

**PARTE 1**  
**DOSSIÊ ESCRITORES**  
**BRASILEIROS CENTENÁRIOS**



**HENRIQUETA LISBOA**

# HENRIQUETA LISBOA: A POESIA TRANSCODIFICADA\*

Ângela Vaz Leão\*\*

## RESUMO

Este trabalho tem por objeto a obra poética de Henriqueta Lisboa já traduzida para outras línguas. Após algumas considerações sobre a dificuldade da tradução de poemas, principalmente quando se trata de traduzir de uma língua moderna para o latim, o trabalho analisa a excelente tradução latina de *Montanha viva – Caraça*, feita por *Sarnelius et Laurentius* (Pedro Sarneel e José Lourenço de Oliveira). Por sua qualidade, essa tradução está à altura do original.

**Palavras-chave:** Henriqueta Lisboa; *Montanha viva – Caraça*; Sarnelius e Laurentius; Tradução de poesia; Tradução para o latim.

Dada a harmonia solidária do cosmos, em que todas as coisas se acham relacionadas, podemos compreender que as diferentes ciências, ao longo de sua história, tenham contraído débitos entre si, fazendo empréstimos umas com as outras, seja no plano da metodologia, seja no plano dos conceitos e da nomenclatura.

Para dar apenas dois exemplos, lembremos, primeiro, que a noção de estrutura, cujo germe se encontra inegavelmente na lingüística saussuriana, tornou-se básica na antropologia de Lévi-Strauss, desenvolvendo-se no Estruturalismo, que acabou por transitar entre as diversas ciências humanas e sociais. Se, nesse processo, a lingüística é credora, em outros, porém, ela é devedora – e aqui vai o segundo exemplo. Foram as ciências das telecomunicações que desenvolveram e refinaram o esquema do processo da comunicação, apenas esboçado por Saussure, sob a denominação de “circuito da fala”. O que, no genial lingüista suíço, era um esquema de co-

\* Trabalho apresentado na PUC Minas, em 1/11/2001, em mesa-redonda que integrou a comemoração dos centenários de Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes, promovida pela Pró-reitoria de Extensão e pelo Instituto de Ciências Humanas.

\*\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

municação interpessoal, em presença e imediata, transformou-se numa rica teoria da comunicação, sem limites de interlocutores, de espaço e de tempo.

Nesse processo de trocas comunicativas, a língua funciona como código, isto é, como um sistema de sinais ou de signos, com os seus componentes – o signifi-  
cante, o significado e o vínculo que os une –, que Saussure figura por algumas ima-  
gens, como, por exemplo, a da moeda com as suas duas faces.

Mas foi a engenharia de telecomunicações que explorou ao máximo essa concepção e a transformou em teoria produtiva, não só estendendo-a até os seus li-  
mites atuais, que certamente ainda serão ultrapassados para muito além do que é  
hoje imaginável, mas também extraindo dela todas as aplicações que se colocam en-  
tre as grandes maravilhas do mundo contemporâneo.

Pois bem. Nessa teoria, se a língua é entendida como um código, segue-se  
que o mais simples diálogo entre interlocutores da mesma língua materna será en-  
tendido como uma seqüência de codificações e descodificações alternadas, que trans-  
formam conteúdos mentais em matéria sonora, e nova matéria sonora em novos  
conteúdos mentais. A chave da correspondência entre os elementos dos signos, para  
a codificação e a descodificação da mensagem, acha-se no código que é a língua ma-  
terna – sistema de signos que, no processo de aquisição da linguagem, o cérebro vai  
armazenando naturalmente, com notável intensidade na infância e menos intensa-  
mente, porém sem interrupção, pela vida afora, a não ser em casos patológicos. É  
claro que, até aqui, estou falando da língua oral, da qual a escrita não passa de um  
sucedâneo, sujeito a novo tipo de código e dependente de aprendizagem, em geral  
feita na escola. No decorrer desta introdução, só estarei pensando em falantes alfabe-  
tizados, capazes de emitir e receber mensagens na língua materna, tanto no seu uso  
oral quanto no escrito.

O diálogo entre os interlocutores de línguas maternas diferentes é ainda  
mais complexo: exige que o conteúdo mental da mensagem, expresso em significan-  
tes de determinada língua, seja descodificado nessa mesma língua; e, depois, que se-  
ja transcodificado, isto é, tenha o seu significado transposto para outro código ou ou-  
tra língua, e seja nesta interpretado.

Toda tradução é, pois, um exercício de transcodificação, cujo desafio é a  
conservação da mensagem da língua de partida, com o seu conteúdo intacto, ou pelo  
menos muito próximo, na língua de chegada, não obstante a especificidade das duas  
estruturas lingüísticas diferentes.

Porém, quando se trata de poesia, conservar a mensagem não basta. É pre-  
ciso também conservar a poeticidade da mensagem, que às vezes excede de muito o  
mero conteúdo denotado. Segundo José Paulo Paes (1990), que de poesia e de tradu-  
ção entendia como poucos, “a poeticidade de um texto é função de sua organização  
lingüística”. Ora, a organização lingüística do texto depende, de um lado, das poten-

cialidades da língua, e, de outro lado, da capacidade do autor de jogar com essas potencialidades, explorando-as de forma criativa. No caso do texto poético, a essa capacidade de jogo lingüístico deve somar-se uma dose de ousadia do poeta, para que, através de “operadores poéticos”, se perturbe a organização lógica do discurso, se altere o encadeamento linear das idéias. Além dos operadores poéticos mais comuns como o metro, a rima, a estrofação, as formas fixas, outros há que, na sua combinação e dosagem, podem caracterizar o estilo poético em diversos graus, desde o de um poeta, até o de um gênero, ou de uma época. Pense-se, por exemplo, na utilização típica de inversões, anáforas, elipses, metonímias, metáforas, epítetos deslocados, e todo tipo de desvios em relação a uma sintaxe ortodoxa.

Assim, na definição de José Paulo Paes, se se tomar como parâmetro a norma culta, associada às exigências do discurso lógico, pode-se, sem blague, entender a organização lingüística do poema, como uma verdadeira desorganização, consciente e premeditada, que cria suas próprias normas internas, em favor de certa coesão poética.

Conservar a poeticidade do texto na sua tradução constitui, portanto, tarefa das mais complexas, pois a transcodificação, em primeiro lugar, é um ato hermenêutico por excelência, que exige do tradutor uma penetração no significado integral do poema; e, em segundo lugar, é um jogo com duas línguas estruturalmente diversas que, utilizando operadores poéticos diferentes, procura produzir em ambas efeitos análogos.

Voltando a José Paulo Paes, que tanto escreveu por si quanto traduziu – e foi mestre em ambos os tipos de escrita – lembre-se que ele considera mais difícil traduzir do que escrever por conta própria, avaliação que pode parecer estranha a alguns leigos. Mas pensemos um pouco. Suponhamos alguém que conheça igualmente bem a sua língua materna, o português, e uma língua estrangeira, como, por exemplo, o inglês. O que lhe será mais fácil, ou melhor, menos difícil: produzir um texto poético na sua língua de uso diário, ou traduzir outro, da língua estrangeira, sem deixar que se perca a poeticidade do original? Traduzir Shakespeare ou Longfellow, por exemplo, conservando toda a poeticidade de seus textos?

Quem cria o texto sofre as coerções da sua língua, da tradição literária, do gênero escolhido, sem falar nas exigências de suas próprias concepções discursivas e poéticas. Mas quem traduz, além de estar submetido a essas mesmas restrições, sofre outras, como as de um estilo particular, de um autor particular, de uma língua particular, de onde deve partir para criar, com recursos diferentes, efeitos análogos ao do texto original. Talvez por isso se possa dizer que não há tradução livre, no sentido pleno do termo. O tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto que traduz, isto é, pela sua semântica e pelas condições de sua realização.

Na poesia a ser traduzida, somam-se, pois, a semântica do significado e a

semântica do significante, que também deve ser objeto da tradução. E essa dificuldade se torna tanto maior quanto mais condensada for a linguagem poética de partida.

Esse é o caso da poesia de Henriqueta Lisboa, cuja concisão deliberada retrata a timidez, o recolhimento da autora. Ao longo de sua obra, encontram-se poemas feitos quase só de implícitos, de palavras contidas que é preciso adivinhar.

Cite-se, como exemplo dessa economia expressiva, a primeira parte do poema “Na morte”, onde dez versos contêm apenas um verbo – “nos encontraremos” – repetido no primeiro e no décimo versos. Tudo o mais são substantivos, às vezes preposicionados, exercendo funções de núcleos de sintagmas adverbiais ou de apostos, sendo os substantivos nucleares modificados por pouquíssimos adjetivos. Leiamos:

NA MORTE

Na morte nos encontraremos.  
Sim, na morte.  
Tempo de consórcio e de vínculo.

Depois de caminhos extremos.  
Quer pelo sul ou pelo norte.

Ao término de circunstâncias:  
Passos certos ou perdidos.

Sem palavras nem sentimentos,  
com simplicidade suprema.

Na morte nos encontraremos.  
(*apud* Sarnelius e Laurentis, 1951, p. 48)

Pode-se bem imaginar a dificuldade da tradução de poesia tão densa e tão contida. Ainda assim, porém, a obra de Henriqueta não deixou de provocar bons tradutores, que, em geral, não a verteram na íntegra, mas que dela traduziram poemas selecionados. Deixando de lado as traduções para o húngaro e o búlgaro, línguas que não conheço, vou citar as traduções que chegaram às minhas mãos e cujos textos se acham ao alcance da minha leitura.

Nas línguas românicas, disponho de apenas duas traduções: uma tradução para o francês, de setenta e seis poemas, tirados de livros que vão de **Velário** a **Miradouro**, sob o título de **Poèmes choisis**, da autoria de Vera Conradt, edição particular da Autora e da Tradutora; e outra, para o espanhol, de vinte e dois poemas, traduzidos por Angel Crespo e publicados na **Revista de Cultura Brasileira**, que ele dirigia em Madrid.

Nas línguas germânicas, o que há de mais importante é o trabalho de Blanca Lobo Filho. Professora emérita da Universidade Estadual de Portland, nos Estados Unidos, lá defendeu a dissertação **The poetry of Emily Dickinson and Henri-**

queta Lisboa em 1973, organizando em seguida uma antologia trilingüe de trinta e três poemas, nas suas versões para o inglês e para o alemão, acompanhadas do original português. A edição saiu em 1978, pela Norwood Editions.

Finalmente, existe uma magnífica tradução para o latim, única tradução de um livro completo de Henriqueta. Trata-se de **Montanha viva – Caraça** (1972). A tradução tem uma história curiosa. Feita a quatro mãos, começa com o Padre Pedro Sarneel, que desiste da tarefa no meio do caminho, encerrando na gaveta os poemas traduzidos. E termina com o Professor José Lourenço de Oliveira, que complementa o trabalho de Sarneel, submetendo-o a cuidadosa revisão, concluída pelo Natal de 1963. Os cuidados da revisão não pouparam sequer o título do livro. O Padre Sarneel traduzira **Montanha viva** por **Mons Vitae**, substituindo o adjetivo por um substantivo no genitivo, o que encarece o sentido metafórico do sintagma. Já o Professor Lourenço respeita a concepção original de Henriqueta, traduzindo **Montanha viva** por **Mons vivus**, forma que prevalecerá na publicação.

Ouçamos os dois autores, na edição bilíngüe de 1972, organizada pelo Padre Lauro Palú, sob os auspícios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo.

Diz o Padre Sarneel que traduziu para o latim os quarenta poemas de **Montanha viva**, “constantemente impelido por um forte sentimento de admiração” pelo Caraça, pela sua paisagem, pelo latim. Fala, em seguida, da dificuldade do trabalho da tradução, maior, segundo ele, do que a da composição na própria língua.

Traduzir é difícil. Compor é mais simples. As musas, então, acorrem numerosas. Todas inspiram. E sem compromisso, larga-se uma para acompanhar outra.

Quem traduz não pode voar para onde e por onde a imaginação o leva. Tem de pensar e escrever como o seu modelo pensou e escreveu. Deve retratar o mais exatamente possível a personalidade moral e literária do autor original, a profundidade e elevação dos seus conceitos e imagens, o colorido e a música do seu estilo. Mesmo uma tradução livre está presa à inspiração de outrem. (Sarnelius, 1977, p. 18)

Como se vê, a opinião do Padre Sarneel coincide com a de José Paulo Paes: quando se trata de textos literários, a tradução é mais difícil do que a redação original. É evidente que tal comparação pressupõe que o autor da tradução e o da redação original seja o mesmo. Adverte o Padre Sarneel que mais difícil ainda é traduzir para o latim, língua hoje desconhecida da maioria:

É tarefa ingrata traduzir uma língua viva que todos entendem para uma língua morta que ninguém fala, poucos estudam e muitos ignoram totalmente. Não é fácil verter para o latim, com propriedade e precisão, uma página escrita em vernáculo castiço, puríssimo. Eu o sabia antes de principiar a latinizar **Montanha viva**. Mas o amor tudo empreende e muito consegue. (Sarnelius, 1977, p. 18)

Após considerar, em tese, a dificuldade de qualquer tradução para o latim, alude às suas dificuldades pessoais para traduzir **Montanha viva** e justifica sua desistência temporária do trabalho:

Comecei a traduzir com otimismo. Bem cedo, porém, desanimei. É impossível vestir elegantemente com roupagens à antiga uma composição literária de estrutura moderníssima. (...) Desisti. Fechei dentro da gaveta os meus primeiros rascunhos, os meus pobres ensaios e arranjos.

Tinha cruzado os braços. Mas Horácio me aconselhava que continuasse a malhar na bigorna da minha tenda. Ovídio me prometia que o amor havia de superar todos os obstáculos, e Virgílio me assegurava que o trabalho perseverante tudo vence. (Sarnelius, 1977, p. 18-19)

Assim, o Padre Sarneel, apoiado em ninguém menos que Horácio, Ovídio e Virgílio, retomou a tradução. Rasgou todo o trabalho já feito e compôs outros versos, não mais na métrica clássica latina, mas na dos poetas cristãos da Idade Média. Concluída a tradução, ofereceu-a “à autora do mais belo livro que se escreveu sobre o Caraça do Irmão Lourenço e dos filhos de São Vicente”: **Montanha viva. Mons Vitae** (Sarnelius, 1977, p. 20).

Ouçamos, agora, a palavra do outro tradutor, o professor José Lourenço de Oliveira, que, como assinalamos, revisou todo o trabalho do Padre Sarneel, alterando-o substancialmente a partir do título. O novo tradutor começa por uma declaração modesta de autoria, onde se adivinha a mesma timidez de Xavier, seu pseudônimo na narrativa autobiográfica **Xavier e o Caraça** (1987). Diz o professor Lourenço: “**Mons vivus** tem dois autores: um, professor do Caraça no início do século, foi perito em poesia latina: é o saudoso Padre Sarneel, falecido em 1963; o outro é ex-aluno do Caraça, entre 1916 e 1922” (Laurentis, 1977, p. 21).

Ao Padre Sarneel define como “perito em poesia latina”. E a si próprio, apenas como “ex-aluno do Caraça”. Coisa típica da personalidade do grande Mestre, que havia aprendido, no próprio Caraça, a virtude vicentina da humildade. Mas continuemos com as palavras do professor Lourenço:

É rotina comum traduzir do latim ao vernáculo, não porém traduzir ao latim, língua que deixou de ser primeira, quando deixou de ser nativa para um povo; a posse de meia força que oferece aprende-se na fala escrita dos antigos, muito sujeita a mitos de exegese, na mal segura diacronia do passado; no íntimo vigor de seu poder, sumiram-se matizes da cor autêntica, vernácula; isso dificulta traduzir ao latim, sobretudo uma poesia moderna como a de Henriqueta Lisboa, dona de claros ritmos recentes, onde voga a beleza, ora em largos de sinfonias de Beethoven, ora em leves de suavidade à Debussy. (Laurentis, 1977, p. 21)

Após essa interessante aproximação entre ritmos poéticos e ritmos musicais, o professor Lourenço explica, como já fizera o Padre Sarneel, a impossibilidade

de traduzir **Montanha viva** em metros clássicos latinos. Mais adequado será o ritmo moderno (pós-românico), baseado no acento de “intensidade”. A essa “infidelidade instrumental” em relação à forma externa da língua latina, poderá somar-se certa “infidelidade semântica”, devida a traços da “forma interna do idioma”. Maior, porém, será o esforço do tradutor para, não obstante essas diferenças, conseguir preservar a mensagem do original:

Tivemos pois de transigir, ao ver que não podia espartilhar-se, em metro horaciano, o lucro estético de **Montanha viva**. Usou-se, em vez da métrica romana, a intensidade pós-românica do metro; em vez de certos ritmos liberados, na música da autora, um nivelar mais comedido, nos versos em latim; em vez de rimas, quase como querendo compensar, uma presença intencional de muitos dáctilos finais.

Com essa infidelidade instrumental, insinuou-se, inevitável, a coleante infidelidade semântica, tributo costumeiro, pagado à forma interna do idioma; faz-se maior o esforço de criar, quando se quer obter, por outras sintonias, a mesma comunhão do original. (Laurentis, 1977, p. 21)

O professor Lourenço cita em seguida Santo Tomás de Aquino, que recomenda aos tradutores conservar a sentença, isto é, o juízo que ela expressa, mas mudar o modo de falar, segundo as propriedades da língua para a qual estiverem traduzindo: “*Servet sententiam, mutet autem modum loquendi, secundum proprietatem linguae in quam transfert*” (1977, p. 21).

Com a habitual modéstia, conclui o Professor Lourenço os seus esclarecimentos, deixando que valha, ao menos, a intenção dos tradutores de “louvar o Caraça, estância onde o latim foi mais mineiro e o Brasil foi mais cultura ocidental” (1977, p. 22).

Com efeito, o latim, língua universal do Ocidente por vários séculos, talvez depois do ano mil começou a perder terreno para os romances em formação. O fenômeno foi continuando nas línguas românicas: o latim foi aos poucos sendo abandonado, primeiro no uso oral cotidiano; depois na literatura; em seguida e sucessivamente nas ciências, no direito e na filosofia; e por fim, quase nos nossos dias, na teologia e na prática litúrgica. Não deixou, entretanto, de ser o celeiro onde as línguas vernáculas vão buscar vocábulos prontos ou radicais e afixos a combinar, para denotar as novas conquistas da tecnologia e os novos conceitos que a mente humana vai concebendo. Não deixou, também, de ser uma reserva lingüística onde textos de qualquer língua, inclusive os poéticos, podem encontrar nova forma de expressão.

Foi o que ocorreu, como já vimos, com **Montanha viva – Caraça**, de Henriqueta Lisboa, obra transcodificada, ou simplesmente traduzida, do português para o latim. Devem ter sido imensas as dificuldades dessa tradução, que é o objeto principal deste trabalho. Como dão a entender os tradutores, tratava-se de encontrar correspondência para uma sensibilidade moderna em outra língua, que fazendo parte de uma cultura antiga, também era (numa contradição aparente) a sua síntese.

As próprias estruturas lingüísticas das duas línguas, a latina de natureza mais sintética e a portuguesa de natureza mais analítica, já eram suficientes para que os textos portugueses se traduzissem em textos latinos mais curtos e mais densos. Leiamos parte de um poema, retirado da edição bilíngüe de *Montanha viva* (1977), recortando dele apenas as duas primeiras estrofes, isto é, um dístico e uma quadra:

A FLOR DE SÃO VICENTE

Do caule esguio em pendor,  
três pétalas – uma flor

Humildade. Simplicidade.  
Caridade. Ó penhor!  
De que maneira se há de  
aproximar dessa flor?  
(p. 108)

Trata-se do poema “A flor de São Vicente”, que canta essa flor única, síntese das virtudes vicentinas, simbolizadas pelas três pétalas – a humildade, a simplicidade e a caridade. Essas virtudes se estendem metonimicamente ao fundador do Caraça e ao próprio Colégio, que pode ser evocado, sem nenhuma dificuldade, pelo substantivo “flor”, já que, em latim, *flos* tem o gênero masculino, como o português colégio. A tradução latina reestrutura completamente as estrofes: passa os dois primeiros versos da quadra para o final do dístico, do que resulta uma estrofação diversa da do original, isto é, um dístico seguido de uma quadra no original e, inversamente, uma quadra seguida de um dístico na tradução latina. A mudança tem evidente repercussão no significado global do poema:

FLOS VICENTIIUS

Tenui de caule  
flos unus pendet, trifolium.  
Humilitas Simplicitas et Caritas.  
Ó pignus!

Ad florem  
quomodo accedere?  
(*apud* Sarnelius et Laurentis, p. 109)

A reestruturação do professor Lourenço reconstruiu o sentido, reagrupando as idéias de forma mais coesa. Expliquemos. O determinante indefinido “uma”, em “uma flor”, isto é, “uma flor qualquer”, torna-se numeral em latim, já que o latim sequer possuía artigo. A tradução inverte a ordem dos elementos do sintagma original, “flos unus”, que significa “flor única”. A expressão “flos unus”, por sua vez, ganha maior densidade graças à condensação do seu apostro descriptivo, “três pétalas”, que é traduzido em uma só palavra, “trifolium”.

Essas três pétalas simbolizam as três principais virtudes vicentinas: “Humildade, Simplicidade, Caridade”. O conjunto das pétalas – a flor – simboliza o Colégio e, metonimicamente, o seu Fundador. Na estrutura da tradução, as três virtudes (*Humilitas Simplicitas et Caritas*), integradas pela supressão do ponto final que as separava, passam a completar o dístico, logo em seguida à descrição da flor, como se fossem um aposto. O poema ganhou em coesão e em coerência interna.

Os dois últimos versos da quadra original passam a ser, na tradução, um dístico separado: “Ad florem/ quomodo accedere?”. É uma interrogação retórica: interrogação reflexiva, “como alcançar essa flor?”, que o poeta dirige a si próprio, sem pedir resposta a nenhum interlocutor. Essa tradução, comparada aos versos do original, “De que maneira se há de/ aproximar dessa flor?”, mostra-nos um caso exemplar do sintetismo latino, em oposição ao analitismo românico: com apenas quatro palavras do latim (“Ad florem quomodo accedere?”), traduz-se o pensamento contido em nove palavras do original português.

Para proporcionar aos que dominam pouco o latim uma melhor idéia do alto teor da tradução, seria bom comparar o original e a versão latina do dístico com uma retroversão portuguesa, que nada mais é do que uma leitura literal do texto em latim:

Original português:	De que maneira se há de aproximar dessa flor?
Tradução latina:	Ad florem quomodo accedere?
Retroversão portuguesa:	A essa flor, como chegar?

Esse é um caso exemplar das virtudes do sintetismo latino, mas não é um caso único. A comparação de **Montanha viva** com **Mons vivus** poderia dar a qualquer professor de latim inúmeros exemplos desse traço contrastivo, que opõe a sintaxe do latim à das línguas românicas. As circunstâncias do momento, porém, não me permitem estender-me em outras análises contrastivas desse traço.

O que fica evidente daí é que, em qualquer tradução, mas principalmente na tradução literária, são os efeitos de sentido que importam, não os recursos utilizados para produzi-los.

Passemos a outro traço estilístico que distingue os dois textos, o vernáculo e o latino, de **Montanha viva**. No campo da sintaxe figurada, observemos como os efeitos de uma anáfora em um poema de Henriqueta Lisboa são obtidos, em latim, graças a outros recursos, usados pelos tradutores. No poema “Solidão”, estruturado em cinco tercetos e um dístico final, destaca-se, em todas as estrofes, o uso anafórico do verbo “fala”, com que se iniciam, portanto, cinco versos do poema:

SOLIDÃO

Um homem na solidão  
– que perene solilóquio! –  
3 *fala* profundo a si próprio.

*Fala* a Deus em termos claros  
a fluírem das mesmas águas  
6 pela eternidade em curso.

*Fala* com tremor na voz  
para que relvas e musgos  
9 a palavra testemunhem.

*Fala* com os ventos diversos  
para que a mensagem levem  
12 aos ouvidos do horizonte.

*Fala* com o penhor das rochas  
para que as estrelas o ouçam  
15 desde a pedra em que se assenta:

“Da pedra da solidão  
17 hei de levantar um templo.”  
(p. 34; grifos acrescentados)

A tradução do professor Lourenço produz em nós a mesma profunda impressão: a vida solitária de um homem nas montanhas de Minas se enche de um “perene solilóquio” em que ele fala primeiro a si próprio, depois a Deus e finalmente aos elementos da natureza circundante, como se quisesse tomá-los em testemunho e aval da sua promessa ou do compromisso assumido consigo mesmo: “hei de levantar um templo”. Quanto aos efeitos produzidos pela forma verbal “fala”, em anáfora (v. 3, 4, 7, 10 e 13), na tradução são produzidos pelo verbo latino correspondente – *loquitur* – usado, porém, no final dos versos. Eis a tradução:

SOLITUDO

Vivens vir in solitudine  
perennique soliloquio  
3 altissime secum *loquitur*.

Clarum verbum Deo *loquitur*  
fonte quod ab uno profluens  
6 in aeterna tendit tempora.

Cum tremore in voce *loquitur*  
verbis suis utqui praebeant  
9 herba et muscus testimonium.

Ventis et diversis *loquitur*  
utqui secum nuntia deferant  
12 horizontes usque terminos.

Celsis rupibus et loquitur  
 voce tanta ut id e lapide  
 15 ubi sedet audiant sidera:  
 “Hic e petra solitudinis  
 17 extruam Dei aedificium.”  
 (p. 35; grifos acrescentados)

A qualidade da tradução é indiscutível. Para melhor percebê-lo, destaquemos do poema o primeiro terceto, com sua tradução, seguida de um novo exercício de retroversão, que reconduz o texto latino, quase ao pé da letra, a uma nova versão portuguesa:

Original português	Um homem na solidão – que perene solilóquio! – fala profundo a si próprio
Versão latina	Vivens vir in solitudine perennique soliloquio altissime secum loquitur
Retroversão portuguesa	Vivendo na solidão, um homem, em interminável solilóquio, profundamente consigo fala.

Segundo nossa análise, algumas soluções estilísticas da tradução parecem superar as do original. Porém, se, em “A flor de São Vicente”/“Flos vicentius”, essa superação se deve às qualidades da própria língua latina, principalmente ao seu sintetismo, já no poema “Solidão”/“Solitudo”, esse fator se soma à habilidade dos tradutores. Com efeito, em vez de apenas situar o sujeito “um homem”/“vir” numa circunstância de lugar, real ou virtual, isto é, “na solidão”/“in solitudine”, a tradução lhe acrescenta um verbo ativo no particípio presente, “vivens”. E disso resulta, em português, uma oração reduzida de gerúndio, inexistente no original. Esse acréscimo enriquece o sentido do poema: o homem não se acha apenas em um momento fugaz de solidão, mas “vive” na solidão. Não é um ser estático, apenas contemplativo, mas é vivente, é dinâmico. Fala, e da sua fala sai a promessa de um templo. É como se o seu *verbum* tivesse força para criar.

Aliás, o teor poético do texto já aparece desde o primeiro verso do original, graças à ambigüidade do sintagma adverbial “na solidão”, que tanto pode referir-se a um estado psicológico de solidão interior, quanto ao isolamento real nas montanhas ainda inabitadas do monte do Caraça. Caberá ao leitor reconstruir o sentido, ainda que para deixá-lo poeticamente ambíguo.

Quanto à métrica, é bom observar que os versos do original são setissílabos. Os da tradução latina, se submetidos a uma metrificação moderna (não obstante o

anacronismo intencional ou experimental), são também setissílabos. Enquanto isso, os da retroversão portuguesa, quase literal em relação ao latim, são eneassílabos. Uma comparação entre as métricas da versão latina e da retroversão portuguesa confirma a diferença de ritmo entre as duas línguas, decorrente do sintetismo do latim, em oposição ao analitismo do português.

Após a análise da estrofe inicial, vejamos o dístico que fecha a versão latina. Também ele parece apresentar, na tradução, uma solução mais feliz do que a redação primitiva:

Original português	Da pedra de solidão hei de levantar um templo
Versão latina	Hic e petra solitudinis extruam Dei aedificium
Retroversão portuguesa	Aqui, da pedra da solidão, erguerei o templo de Deus.

O achado feliz da tradução latina foi a introdução do advérbio “hic” “aqui”. Em primeiro lugar, esse advérbio aponta deiticamente o lugar da fala, que apenas era nomeado no original. Depois, sugere a distância entre o lugar dessa fala (a pedra da solidão) e o seu destinatário (Deus, o horizonte, as estrelas), acentuando a oposição terra x céu. O “hic” mostra, quase que com um gesto, a situação do homem solitário. A liberdade com que o tradutor fez a versão para o latim deu maior força poética ao texto traduzido.

Finalmente, para concluir nossas ligeiras observações sobre a tradução latina de *Montanha viva – Caraça*, vejamos mais um exemplo da liberdade do trabalho tradutório, no poema “Matinal” (1977, p. 70-71), que se compõe de sete tercetos, acompanhados do refrão “Deus é grande”. Esse refrão, quem o proclama é toda a natureza que desperta de madrugada, desde as pedras escuras e “a fita de água voante” até os meninos do Caraça que, como cabritos, correm aos saltos para o banho de cachoeira.

É o que nos dizem os quatro primeiros tercetos, com seu refrão:

#### MATINAL

Acorda de madrugada  
em lugarejo distante  
uma voz terna e confiada:  
– Deus é grande.

Nasce das escuras pedras  
uma fita de água voante  
em que o arco-íris se reflete  
– Deus é grande.

As águas límpidas jorram  
de banquetas espelhantes:  
num desperdício de jóias.  
– Deus é grande.

São cabritos, vêm aos saltos  
esses meninos ao banho  
Como está cheia a cascata!  
– Deus é grande.  
(p. 70)

Como se vê, não há rimas dentro dos tercetos. Mas cada terceto ressoa no seguinte, através de assonâncias ou de rimas toantes, especialmente no segundo verso: “distante/ voante/ espelhante/ banho”, etc. É como se um eco prolongasse o louvor a Deus entoado pela natureza, em termos, aliás, que a tradução latina altera significativamente.

#### AD MATUTINUM

Iam orto lucis sidere  
fit dissito in pratulo  
dulciora vox fidei:  
– Quis ut Deus?

De fusca rupe nascitu  
fonticulus volatilis  
et lucet ascus pluvius  
– Quis ut Deus?

Undas spumosa pullulant  
de repercussis grandibus  
inaniter gemmiferae  
– Quis ut Deus?

Nunc iuvenes capreoli  
Saltatim petunt balnea  
Et cataractas contegunt  
– Quis ut Deus?  
(*apud* Sarnelius et Laurentis, p. 71)

Na tradução latina, o refrão “Deus é grande” se transforma na interrogação “Quis ut Deus?”, que, ao pé da letra significa “Quem (é) como Deus?”. Note-se a superioridade da solução adotada. No lugar da frase afirmativa do original, temos na tradução uma interrogação retórica. Provocante, essa pergunta não espera resposta, mas leva a pensar: “Quis ut Deus?”. A resposta implícita, silenciosa, apenas sugerida pela forma da interrogação, seria “Nemo ut Deus”, “Ninguém (é) como Deus”, asserção implícita muito mais forte e muito mais expressiva do que o “Deus é grande” do original.

Encerrando essas modestas considerações sobre a poesia de Henriqueta Lisboa e as traduções que ela provocou, espero ter mostrado que a tradução latina do Padre Pedro Sarneel e do Professor José Lourenço de Oliveira – que também latinizaram os seus pseudônimos de tradutores em *Sarnelius et Laurentius* – é uma obra de excepcional qualidade lingüística e poética.

Aí está mais um dos saldos da poesia de Henriqueta Lisboa: o de ter ensinado uma tradução de tão alto nível quanto a de *Sarnelius et Laurentius*, ambos peritos em poesia latina. Essa tradução valoriza não só o Caraça e toda a cultura de Minas, mas também o próprio texto de Henriqueta Lisboa. Pois um texto poético não vale apenas por si. Vale ainda pela sua recepção, isto é, pela qualidade da reação que provoca nos seus leitores, ou, em outras palavras, pelas novas leituras poéticas que é capaz de gerar.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet l'oeuvre poétique d'Henriqueta Lisboa déjà traduite en d'autres langues. Après une introduction sur la difficulté de la traduction de poèmes, surtout quand il s'agit de traduire d'une langue moderne en latin, le travail analyse l'excellente traduction latine de *Montanha viva – Caraça*, signée par *Sarnelius et Laurentius* (Pedro Sarneel et José Lourenço de Oliveira). Par sa qualité, cette traduction est à la hauteur de l'original.

**Mots-clé:** Henriqueta Lisboa; *Montanha viva – Caraça*; *Sarnelius et Laurentius*; Traduction de poésie; Traduction en latin.

## Referências bibliográficas

- CONRADT, Vera. *Poèmes choisis*. Belo Horizonte: [s.n.], 1974.
- CRESPO, Angel. Poemas de Henriqueta Lisboa. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 28, março, 1969.
- LISBOA, Henriqueta. *Montanha viva*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959.
- LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: João Calazans, 1951.
- LISBOA, Henriqueta. *A face lívida*. Belo Horizonte: João Calazans, 1951.
- LOBO FILHO, Blanca. *The poetry of Emily Dickinson and Henriqueta Lisboa*. Norwood Editions: [s.n.], 1978.
- OLIVEIRA, José Lourenço de. *Xavier e o Caraça*. Belo Horizonte: O Lutador. 85p.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- SARNELIUS et LAURENTIS. *Mons vivus*. Ed. bilíngüe organizada pelo Pe. Lauro Palú, C. M. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.