesia — *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012) — e um de contos, *Paraísos Artificiais* (2004); estudos monográficos sobre as canções de Sérgio Sampaio (2009) e a poesia de Claudia Roquette-Pinto (2010); e o ensaio *A Tradução Literária* (2012). Traduziu mais de 110 livros, em sua maioria de ficção, mas também obras de poetas como Byron, Wallace Stevens e Elizabeth Bishop.

**Apêndice<sup>7</sup>**

CRUSOÉ NA INGLATERRA

Elizabeth Bishop

Um vulcão novo entrou em erupção,  
dizem os jornais, e li na semana passada  
que viram de um navio uma ilha nascer:  
primeiro uma fumaça, a dez milhas de distância;  
depois um ponto negro — basalto, é quase certo —  
surgiu no binóculo do imediato  
e cravou no horizonte feito uma mosca.  
Deram-lhe um nome. Mas a minha pobre ilha  
não foi redescoberta nem rebatizada.  
Todos os livros erram quando falam nela.

Pois eu tinha cinquenta e dois  
vulcãoezinhos vagabundos que eu subia  
com uns poucos passos incertos —  
vulcões mortos como montes de cinzas.  
Sentado à beira do mais alto deles  
eu contava os outros, eretos,  
nus, cor de chumbo, decapitados.  
E eu pensava: se eles fossem do tamanho  
que um vulcão devia ter, então  
eu seria um gigante;  
e se eu fosse um gigante,  
nem era bom pensar de que tamanho  
seriam as cabras e as tartarugas  
e as gaivotas, e as ondas sobrepostas

— um hexágono de ondas reluzentes  
quase quebrando, sem jamais quebrar,  
brilhando, brilhando, embora o céu  
ficasse quase sempre nublado.

Minha ilha era uma espécie  
de monturo de nuvens. As nuvens usadas  
do hemisfério iam todas para lá, e pairavam  
sobre as crateras — suas gargantas sedentas  
estavam sempre quentes.  
Era por isso que chovia tanto?  
E que às vezes toda a ilha silvava?  
Passavam as tartarugas, bojudas, pesadas,  
silvando como chaleiras.  
(E por uma chaleira de verdade, é claro,  
eu daria meia vida, ou tirava a de alguém.)  
Também a lava, escorrendo para o mar,  
silvava. Eu olhava. E via  
que era só mais tartarugas.  
As praias eram pura lava, multicolor,  
preta, vermelha e branca, e cinza;  
as cores se mesclavam como mármore; era belo.  
Eu tinha trombas-d’água também. Ah,  
meia dúzia ao mesmo tempo, ao longe,  
iam e vinham, avançavam e recuavam,  
as cabeças nas nuvens, os pés em manchas móveis  
de um branco fosco.  
Chaminés de vidro, flexíveis, translúcidas,  
seres sacerdotais de vidro... eu via a água  
subindo nelas em espirais como fumaça.

Bonitas, sim. Mas não me faziam companhia.

De vez em quando eu tinha dó de mim.

“Eu mereço isso? Pelo visto, sim.

Senão eu não estaria aqui. Teria havido

um momento em que fiz esta opção?

Não me lembro, mas é possível, sim.”

E que mal faz ter pena de si próprio?

Sentado à beira de uma cratera conhecida,

balançando as pernas, eu dizia a mim mesmo:

“Piedade começa em casa.” Assim, quanto mais

eu tinha dó de mim, mais em casa me sentia.

No mar, o sol se punha; o mesmo sol

no mar nascia,

e o sol era um só, e eu era só um.

De cada coisa a ilha tinha um tipo:

um caracol, violeta-azulado vivo,

de concha fina, que subia em tudo,

nas árvores, todas do mesmo tipo,

escuras e raquíticas.

Lençóis de conchas se formavam à sombra delas;

quem os visse de longe

jurava que era um canteiro de íris.

Havia um tipo de frutinha, rubra, escura.

Provei, uma por uma, de hora em hora.

Um pouco azeda, nada má, nenhum efeito mau;

com elas fiz uma bebida fermentada. Eu tomava

a beberagem horrível, efervescente, ardida,

que subia direto à cabeça,

depois tocava minha flauta feita em casa  
(com a escala musical mais doida do mundo)  
e, tonto, dançava e gritava entre as cabras.  
Feito em casa, feito em casa! E quem não é?  
A menor das minhas indústrias insulares  
me inspirava uma emoção profunda.  
Não, não é verdade; a menor de todas  
era uma filosofia infeliz.

Pois eu sabia muito pouco.  
Por que eu não entendia bem de alguma coisa?  
Teatro grego, astronomia? Os livros  
que eu lera estavam cheios de lacunas;  
os poemas — bem que eu tentava  
recitar para os meus canteiros de íris.  
“Seu lume brilha no olho interior  
que é a ventura...” A ventura do quê?  
Uma das primeiras coisas que fiz  
quando voltei foi consultar o livro.

A ilha cheirava a cabra e a guano.  
As cabras eram brancas, brancas as gaivotas,  
umas e outras mansas, ou então pensavam  
que eu fosse uma cabra também, ou uma gaivota.  
*Bée, bée, bée e quii, quii, quii,*  
*bée... quii... bée...* até hoje os barulhos  
me acompanham, e me doem nos ouvidos.  
Os guinchos perguntando, os balidos se esquivando,  
e ao fundo o silvo da chuva  
e o silvo das tartarugas, se arrastando sem parar,

me davam nos nervos.

Quando as gaivotas levantavam voo ao mesmo tempo,

o som lembrava uma árvore em vento forte, as folhas.

De olhos fechados, eu pensava numa árvore

com sombra de verdade, um carvalho, por exemplo.

Dizem que o gado enjoa da ilha para onde o levam.

Era o caso das cabras, eu achava.

Havia um bode que subia no vulcão

que eu batizara *Mont d'Espoir* ou *Mount Despair*

(eu tinha tempo para brincar com nomes)

e balia, e balia, e cheirava o ar.

Eu o agarrava pela barba e o olhava nos olhos.

As pupilas contraíam-se, na horizontal,

e nada expressavam, só um pouco de malícia.

Até das cores eu enjoava!

Uma vez tingi um cabrito de vermelho vivo

com minhas frutas silvestres, só para ver

alguma coisa um pouco diferente.

E a mãe depois não o reconheceu.

O pior eram os sonhos. Sonhos com comida

e amor, é claro, mas esses eram até

agradáveis. Pior era sonhar

que eu cortava o pescoço de um bebê,

pensando que fosse um cabrito. Havia

um pesadelo em que entravam outras ilhas

que se estendiam da minha, infinidades

delas, ilhas gerando ilhas,

como ovos de rãs virando girinos

de ilhas, e eu sabia que era a minha sina

viver em cada uma, todas elas,  
por muitas eras, registrando sua fauna,  
sua flora, sua geografia.

Quando pensei que não aguentava mais  
nem um minuto, chegou Sexta-Feira.  
(Os relatos desse encontro estão errados.)  
Sexta-Feira era bom.  
Sexta-Feira era bom, e ficamos amigos.  
Ah, se ele fosse mulher!  
Eu queria propagar a minha espécie,  
e ele também, creio eu, pobre rapaz.  
Às vezes brincava com os cabritos,  
corria com eles, ou levava um no colo.  
— Bonita cena; ele era bonito de corpo.

E então um dia vieram e nos levaram embora.

Agora moro aqui, numa outra ilha,  
que nem parece ilha, mas quem sou eu para dizer?  
Meu sangue estava cheio delas; meu cérebro  
gerava ilhas. Mas esse arquipélago  
morreu aos poucos. Envelheci.  
Entediado, tomo chá de verdade,  
cercado por coisas sem nenhuma graça.  
Aquela faca ali na prateleira —  
era tão preta de significado quanto um crucifixo.  
Era uma coisa viva. Quantos anos não passei  
pedindo a ela, implorando, que não quebrasse?  
Eu conhecia de cor cada arranhão,

a lâmina azulada, a ponta quebrada,  
os veios da madeira do cabo...  
Agora ela nem olha mais para mim.  
Sua alma viva esboroou-se.  
Meus olhos pousam nela e seguem adiante.

O museu daqui me pediu  
que eu lhe deixasse tudo em testamento:  
a flauta, a faca, esses sapatos murchos,  
as calças de camurça a descascar  
(o couro está cheio de traças),  
a sombrinha que me deu tanto trabalho  
lembrar para que lado viram as varetas.  
Ainda funciona, mas dobrada como está  
parece uma galinha magra depenada.  
Como que alguém pode querer coisas assim?  
— E Sexta-feira, meu querido Sexta-feira, morreu de sarampo,  
vai fazer dezessete anos agora em março.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> A tradução é minha.

<sup>2</sup> Termo cunhado, ao que parece, por John Hollander em seu ensaio “The metrical frame” (Hollander 1985: 135-164).

<sup>3</sup> Nas escansões que se seguem, tanto no inglês quanto no português, - representa sílaba átona; / , acento primário; \ , acento secundário; || , pausa. O símbolo | , o separador de pés, aparece apenas nas escansões inglesas, uma vez que em português contam-se sílabas e não pés — embora, como se verá, o conceito de pé esteja longe de ser irrelevante na prosódia portuguesa.

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, Pereira (2012).

<sup>5</sup> Na escansão do alexandrino espanhol, ignoram-se quaisquer sílabas átonas que ocorram após a 6ª s., a qual é necessariamente acentuada, tal como se ignora a sílaba final átona do verso, de modo que a contagem final é doze. Alguns poetas românticos brasileiros usaram o alexandrino espanhol. V. Ramos (1959).

<sup>6</sup> Isto é, o *trimètre* introduzido por Victor Hugo, dividido em três partes, cada uma com quatro sílabas.

<sup>7</sup> Tradução incluída em Bishop (2012).