

"Una Preñez de Posibilidades": tradução comentada de alguns poemas de *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo

Elys Regina Zils¹
Mary Anne Warken Soares Sobottka²

Resumo: Membro da vanguarda argentina, Oliverio Girondo publicou em 1932 o livro *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), obra que revela seu caráter experimentador. De cor cosmopolita, com um tom mais surrealista, seus poemas estão repletos de novas possibilidades que levam o leitor a caminhar pelo interior do homem. Seus versos se estendem à prosa poética e revelam a autonomia da linguagem que se torna uma realidade desafiadora ao tradutor. Essas experimentações por meio da linguagem obrigam o tradutor a experimentar também em sua tarefa de tradução. A proposta deste artigo é apresentar a tradução comentada dos poemas 5, 8, 20, 21 e 22, e do Caligrama a fim de refletirmos sobre as questões relacionadas à tradução deste tipo de texto. Aqui a tradução vai além da busca por equivalentes: reivindica a polissemia, bem como um trabalho estético. Junto a reflexão acerca da escrita poética de Girondo queremos discutir as teorias de tradução envolvidas nas soluções tradutórias. Para tanto, serão apresentadas concepções de Paulo Rónai (2012), Umberto Eco (2009), Ana Cristina César (1999) e Walter Benjamin (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Oliverio Girondo. *Espantapájaros*. Tradução literária.

"Una Prenez De Possibilities": some commented translation of poems *Espantapajaros* by Oliverio Girondo

Abstract: Member of the Argentine vanguard, Oliverio Girondo published in 1932 the book *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), a work where he reveals himself as an experimentalist. His poems, remarkably cosmopolitan and surreal, are full of games and new possibilities that lead the reader to walk through the soul of human-beings. Their verses tend to poetic prose and reveal the autonomy of language, becoming a challenge for translators. The experimentations with language lead the translator to become herself an experimentalist in her translation task. In this article we present commented translations of the Caligrama and poems 5, 8, 20, 21 and 22, in order to think about questions concerned to translations of this type of text. Here the translation goes beyond the search for equivalents, it claims polysemy just like an esthetic work. Thus, we present the translation of excerpts of selected poems and discuss translation theories involved in translational solutions. To achieve our aim, we shall present concepts from Paulo Rónai (2012), Umberto Eco (2009), Ana Cristina César (1999) and Walter Benjamin (2008).

Keywords: Oliverio Girondo. *Espantapájaros*. Literary translation.

1. Introdução

O presente artigo se propõe a realizar uma tradução comentada dos poemas selecionados da obra *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), do argentino Oliverio Girondo, a fim de refletirmos sobre as questões relacionadas à tradução deste tipo de texto.

Segundo Paulo Rónai (2012, p. 36), “[...] o tradutor que aspira a ser um bom profissional tentará familiarizar-se [...], na medida do possível, com os costumes, a história, a

¹ Mestre em estudos da tradução PGET/UFSC, graduada em Letras-Espanhol UFSC. E-mail: elysre@gmail.com

² Mestranda em estudos da tradução PGET/UFSC, bacharel em Letras- Espanhol UFSC. Bolsista CAPES. E-mail: warkeneshpanholufsc@gmail.com.



geografia, o folclore, as instituições do país de cuja língua traduz, além de se munir da indispensável cultura geral”. Deste modo, faz-se necessário investigarmos o estilo e as características do texto, suas estratégias, a época que o gerou e o seu autor, para que possamos “dizer a mesma coisa” em português. Partindo desta premissa o artigo começa com uma “aproximação a Oliverio Gironde”, autor do texto de partida, e de sua obra *Espantapájaros (al alcance de todos)* no sentido de enriquecer o olhar crítico para as escolhas dos elementos mais relevantes a serem traduzidos, e só então tecermos os comentários tradutórios com o objetivo de expor e comentar as escolhas/soluções.

2. Aproximação a Oliverio Gironde

A vida artística do escritor argentino Oliverio Gironde (1891-1967) tem como cenário uma Buenos Aires cosmopolita em um período de transformações tanto sociais quanto artísticas. Suas frequentes viagens à Europa proporcionam um maior contato com as vanguardas incentivando seu afã experimentador. Cabe lembrar que a América Latina também vivia um período de fomento vanguardista entre seus artistas, com a publicação de obras importantes como *Trilce* (1922), de César Vallejo, e *Residencia en la tierra* (1925-1935), de Pablo Neruda, entre outros.

Gironde, ao longo de sua vida literária, escreveu desde ensaios a poesias. Segundo Jorge Schwartz (2013, p. 113), podem-se destacar quatro formas de expressão visual: “as manifestações explícitas sobre a arte, o caráter visual de sua palavra, o papel que as ilustrações propriamente ditas ocupam em sua obra e, finalmente, seu trabalho como editor, já que foi um verdadeiro artesão de livros”.

Em 1922, Gironde publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, na França. Essa obra é representativa do que se considera a primeira etapa na obra do poeta e é uma das obras que marcam o nascimento da vanguarda literária latino-americana. São poemas de viagens que passam pela Europa, América e África, retratando um espírito cosmopolita. Essa obra:

[...] inaugura uma nova linguagem, uma nova sintaxe, enfim, uma nova tradição que restaura os vínculos entre a escrita e a visualidade, isso é corroborado de forma ostensiva pelas caricaturas coloridas e pelo caráter substantivo de sua poesia, representada pela exaltação, pelo júbilo do olhar. (SCHWARTZ, 2013, p. 116).



São poemas fortemente visuais, passando pelas imagens arbitrárias e colagens de planos, exibindo inspiração no surrealismo e cubismo. O livro tem influências também no ultraísmo e simultaneísmo. Nesse período, Girondo registra “[...] *imágenes visuales impregnadas de dinamismo, el mundo exterior cambiante que el poeta va descubriendo en sus viajes. En este sentido se habla de un «poeta-ojo» para quien el «ver» se convierte en la máxima moral y estética*” (CORRAL, 1990, p. 333).

Em 1924, funda o jornal *Martín Fierro* – junto com Evar Méndez e outros escritores –, no qual se pretendia criar um espaço próprio para discussões e divulgação das novas correntes artísticas. O jornal tem seu último número em novembro de 1927. No manifesto *Martín Fierro*, Girondo (2008) proclama:

Martín Fierro sente a necessidade imprescindível de se definir e de chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO que, ao nos conciliarem com nós mesmos, descubrem-nos panoramas imprevistos, e novos meios e formas de expressão. (GIRONDO, 2008, p. 143- Grifo do autor)

Se a vanguarda perde força com a chegada da década de 1930, Girondo parte para uma segunda etapa da sua obra poética, ainda mais transgressora. O mundo vivia a época da grande depressão, Guerra Civil Espanhola, além da Segunda Grande Guerra. Nesse cenário, durante a “década infame” na Argentina, publica a obra *Espantapájaros*, em 1932, que abordaremos mais detalhadamente na sequência; em 1937, o livro *Interlunio*, com gravuras de Lino Eneas Spilimbergo; e, em 1942, *Persuasión de los días*. A obra de 1946, *Campo nuestro*, canta aos pampas argentinos. Em 1943 casou-se com Norah Lange e sua casa era local de encontro de personalidades importantes como: Enrique Molina, Olga Orozco, Aldo Pellegrini e Edgar Bayley.

Sua última etapa criativa está caracterizada por uma viagem ao interior do poeta, que volta com uma linguagem insubordinada. Seu último livro foi *En la masmédula* (1953-1956). O final de sua trajetória poética está marcado pela recriação da linguagem por meio de justaposições de vocábulos, repetição de sons, etc.

3. Observações sobre a obra *Espantapájaros* (al alcance de todos)



O livro *Espantapájaros (al alcance de todos)*, que trataremos aqui mais profundamente pela tarefa de tradução, foi publicado em 1932, em Buenos Aires, sendo o terceiro livro do poeta. De tom mais surrealista, caminha pelo interior do homem, e cria imagens que habitam o real e o incerto. Segundo Enrique Molina (1968, p. 12), no prólogo das *Obras completas* de Gironde, em *Espantapájaros* “[...] *los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación*”.

Formado por 24 textos numerados, na maioria poemas em prosa, a obra começa com um caligrama em forma de espantalho, referência ao título. A publicidade do livro veio da réplica feita por Gironde em papel maché do desenho “*espantapájaros-académico*”³, do pintor Bonomi, feito para a capa do livro:



Ilustração 1: Réplica do “*espantapájaros-académico*” de Bonomi. Fonte: www.museodelaciudad.buenosaires.gob.ar

Esta publicidade ajudou nas vendas do livro e o espantalho ficou exposto por anos na frente da casa do poeta. Segundo Jorge Schwartz (2013, p. 131), “[...] simboliza tudo aquilo

³Depois de longos anos na entrada na casa do escritor, agora a obra está no Museo de la Ciudad de Buenos Aires.



que Girondo combateu em vida: o academicismo”. Aldo Pellegrini (*apud* SCWHARTZ, 2013) comenta sobre essa curiosa experiência do *Espantapájaros* por Girondo:

Em virtude de uma aposta surgida em uma discussão com alguns amigos sobre a importância da publicidade na literatura, comprometeu-se a vender a edição integral de 5 mil exemplares do novo livro, mediante uma campanha publicitária. Alugou em uma funerária a carroça portadora de coroas, puxada por seis cavalos e levando cocheiros e lacaio com libré. A carroça transportava, no lugar das habituais coroas de flores, um enorme espantalho de chapéu-coco, monóculo e cachimbo [...]. Ao mesmo tempo, alugou um local na Calle Florida, com atendimento de belas e chamativas moças para a venda do livro. A experiência publicitária revelou-se um sucesso e o livro esgotou em cerca de um mês. (PELLEGRINI, *apud* SCWHARTZ, 2013, p. 132).

Esse ato público pode ser visto como mais um dos preceitos vanguardistas. Ainda de acordo com as vanguardas, Girondo defendia a autonomia da linguagem libertando-a das formas e funções tradicionais. Sua prosa poética rompe com a lógica tradicional, criando uma realidade inusitada repleta de sonhos, emoções e imagens sensuais. Edson Faúndez (2006) escreve sobre a eleição da prosa para a obra:

*En **Espantapájaros**, el verso se expande, crece, ocupa toda la extensión de la superficie textual, fracturando sus límites formales. La insistencia en utilizar el poema en prosa se explica en función de la mirada del ojo ubicuo de la máquina de observación girondiana; sin embargo, ahora no sólo surge como efecto de la captación de imágenes fragmentarias de la realidad (como sucede en **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía** y en **Calcomanías**), sino que también por el deseo de textualizar los desplazamientos e intensidades de un sujeto-cuerpo que se subjetiva en función de un yo dividido hasta casi el punto de su disolución.* (FAÚNDEZ, 2006, p. 3).

Para nossos comentários tradutórios foram escolhidos os poemas: 5, 8, 20, 21 e 22 como representativos da obra. Apesar de os poemas serem intitulados com os numerais e apresentados de forma sequencial, cada fragmento pode ser lido separadamente por possuir um conteúdo que se sustenta. O poeta deixa clara essa abertura a novas possibilidades no texto 8: “*Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente*” (GIRONDO, 1968, p. 100). Realiza novas experimentações por meio da linguagem, um exemplo é poema 4, o qual apresenta a relação entre as palavras unicamente pelo som: “*Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados*” (GIRONDO, 1968, p.



96). Nos poemas que iremos trabalhar percebemos esse mecanismo sonoro através da repetição da subordinativa, no poema 21, marcando o início de várias frases: “*Que los ruidos te perforen los dientes como una lima de dentista [...] Que te crezca, en cada uno de los poros, una pata de araña [...] Que al salir a la calle, hasta los faroles te corran a patadas*” (GIRONDO, 1968, p. 119).

A maioria dos textos encontra-se em primeira pessoa. Schwartz contabiliza quinze vinhetas na primeira pessoa do singular, três vinhetas na primeira pessoa do plural e as demais na terceira pessoa, isso desconsiderando o caligrama e o poema 12. Apesar da predominância do “eu”, a obra revela um “eu” fragmentado, como podemos perceber no texto número 5, onde encontramos as frases: “*Yo no tengo una personalidad, yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad*” (GIRONDO, 1968, p. 100).

O “eu” pluriforme do texto de número 8, segundo Ramón Gómez de la Serna, se refere a sua vida que “[...] resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente” (SERNA apud CORRAL, 1990, p. 335). Nesse texto encontramos um “eu” impenetrável, heterogêneo; são inúmeras personalidades de um mesmo “eu”, que se torna tão difícil a unicidade e impossibilita o sujeito de agir, como vemos no fragmento: “[...] antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenúen discutiendo lo que han de hacer con mi persona” (GIRONDO, 1968, p. 100).

Esse “eu” pluriforme também revela-se, de certa forma, no poema 5, ao aproximar-se das mais distintas criaturas de diferentes reinos, como podemos observar, o poeta discorre que a certeza da origem comum das espécies “[...] fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos”, e acrescenta: “nos damos cuenta de que tenemos tanto de camello, como de zanahoria” (GIRONDO, 1968, p. 9).

Adriana Rodríguez Pérsico (1999) afirma que em *Espantapájaros*:

[...] el cuerpo fragmentado recupera una totalidad armada con pedazos. En la invasión de cuerpos, no importan las pertinencias: el sujeto puede encarnar en otros seres para captar su visión o, a la inversa, los elementos cósmicos ocupar el cuerpo humano. Cuando se suprimen los privilegios, las certezas de la identidad quedan suspendidas. Destituido de su carácter de



propietario, el sujeto deambula en un espacio lábil. (PÉRSICO, 1999, p. 383).

Este mecanismo de criação de imagens insólitas constituídas de fragmentos metamorfoseados também se aplica à linguagem de Girondo neste livro. O poeta transforma a linguagem em favor de uma lógica própria, de uma linguagem própria. Sua linguagem viola não só a linguagem comum, como também a sintaxe e a semântica.

Pérsico (1999) afirma que:

En Espantapájaros, la desaparición de un sentido segundo propone una práctica de lo concreto que desata las fuerzas reprimidas del lenguaje. El énfasis en la literalidad desatiende lo referencial en un movimiento en que las palabras no valen por su poder sugestivo ni por la capacidad de designar sino por su peso material. Al dar vuelta los usos del lenguaje, se subvierte la creencia que ve univocidad en la lengua cotidiana y polivalencia en el arte. (PÉRSICO, 1999, p. 389).

Sua linguagem, além de um trabalho estético, revela uma arte que questiona. A crítica do escritor ao academicismo e às formas tradicionais, inclusive a horizontalidade do texto, são reveladas em *Espantapájaros*. O poeta se mune de um campo semântico não usual na poesia e uma linguagem cotidiana metamorfoseada para transgredir os costumes e instituições.

Para Edson Faúndez (2006):

La práctica de uno consigo mismo se da en Girondo como mecanismo para conjurar las erradas costumbres, las coerciones y dependencias establecidas, las imposturas, los mitos existentes, etc. Sobre ese fondo de extravío, el sujeto se hace cargo de sí mismo, se purifica o transfigura; sólo se encuentran él y sus rostros en la fragmentación del cuerpo-poema, sin tradición social, sin tradición mitológica y sin un sistema formalizado de pensamiento [...]. (FAÚNDEZ, 2006, p. 8)

Vários textos exploram a identidade da mulher que pode se apresentar de modos variados, como “*Las mujeres vampiro*”, “*de sexo prehensil*”, ou como “*mujeres eléctricas*”, segundo o poema 22 (GIRONDO, 1968, p. 120).

4. Comentários tradutórios



Depois dessa prévia sobre o escritor Oliverio Girondo e a obra *Espantapájaros* podemos ater-nos à tarefa da tradução comentada. Esta pesquisa é necessária para a familiarização com o contexto da obra e irá refletir na qualidade da nossa tradução, pois esse tipo de conhecimento ajudará o tradutor a compreender o sentido e o estilo do texto-fonte. Desse modo, já iniciamos a tradução com a consciência de que os textos, apesar de se mostrarem como prosa, se caracterizariam mais como uma prosa poética, por apresentarem uma marcante função estética.

De acordo com a dicotomia exposta por Umberto Eco (2009), familiarização/extrangerização, optamos por fazer uma tradução estrangeirizante, segundo Eco (2009, p. 223), manter “[...] *lo extraño cuando se encuentra ante una forma poco familiar de presentarle algo que pudiera reconocer, pero que tiene la impresión de ver verdaderamente por primera vez*”. Esta forma também acrescenta a língua de chegada com novas possibilidades.

A tradutora brasileira Ana Cristina César (1999, p. 365) afirma que nas traduções de prosa a fluência é uma necessidade óbvia, fator que consideramos fundamental por ser uma característica própria do autor, que escreve em uma linguagem próxima à oral. Assim, tentamos manter o texto o mais fluente possível. Contudo, César (1999, p. 365) pesquisa mais a fundo a fluência, e chama a atenção para o que ela denomina o ritmo poético da prosa. Desse modo, o tratamento da tradução nos textos aqui selecionados foi semelhante ao tratamento dado aos textos poéticos.

Tentamos aproximar o máximo possível a tradução ao ritmo do texto de partida. Mantivemos as orações longas quando eram longas, ou curtas quando assim o eram e respeitamos a pontuação do texto de partida, como podemos observar no texto 5:

<p><i>En cualquier parte donde nos encontremos, a toda hora del día o de la noche, ¡miembros de la familia! Parientes más o menos lejanos, pero con una ascendencia idéntica a la nuestra. ¿Cualquier gato se asoma a la ventana y se lame las nalgas?... ¡Los mismos ojos de tía Carolina! ¿El caballo de un carro resbala sobre el asfalto?... ¡Los dientes un poco amarillentos de mi abuelo José María! ¡Lindo programa el de encontrar parientes a cada paso! ¡El de ser un tío a quien lo toman por primo a cada instante! Y lo peor, es que los vínculos de</i></p>	<p>Em qualquer parte onde nos encontramos, a toda hora do dia ou da noite, membros da família! Parentes mais ou menos distantes, mas com uma ascendência idêntica a nossa. Qualquer gato se debruça na janela e se lambe as nádegas? ...Os mesmos olhos da tia Carolina! O cavalo de uma carroça escorrega sobre o asfalto?...Os dentes um pouco amarelados do meu avô José María! Lindo programa o de encontrar parentes a cada passo! O de ser um tio a quem o tomam por primo a cada instante! E o pior, é que os vínculos de consanguinidade</p>
--	--



<p><i>consanguinidad no se detienen en la escala zoológica. La certidumbre del origen común de las especies fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos. Siete, setenta o setecientas generaciones terminan por parecernos lo mismo, y (aunque las apariencias sean distintas) nos damos cuenta de que tenemos tanto de camello, como de zanahoria.</i></p>	<p>não param na escala zoológica. A certeza da origem comum das espécies fortalece tanto nossa memória, que o limite dos reinos desaparece e nos sentimos tão próximos dos herbívoros como dos cristalizados ou dos farináceos. Sete, setenta ou setecentas gerações terminam por parecer-nos igual, e (mesmo que as aparências sejam distintas) nos damos conta de que temos tanto de camelo, como de cenoura.</p>
--	---

Outro aspecto que marca o ritmo da prosa é a sintaxe; segundo César (1999, p. 366), em prosa, diferente da poesia, “[...] o ritmo não é mesurável e depende diretamente da sintaxe e do conteúdo”. No poema 20 encontramos um dos mecanismos que Girondo usa para unir as palavras de diferentes paradigmas apenas pelo sintagma. O resultado sonoro torna-se o elemento mais relevante aqui, por isso o preservamos.

<p><i>El exotismo de las mariposas o de los mastodontes, los ritos de la masonería o de la masticación —al menos en lo que a mí se refieren— no consiguen interesarme.</i></p>	<p>O exotismo das mariposas ou dos mastodontes, os ritos da maçonaria ou da mastigação – ao menos no que se referem para mim – não conseguem me interessar.</p>
--	---

Nos poemas selecionados encontramos algumas marcas de aliteração, não tão gritantes como em um poema, mas presentes, e que singularizam o ritmo. Encontramos algumas ocorrências que tentamos manter, como podemos observar no poema 20, em que ocorre a aliteração em C:

<p><i>¡Con qué angustia, con qué ansiedad comprobé, durante los primeros tiempos, esta propensión al cataclismo!... ¡La vida se complica cuando se hallan escombros a cada paso! ¡Pero es tal la fuerza de la costumbre!... Insensiblemente uno se habitúa a vivir entre cadáveres desmenuzados y entre vidrios rotos, hasta que se descubre el encanto de las inundaciones, de los derrumbamientos, y se ve que la vida solo adquiere color en medio de la desolación y del desastre.</i></p>	<p>Com que angústia, com que ansiedade comprovei, durante os primeiros tempos, esta propensão ao cataclismo!... A vida se complica quando se acham escombros a cada passo! Mas é tal a força do costume!... Insensivelmente você se habitua a viver entre cadáveres desmembrados e entre vidros quebrados, até que se descobre o encanto das inundações, das demolições, e se vê que a vida só adquire cor no meio da desolação e do desastre.</p>
--	--

O ritmo da prosa está intimamente ligado ao sentido. Girondo, em diferentes momentos, faz uso de uma somatória de características para exemplificar o sentido, e, com isso, também dá ritmo ao seu texto, como podemos perceber no texto 8:



<i>Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.</i>	Eu não tenho uma personalidade, eu sou um coquetel, um conglomerado, uma manifestação de personalidades.
[...]	[...]
<i>Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W. C.</i>	Há personalidades em todas as partes: no vestíbulo, no corredor, na cozinha, até no W.C.
[...]	[...]
<i>Pero son de una petulancia... de un egoísmo... de una falta de tacto...</i>	Mas são de uma petulância...de um egoísmo...de uma falta de tato...

O paralelismo sintático também serve para marcar o ritmo e é uma ferramenta comumente utilizada por Gironde em *Espantapájaros*. Por isso, mantivemos esse mecanismo em todas as suas ocorrências, como podemos perceber pelos fragmentos do poema 21, em que existe a repetição da conjunção subordinativa “que” no início de cada parágrafo. A partícula “que” presente no interior dos parágrafos oferece ritmo e ênfase ao texto. Vejamos um fragmento:

<i>Que los ruidos te perforen los dientes...</i>	Que os ruídos te furem os dentes...
<i>Que te crezca, en cada uno de los poros...</i>	Que te cresça, em cada um dos poros...
<i>Que al salir a la calle...</i>	Que ao sair ir para a rua...
<i>Que cuando quieras decir: “Mi amor”, digas: “Pescado frito”; que tus manos intenten estrangularte a cada rato, y que en vez de tirar el cigarrillo, seas tú el que te arrojes en las salivaderas.</i>	Que quando tu queiras dizer: "Meu amor", digas: "Peixe frito"; que tuas mãos tentem te estrangular o tempo todo, e que em vez de jogar o cigarro, sejas tu quem serás arremessado nas cuspeiras.
<i>Que tu mujer te engañe hasta con los buzones...</i>	Que tua mulher te engane até com os correios;
<i>Que tu familia se divierta en deformarte el esqueleto...</i>	Que tua família se divirta em te deformar o esqueleto....

Destacamos a escolha do pronome pessoal “tu”, sendo esta escolha fruto de uma ampla discussão. Analisamos a possibilidade da escolha do “você”, também utilizado no português do Brasil. Nossa escolha é inspirada no texto do autor que elimina o “vosotros” e opta por um espanhol que marca distância do espanhol ibérico, conhecido por ter como característica o uso de “vosotros” e suas flexões. Mantivemos em todos os poemas o mesmo padrão. Para ilustrar segue o poema visual do escrito argentino, que, na primeira parte, destaca a decisão do autor:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 Él no sabe nada



Ellos no saben nada

Ellas no saben nada

Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya

idealización de la acción, era – ¡sin discusión!-

una mistificación, en contradicción

con nuestra propensión a la me-

ditación, a la contemplación y

a la masturbación. (Gutural,

lo más guturalmente que

se pueda.) Creo que

creo en lo que creo

que no creo. Y creo

que no creo en lo

que creo que creo.

“Cantar de las ranas”

¡Y ¡Y ¿A?A ¡Y ¡Y
 su ba llí llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba!... jo!... !... !... ba!... jo!...

(GIRONDO, 1932, p. 92)

Esta é uma posição política que marca a concepção dessa tradução com respeito ao uso do pronome pessoal “tu” no português brasileiro. Estamos cientes de que poderíamos optar pelo “você”, mais utilizado no Brasil pelas mídias, mas acreditamos que o “tu” nesta tradução reflete a posição do autor no texto original. Para Walter Benjamin (2008, p. 34), “enquanto que por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras – as palavras, as frases, e as relações se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas completam-se nas intenções comuns que pretendem alvejar”.

O exemplo acima exposto é um poema visual, o único caligrama criado por Girondo e o único texto que não é numerado no livro *Espantapájaros*. Os caligramas ou *Carmina Figurata Latinos*, de acordo com o crítico Rafael de Cozar (2014, p. 130), foram considerados pelos tratados como poéticas e retóricas, como artifícios extravagantes e muitas vezes raridades literárias, em seu aspecto negativo. Guillaume Apollinaire (1880-1919) faz ressurgir os caligramas na Europa no século XX, e publica seus caligramas, em 1918, no livro *Calligrammes*, com o subtítulo de *Poemas sobre a paz e a guerra*. Na América Latina se destaca Vicente Huidobro, que publicou seu primeiro caligrama



em 1912, com o título: *Triângulo armónico*. A poesia visual compreende a informação visual organizada artisticamente, transcendendo a linguagem meramente escrita. Sua tradução se revela um desafio que engloba estes diferentes gêneros. Segundo os teóricos Moacyr Cirne e Álvaro de Sá, poesia visual é o "[...] produto literário que se utiliza de recursos (tipo)gráficos e/ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata, cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias (verbais, sonoras etc)" (1978, p.49)

O caligrama de Gironde cria intertextualidade com uma época importante para a vanguarda e para a literatura, através da poesia visual, especialmente do caligrama, chama atenção para sua proposta estética, uma proposta que se utiliza de várias formas de expressão da linguagem.

Nossa proposta de tradução ficou assim:

Eu não sei nada
Tu não sabes nada
Você não sabe nada
Ele não sabe nada
Eles não sabem nada
Elas não sabem nada
Vocês não sabem nada
Nós não sabemos nada.

A desorientação da minha geração é explicada pela direção da nossa educação, cuja idealização da ação, era - sem discussão! - uma mistificação, em contradição com nossa propensão para a meditação, contemplação e masturbação. (Gutural, o mais guturalmente possível). Creio que creio no que creio que não creio.

E creio que não
creio no que
creio que creio.
"Cantar das rãs"

E E Es Es E E
su des tá tá su des
bo ço ali? lá? bo ço
as as Aqui Cá as as
es es não não es es
ca ca es es ca ca
das! das! tá!... tá!... das! das!



Como é possível observar, nossa maior dificuldade foi com a parte das “pernas do espantalho”, as quais tivemos que “encurtar”, pois optamos por um número menor de versos, mas mantivemos o sentido, a verticalidade e o jogo. Acreditamos que a perda não foi significativa, uma vez que conseguimos preservar a natureza híbrida do poema num todo e a plasticidade do poema não foi prejudicada por esta opção – a imagem do espantalho segue definida. Se em outros poemas Girono privilegiava o aspecto sonoro, aqui destaca-se o visual.

A repetição da terminação em “ción” do texto fonte foi transferida para treze palavras em português terminadas em “ção”, conservando a posição do autor através da marca criticada pela “boa escrita”.

No poema 8 ainda encontramos um neologismo: “*furunculosis*”. Como a palavra criada por Girono se entende em português, optamos por mantê-la igual:

<i>En mí, la personalidad es una especie de furunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.</i>	Em mim, a personalidade é uma espécie de furunculose anímica em estado crônico de erupção; não passa meia hora sem que me nasça uma nova personalidade.
---	---

Seja pela relação homóloga entre os sons, ou por outros mecanismos utilizados, Girono, cria novas relações entre os elementos por meio da linguagem. Essas relações criam imagens. As imagens vinculadas em seus textos têm grande importância e costumam ser inusitadas, provavelmente por influência do surrealismo. Portanto, em vários momentos tivemos o cuidado de privilegiar essas imagens em nossa tradução, como podemos contatar no trecho a seguir:

<i>Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista, y la memoria se te llene de herrumbre, de olores descompuestos y de palabras rotas.</i>	Que os ruídos te furem os dentes como uma lima de dentista, e a tua memória se encha de ferrugem, de odores decompostos e de palavras quebradas.
---	--

O poema 20 também é exemplo de imagens inusitadas, do qual destacamos o seguinte fragmento:

<i>El furgón se acopla con la locomotora. No hay más que piernas y brazos por todas partes: bajo los asientos, entre los durmientes de la vía, sobre las redes donde se colocan las valijas.</i>	O furgão se acopla com a locomotiva. Não há mais que pernas e braços por todas as partes: debaixo dos assentos, entre os dormentes da via, sobre as redes onde se colocam as malas.
--	---



Em um primeiro momento a palavra “*durmientes*” poderia confundir o leitor brasileiro, ao ser lida e interpretada como sendo pessoas que dormem. Em um segundo momento, verificamos que “*los durmientes de la vía*” se referia a um termo técnico. Ao consultar o dicionário técnico ferroviário em português encontramos o verbete em português: “*dormentes*”, palavra que se refere a um elemento do mundo ferroviário. Cabe destacar que essa solução resultou da consideração do argumento do poema, todo ambientado no tema ferroviário.

Também no poema 20, cabe analisar o seguinte fragmento:

<p><i>Insensiblemente uno se habitúa a vivir entre cadáveres desmenuzados y entre vidrios rotos, hasta que se descubre el encanto de las inundaciones, de los derrumbamientos, y se ve que la vida solo adquiere color en medio de la desolación y del desastre.</i></p> <p><i>¡Saber que basta nuestra presencia para que las cariátides se cansen de sostener los edificios públicos y fallezcan —entre sus capiteles, entre sus expedientes— centenares de prestamistas, que se alimentaban de empleados... ¡públicos!... y de garbanzos!</i></p> <p><i>¡Saborear —como si fuese mazamorra— los temblores que provoca nuestra mirada; esos terremotos en los que las bañaderas se arrojan desde el octavo piso, mientras perecen enjauladas en los ascensores, docenas de vendedoras rubias, y que sin embargo se llamaban Esther!</i></p>	<p>Insensivelmente você se habitua a viver entre cadáveres desmembrados e entre vidros quebrados, até que se descobre o encanto das inundações, das demolições, e se vê que a vida só adquire cor no meio da desolação e do desastre.</p> <p>Saber que basta nossa presença para que as cariátides se cansem de sustentar os edifícios públicos e faleçam – entre seus capitéis, entre seus expedientes- centenas de prestamistas, que se alimentavam de empregados... públicos!... e de grãos-de-bico! Saborear – como se fosse mazamorra- os tremores que provocam nossos olhares; esses terremotos nos quais as banheiras são jogadas desde o oitavo andar, enquanto perecem enjauladas nos elevadores, dúzias de vendedoras loiras, e que todavia se chamam Esther!</p>
--	--

Do fragmento acima, destacamos a palavra “*mazamorra*”, a qual mantemos no original, caracterizando uma estrangeirização. “*Mazamorra*” remete a um típico doce, receita latino-americana, o que agrega a nossa tradução um aspecto de divulgação cultural. Também cabe observar que no Chile, “*La Mazamorra*” é uma dança, que consiste na representação de dois gaviões que rodeiam uma pomba. A pomba, em uma atitude passiva, se deixa cortejar. Decidimos manter a palavra do texto fonte na tradução, apesar de ser desconhecida no Brasil, assim incentivamos o leitor a buscar sua própria solução/interpretação para a tradução dessa palavra.



À guisa de conclusão

Partindo deste breve estudo, podemos afirmar que nossas escolhas tradutórias visaram preservar o estilo e a posição literária do texto fonte em nossa tradução. O estudo prévio sobre a obra *Espantapájaros* foi fundamental para a melhor compreensão do texto fonte, suas características e mecanismos, a fim de trazer para o português a atmosfera, as imagens e o ritmo deste texto literário, pois aqui o trabalho tradutório vai além do conhecimento das línguas e exige um trabalho estético. Ao analisarmos os poemas do livro *Espantapájaros*, de Gironde, especificamente o caligrama e os poemas 5, 8, 20, 21 e 22, que foram aqui apresentados, podemos mergulhar nos mecanismos de escrita do autor, e perceber, através da sua linguagem, as maneiras diferentes de olhar o cotidiano e, assim, também propor uma tradução que considerasse essas características. O objetivo deste artigo foi propor uma tradução dos poemas apresentados e promover a reflexão acerca da especificidade da escrita poética de Oliverio Gironde. O trabalho tradutório foi desafiador uma vez que os versos selecionados são ricos em imagens e também compostos por um trabalho poético que inclui ritmo e musicalidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: FALE – UFMG, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CIRNE, Moacy; SÁ, Álvaro de. **Do modernismo ao poema-processo e ao poema experimental**: teoria e prática. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 72, n. 1, p. 0-49, 1978.

CORRAL, Rose. **Aproximación a un texto de vanguardia**: Espantapájaros (Al alcance de todos) de Oliverio Gironde. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXVIII, n. 1, p. 333-341, 1990.

COZAR, Rafael. **Cuestionario de Victoria Peneda**: Experimental II. *Creaciones*. Ed. Raúl Diaz Rosales, número extraordinário. Março, 2014. p. 119-132. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/3805/3949>> Acesso em: 20 de jun. 2015.



ECO, Umberto. **Decir casi lo mismo**. Barcelona: Debolsillo, 2009.

EDSON FAÚNDEZ, V. **Espantapájaros (Al alcance de todos) de Oliverio Gironde**: la relación de uno consigo mismo como respuesta al hastío de vivir. *Acta Literaria*, n. 33 (87-108), 2006. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482006000200007>. Acesso em 20 de maio de 2015.

GIRONDO, Oliverio. Manifesto Martín Fierro. In: SCHWARTZ, J. (Org.). **Vanguardas Latino-americanas**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 142-144.

GIRONDO, Oliverio. Obras **completas**. Buenos Aires: Losada, 1968.

MOLINA, Enrique. Prólogo. In: GIRONDO, O. **Obras completas**. Buenos Aires: Losada, 1968.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. Gironde o el triunfo de una ética posagónica. In: GIRONDO, O. **Obra completa**. Costa Rica: Allca XX, 1999. p. 379-404.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas**: arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

Ilustração 1: Réplica do “*espantapájaros-académico*”. Buenos Aires: Museo de Buenos Aires. Disponível em: <www.museodelaciudad.buenosaires.gob.ar> Acesso em: 12 de maio de 2015.

Recebido em: 23/09/2015

Aceito em: 10/12/2015

