

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

**Maria Cecília Pereira**

**SOB O OLHAR TRANSCRITIVO DA TRADUÇÃO:  
OUTRAS LEITURAS DE *PLATERO Y YO***

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP, sob orientação da Profa. Dra. Maria de la Concepción Piñero Valverde, como requisito para a obtenção do grau de Mestre na Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

São Paulo, 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

# **TRADUZIR É CONVIVER**

**João Guimarães Rosa**

### **A quem agradecer**

À luz de Francisco (o de Assis).

A meus filhos, sempre luzes.

A Miriam CrisCarlos, sempre querida.

Aos queridos de toda vida, de tantos matizes,  
que me doam suas palavras de luz.

### **Agradecimento especial**

A minha orientadora, Concha Piñero, pelos atenciosos esclarecimentos de termos de “su tierra”, a Andaluzia.

## Resumo

O tema deste estudo é a tradução poética, onde a complexidade em campo tradutório é maior. Para transpor a barreira lingüística e adentrar em outro âmbito cultural, é preciso um condutor que seja um “elo” entre culturas, o tradutor. Assim se constrói essa “ponte necessária”, que traz e leva a voz de outros, permitindo que códigos lingüísticos se tornem compreensíveis nessa grande Babel. A busca pela palavra ideal na tradução poética passa por uma série de detalhes que dependem do texto original. Está o tradutor atado a ele, não em posição de servilismo, mas de uma fidelidade para com o essencial, o “espírito” da obra. Na leitura atenta do texto-fonte e na interpretação estão as soluções que não devem ser aleatórias, nem arbitrárias, dependem de fatores inerentes à própria tradução. O bom tradutor será coerente, terá bom senso, honestidade e respeito (com o texto, com o autor, consigo mesmo e com o leitor), ampla cultura geral e predisposição à pesquisa. Complementa este estudo a tradução completa da prosa poética espanhola *Platero y Yo*, de Juan Ramón Jiménez, Nobel 1956, e o cotejo e comentários de trechos da mesma com sua tradução ao português. A prática tradutória é baseada na “transcrição” ou “recriação”, defendida pelos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) na tradução poética. Atualmente, a tradução é ato que equivale à escrita de um texto novo, com valor de original. Atingir o outro lado da ponte é complexo, na complexíssima sim, porém fascinante arte de traduzir.

**Palavras-chave:** Juan Ramón Jiménez - *Platero y Yo* - Modernismo - elegia andaluza – tradução poética

## Abstract

The theme of this paper is the poetic translation, which is a very difficult task in the translation field. In order to cross the linguistic obstacles and go to another cultural scope, it is necessary a linker between the two cultures. This linker is the translator. That is how this necessary link is made, which brings and takes people's voices, allowing linguistic codes to be understood in this big “Babel”. The search for the right word in the poetic translation goes through many details that depend on the original text. The translator is supposed to follow it, not like a “slave”, but he is supposed to keep the essential meaning of the text. By reading the source and interpreting it the solution is found, which should not be neither aleatory nor arbitrary, but it depends on factors inherent to the translation itself. The good translator is coherent, has common sense, is honest and respects the text, the author, himself and the reader, is educated and likes searching. This paper has the whole translation of the Spanish poetic prose “*Platero y Yo*”, by Juan Ramón Jiménez, the 1956 Nobel Prize winner and, as well, has remarks of some parts and its Portuguese version. The practice of translation is based on transcription or recreation, studied by the Campos brothers (Haroldo and Augusto), concerning poetic translation. Nowadays, translation has become equivalent to the writing of a brand new text, the original one. Achieving the objective in translation is very hard, once translation is an extremely difficult, but fascinating art.

**Keywords:** Juan Ramón Jiménez - *Platero and I* – Modernism - andalusian elegy – poetic translation

## Resumen

El tema de este estudio es la traducción poética, donde la complejidad en campo traductor es mayor. Para trasponer la barrera lingüística y adentrar otro ámbito cultural, hay que haber un conductor que sea “eslabón” entre culturas, el traductor. Se construye así ese “puente necesario”, que trae y lleva la voz de otros, permitiendo que códigos lingüísticos se vuelvan comprensibles en esa grande Babel. La búsqueda por la palabra ideal en traducción poética pasa por una serie de detalles que dependen del texto original. Está el traductor atado a él, no en posición servil, pero sí de una fidelidad a lo esencial, al “espíritu” de la obra. En la lectura atenta del texto fuente y en la interpretación están las soluciones que no deben ser aleatorias, tampoco arbitrarias, dependen de factores inherentes a la misma traducción. El buen traductor será coherente, tendrá discernimiento, honestidad y respeto (con el texto, con el autor, consigo mismo y con el lector), amplia cultura general y predisposición para investigar. Complementa este estudio la traducción completa de la prosa poética española *Platero y Yo*, de Juan Ramón Jiménez, Nobel 1956, y el cotejo y comentarios de trechos de la misma y su traducción al portugués. La práctica traductora está basada en la “transcreación” o “recreación”, defendida por los hermanos Campos (Haroldo y Augusto) en traducción poética. Actualmente, la traducción es acto que equivale a la escrita de un nuevo texto, con valor de original. Llegar al otro lado del puente sí es complejo, en la complejísima pero fascinante arte de traducir.

**Palabras clave:** Juan Ramón Jiménez - *Platero y Yo* – Modernismo - elegía andaluza - traducción poética

## SUMÁRIO

Introdução	8
<b>I Sobre o ofício de traduzir</b>	16
1. O ofício de traduzir e suas implicações	16
2. Existe a impossibilidade na tradução?	27
<b>II Sobre a tradução</b>	36
1. A tradução poética	36
2. A transcrição: ampliação e enriquecimento da ação tradutória	52
<b>III Sobre o autor e a obra</b>	62
1. O Krausismo espanhol	62
2. O Modernismo espanhol	64
3. O autor e sua obra	67
<b>IV Tradução de <i>Platero y Yo</i></b>	73
1. Exercícios de tradução literária: cotejo, comentários e outras propostas tradutórias	73
2. Possibilidades de recriação e transcrição na tradução completa da obra	83
Considerações finais	96

## Introdução

Toda a Terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras (...) deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da Terra, e dali os dispersou [...]

Gênesis 11, 1-9

Traductore  
[do lat. "o que conduz além" ]

O tema deste estudo é a tradução literária e sua complexidade, particularmente a tradução poética, na qual abunda o fator complexo, gerando a problematidade em campo tradutório.

Octavio Paz afirma que já traduzimos quando aprendemos a falar. Que ao perguntarmos, na infância, o significado de uma ou outra palavra, pedimos que ela nos seja traduzida a nossa linguagem. Seres humanos de todas as línguas e de todos os tempos expressam sentimentos semelhantes, então, desde o mito da confusão babélica, repetimos sempre a experiência infantil.

A língua de um povo ou de uma nação mantém suas especificidades e é produto e veículo da cultura de tais falantes. A ponte metaforizada, símbolo inerente à tradução caracteriza o "ir e vir", o transporte de culturas e a assimilação cognitiva destas de um lado a outro.

O tradutor é o importante condutor que desempenha o papel de elo entre culturas, um porta-voz entre vozes desconhecidas que torna perceptíveis, sem travas de tempo ou espaço. Sem sua ajuda não seria possível transpor a barreira lingüística e adentrar em outro âmbito cultural, em outras vias de pensamento, que promovem o enriquecimento de novas leituras de mundo e possibilitam o elemento comparativo.

Pensando nos pressupostos do exercício tradutório, foi necessário colocarmos linhas delimitativas para ater-se mais ao ofício da tradução e à complexidade da ação e da arte de traduzir. Pensada como ação devido à dinâmica que envolve a aparentemente simples tarefa de verter palavras, conceitos, significados de um idioma a outro; pensada como arte, porque tal como um poeta parnasiano, o tradutor "aprimora" e "lima" a palavra ou a frase, e tal como o ourives, tenta encaixá-la

perfeitamente no engaste do texto. Assim se constrói essa “ponte necessária” que trará e levará a voz de outras culturas, permitindo que códigos lingüísticos se tornem compreensíveis nessa grande Babel.

O foco está, como já dito, na tradução literária, pois tem sua complexidade ampliada pela ação conotativa, e é a que exige, de quem a exerce, um maior “arregaçar as mangas”, nesse ofício artesanal e artístico, o de traduzir. A prioridade nas análises e reflexões é da essência literária: a linguagem poética. Pensada como essência, porque é linguagem compacta, em que “com pouco se diz muito”, e o que se quer dizer é dito de outra forma e vem em asas de metáforas. É algo que com o respaldo poundiano é “a forma mais condensada de linguagem”, portanto, sem lugar a dúvidas, com mais “nós” a serem desatados.

Os enunciados plenos de subjetividade e ambigüidade existentes na tradução poética ensejam a abertura de um leque de interpretações, que resultam na difícil tarefa de verter para a língua, que não a do autor, todo o dito e sentido por esse mesmo autor.

A busca pela palavra ideal na tradução poética passa por uma série de minúcias que dependem do texto primeiro, o original. Está o tradutor atado a ele, não em posição de servilismo, mas de uma fidelidade para com o “espírito” da obra; é diante dele que as palavras escolhidas se equiparam para ver se estão assemelhadas ao peso, à medida, ao tom e à cor que exibem as palavras do texto-fonte. É trabalho árduo, de resultados coerentes com a seriedade da pesquisa feita e do grau de conhecimento e sensibilidade do tradutor. Na leitura atenta do texto-fonte e na interpretação estão as prerrogativas para a escolha de soluções que não deve ser aleatória, nem arbitrária, depende de fatores intrínsecos ao próprio texto que se presta à tradução.

É preciso considerar na trajetória desse ofício as diferenças culturais e seus valores, adaptar conceitos, manter particularidades de estilo, sem o comprometimento do texto original. Ocorre com freqüência mostrar-se a tradução impermeável, isto é, produzir a impossibilidade na busca do equivalente na língua para a qual se traduz e, então, cabe ao tradutor agir com eficiência e bom senso para que não se produzam absurdos tradutórios.

Ao longo dessa explanação reflexiva, algumas questões teóricas e práticas deverão elucidar o objeto de análise aqui proposto, e o foco analítico se voltará a algumas delas: existiria o fato de palavras e conceitos se apresentarem tão resistentes à passagem e produzir-se, então, o intraduzível? Como agir diante da impossibilidade no processo tradutório? O ato de “transcriar”, na tradução de poemas, seria apenas uma técnica a mais? E os limites para a “transcrição”, existiriam e seriam válidos?

A língua, sob a ótica da comunicação (com referência à comunicação da voz do estrangeiro no texto escrito) falharia, se toda sua semântica não pudesse ser vertida de uma a outra?

Ferreira Gullar afirma que “poeta nasce poeta”; o tradutor também nasce tradutor ou aprende a sê-lo com muita prática e muitas tentativas e erros?

São questões de terrenos oligárquicos, de amplidão investigativa, de tropeços e confrontos entre os estudiosos e os práticos que buscam tentativas de somar enunciados e reflexões, desse que é chamado ofício, pelo muito que tem de dedicação e produção, tantas vezes artesanal. A importância do embasamento teórico neste estudo será pensada conjuntamente com as noções de prática, de igual relevância.

No livro *Conversas com tradutores*, que reúne comentários sobre problemas e conceitos da complexidade da ação de traduzir desde a perspectiva dos que a exercem, pesa a questão da fidedignidade textual, o cuidado com possíveis deformações nas obras com a imposição, tanto da cultura de partida quanto à de chegada.

Segundo Robinson, a maneira fidedigna é vista de ângulos distintos. Está baseada em uma relação de confiança entre o usuário e o texto ou ao rumo que se queira destinar a essa tradução; se vendas, se adaptação de clássicos literários para maior facilidade de leitura, se textos voltados à publicidade, ou seja, à finalidade do texto (1997, p.19). Afirma ainda Robinson, que nada pode fracassar por causa de uma tradução não-fidedigna, isto é, a comunicação efetiva e os propósitos a que se destina devem estar contidos em sua realização. Diz que não existem fórmulas que possam ser aplicadas com facilidade e sem problemas para os casos. Deve ser

“exata ou eficaz, ou uma combinação de ambas; minuciosamente literal ou de fácil leitura na língua de destino, ou algo entre as duas; fidedigna para suas finalidades específicas” (id. p.19). Termos como exatidão, equivalência ou fidelidade regem essas perspectivas. Mas em que medida deve basear-se o tradutor para atingir a propagada fidedignidade textual?

Para atingir alto grau de teor fidedigno, a ética e a responsabilidade são fatores essenciais; é possível enumerar e refletir sobre uma gama de posturas que definem e envolvem a ação do tradutor: ser coerente, ter bom senso, honestidade e respeito (com o texto, com o autor, consigo mesmo e com o leitor), possuir ampla cultura geral, predisposição à pesquisa e um longo “etecétera”.

Ser perspicaz em relação às finezas estilísticas e penetrar no pensamento do autor, habilidades sutis de acuidade e cuidado, capacitam o tradutor a observar atentamente os códigos lingüísticos e sígnicos para que seu trabalho possa ser melhor conduzido.

Muitas vezes visto como figura secundária, ao tradutor não lhe são permitidos erros e equívocos interpretativos. No passado, esteve sempre à sombra do autor, e se por ventura aparecia ou era citado, os motivos eram os enganos, que por descuido, cansaço ou pesquisa insuficiente, desvirtuavam o texto e prejudicavam sua compreensão.

É visto também como “plagiador consentido” (termo que empresto de Paulo Rónai), mas prefiro vê-lo como um alquimista em tentativas de transmutar, por artes da alquimia (em seu aspecto empírico-investigativo) palavras e sentidos e levá-los a ter (ou preservar, nos que já o possuem) o valor aurífero. Deve ser o sonho de todo tradutor consciente. Recriar textos de elevado grau poético, “textos e versos de ouro”, vê-los brilhar e aliviar-se do temor, sempre presente, de transformá-los em matéria de escasso valor.

Como suporte ao objeto de estudo, a tradução poética, apresento um projeto pessoal: exercícios tradutórios comentados de fragmentos de alguns capítulos e a tradução completa da prosa poética espanhola *Platero y Yo*, de Juan Ramón Jiménez, Prêmio Nobel 1956.

Este riquíssimo texto de prosa poética espanhola adentrou minha sensibilidade e sussurrou-me aos ouvidos o desejo de ser repensado sob outras perspectivas e outras possibilidades tradutórias em sua língua-irmã, o português. Não pude resistir e mergulhei neste trabalho temerário e audacioso; o de trazer a outra luz, *Platero y Yo*.

A tradução da obra, assim como o cotejo de traduções desta prosa poética é o objetivo maior do *corpus* e pontos de reflexão; são “ferramentas” de prática para evolução de meu ofício pessoal, a paixão pelo exercício de traduzir e nele traduzir-me.

Foram cotejados simultaneamente fragmentos de duas traduções: a de Athos Damasceno e a de José Bento Silva. A primeira em português do Brasil e a segunda, em português de Portugal.

No cotejo em questão são comentadas algumas inadequações na tradução em língua portuguesa e se procedem a intentos de outras soluções — às quais apresento minha justificativa — com base nas posturas teóricas conhecidas como “transcrição” ou “recriação”, defendidas pelos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) na tradução de poemas.

Entenda-se que “transcriar” ou “recriar” neste estudo não chega às alturas da análise haroldiana no que tange, por vezes, à radicalização de algumas soluções em favor da criação de um novo texto. A meta buscada é entender a “transcrição” como ferramenta que possibilita maior liberdade na busca da sinonímia adequada, na criação de neologismos, se necessário, ou dando ênfase a aliterações e assonâncias em favor da beleza poética.

Objetiva este estudo, além de querer trazer outras cores à obra, incitar outras leituras e reflexões sobre tradução e aportar à obra em si uma idéia de novidade, que a fizesse ser “revisitada”. O termo “revisitada” se refere ao número de edições e traduções a tantos idiomas. Seria um “visitar” novamente com outros olhos, “redescobri-la” através da tradução.

Como em toda língua viva, algumas noções culturais e termos idiomáticos, principalmente, têm seu tempo de vida. O que está considerado inadequação nas traduções cotejadas em português ocorre muito mais em campo interpretativo e

lexical. Claro está que esse fato não tira o mérito das traduções em questão, mas algumas palavras arcaizadas, ou o emprego de verbos e formas verbais quase em desuso no português brasileiro atualmente, como a mesóclise, dão ao texto um quê de formalidade. Poderiam “emperrar” alguns trechos ao serem lidos, e necessitariam, por vezes, de explicações para uma total apreensão.

A intenção, porém é a de preservar palavras que se destacam pelo preciosismo<sup>1</sup>, embora não sejam de uso corrente, assim como o requinte das metáforas juanramonianas, a adjetivação abundante, as palavras plenas de sensibilidade. Simplificar a tradução sem “simplificar” a linguagem — entenda-se essa “simplificação” como uma tentativa, não de descender seu refinamento, mas de torná-la uma leitura fluida e acessível — é o desafio proposto, em toda sua complexidade.

Um breve comentário sobre as traduções cotejadas se faz necessário. Apesar de insistente busca não houve como saber mais sobre as traduções cotejadas e seus autores. Chega-se à conclusão de que possivelmente haja ocorrido um fato corriqueiro em anos passados: a invisibilidade dos tradutores, pois viviam à sombra do texto e autor ditos originais, e muitos não apareciam, nem sequer tinham seus nomes impressos.

Na primeira tradução, a de Athos Damasceno, em português do Brasil, são mantidos os cento e trinta e oito capítulos. A primeira edição é de 1953 e houve várias posteriores (1960-1969-1971-1973-1984-1987-1997). A edição consultada neste estudo foi a de São Paulo: Globo, 1997, 4ª ed. Segundo a consultoria do órgão editorial nacional, consta em registro brasileiro apenas uma tradução de *Platero y Yo* (*Platero e Eu*), a de Athos Damasceno. O texto original, base deste estudo tradutório é o da Editorial Cátedra, de 2002, com edição de Michael P. Predmore.

<sup>1</sup> Por ser uma obra andaluza há muitas palavras de origem árabe, herança cultural dessa região espanhola. É possível encontrar equivalentes de mesma origem em português, porque os momentos históricos antigos desses países foram semelhantes.

Na segunda tradução cotejada, a de José Bento Silva (na contracapa do livro está apenas José Bento, não consta seu sobrenome), em português de Portugal, da Editora Livros do Brasil, de Lisboa, as informações foram mais escassas ainda. Não há data de publicação e nem foi possível saber se houve outras edições dessa tradução publicadas recentemente.

A tradução dos capítulos parece ter sido uma escolha aleatória, talvez considerados pelo tradutor como os “mais importantes”, porém não seguem a seqüência do texto-fonte. Dos cento e trinta e oito capítulos, apenas sessenta e nove são traduzidos. São observações pertinentes, pois mesmo em edições hispânicas não se respeita o texto-fonte, e editores parecem adaptar o número de capítulos a seu bel-prazer. Não respeitando a ordem dos capítulos do texto-fonte, esta tradução portuguesa tem resultado insatisfatório; no original estão seqüencialmente por ordem de ações, idéias e reflexões, e do fator tempo — característica juanramoniana.

A ordem alterada empobreceu a tradução, tornou-a inferiorizada, em níveis de secundariedade, e o tradutor, desvalorizado. Contêm ilustrações e elas são muito infantis, como se o livro fosse realmente direcionado somente a um público infanto-juvenil — equívoco freqüente e infundado.

O fato de demonstrar algumas escolhas inadequadas se justifica no quesito aprimoramento do ato tradutório, seja ele feito por quaisquer tradutores. A busca de outras opções tradutórias se deve à tentativa de minimizar os obstáculos que o tempo interpõe entre os textos traduzidos em anos anteriores e o leitor de hoje.

Uma justificativa (se necessária for) para a escolha de *Platero y Yo* como alvo de análise está na constatação dos muitos valores essenciais contidos nesta prosa poética, como o respeito e valorização da natureza, o realce da infância como tempo único, o ensimesmamento trazendo reflexões existenciais.

Outra justificativa está nas palavras de Walter Benjamin nas quais me arrimo: [...] “la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas,” [...] (trad. de Miguel Ángel Vega, 1994, p.290).

A organização do explanado está seqüencialmente disposta em temas sobre a tradução. Os capítulos estão subdivididos em tópicos específicos e denominados

inicialmente com a preposição “sobre”, que designa o pressuposto maior, ou seja, o que é destacado, o que está no foco principal. Imediatamente após a denominação do capítulo, à guisa de ilustração e introdução, há uma citação concernente ao tópico.

O primeiro capítulo versa sobre o ofício de traduzir, no segundo capítulo, a atenção se volta sobre o tema tradução, o terceiro capítulo é sobre o autor, a obra e os movimentos culturais aos quais era adepto; são tópicos breves, pois têm um caráter elucidativo e informativo, não analítico. O capítulo quarto trata da análise de fragmentos de capítulos cotejados com suas traduções ao português, os comentários e justificativas para algumas soluções tradutórias encontradas e a tradução completa da obra.

O último item do plano organizacional, as “considerações finais”, arremata o pesquisado, por ora, sobre este tema tão atual e necessário que é a tradução (aqui a literária, a que está sob análise) e sua “menina dos olhos”, a tradução poética.

Enfim, as palavras introdutórias deste estudo sobre a tradução que se concluem aqui, querem render tributo a todos que dedicaram (e dedicam) seu pensamento na formulação de idéias teóricas e tantas e tantas horas em busca de técnicas e empenhos inventivos nas práticas tradutórias. São “transculturadores”, que, com muita perseverança, não permitem que se deteriore ou se rompa a ponte intercultural.

Fazem-nos ser e se fazem também participantes de um diálogo internacional; com sensibilidade estética desmitificam a suposta forma de ver a complexíssima tarefa de traduzir como ato hermético e impossível, principalmente no caso poético.

A tradução é vista, em dias atuais, como ato equivalente à escrita, portanto, coroa de louros aos formalistas que redefiniram o poema como linguagem, como forma lingüística criadora, e assim, pode hoje a tradução de um texto poético equiparar-se — em importância e similaridade — ao texto poético que lhe serve de geratriz.

Experimentando outras assonâncias, outras combinações semânticas e expressivas fazem da tradução muito mais que um “narrar” simplesmente aquilo que vem do texto estrangeiro. Há percalços na travessia, mas há luzes certamente, que

desfazem gradações de cinzas na complexíssima sim, porém fascinante arte de traduzir.

## I SOBRE O OFÍCIO DE TRADUZIR

### 1. O ofício de traduzir e suas implicações

Mi oficio de **cantor (traductor)** es el oficio  
De los que tienen **guitarras (palabras)** en el alma  
Yo tengo mi taller **en las entrañas (en la mentecorazón)**  
Y mi única herramienta es **la garganta (el conocimiento)**.

(parafraseando “Cantor de oficio”, de A. Morelli - Argentina)

Arrojo usa a metáfora “oficina de tradução” para explicar através de todas as acepções dicionarizadas da palavra oficina, o ofício da tradução, como “uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem” (1999, p. 10). É muito conveniente a metáfora, principalmente a que remete à acepção de sentido figurado, “lugar onde se opera transformação notável”, pois numa oficina, palco de criações e de soluções para coisas muitas vezes “inconsertáveis”, pode-se encaixar a labuta que é o traduzir. Trabalha-se exaustivamente em tal oficina, com vistas ao embelezamento e à funcionalidade do que possa servir a outrem e veicular outras transformações. Para Arrojo

traduzir é uma atividade extremamente complexa (...) exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e de duas culturas diferentes, e esse confronto é sempre único, já que suas variáveis são imprevisíveis (id. p.78).

Ao refletir sobre essa complexidade é necessário ver o lado bom e proveitoso e pensar que o complexo nem sempre é só complicação. Pode-se inferir daí que o complicado significa grande riqueza de detalhes ou aspectos a serem pesquisados. O que leva tradutores ao desespero resultará certamente em grande faina, mas também em acréscimo para elucidar tópicos obscuros ou carregados de valores

idiossincráticos, ou ainda, contextos claros apenas para os falantes da língua que se apresenta “intransponível”. Afirma Octavio Paz que

Todo esto debería haber desanimado a los traductores. No ha sido así: por un movimiento contradictorio y complementario, se traduce más y más. La razón de esta paradoja es la siguiente: por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente [...] (1990, p.12).

É preciso reconhecer que no processo tradutório há essencialmente o caráter criativo; traduzir não é somente transferir, trocar palavras de um idioma a outro, é muito mais um ato de transformação, no qual pesa a capacidade de interpretação do tradutor, de sua “leitura” do texto de partida. O ato de ler, com seus níveis sensorial, emocional e racional, inter-relacionados e simultâneos, contém o elemento decodificador que impulsiona, na maioria das vezes, a vontade de querer ir além, de conhecer mais.

Segundo Arrojo, “aprender a traduzir significa necessariamente aprender a “ler”. Refere-se a esse “ler” como produção de significados que possam ser “aceitáveis” para a comunidade cultural na qual se insere o leitor desse texto (1999, p. 76). Cita Haroldo de Campos: “Foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema” [...] quando o poeta comenta sua tradução de um poema de Maiakóvski (1993, p.52). Cita também Gregory Rabassa que afirma ser a leitura intensa propícia à tradução: “Sempre achei que a tradução é, em essência, a leitura mais próxima que se pode fazer de um texto” (id. p. 53). É possível deduzir que a leitura profunda aciona o mecanismo de interpretação no qual se baseia o processo tradutório.

Além de Arrojo, a constatação de ser a leitura “devoradora” um ponto essencial para o início do processo tradutório é compartilhada com outros praticantes do ofício como Claudia Berliner, psicanalista e tradutora que diz: “o tradutor não é um leitor qualquer (...) não lê para si, lê o outro, lê um outro radicalmente outro porque se expressa com outras palavras, com outro estilo, a partir de uma subjetividade outra, estranha, estrangeira” (Berliner, 2003, p.75). Portanto, a tradução é resultado de uma leitura, e muitas releituras atentas e “atentíssimas” do texto.

Theodor escreve que “um dos propósitos” que norteia seu livro é “demonstrar quão importante é a interpretação correta do texto original pelo tradutor, para que o mesmo possa ser devidamente compreendido pelos leitores” (1976, p. 54).

Quando se reflete sobre a questão suscitada, surgem outras: o que seria interpretação “correta” e até onde deveria ir essa interpretação para ser o texto “devidamente compreendido”? Não parece clara essa afirmação, porque, principalmente no que se refere ao poético, em se fazer concessões ao leitor, corre-se o risco de minimizar linguagens ou estilos e reduzir enunciados ou até banalizar contextos. Será que vale a pena arriscar-se a “facilitar” a leitura ao leitor em detrimento do texto?

Lawrence Venuti comenta o conceito de “domesticação” do texto estrangeiro. Traduções domesticadas são as que “assimilam de modo muito violento textos literários estrangeiros aos valores dominantes locais, apagando o ar de estrangeiridade” [...] (1998, p. 17). Exemplifica o que seria “domesticar” o texto a partir de dois casos: o do romancista tcheco Milan Kundera que teria denunciado publicamente algumas traduções de suas obras por julgá-las mutiladas e “inaceitáveis”, e o dos textos de Borges, na tradução e edição do tradutor americano Norman Thomas di Giovanni. Venuti cita uma crítica que diz que os textos traduzidos nessa edição americana

empreenderam uma revisão agressiva dos textos espanhóis para aumentar sua acessibilidade a um público-leitor americano: ele assimilou-os aos cânones estilísticos americanos, aderindo ao uso-padrão atual, amenizando as transições abruptas na prosa de Borges, evitando abstrações em favor da dicção concreta, e mesmo corrigindo citações que o escritor fez de memória (HOWARD “cit. por” VENUTI, 1997, p. 16).

O aspecto domesticador seria a princípio um fator negativo, segundo Venuti. No entanto, questiona que a estrangeiridade do texto é registrada por outra língua, isto é, “por meio do gosto de outro tempo e país”. Para ele, as traduções “inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação (...) geralmente engajam leitores graças às palavras domésticas que foram de certo modo desfamiliarizadas” [...] e vê ingenuidade na queixa de Kundera ao pensar “que a intenção do escritor estrangeiro pode cruzar de forma não adulterada uma fronteira lingüística e cultural”

(...) Kundera não quer reconhecer as diferenças lingüísticas e culturais que uma tradução deve negociar” (id., pp.17-18).

Parece claro que práticas tradutórias como essas reprimem singularidades estilísticas, exercendo manipulações indevidas e invasivas no texto-fonte, porque “domesticar” não significa mutilar ou forçar o texto às imposições da língua de chegada, existe equilíbrio em tais medidas que vão depender da capacidade de ponderação do tradutor.

Há também outro elemento domesticador que pode ser alienante e bastante agressivo ao texto-fonte; a adaptação de textos na tradução, principalmente dentro de obras infanto-juvenis.

Muitas arbitrariedades acontecem em nome do “ser preciso adaptar” para que sejam “compreendidos” os textos, e em nome dessa suposta necessidade, trechos “julgados inúteis” são suprimidos, mutilados, reduzidos; ao que parece por intervenções do próprio tradutor ou dos editores. Com a tradução portuguesa (de Portugal) da prosa poética espanhola *Platero y Yo*, acontece a supressão de metade da obra, dos 138 capítulos são traduzidos 69, talvez considerados como os “mais importantes”. Ademais, o tradutor não respeitou a seqüência nos capítulos do fator tempo — o esvair do tempo — característica bastante acentuada no estilo do poeta.

Declara Mounin, que para a lingüística contemporânea a atividade de tradução é um problema teórico, porque diante da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, ela seria impossível, mas, afirma ele que “os tradutores existem, eles produzem, recorremos com proveito às suas produções” (1975, p.19). Se possível, então, na prática, pois há milênios acontece a atividade tradutória, o ponto de equilíbrio entre a teoria, a prática e a responsabilidade ética, parece situar-se num ponto qualquer entre a capacidade, a sensibilidade e a noção de que a ação tradutória deve transformar-se em objeto de pesquisa séria pelos que traduzem em relação à permeabilidade dos textos-fonte e à apreensão dos mesmos pela comunidade cultural que os recebe.

Atualmente, cada vez mais exercido, o ofício de traduzir é lugar de estudo, de pesquisa e de reflexões quanto à dicotomia possibilidade/impossibilidade da realização tradutória, não somente por filósofos e lingüistas, mas também pelos que

traduzem; interessantes deduções e observâncias sobre o próprio processo de trabalho que são ferramentas auxiliares para os que se iniciam no ofício.

Que precisa o leitor-tradutor para transpor a linha de chegada com sucesso? Certamente não haverá fórmulas ou receitas infalíveis, nem caminhos planos.

Possuir ampla cultura geral e grande conhecimento do idioma para o qual traduz (freqüentemente é seu próprio idioma) é bagagem certa e necessária. “Assim, quanto mais bem informado for o leitor, quanto melhor conhecer sua comunidade cultural, quanto melhor conhecer a obra do poeta que pretende ler, quanto maior for a sua prática como leitor de poemas, melhor e mais bem-sucedida será sua leitura” (Arrojo, 1999, p.77).

E isso vale não só para o leitor-tradutor de obras poéticas, obviamente, mas para toda obra literária e também para as não-literárias. Segundo Alfarano “a atividade tradutória exige disciplina na pesquisa (...) pressupõe atualização constante (...) a formação como um todo é fundamental” (2003, pp. 36-37).

De preferência, observa Rónai, “que só se dedicassem a traduções literárias pessoas especialmente interessadas em literatura, dotadas de sensibilidade artística, e com profundo conhecimento de ambas as línguas” (1998, p.25).

Esta “bagagem” da qual deve munir-se o tradutor é pactuada pela grande maioria, tanto de teóricos como de praticantes do ofício e, além desses componentes que servem de alicerce, afirma Barbosa, que o tradutor precisa ter “desconfiômetro”, porque o pressuposto de que este profissional tem que saber tudo, não é verdadeiro, porque impossível. O “desconfiômetro” seria uma voz de dentro que diz a ele que deve pesquisar e desconfiar sempre do que “parece, mas não é” [grifo meu].

No caso do exercício tradutório poético, por seus pluriaspectos, vigora a interpretação como fator indispensável para “ler adequadamente o poema”, diz Arrojo, porque “implica conhecer a concepção de poesia que o criou e saber aplicar as convenções estabelecidas para sua leitura” (1999, pp. 76-77). Afirma que não se descarta “nenhum fragmento que possa ser empregado na construção de uma interpretação”, e que tampouco se devem ignorar elementos que aparentemente nada significam, e que o poema ao ser lido transforma-se em uma “máquina de

significação” (id. p.52) . Tais elementos podem fazer parte do semântico, lexical ou gramatical, ou então, do ritmo do verso e ainda do fônico.

Ocorre também, freqüentemente, um grande promovedor de cincadas: o “cortar caminho”, fruto de desatenção e descuido na hora de traduzir. Declara José Paulo Paes:

Cortar caminho, em tradução, significa quase sempre privar o leitor de alguns dos maiores encantos da travessia do texto. Isso acontece sobretudo quando, por não encontrar na língua- alvo equivalente adequado para alguma expressão figurada do texto-fonte, o tradutor se contenta em verter-lhe apenas o significado, sem fazer justiça ao torneio verbal (1990, p.50).

Ao cotejar a primeira oração do capítulo XVIII, *La Fantasma*, da prosa poética analisada, nota-se a estratégia do “cortar caminho”. Não foi possível a comparação com a tradução de José Bento Silva, porque este capítulo não está traduzido.

*La mayor diversión de Anilla la Manteca, cuya fogosa y fresca juventud fue manadero sin fin de alegrones, era vestirse de fantasma.* (p. 110).

“O maior divertimento de Anilla, cuja florida e ardente juventude foi uma generosa oferenda de alegrias, era vestir-se de fantasma.” (A. Damasceno, p. 35).

Com a supressão do hipocorístico qualificativo correspondente à menina, que equivale à “manteiga derretida” do português brasileiro, fica o leitor privado de um elemento fortemente caracterizador, porque identifica uma pessoa muito sensível, que chora por tudo. Sua omissão na tradução torna inapreensível essa característica que quis enaltecer o poeta, essencial para demonstrar o carinho que a figura da pequena Ana despertava.

No transcorrer da lida, as limitações de algumas soluções tradutórias e a resistência, que muitas vezes, a língua de destino apresenta à atividade na qual se labora, afastam uma recriação satisfatória do texto-fonte<sup>2</sup> e amarga o tradutor uma pesada sensação frustrante.

<sup>2</sup> Houve por bem optar pelo uso dos termos língua-fonte e língua-meta para designar o momento de saída e de chegada de um texto. Embora muitas sejam usadas, estas parecem ser as mais adequadas. Fonte: como manancial, de onde nasce e de onde se buscam os significados, e meta, porque buscar equivalentes nessa fonte e levá-los a outra fonte é meta séria e dificultosa, um objetivo a concretizar-se.

Casos, por exemplo, de regionalismos ou neologismos e de tantos trejeitos léxicos dos quais se servem os autores como traço estilístico ou enfático.

As caracterizações pessoais ou adjetivos caracterizadores, como no exemplo citado, quase sempre são problemáticos ao serem vertidos literalmente, pois, assim como as gírias, podem ter o uso determinado pelo tempo, podem arcaizar-se, ou não ter a mesma conotação de uma cultura a outra. Talvez o ocorrido no exemplo tenha sido o infortúnio de uma incerteza em relação ao sentido que geraria ao ser traduzido, porém sua supressão torna a tradução menos realizada, o poder de apreensão se dilui.

É, muitas vezes, esforço sisífico de resultados vagos, de soluções mal aparadas, de conclusões inconclusas. Assume, por vezes, caráter messiânico, como o empreendido por Nida<sup>3</sup> e sua equipe na tradução da Bíblia para levá-la aos confins do planeta em inumeráveis idiomas. Segundo John Milton, a forma tem menos importância que a mensagem para Nida, pois tudo tem que ficar muito claro na língua-meta, e que o fator essencial é o público, os receptores da tradução (1998, pp.169-170). Paulo Rónai também alude à dificuldade da equipe de Nida para traduzir termos holofrásticos — aqueles com sentido peculiar somente para um idioma — às línguas primitivas e atingir o objetivo buscado: a captação da mensagem pelos falantes das línguas em questão. (1981, pp.45-46).

São fatos mais ou menos isolados, mas mostram que o traduzir é multifacetado, que possui muitas direções e objetivos que servem a diversos públicos-alvo e a diferenciados receptores. García Yebra relata que algumas dessas línguas são ágrafas, e que, às vezes, traduzir o texto bíblico implica em criação de um novo alfabeto. Termina sendo, então, a primeira obra escrita e uma possível origem de literatura (1989, p.302). Trabalho digno de nota certamente, mas Nida é criticado, por vezes, afirma Milton, com a acusação de ter destruído a língua de partida, o hebraico, e por sua cegueira “à especificidade literária de um texto” (MESCHONNIC, “cit. por” MILTON, 1998, p.171).

<sup>3</sup> Eugene Nida, lingüista norte-americano, especialista em traduções da Bíblia.

Outras vezes é trabalho estafante, nada prazeroso. O personagem-narrador do romance espanhol *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, relata suas peripécias como tradutor-intérprete dentro de organismos internacionais.

Relatos e reflexões sobre seu trabalho levam a conhecer o dia-a-dia desse profissional, que tem uma carga maior de responsabilidade sobre sua tradução, pois é produzida no momento e não permite retificações. Deve estar totalmente concentrado, pois não sabe quais termos terá de traduzir, se é discurso formal ou coloquial, em suma, não há tempo para pensar na busca de uma palavra precisa, só há tempo para repetir numa língua o que se ouve em outra. Ele desabafa em certa passagem e explica como funciona essa forma de tradução.

Lo cierto es que en esos organismos lo único que en verdad funciona son las traducciones, es más, hay en ellos una verdadera fiebre translaticia, algo enfermizo, algo malsano, pues cualquier palabra que se pronuncia en ellos (en sesión o asamblea) y cualquier papelajo que les es remitido, trate de lo que trate y esté en principio destinado a quien lo esté o con el objetivo que sea (incluso si es secreto), es inmediatamente traducido a varias lenguas por si acaso (1996, p. 59).

Talvez seja a maneira mais difícil de exercer o ofício de traduzir. No momento em que faz a tradução deve o profissional converter-se em máquina pensante e esquecer tudo o mais relacionado à sua pessoa. Para que leve a cabo a tarefa, ele e seus sentimentos não existem. Se for possível ao tradutor mecanizar-se, seria, então, o tradutor-intérprete o estereótipo dessa ação. Relata o personagem:

Los traductores e intérpretes traducimos e interpretamos continuamente, sin discriminación ni apenas descanso durante nuestros periodos laborales, las más de las veces sin que nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quién se interpreta [...] (id.p.59).

Paulo Rónai diz que a palavra não é pensada isoladamente, que ela “existe apenas dentro da frase, e seu sentido depende dos demais elementos que entram na composição desta”. Afirma que vocábulos podem ser definidos igualmente, porém dentro de seus enunciados terão conotações diferentes (1981, p.34). Tão clara é esta verdade, que pensadores e tradutores contemporâneos parecem concordar — a grande maioria — que não é viável traduzir da forma dita “literal”, principalmente em

casos de tradução literária. Sabem eles das “armadilhas”, e têm noção da perda ocasionada por um texto insosso ou ilógico. Rónai salienta que “um punhado de erros de interpretação não inutiliza de todo uma tradução (...) mas um vernáculo desajeitado, emperrado ou pedante, pesadão ou incorreto dificulta a leitura e pode chegar a interrompê-la de vez” (id. p.27).

Tomem-se como exemplo os três versos finais de *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto. Na tradução espanhola de Pablo del Barco<sup>4</sup> se apresentam assim:

( a manhã ) que plana livre de armação	( la mañana ) que planea libre de armazón
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo	La mañana, toldo de un tejido tan aéreo
que tecido, se eleva por si: luz balão.	que, tejido, se eleva por sí: luz globo.

Na citada tradução há a perda da rima **armaçãO/balãO**, que de tão sonora, intensifica a imagem dessa luz-balão, parece possível visualizar a manhã subindo. Na tradução espanhola, o fonema oclusivo *globo* incisivamente impossibilita a sonorização, tão precisa nesses versos finais. A palavra é seca, fechada, pesada, mata a claridade da luz da manhã. Perdeu-se a poeticidade e não atingiu a significância, embora tenha sido preservado o sentido da palavra do texto-fonte.

Causa estranheza no português do Brasil, “*globo*” e “balão” como equivalentes, ou seja, não se pensam essas palavras como objetos assemelhados, e sim completamente diferenciados. Não seria possível visualizar em nosso idioma um globo subindo pelos ares. Porém, para falantes do espanhol, embora sem musicalidade na tradução, o verso soaria compreensível. Numa transposição em moldes criativos, a essência da sonoridade e da imagística seria mantida, levando-se em conta esses detalhes muito mais que o próprio significado literal de palavra a palavra. “Um poema e a tradução de um poema deveriam criar a conjunção indissolúvel de o som e o sentido” (VALÉRY “cit. por” MILTON, 1998, p.144).

Como José Paulo Paes, creio que não se deve criticar sem apresentar uma alternativa, portanto, uma solução é apresentada: talvez seja uma escolha feliz...

<sup>4</sup> poeta, tradutor e professor titular em Literatura Espanhola na Universidade de Sevilha-Espanha.

( la mañana ) que planea libre de cadenas  
La mañana, toldo de un tejido tan aéreo  
que tejido, se eleva por sí: luz-alas.

A opção pela palavra **cadenas** parece “vestir” bem o vocábulo a ser vertido, pois está a manhã sem amarras e **libre de cadenas** é uma solução possível para a palavra “armação”. Mantêm-se as aliterações **L / T**, e num sistema compensatório de preservação da ocorrência fônica, o **N** em **cadeNas**, junta-se às aliterações já existentes em **mañaN**a, em **plaNea**, em **uNa** e indiretamente em **taN** *Aéreo*, na junção da consoante e vogal.

O acoplamento “armaç**ÃO**/bal**ÃO** é compensado por outro na rima **cadena**S** / ala**S****. As sibilantes que se ouvem na junção **Lu**Z** Ala**S**** e no “s” final não trazem a sonoridade do “**ÃO**” português, mas permitem preservar a idéia da manhã, não subindo como um balão, porém alçando-se lentamente em vôo ciciante. Preserva-se assim, a musicalidade e a significância.

Outro exemplo pode ser analisado em campo semântico no capítulo LII da prosa poética juanramoniana e sua tradução, em português do Brasil.

*Por el pozo se escapa el alma a lo hondo ( El pozo, p.151).*

“Do poço escapa a alma das profundezas” (O poço, trad. Athos Damasceno, p.88).

Há uma inversão de valores no que se refere à ação que envolve a alma, pois escapa ela em direção ao profundo, ou seja, imerge à profundidade da qual o poço é a metáfora. Na tradução, além da perda fônica de **pOzO/ hOndO**, já palavras fechadas, sem luz (como o interior do poço), a palavra “profundezas” pela extensão, faz perder a musicalidade; há na interpretação um sentido inverso, pois sai a alma como se estivesse liberta da profundidade. O eu-lírico se propõe reclusão e quietude de pensamento, uma imersão e não emersão. No entanto, surge aqui uma questão crucial: pode esse “erro” de significância ser fruto da interpretação do tradutor, portanto, prefiro chamar de “diversidade interpretativa” ou uma “leitura alternativa”, o que parece ser um equívoco ou uma solução inadequada; que não elimina, porém, o

desconforto causado pelo fato de a imagística não ter sido preservada. Pela observação feita, ofereço uma possível solução:

“Pelo poço foge a alma ao profundo”

Nesta solução tradutória foi possível manter o processo aliterante em “p” e em “o” oclusivo: **PelO/ POço/ PrOfundO/ fOge**; que colabora com a imagem fechada do interior do poço. No termo “fugir” acontece a introspecção da ação ocorrida com a alma, ela “some”, as águas parecem tragá-la. O verbo reflexivo espanhol *escaparse* significa nesse contexto querer esconder-se em fuga. A palavra *hondo*, em espanhol, é mais que seu equivalente “fundo”, tem o peso do adjetivo “profundo”. Este, na locução “ao profundo”, assume valor de advérbio e reforça nesta possibilidade tradutória a imagem da alma sendo levada ao interior do poço justamente para fugir, ocultar-se. “Pelo poço”, sugere “através de”, enquanto que “do poço”, da tradução cotejada, sugere “vir de”, “vir dele”, ou seja, a ação de dentro para fora, contrária, portanto, da informação introspectiva do texto-fonte. Ademais, com simplicidade, conservaram-se praticamente todas as palavras do original sem desvirtuar a imagística.

A tradução sentido-por-sentido, palavra-por-palavra, cria possibilidades de não-permeabilidade das palavras e de distanciamento de significados da língua-fonte para a língua-meta, pois como postura rígida deixa espaços vazios de aproximação<sup>5</sup>.

Susana Cella<sup>6</sup> refletindo acerca da noção de equivalência afirma:

[...] la traducción implica mucho más que una lógica de equivalencias, implica también una lógica transformativa que permite incluirla en un conjunto mayor de operaciones traslativas que suponen la interpretación (...) la palabra justa no sólo se refiere a exactitud, se refiere también a justicia, doble justicia porque es necesario hacer justicia, ser justos — en sentido literal y en todos los sentidos posibles — con el traducido y su lengua [...] ( 2000, pp.14-15).

<sup>5</sup> Assim como José Paulo Paes, creio ser o conceito de “aproximação” mais fecundo que “equivalência”, porque é menos ambicioso e mais abrangente, principalmente em tradução poética.

<sup>6</sup> Susana Cella- professora da Universidade de Buenos Aires e tradutora.

O ofício de traduzir, por ser uma atividade reflexiva e seletiva e, portanto, não-mecânica, busca mostrar, na tradução literária, efeitos estéticos, despertar emoções nesse outro texto que se tece. A idéia do tecer parece ser ainda mais perfeita para o processo tradutório, pois o tradutor é o tecelão por excelência.

Os fios que lhe chegam às mãos exibem cores e tonalidades por vezes nunca vistas, a textura desses fios têm diâmetros que não são os habituais e sua tarefa é fazer a urdidura de uma nova tapeçaria imitando uma anterior, já tecida. Iniciando o labor de reproduzir o mais parecido possível o tecido da outra tapeçaria, constata que, às vezes, deslizam os fios por entre seus dedos que se movem rápidos, satisfeitos porque flui a urdidura; porém outras vezes, recusam-se à adaptação ao tear e a parte tecida fica ora irregular, ora ajustada com ressalvas, ora unida perfeitamente à peça, e o tecelão observando, ora aflito, ora preocupado, ora embevecido com o tecer que sai de suas mãos, comandado pela mente e pela sensibilidade. Se trabalha exigindo de si o máximo de perfeição, desfruta o tecelão o prazer da tarefa cumprida. Se segue descompromissado, incauto, tecendo fios sem preocupação com a precisão, encontra certamente, leitores cautos, depreciando a trama de seu tecido, dedo em riste.

## **2. Existe a impossibilidade na tradução?**

Realizamos todos, e a toda hora, atos de tradução voluntários e inconscientes.

Erwin Theodor

O objetivo da pergunta no título que nomeia este tópico é fazer um intento de revertê-la, ou seja, demonstrar que existe sim a possibilidade na tradução. Os caminhos que levam até essa possibilidade são escorregadios; ao menor descuido, pode resvalar-se o produtor da tradução, e esta, molhada ou enlameada, já não serve mais... relegada, então, ao esquecimento.

Como atividade lingüística, as formas sintáticas, semânticas e fonológicas se interpenetram na interpretação de um texto de partida para um outro, de chegada; isso fará surgir certamente, imagens de transferência que não parecerão adequadas. Existiria, então, o intraduzível? E o que seria traduzível numa tradução?

A complexidade na tradução não atinge apenas o campo lexical em sua literalidade, avança pelo emaranhado da tessitura das palavras, e, em caso especial, na abundância conotativa e subjetiva dos textos literários. A dificuldade de encontrar correspondência se ameniza um pouco mais na família de línguas românicas; no tronco lingüístico não-românico, essa passagem traz dificuldades e é corrente o problema.

Se o processo tradutório fosse linear, baseado apenas em atos de substituição e transferência, que pudesse desenvolver-se numa transposição palavra por palavra e não resultasse daí a imperfeição, seria algo lógico, sem resultados de intraduzibilidade. Segundo García Yebra “la traducción palabra por palabra es a menudo imposible (...) la diversa extensión semántica de las palabras de dos lenguas es una de las causas principales que impiden la traducción palabra por palabra” (1989, p.396).

Refletindo sobre o já dito por Rónai de que as palavras não possuem sentido isolado, os enunciados é que irão determinar seu sentido dentro da frase ou do contexto, conclui-se, então, que elas dependem de outros elementos para completar seu significado. Vocábulos de línguas confrontadas podem ser pensados igualmente, porém “os enunciados de que eles fazem parte não são os mesmos, nem as conotações que evocam serão iguais” (Rónai, 1981, p.34).

Sendo assim, palavras sinônimas podem assumir conotações diversas, sejam em línguas que se confrontam ou na mesma língua. Portanto, a noção de sinonímia tem valor relativo e Jakobson alerta que mesmo na tradução intralingual se utiliza palavra “mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio”, e que “via de regra, quem diz sinonímia não diz equivalência completa” [...] (1969, p.65).

Umberto Eco diz que a questão da sinonímia traz sérios problemas aos tradutores, porque

[...] *l'equivalenza referenziale (...) non coincide con l' equivalenza connotativa — che riguarda il modo in cui parole o espressioni complesse possono stimolare nella mente degli ascoltatori o dei lettori le stesse associazioni e reazioni emotive* (2004, p.27).

Há muitos casos interessantes e difíceis de chegar a soluções satisfatórias. Um deles são os trocadilhos que marcam o pitoresco de momentos singulares, envolvem sistemas fônicos únicos na língua que os cria e, além disso, o valor risível conta muito.

É impossível traduzi-los nos moldes habituais de transferência literal, sob pena de vesti-los com roupagens que não lhes cabem, arriscando-se o tradutor a que a roupa pareça ridícula, vulgar ou totalmente fora de tamanho. Octavio Paz chama a atenção para essa idéia ingênua de tradução que ele chama de tradução servil:

No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria. (1990, p.13)

O famoso trocadilho italiano *traduttori traditori*, fazendo referência ao ofício do tradutor, é sempre citado e comentado, porque a carga irônica somada à graciosidade fônica é deliciosa aos ouvidos, embora estigmatize o pobre tradutor; ou, ao contrário, deixe-o alerta para desviar-se das ciladas, valorizar o esforço empreendido e crescer como tradutor. Rónai sugere aos aficionados, que se fazer trocadilhos for característica de uma personagem, “em vez de tentar traduzir-lhe os chistes, o tradutor pode tentar compensá-los, colocando jogos de palavras eventualmente noutros trechos, onde o espírito da sua própria língua o ajudar” (1981, p.43).

A tradução é possibilidade de resultado relativo, se o re-produzir — entendendo-se por reproduzir, o “ser” de novo — for produção igualitária, querendo ser o mesmo, tentando equivaler parafrasticamente o conjunto textual vertido. Pensar a tradução como a queria Pierre Menard, o tradutor borgiano, é utópico, e a intradutibilidade estaria instalada, porque provavelmente criaria a literalidade, o palavra-a-palavra, ambos promovedores de inadequações, porque “la traducción

implica una transformación del original” (Paz, 1990, p. 14). Não há identidade absoluta, na tradução é impossível ser o “mesmo” texto, há de ser o “outro”, transvestido do “mesmo”.

Existem, porém, casos de traduções excepcionais, aquelas que são “aproximações justíssimas”, possuem valor original e absoluta autonomia. Elas valem por si, justamente porque são re-criações da primeira, a chamada original. Criam com o texto-fonte uma relação simbiótica, o “ser e não-ser”, que se observa na recriação do poema *Blanco*, de Octavio Paz, feita por Haroldo de Campos. Já na capa aparecem os nomes dos dois autores e o título transcrito *Transblanco*, numa simbiose perfeita, de visada genial e de um grande trabalho de reconstrução poética.

Chega-se à conclusão de que o ato tradutório não é livre, o encadeamento ao texto original é fato concreto. Ao recriar o texto-fonte, usando os artifícios do idioma para o qual se verte, estão presentes duas percepções: racionalidade e sensibilidade, o duo necessário para um equilíbrio entre a reprodução e a produção primeira, o texto original. A tradução da cadeia de significantes e significados deve estar ancorada num subjetivismo lúcido, com o qual a interpretação, de importância primordial, estaria a serviço do texto a ser traduzido, um outro texto recriado com valor de texto primeiro, um texto segundo, mas não secundário.

A intradutibilidade é, por vezes, circunstancial, determinada por situação sócio-cultural ou lingüístico-estrutural que instala a problematidade, por exemplo, em provérbios e refrãos.

Analisando este tipo de sabedoria coletiva, comum a todos os povos, deduz-se que muitos deles tendem a pensamentos iguais ou muito semelhantes que se expressam de forma coloquial, porém sofrem a influência particular do meio-ambiente e hábitos culturais diversos. A tradução de um provérbio, observa Laranjeira, deve ser um outro equivalente e já existente na língua-meta, pois é o provérbio todo a unidade da tradução e não cada um de seus elementos constitutivos. Diz que a tradução de um provérbio deve ser literal e estrutural, e que é preciso aceitar a intradutibilidade de determinados provérbios onde o paralelismo não exista (1993, p. 71). Buscar equivalências de sentido para fazê-los inteligíveis,

traduzir a essência dessa sabedoria popular é quase sempre possível, mas a impermeabilidade pode acontecer em alguns casos, por causa de sua cor local.

O adágio espanhol *“Hay moros en la costa”* é um exemplo problemático. Do ponto de vista dos vocábulos, é possível vertê-los um a um em português. Uma tradução palavra por palavra, “Há mouros na costa”, no entanto, ficaria insossa ao ser interpretada. A palavra “costa”, embora correta, poderia ser aqui menos adequada que a palavra “litoral”, e inclusive poderia gerar ambigüidade com a coloquial homônima parte do corpo. Um falante do português brasileiro sem o conhecimento da história ibérica, não o entenderia — é necessário fazer essa distinção, pois o falante do português de Portugal, provavelmente teria noção histórica sobre o fato.

Como não há equivalência em português (do Brasil) com a mesma conotação, procede-se a uma tradução literal acrescida de nota explicativa de rodapé. Seria uma solução possível para que a significância do original fosse conservada e o leitor tivesse sua dúvida ou estranheza esclarecida, o que lhe agregaria enriquecedor dado cultural. Mesmo assim, não soaria familiarmente para o leitor brasileiro, pois somente os donos do adágio em questão (os ibéricos) sabem o que significou para sua cultura esses quase oito séculos de dominação moura. A idéia do perigo iminente, do grito vindo da zona costeira para aviso e preparação do ataque, e que atualmente se emprega para recomendar precaução só faria sentido completo aos nativos do espanhol, na Espanha, e do português, em Portugal. Não faria sentido mesmo aos nativos do espanhol na América; apesar de terem sido colonizados pelos espanhóis, seus momentos históricos já seriam outros. Tampouco faz sentido cultural para os brasileiros, apesar de colonizados por portugueses.

Segundo Rónai, as dificuldades começam com as palavras “traduzíveis”, pois nelas podem estar muitas facetas das armadilhas da tradução, como os falsos cognatos, promovedores corriqueiros de embustes disparatados, e os termos polissêmicos. Fala também de outro cuidado a ser observado: a “consciência etimológica”, pois embora não seja difícil adivinhar o sentido de palavras através da etimologia, é preciso entender que muitas seguiram “evolução diferente” e não se deve confiar apenas no “instinto etimologizador” (1981, p. 35).

Atenção com as palavras holofrásticas — as entendidas com sentido único só para aquele idioma — ou palavras comuns, diz Rónai, que geram reações diferentes em ambientes diversos. É conhecida a dificuldade, por exemplo, de traduzir da língua esquimó os vários tipos e colorações da neve, pois recebem denominações distintas. Embora a língua esquimó pareça primitiva e restrita e, portanto, seria reduzido o número de traduções que viriam dela, afirma Rónai, que a tendência holofrástica ocorre também em línguas muito mais correntes, como o chinês ou o russo, que têm palavras diferentes para designar o parentesco, se do lado materno ou paterno, e seus diferentes graus de idade. Só é possível, segundo ele, a tradução da holófrase por meio de circunlocuções extensas ou conservá-las no texto, com as devidas explicações. Sua forma original se impõe e, na impossibilidade de encontrar seu equivalente, são incorporadas ao próprio vocabulário. Em nota de rodapé, explica ele que, em alemão, italiano e espanhol, os tradutores de *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, mantiveram a palavra “sertão” até no título (Rónai, 1981, pp. 45-46-47). Os tradutores usaram o famoso “bom-senso” do tradutor consciente, ou seja, a percepção de saber que, às vezes, as ferramentas tradutórias disponíveis são insuficientes, e apela-se, então, às notas explicativas, um paliativo eficaz que deve ser usado moderadamente, para que a tradução não mostre sinais de exaustão. A dificuldade de traduzir “sertão”, de etimologia obscura, termo do qual se servem muitas regiões agrestes no Brasil, com colorações, fauna, flora, tipos humanos diversos e particularidades nas quais fatalmente se perderiam os tradutores, reitera a já notória complexidade de traduzir o universo rosiano.

Rónai cita um caso de grande dificuldade para os tradutores de textos bíblicos para resolver a questão alusiva à serpente na versão para esquimós. Como, à época, não conheciam a cobra, foi pensado em substituí-la pela foca, mas para eles, esse animal é essencialmente bom e amigo; como imputar-lhe a interferência maldosa da serpente? Acrescenta que de quem ouviu o caso, não disse a que solução se havia chegado. Afirma, porém que há bastante exagero na ênfase dada às dificuldades das holofrásticas, porque há outras mais freqüentes e comuns que, contextualizadas, suscitam diferentes conotações. Cita, entre outros tantos exemplos, a palavra “setembro”, sobre a qual não surge dúvida na hora da tradução,

porém na poesia húngara *Fim de Setembro*, de Sándor Petöfi, “as imagens de natureza agonizante, folhas murchas e cumes cobertos de neve não se coadunam com o título” (id., *ibid.*, pp.46-47-49). Causaria, certamente, uma sensação de estranheza a visão de um setembro assim, a leitores de países do hemisfério sul, por exemplo.

Histórias e conversas com tradutores estão recheadas de exemplos de deslizamentos tradutórios e de obstáculos que parecem insuperáveis a quem traduz.

Exemplos parecidos surgem em muitos textos. No quinto verso do refrão da canção espanhola de Alejandro Sanz, *Corazón partío*, há o enunciado: *¿Quién llenará de primaveras este enero?* Para não causar estranheza, na versão brasileira talvez seja necessária a explicação de que as estações ocorrem em meses diferentes, que no janeiro espanhol faz muito frio, os dias são cinzentos e, portanto, a idéia da primavera e de primaveras (flores) colorindo tudo, quando não é época de abundância floral, é perfeitamente coerente e desejada, como alude a pergunta no refrão. Para nós, brasileiros, em janeiro faz um calor excessivo, e a imagem de flores, em geral, estaria lá atrás, na primavera do “nosso setembro”.

Os exemplos apontados sugerem que o fator intradutibilidade é problema corrente, nos mais variados tipos de textos literários, principalmente os poéticos. Mário Laranjeira afirma que “se aceitarmos, como é ponto pacífico em tradutologia, a simples equivalência, as barreiras podem ser transpostas”, porém, em um momento antes em suas reflexões, diz que “se nos contentarmos com a simples equivalência, entretanto, numerosos fatores vão condicionar um grau maior ou menor de tradutibilidade”. Refere-se aos fatores sócio-culturais, lingüístico-estruturais e os textuais que certamente interferem nos resultados em tradução (1993, p.19).

Mas em que consiste, afinal, o peso maior da in-traduzibilidade?

Em terreno semiótico, a afirmação peirceniana diz que o significado de um signo nada mais é que outro signo que foi gerado, e assim, continuamente. Aplicada essa afirmação à tradução, confirmaria a possibilidade de que esta sempre é possível — na troca de um signo pelo outro — apenas poderia não ter resultado de equivalentes perfeitos. Necessário é estar atento e saber que sinonímia não significa

equivalência perfeita, segundo Jakobson, e isso seria um elemento condicionante de intradutibilidade.

É possível ver essa ocorrência em palavras comuns: em português, borboleta é sinônimo de mariposa, que por sua vez é sinônimo de inseto, mas “inseto” é termo generalizante, não basta dizer “inseto” para que o interlocutor entenda que este inseto é uma borboleta. Para a mariposa, há a possibilidade de chamá-la “borboleta noturna”, mas não é designativo comum, ou seja, mariposa é equivalente de borboleta, são da mesma família, mas não são os mesmos insetos e nem são iguais as sensações que suscitam. A borboleta é imagem afável, ligada ao preciosismo da natureza, mensageira de alegrias. A mariposa, ao contrário, gera inclusive conotações supersticiosas relacionadas à morte e às bruxas<sup>7</sup>.

Acrescentando à imagem deste inseto o elemento estético: “pequena jóia alada”, ou, “mensageira das flores”, ou ainda “jóia nacarada” etc., a designação metaforizada torna-se plena de conotações que, em cada contexto, podem assumir significâncias diferentes. Este exemplo se refere à tradução da palavra “borboleta” em português. Se esta palavra portuguesa for traduzida a tantas outras línguas, quem sabe quanta suscitação gerará ligada ao mitológico ou ao folclórico de cada cultura?

Pode-se deduzir, portanto, que a complexidade é fato notório em casos de termos ou orações que parecem intraduzíveis, mas o “totalmente impossível” em tradução, existiria realmente, ou seria uma “impossibilidade” do próprio tradutor na busca das aproximações? Segundo Laranjeira “é praticamente nula, entretanto, a probabilidade de se atingir a total intradutibilidade [...] (1993, pp. .18-19).

O que há, afinal, é que em textos poéticos a gama de detalhes a serem observados numa tradução, freqüentemente gera complicações, por causa dos efeitos de arte que devem ser preservados. Soluções parecem existir sempre, ainda que perdas ocasionais ocorram.

<sup>7</sup> A borboleta e a mariposa têm a imagem de mensageira para muitos povos. In: Luis da Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1998, p.179.

Os elementos intraduzíveis, ou tidos supostamente como tais, representam apenas uma busca mais empenhada de signos lingüísticos para estar em lugar de outros que os possam substituir, como insistia Peirce (PEIRCE “cit. por” JAKOBSON, 1996, p. 64).

A poesia, como “criação artística”, segundo Arrojo, “não pode ser unicamente produto da racionalidade, é essencialmente subversiva na medida em que extravasa seus próprios moldes e planos” (1999, p. 52); assim sendo, avulta-se a complexidade da ação de traduzi-la, e se determinam limites e estratégias para re-significá-la até mesmo em montagens que subvertam o habitual visando ao resultado estético final.

Seria contraproducente, depois de explanações teóricas e práticas, pensar a tradução como impermutável. A questão da impossibilidade/possibilidade no processo tradutório não parece tão relevante se o que se assoma é o objetivo concluído: a possibilidade, esta sim, de que um texto que não chegaria a todos por não poder ser desfeita a maldição babélica se torne acessível, privilegiando certamente tudo que deve ser respeitado quando se faz uma tradução.

Trabalha-se na busca de equivalentes com escolhas restritas, na maioria das vezes, mas a “grosso modo”, pode-se pensar que, quando a tradução se apresenta problemática, todas as “armas” e técnicas devem ser usadas antes de dizê-la intraduzível. Afirma o pensamento jakobsoniano com propriedade:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios (1969, p.67).

Se é possível, como afirma Jakobson, buscar em formas variadas a tomada de decisões sobre o texto que se traduz, então, não há o intraduzível, no sentido literal da palavra.

Sobre as formas de sentir as alegrias, os dissabores e as dores, experiências universais, parecem assemelhar-se os falantes de todas as línguas. Octavio Paz nos faz refletir que, nos seres humanos, a essencialidade dos “sentires” é a mesma. Em épocas diferentes os poetas dizem o mesmo, em outras linguagens e outras línguas. Neste sentido lato, a intradutibilidade não existiria, seria sempre possível dizer “o

mesmo”, re-produzir atemporalmente toda forma poética, “producir con medios diferentes efectos análogos” (VALÉRY “cit. por” PAZ, 1990, p.23).

## **II SOBRE A TRADUÇÃO**

### **1. A tradução poética**

La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje.

Octavio Paz

A tradução de textos poéticos é vista como um desafio, um ponto nevrálgico. O termo usado, “texto poético” conceitualiza também a prosa poética, a mesma prosa, só que a imaginosa, na qual a função poética predomina atingindo uma imagética mais sofisticada ou maior efeito emocional.

O início da prosa poética como estilo literário é geralmente associado aos simbolistas franceses, portanto, é natural que contenha efeitos sinestésicos em abundância. Está dotada do elemento criativo que subverte a linearidade e a coloca em lugar privilegiado junto a poemas. Poesia em prosa ou prosa poética, não importa a nomenclatura. Importa saber que na prosa com poesia, o tradutor não se preocupa tanto com a métrica como nos poemas, porém outros elementos caracterizadores do texto poético estão latentes com a mesma densidade. Há poesia em sua forma e sua função é a poética. A suposta clareza atribuída ao sentido restrito de prosa desaparece na prosa poética, porque tem no subjetivo seu suporte, campo aberto, certamente, a ambigüidades.

Por não possuir um ideal simétrico e estar sujeito a caprichos lexicais e estilísticos, o texto poético é o que mais favorece os equívocos tradutórios, a maioria produzida em campo interpretativo. Pode-se inferir do fato, que traduzir poesia é, antes de tudo, um ato de leitura e interpretação, a leitura do tradutor, entre muitas outras leituras possíveis.

Pensar na linguagem poética com tendência à hermética — seu alto grau conotativo exige alto grau interpretativo — e isso a coloca em níveis nem sempre acessíveis, surgindo, então, a necessidade de “traduzi-la” mesmo em língua materna, para uma total captação de sua significância.

Da língua-fonte à língua-meta, a tradução de um poema trará um hermetismo mais acentuado, e para decodificá-lo, pensando-o como um sistema de códigos lingüísticos que deverá ser inteligível a leitores que possuem outros códigos lingüísticos, faz-se imprescindível a interpretação, uma “leitura” profunda dessa codificação. A produção poética vinda do estrangeiro carece de tradução interpretativa, aquela que “lê” com abrangência os sentidos metaforizados e os múltiplos recursos estilísticos e de linguagem, dos quais se servem os criadores literários.

Estaria provavelmente nessa pluralidade de significados, uma das características que a poesia reserva, a grande dificuldade da tradução poética. Como traduzir a cadeia plurissignificante condensada nos versos?

Situada muito mais em campo da arte que no da técnica, a tradução poética requer do tradutor um posicionamento em relação à essencialidade do que deve ser vertido, pois a perda da qualidade textual que a tornaria canhestra — feita nos moldes ingênuos da literalidade — acarreta na travessia o sacrifício de altos valores de poeticidade, tornando-se insossa e despoetizada.

Observações um tanto radicais como a de Robert Frost, citado por Rónai, de que a poesia se perde em uma tradução, parece estar sem embasamento teórico e prático em estudos contemporâneos sobre tradução poética. Em defesa desta modalidade de tradução opinam pensadores-tradutores-poetas:

Octavio Paz diz que sobre a tradução poética recaem as críticas condenatórias sobre a possibilidade de traduzi-la, porém não compartilha essas opiniões. Em seu ponto de vista são errôneas e as rechaça, porque crê na universalidade da poesia. Afirmar que

“traducir es muy difícil — no menos difícil que escribir textos más o menos originales — pero no es imposible” (...) “la traducción poética (...) es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso”. (...) no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje” (1990, pp. 14-15-20-22).

Mário Laranjeira afirma categoricamente:

[...] “contestamos todas as teorias e posições dualistas e derrotistas que vêem a tradução, particularmente a tradução poética, como algo impossível por natureza ou, quando admitem a sua viabilidade, vêem no seu resultado um mero subproduto da arte de escrever” [...] (1993, p.42).

José Paulo Paes também crê na possibilidade da tradução poética: “Desde logo me apresso a esclarecer que não compartilho, obviamente, o preconceito generalizado acerca da intraduzibilidade da poesia” (1990, p. 69).

Observações depreciativas se esquecem de que muitos poetas são conhecidos somente através de seus poemas traduzidos, e nem por isso fica diminuída a apreciação dos mesmos. Porém, fazem pensar na grande dúvida advinda de onde situar limites de traduzibilidade (se existem) e até onde se constituiria o intraduzível. E saber como agir diante do texto poético repleto de “flores intransplantáveis”, na expressão de Paulo Rónai, e a tarefa de transplantá-las na língua-meta. Para Haroldo de Campos “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (1992, p. 35).

Assim como este poeta-tradutor, Mônica Monte vê a tradução poética como um “exercício lúdico” onde se pode “brincar” com as palavras fazendo escolhas, exercendo o “grau máximo de liberdade no diálogo travado com o texto de partida” Como construtor de sentidos, diz ela que o tradutor “ouve a música, vislumbra as imagens formadas pelas palavras (...) a fim de possibilitar a ‘negociação’ na hora de traduzir” (1996, pp. 230-231).

Laranjeira cita Guilherme de Almeida, outro poeta-tradutor, que crê na recriação:

“re-produzir é produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer com o autor “[...] sem ver nisso uma atividade secundária” (...) “tomar um poema, mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo para depois (...) rerepresentá-lo em outra língua, autônomo, eis a única operação idiomática possível em poesia” (1993, p. 39).

Várias questões podem servir de reflexão quando se pensa quais seriam as “melhores” formas de “bem traduzir” o texto poético.

Uma delas, bastante polemizada nessa modalidade tradutória, é a tão propalada noção de fidelidade. Parece improvável, em dias atuais, a aceitação da noção de fidelidade como foi vista na França do século XVII, apogeu das *belles infidèles*. Muito cultuadas, submetiam o texto ao espírito do idioma francês e privilegiavam a maneira francesa de pensar e sentir. Segundo Milton, essas traduções objetivavam chegar à “clareza de expressão e à harmonia de som”, e para isso os tradutores usavam de um procedimento — estilo dominante na época — que lhes dava liberdade para fazer acréscimos, alterações, omissões e supressões para expressar a palavra, que fosse bela e clara. Para Milton, era um “culto ao belo”, que perseguia a “razão e clareza”, evitando a obscuridade (1998, p. 56). É uma idéia que perdurou por algum tempo; se fosse fiel, a tradução não seria bela, se fosse bela, seria infiel.

Arrojo questiona a noção de fidelidade: [...] “se pensamos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como poderemos falar em fidelidade? (...) nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto original, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida (...) a tradução de um poema deve ser fiel também aos objetivos que se propõe” (1999, pp. 42-44-45).

Mário Laranjeira afirma que “a fidelidade em tradução poética é dinâmica. É a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se” (1993, p. 123).

Para Rónai, a noção de fidelidade é uma das “falácias da tradução”, pois ela “seria uma obrigação dupla: para com o conteúdo da mensagem e para com a praxe expressiva da língua-alvo”. Afirma que ser fiel ao sentido gera equívoco, porque a ambigüidade desse termo levaria a deslizes, uma palavra pode ter vários sentidos. Ser fiel ao sentido da frase leva a incertezas, porque uma frase completa pode ter muitos sentidos que dependem do parágrafo ao qual pertencem, ou talvez, estivessem pendentes de toda uma página ou capítulo (1981, pp. 125-126).

A noção de fidelidade está bastante flexibilizada. Não seria possível manter mais a postura conservadora de uma fidelidade que não se rendesse às observações e à prática de tantos tradutores e tradutólogos que aventam ser como coerente uma fidelidade direcionada ao “espírito” da obra, ao que possua ela de entranhável, de essencial.

Outra questão trata do conceito da tradução dita “livre” e as ambigüidades que podem trazer uma interpretação equivocada do termo, porque o que está escrito no texto-fonte não está passível de mudanças por imperícia, desatenção, ou simplesmente, o “gosto” do tradutor. O termo “tradução livre” é adequado somente como opositor à tradução literal, esta sim, notadamente ineficaz quando se trata de tradução poética, porém é liberdade com ressalvas. Segundo Paes, “não há liberdade no ato tradutório: o tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém” (1990, p. 36); Octavio Paz diz que “el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos” (1990, p. 23).

Portanto, a liberdade existe não para alterar, mas para criar similitudes, sem perder ou diluir a essência do que cantou o poeta. Os danos que as “más” traduções podem causar à obra traduzida repercutem diretamente no tradutor — a qualidade da tradução é vital a ele. Se malogra por haver sido incauto, caem-lhe, a cântaros, as frias águas do constrangimento e dos pré-juízos apressados.

As metáforas surgidas dessa essência seriam material sempre permutável para um possível “redizer” com capacidade transformativa, melhor ainda, com vislumbres de transformação criadora, algo que “dá fé de um compromisso para com a poeticidade propriamente dita do texto de partida” (Paes, 1990, p.37).

Ainda outra questão de considerável peso reflexivo é o uso de técnicas e a busca de “soluções inventivas” para “bem traduzir” a linguagem poética. Tradutores eticamente responsáveis procuram e elaboram estratégias de soluções bem aparadas em sua mente e sensibilidade, em sua “mentecoração”, para que possam amenizar os desvios, pois já se está deveras longe das “belas infiéis”; para tempos de hoje devem ser “belas e fiéis”. Para Rónai,

Em poesia (...) não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem. A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e (...) o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema [...] (1981, p. 129).

Como ponto inicial, é interessante pensar nas três definições de Jakobson para interpretar o signo verbal: a intralingual, a interlingual e a inter-semiótica.

Da definição conceitual jakobsoniana a que importa mais para este momento de análise é a tradução interlingual ou “tradução propriamente dita”, a que interpreta os signos verbais de outra língua.

O conceito de tradução como decodificador de signos verbais não abrange somente o território de línguas diferentes. Realizações lingüísticas de todos os tempos e contextos vêm provando que para falantes de um mesmo idioma se faz necessária, por vezes, a tradução intralingual — decodificadora de signos verbais por outros da mesma língua —, segundo Jakobson. A tradução intralingual é espaço de paródias, de paráfrases. É maneira corrente de abrir barreiras de compreensão. A adaptação de textos antigos, por exemplo, tem esse objetivo. Embora seja o nativo “dono” de seu idioma, não tem, salvo as exceções, obviamente, total apreensão de muitos significados e significâncias. Na mesma língua, portanto, são geradas interpretações que dão ensejos a equívocos; em outra língua, engendram traduções inadequadas, algumas inaceitáveis. Afirma Jakobson que na tradução interlingual, assim como na intralingual “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código (...) substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua” (1969, p.65). Para ele é uma forma de discurso indireto: “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte”. Vê essa intervenção como “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (id., p.65).

No caso de uma transposição criativa, recriadora — a consideração atual mais válida de transpor um poema —, escreve Jakobson que seria “intralingual — de uma forma poética a outra” (id. ibid. p.72).

É preciso entender o que significa transpor “de uma forma poética a outra” considerando articulações em prol da excelência da tradução de textos poéticos. Em

alguns casos ocorre a imposição de in-fidelidades em nível semântico para que se mantenha o nível poético.

Já dizia São Jerônimo, padroeiro dos tradutores, há tantos séculos: “preservando o sentido e alterando a forma mediante a adaptação das metáforas e das palavras à sua própria língua. Não achei necessário verter palavra por palavra, mas reproduzi o estilo e as ênfases do conjunto [...] (SÃO JERÔNIMO “cit. por” SOBRAL, 2003, p.201).

Quando um poema ou prosa que lhe valha são lidos para que se leve a efeito sua tradução, a leitura que se faz não é apenas deleite e sim, objeto de investigação, uma leitura que levará a uma “reescritura”, e atingindo o cerne da produção de significados do texto criativo libera a inspiração criadora no tradutor. O início de sua tarefa é essa leitura imprescindível. Em seguida, muito mais: articular liberdade e fidelidade fazendo uma exegese do texto original reconhecendo seus recursos literários, seus jogos aliterantes, sua forma, sua essência, enfim, fazer esse transporte como poeta, não somente como tradutor.

Laranjeira defende a posição tradutória de que em outra língua a tradução será uma “reescritura” e, portanto, o sujeito da leitura deve ser o mesmo da “reescritura”. Critica trabalhos feitos “em equipe”, aqueles nos quais, um é sujeito da tradução literal, e o outro, da poetização. Alerta principalmente para problemas que surgem em “retraduções”, baseadas em outras já existentes, feitas com conhecimento falho da língua de partida, nas quais se deteriora o nível de qualidade.

Ressalta também:

Quem não domina a língua de partida a ponto de poder captar nela o *frisson* gerado pela relação dos significantes originais não pode trabalhar a língua de chegada para criar nesta relações capazes de gerar uma significância semelhante (1993, p.30).

E ainda: “a tradução leva as marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou” (id. p. 124).

Traduzir o texto poético seria, então, um “transporte” indo realmente além, usando a força do afixo; recriando jogos semânticos, valores rítmicos das palavras e

dando atenção aos “operadores poéticos”, chamados assim por Jean Cohen<sup>8</sup> e que têm a função primordial de perturbar a linearidade.

Os “operadores poéticos” são mecanismos lingüísticos como a metáfora, o metro, a rima, o epíteto anormal, a elipse, a inversão etc., que atuam na organização do texto e o diferem da prosa. São responsáveis, segundo Paes, pela poeticidade mesma do texto visto como poema.

Se os versos do texto-fonte trazem formas verbais e elas sugerem ações, se ausentes na tradução, sugerem que a inércia e a imobilidade predominam. Se, ao contrário, na busca de equivalentes surgem formas verbais para um texto que conota placidez e não-movimento, já se encontra comprometida esta tradução. Com uma cuidada e atenta forma de traduzir se minimiza uma possível perda de valores.

Afirma Paz: [...] “los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan” (1990, p. 1,7).

Os adjetivos causam repetidamente problemas dignos de nota. A função de modificadores que possuem o adjetivo e a locução adjetiva se amplia em significação na linguagem poética por causa do elemento conotativo. Analisando-os sob o aspecto de o português e o espanhol serem línguas consideradas muito próximas, a dita proximidade problematizaria a perda da dimensão da força expressiva dos mesmos. São traduzidos, muitas vezes, com o sentido em português ou vice-versa, embora nem sempre tenham pesos e conotações equivalentes. Pensados estrategicamente, engrandecem ou diminuem a produção de significados. É necessário que se preservem na tradução a carga irônica, a cromaticidade — o adjetivo cromático é altamente significativo —, as palavras e locuções adjetivas que se refiram à grandiloqüência ou à pequenez expressiva. Portanto, aumentar ou diminuir sua potência, destitui-los de lugares estratégicos, descaracterizá-los ou suprimi-los, certamente empobrece a tradução.

<sup>8</sup> O termo “operadores poéticos” está no livro *Estrutura da linguagem poética*, de Jean Cohen, trad. de A. Lorencini e A. Arnichand, S. Paulo, Cultrix, 1978. José Paulo Paes cita este autor e seu conceito na p. 37 de seu livro, op.cit.

Quantas vezes está o adjetivo aplicado “de maneira tão engenhosa e definitiva que não poderia ser legitimamente destituído do seu lugar, abriria perspectivas tais que o leitor ficaria a sonhar semanas inteiras com o seu sentido, a um só tempo preciso e múltiplo” (Paes, 1990, p. 36).

Como ilustração de possíveis descaracterizações adjetivas, alguns exemplos podem ser analisados nesta pequena mostra em alguns capítulos de *Platero y Yo*. No capítulo I, *Platero*, a locução adjetiva [...] *los hombres del campo, vestidos de limpio*, [...] tem sua tradução em “**de roupa engomada**” (Athos Damasceno, p.11) e “**vestidos de lavado**” (J. Bento Silva, p.10).

Embora não possa comentar a versão lusitana, porque tenho conhecimento insuficiente da coloquialidade desse idioma, a versão brasileira parece descaracterizada. Houve uma interpretação da locução espanhola por parte do tradutor, mas sua tradução leva a uma imagem no mínimo estranha: homens do campo com roupa engomada. Mesmo ao pensar que vestir-se assim poderia ser um costume de época, o termo original remete à imagem mais simples, é roupa domingueira, “roupa de passeio”, contrária à roupa comum de dias laborais.

Um outro exemplo está no final do capítulo XXIX, *Idílio de abril*, onde há o adjetivo **deshilachada**, que se refere a uma nuvem rosa que aparece depois da chuva, e que foi traduzido por “**esgarçando-se**” (Athos Damasceno, p. 54).

Além de mudar a classe gramatical, de adjetivo para forma verbal, houve o deslocamento de significância, porque a imagística de uma nuvem que se desfia, que se desmancha em fios é altamente poética, assemelha-se a uma franja que se solta do céu em dádiva de beleza e cor, imagem clara e fresca após o escurecimento passageiro da nuvem carregada sobre o campo; na tradução, a forma reflexiva do verbo esgarçar no gerúndio, parece sugerir um afastamento violento dos fios da nuvem como se estivessem rasgando-se. Sugere impetuosidade, remete à raiva de um trejeito escárnico, distante da sinestesia de um idílio, em mês de plena primavera espanhola.

Ainda outro exemplo está no capítulo XL, *El pino de la corona*. No final do primeiro parágrafo: [...] *en lo alto de su cuesta roja y agria* [...], traduzido por [...] “no topo da encosta **escura e abrupta**” [...] (Athos Damasceno, p. 70).

Com a supressão do adjetivo cromático perdeu-se a força expressiva que é correntemente associada ao tom vermelho, vibrante e revolucionário. O adjetivo “**abrupta**” pode ser equivalente de *agria* em relação à conotação de “rústico”, “áspero”, porém o adjetivo espanhol é mais abrangente, parece referir-se ao “avinagrar”, com a acidez e a cor do vinagre, elementos estéticos dos quais se alimenta a caracterização da terra na visão de um poeta modernista.

Quanto a sua posição, anteposto ou posposto, pode alterar significações relevantes. No capítulo LIX, *Anochecer*, no último parágrafo, há o fragmento: [...] *un mendigo nuevo* [...], na tradução: [...] “um mendigo **novo**” (J. Bento Silva, p. 102). O adjetivo anteposto, em português, assume geralmente um sentido figurativo, uma qualidade casual; porém, quando está posposto guarda um sentido literal. Na tradução, o adjetivo “novo” posposto a “mendigo”, pode gerar a imagem de um mendigo jovem, o que não é a informação do texto original, pois se trata de um mendigo a mais que está nas ruas, um novo mendigo que apareceu. Se estivesse anteposto, não geraria essa possível ambigüidade.

No capítulo XII, *La pua*: [...] *y me lo he llevado al pobre al arroyo de los lirios amarillos* [...], traduzido por: [...] “e levei-o ao **pobre** regato dos lírios amarelos” [...] (J. Bento Silva, p.32). A tradução portuguesa se equivoca com o adjetivo “pobre”; no texto-fonte está a serviço da substantivação de um sujeito implícito, na tradução passa a ser adjetivo da palavra “regato”. A significância foi alterada, perdeu-se a fidedignidade, a imagística parece desorientada. O que pode ser entendido no fragmento como a pobreza de um regato? Como diz Neruda em *La palabra*: [...] “una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio” (*Confieso que he vivido*, 1995, p. 71).

Há descaracterização, ainda, se ao traduzir os adjetivos, aumenta-se sua quantidade na tentativa de “vestir” o adjetivo do texto-fonte. No capítulo X, *Ángelus* há um exemplo: [...] *Mira: todo lo fuerte se hace, con su adorno, delicado*. Na tradução: [...] “tudo quanto é **instável, hostil e grosseiro** se torna delicado” (Athos

Damasceno, p. 24). O pronome neutro **lo** diante do adjetivo lhe dá uma substantivação que remete à “fortaleza”, “ao que é forte”; nesta frase o adjetivo **fuerte** parece referir-se “ao que é tosco”, “a coisas assimétricas”. Na tradução, os três adjetivos usados para definir este **fuerte** são pesados em significância, principalmente “**hostil**” e “**instável**”, inadequados aqui, para definir “o que é forte”.

Ademais, tornam-se prolixos, alargando a frase e desfazendo um possível ritmo. A sinonímia entre adjetivos é ardil do qual devem acautelar-se os incautos tradutores.

Há duas estratégias muito usadas para viabilizar a construção da ponte tradutória criativa, o acoplamento, noção postulada por Samuel Levin<sup>9</sup> e a noção de compensação, consideradas ambas como possibilidades eficazes.

O acoplamento é uma relação associativa da qual há exemplos em similitude de sons entre palavras em posições variadas nos versos, também são exemplos a anáfora e a rima.

Segundo Levin, o acoplamento poético serve para fundir forma e significado em um poema, e que os equivalentes se produzem em bases fonéticas e semânticas: (o poema) “gera seu próprio código, do qual é a única mensagem” (1975, pp. 62-64-65). Paes cita Levin quando este postula que consiste a noção de acoplamento em produzir um efeito unificador, estruturas unificadas de ‘formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade’, e conclui: “na tradução bem-sucedida de um poema (...) foram mantidos ou compensados com equivalentes, os acoplamentos mais importantes do texto original” (1990, p. 38).

Ressalta Paes, que a noção de compensação “é a estratégia básica da tradução de poesia” e aproxima-se ao conceito de equação verbal formulada por Jakobson. Traduzir usando o sistema compensatório é substituir jogos de palavras por jogos de palavras equivalentes em outra língua, problema passível de solução, que envolve, segundo Paes, “noções complementares de equivalência e correlação de valores” (1990, p. 39). Para Jakobson, as equações verbais são o “princípio construtivo do texto (...) todos os constituintes do código verbal — são confrontados,

<sup>9</sup> Samuel Levin, *Estruturas lingüísticas em poesia*, trad. de J. P. Paes, S.Paulo, Cultrix, 1969, p. 72, citado pelo próprio tradutor em seu livro, p. 37, op. cit.

justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico” (Jakobson, 1969, p. 72).

Afirma Haroldo de Campos em sua prática como tradutor que “na tradução de poesia vige a lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber; [...] (1976, p.39).

Umberto Eco, ao falar de perdas e compensações no processo tradutório em termos gerais, não especificamente na tradução poética, afirma que perdas existem por causa dos muitos jogos de palavras, e que o tradutor recorre, nesses casos, às notas de rodapé, embora afirme que “*la nota a pie di pagina ratifica sua sconfitta*”.

Porém, “*talora, invece, le perdite possono essere compensate*”. Alerta também para que se evite o enriquecimento demasiado do texto:

*Ci sono delle traduzioni che arricchiscono splendidamente la lingua di destinazione e che, in casi che molti ritengono fortunati, riescono a dire di più (ovvero, sono più ricche di suggestioni) degli originali. Ma di solito questo evento riguarda appunto l'opera che si realizza nella lingua di arrivo, nel senso che pone capo a un'opera apprezzabile di per se stessa, non come versione del testo fonte. Una traduzione che arriva a “dire di più” potrà essere un'opera eccellente in se stessa, ma non è una buona traduzione (2004, p.110).*

Para a noção de compensação, Eco usa a expressão *compensare rifacendo* apresentada por ele em dois níveis: parcial ou local e radical. Diz que para respeitar o efeito que o texto quer obter, tenta-se um refazer parcial. (id. p. 125). Afirma que no refazer parcial:

*Viene sostituita la canzone ma non il resto della storia, anzi viene sostituita la canzone proprio perchè in altra lingua si possa comprendere il resto della storia (ottenendo lo stesso effetto globale [...] i traduttori, per restare fedeli al senso profondo o all'effetto che il testo doveva produrre sul piano dell'espressione, si concedevano e dovevano concedersi alcune licenze, talora violando il riferimento.(2004, p.138-299).*

Diz Eco, que sob o ponto de vista editorial e comercial entra o refazer radical integrado na categoria de tradução propriamente dita,

*e che tuttavia rappresenta al tempo stesso un vistoso esempio de licenza interpretativa: il rifacimento radicale [...] Ma vi sono occasioni di rifacimento più radicale, che si dispongono una scala, per così dire, di licenze, sino a passare quella soglia oltre la quale non vi è più alcuna reversibilità. Vale a dire che in tali casi, se una qualsiasi macchina traduttrice, sia pure in modo perfetto, volgesse il testo di destinazione di nuovo in altro testo della lingua fonte, sarebbe difficile riconoscere l'originale (2004, p. 299).*

São muitos os elementos a serem levados em conta e que certamente farão toda uma diferença no resultado final de uma tradução, é preciso enfatizar que a atenção deve ser redobrada no caso poético. Jakobson afirma que o gênero gramatical, tido como puramente formal para a função cognitiva, e que esta depende muito pouco da gramática, tem importante papel, sobretudo na poesia e que “a paronomásia reina na arte poética”. Alerta também para as minúcias dessa linguagem com dotes artísticos (1969, pp. 70-72).

Segundo Haroldo de Campos, não é apenas o significado que é traduzido em textos criativos, “traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual)”. Afirma que o significado é o parâmetro semântico que será apenas baliza demarcatória, e que essa forma de traduzir é o avesso da chamada tradução literal (1992, p. 35). Para ele

a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha (id., p.43)

Se o texto-fonte traz marcas de recorrências fônicas, sintáticas, lexicais ou aspectos singulares de organização de paralelismos, o texto-meta deve manter essas marcas. Talvez tenha o tradutor que caminhar sobre o texto poético como quem caminha sobre folhas secas; pulsam vidas debaixo delas que reclamam atenção.

Bons resultados surgirão como resposta da insistência seqüencial e incessante de muitas tentativas e muitos erros. As palavras “aproximadas” que pretendem ser “justas” na construção de sentidos da tradução poética devem conter, ao serem vertidas do poema-fonte, todo elemento peculiar do significante. A atenção deve estar centrada nesse elemento, pois segundo Laranjeira, “o significante ganha

terreno sobre o significado (...) sofre profundas perturbações na sua linearidade”. E ainda: [...] “os elementos sensíveis, palpáveis do signo assumem papel preponderante e entram em relação uns com os outros para (...) gerarem eles próprios novos sentidos, dentro do processo de significância” (1993, p.21-22-126).

Discorre também Haroldo de Campos sobre a força e importância do signo: “Ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma (querendo-se entender por esta palavra a correlação essencial de significante e significado que constitui o signo)” (1977, p. 142). A escolha pela palavra precisa ou “justa” tende à escolha artística. Privilegia-se a “informação estética”, esta sim, a pedra de toque, a chave alquímica do traduzir poético.

Definindo o conceito de informação estética, Haroldo de Campos reproduz o pensamento de Max Bense afirmando ser ela algo que ultrapassa os conceitos de informação documentária (sentença empírica) e semântica (a que acrescenta algo além do observável) e as supera nos “elementos previsíveis e substituíveis que podem ser reconstituídos”. Ela [a informação estética] por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos”. Traz também em si o conceito de “fragilidade”, que consiste no fato de não poder ser alterada, pois por mínima que fosse essa alteração, o resultado estético seria perturbado. A informação semântica pode ser transmitida por diferentes codificações sem que a mensagem se perca, o mesmo não ocorre com a informação estética que precisa ser compreendida dentro do processo de signos em que está codificada. Não seria possível, então, alterar essa codificação sem destruir a informação (...) “em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada” (BENSE “cit. por” CAMPOS, 1992, pp.32-33).

Tome-se como exemplo o início de um poema de Cecília Meireles, o de número XXXVII, de seus *Poemas Italianos*, para ilustrar possibilidades de compensação com vistas à preservação da informação estética.

Roma — romã, dourada pele de tijolo,  
grãos rubros e túmidos de ocaso:  
compartimentos de séculos  
em porfírio, mármore, bronze, metucioso mosaico. [...]

O poema segue na comparação da fruta com a Cidade Eterna, porém traduzir a cadeia sonora de “Roma – romã” é problema que enfrentam tradutores; este parece ser um fragmento intraduzível. Não há possibilidade de um refazer radical ou uma licença interpretativa, como postula Umberto Eco, que possa mudar o trocadilho, porque a “essência” no texto-fonte, neste verso, é o nome da cidade, significante imutável. Ao transpor o nome da fruta para outras línguas, perde-se tão rica cadeia sonora da qual usufruiu Cecília Meireles, singularidade da língua portuguesa, no Brasil. Segundo Rónai, “funciona apenas para olhos e ouvidos brasileiros”. Pode-se pensar que este é um caso de impossibilidade tradutória que prime por valores de excelência, de reconstrução poética, porque não é possível preservar esta informação estética. Para informar semanticamente, encontram-se equivalentes para as cores e a forma da fruta, e para nomeá-la também, pois é fruta tão antiga quanto Roma e, certamente, há seu equivalente em muitas línguas, mas a informação estética, fundamental no trocadilho Roma – romã estaria perdida.

Todo o afirmado anteriormente por tradutores experientes de que não existem casos intraduzíveis cairia, então, por terra?

Certamente que não, as afirmações não são incoerentes, mas o que talvez deva haver quando se apresentam circunstâncias de grande problematidade, são as posições humildes, se necessário for, para render-se ao texto poético que brota superior e incontestado, delimitando espaços na tradução. Esclarecer lealmente em nota de rodapé, a intraduzibilidade, atestando a “derrota” do tradutor, por vezes, diante da complexidade da tradução poética.

Depois de refletir sobre aspectos da tradução poética, deduz-se que ela só é possível — para obter excelência — mediante a tradução criativa, aquela em que a forma não está dissociada do conteúdo, porque a mesma forma é conteúdo, aquela que respeita as sutilezas de sua construção primeira e todo seu processo estrutural criativo, aquela para quem interessa menos o fator fidelidade e mais as soluções aproximadas, para não reproduzir na língua-meta o que disse Walter Benjamin a respeito da má tradução, a que é “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial”.

É tarefa que consiste em conhecer todos os códigos envolvidos, avaliá-los em sua permeabilidade e trazê-los a outra língua buscando soluções transcriativas, que vão muito além de resultantes acanhadas.

Ao tradutor poético importa saber que não existe um receituário que lhe permita desenvolver seu ofício. Há de apoiar-se naturalmente em posições teóricas que lhe sirvam de respaldo diante do caso poético, que prima por uma complexidade inerente a sua forma de ser como texto. Um fato de importância extrema é a leitura que se faz do texto a ser traduzido, porque esta impõe cuidado e respeito diante da soma de particularidades que possa apresentar. Captar dele “a essência do original” no dizer haroldiano, é mais frutífero e a base da transcrição; preservar no texto-meta a aura vitoriosa de quem chega para receber aplausos e não vaias; extrair do texto-fonte o líquido precioso, sem turvá-lo. Um texto assim, pleno de luz, renovado, vivo e autônomo vem para enriquecer a cultura de chegada na qual foi (re) gerado e (re) criado.

Para Rónai é “lavor de filigrana” a faina da tradução poética. Na verdade, parece ser, e de fios tão fluídicos que só se deixam trabalhar em mãos hábeis desse tradutor especial, o poético.

Há momentos na tradução em que o tradutor se sente impotente em face de alguns resíduos que não se deixam transformar. Tem consciência de prováveis sacrifícios visando o resultado final, por saber, no caso poético, que em razão de serem palavras e códigos não-estáveis e não-imóveis, nem sempre são totalmente resgatáveis.

Postulações pensadas neste tópico permitem concluir quais requisitos teriam uma tradução excelente de um texto poético: ter valor de texto autônomo, levar consigo uma produção de sentidos análogos gerados numa relação de significantes semelhantes, colocando nas palavras aproximadas toda atenção e importância — o valor de uma tradução está na maior ou menor aproximação ao texto-fonte — e priorizar a informação estética.

Afirma Robinson que existem habilidades “pré-tradutórias”, posturas que se assumem ao tratar o texto: “motivação intrínseca, sinceridade, receptividade, desejo

de constante crescimento e mudança, de aprender coisas novas, um compromisso com a profissão e o deleite nas palavras” [...] (1997, p.64).

Para tanto é imprescindível conhecer a história estilística do poema (ou prosa poética) que se pretende traduzir, seus tons e semitons, sua carga subjetiva, e respeitar graus de impermeabilidade para, sem desistência, serem buscadas as alternativas compensatórias para sonoridades recorrentes, por exemplo, recuperando e compensando as possíveis perdas, sentindo o “deleite nas palavras”, talvez a motivação maior que move o tradutor.

Aventa-se do muito “indizível” que permeia o texto poético e de suas conseqüências na tradução, isto é, na evidência de que fatalmente ocasionaria uma tradução empobrecida tentar dizer o “indizível”. É preciso lembrar, porém, que o “indizível” pode ser apenas o “não-dito”, por imperícia, conhecimento falho ou interpretação equivocada. Diante do texto poético não se pode vacilar, é preciso estar sempre “em guarda” contra gigantes, que depois de interpretados são quase sempre moinhos de vento.

## **2. A transcrição: ampliação e enriquecimento da ação tradutória**

Traduzir poesia há de ser criar — re-criar — sob pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de “trair”.

Haroldo de Campos

Traducción y creación son operaciones gemelas.

Octavio Paz

Para compreender os mecanismos do processo tradutório é pertinente o conhecimento de como teorizaram pensadores sobre o tema ao longo dos tempos, porém não é prioridade deste estudo discutir teorias e teóricos.

Baseia-se a explanação deste tópico numa mescla pensatória: vozes de Ezra Pound, Roman Jakobson, Walter Benjamin e Octavio Paz, todos pensadores que crêem na unidade teoria / prática. Mantendo, por vezes, opiniões radicais, trazem em suas reflexões o germe do novo; sabem que a criatividade surge da experiência, da invenção, e que a imobilidade de posições que não se curvam nunca, não permite o elemento agregador de idéias que vicejam. Deixam esses pensadores aos investigadores do tema, contribuições que clareiam pontos nodais do processo tradutório.

Os pensadores citados e suas reflexões são lastros onde se ancora o conceito de tradução criativa de poemas. Pretende-se refletir sobre o processo tradutório — a transcrição — que surge como teoria tradutória a partir dos ensaios e práticas reflexivas sobre tradução poética postuladas e introduzidas em meios literários brasileiros, segundo José Paulo Paes, pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo).

John Milton diz que as influências principais dos irmãos Campos são Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound.

De Benjamin emprestam a idéia da influência da língua-fonte sobre a língua-alvo. De Jakobson emprestam a idéia de traduzir a forma da língua-fonte na língua-alvo. E de Pound emprestam a idéia do tradutor como recriador (1998, p.207).

Explica Haroldo de Campos que o lema poundiano “Make it New” — dar nova vida ao passado literário válido via tradução (interpretação sua) — implica trair a língua do original como o fazia muitas vezes Pound, porém defende a técnica do poeta-tradutor inglês e afirma: “permanece como tradutor fiel à seqüência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom” e suas traduções que conseguem “captar o espírito do original” (1992, pp. 36-37). Segundo Milton, na concepção tradutória de Pound, a sintaxe da língua-fonte não deve modificar a sintaxe da língua-meta, a voz do tradutor se acrescenta à voz do poeta (1998, p.83).

Ana Cristina César diz que os dois irmãos possuem o que ela chama de “atitudes de militância cultural”, todo um empenho para disseminar suas idéias, e uma “irreverência temática” — preferência por traduzir poetas de grande

complexidade formal, que não escrevem sobre assuntos comuns — privilegiam ao traduzir, poemas densos, concisos e precisos, mais intelectualizados. Mostram favoritismo por poetas que introduziram novas formas e em suas soluções tradutórias há ecos ideogramáticos da poesia concreta (1999, pp. 399-404).

Num ponto de convergência das reflexões está principalmente Haroldo de Campos, que deglutiou “antropofagicamente”<sup>10</sup> aos pensadores citados, e nutrindo-se dessas vozes e de tantas outras, reafirmou as suas em legado teórico brilhante que muito elucida o intrincado caminho do tradutor e da tradução poética.

O objetivo maior neste ponto de estudo é refletir novamente sobre alguns pontos cruciais em tradução: a complexidade que envolve a ação de traduzir textos, principalmente os poéticos, a dicotomia traduzível / não traduzível e a questão da fidelidade, tópicos já comentados anteriormente, porém agora sob uma visão analítica de prática transcriativa.

É importante esclarecer que não pretende esta explanação chegar a uma análise profunda da técnica haroldiana de tradução. O que se almeja é apresentar essas técnicas de tradução criativa como sendo algo que “funciona” em tradução poética e que contraria a tão polemizada intradutibilidade da mesma. São traduções que levam a resultados estéticos surpreendentes e o poema, assim vertido, é outro poema, mas com a significância e o valor estético análogo ao poema-geratriz. Permanece a “informação estética” e o “espírito do original”, porque são fatores essenciais. Embora seja de ambos a maioria das formulações sobre inventivas na tradução de poemas, minha referência maior é um dos irmãos, Haroldo, porque apesar do mesmo foco reflexivo e prático, os Campos, a meu ver, trabalham a tradução com sensibilidades diferentes. O “poetar-recriativo” de Haroldo de Campos, também é radical na criação da poemática aproximada, porém suas soluções se revestem de uma afinidade maior com o texto que verte, penetra no âmago do momento criativo, fazendo surgir o produto trans-formado.

<sup>10</sup> Os termos usados na explanação que remetem à ideologia do modernismo literário, no Brasil, querem indicar em Haroldo de Campos uma afinidade com os modernistas, principalmente vozes oswaldianas por seu caráter irreverente e precursor. Segundo Célia Maria Guimarães, a prática tradutória de Haroldo de Campos tem como um dos suportes teóricos a antropofagia, “como estreitamente relacionada ao ato antropofágico de devoração do outro visando à renovação” (Revista TradTerm, 5(2), jul./dez. 1998, pp. 11-22)

Sugere que é necessário para isso que “os dois aportes, o do lingüista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte” (1992, p. 47). Vários neologismos e palavras-montagem do estilo de Augusto de Campos — talvez por sua tendência à musicalidade do signo, parecem soar com um tom forçado, como se ao criar houvesse a necessidade ou a obrigação de produzir mudanças que beiram, por vezes, à exageração.

Vejo no conceito da “transcrição” haroldiana o mais coerente aplicativo à tradução poética, pois o tradutor é também criador na medida em que, para não deturpar a imagem poética, busca a mesma possível imagem dentro das possibilidades que o idioma para o qual traduz lhe permita. Para isso se faz necessário “transpor”, “transculturar”, “transcender”. “Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único”, constata Octavio Paz.

Se a trajetória da tradução for artisticamente traçada, o texto-produto não deixará nada a dever ao texto do autor, e o tradutor será autor também do texto recriado.

No movimento dialógico entre os textos, colocando-se como sujeito da tradução, assoma-se o tradutor (e a tradução) com esse “algo” de rebeldia contra a invisibilidade e a inferioridade de sua posição, dessacralizando o que possa haver no texto-fonte de primordial e desfazendo a postura hierárquica sempre ostentada por ele, trazendo-o em níveis igualitários.

A recriação é passagem artística de valores artísticos equivalentes que ao ser feita realmente com arte, jamais deteriora o texto-fonte, e, muitas vezes, o aprimora.

Congratula-se Octavio Paz com Haroldo de Campos<sup>11</sup> sobre soluções em *Transblanco*:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento [...] (trad. Haroldo de Campos, 1994, p.119).

<sup>11</sup> Correspondência mantida entre Haroldo de Campos e Octavio Paz a respeito da tradução do poema *Blanco*, de Octavio Paz In: *Transblanco*. p. 119.

O termo “transcrição”, explica Celso Lafer,<sup>12</sup> exprime o sentido do percurso e da obra, principalmente de Haroldo de Campos, que fazendo tradução e refletindo sobre ela, chega a uma “mútua complementaridade entre ‘o prazer das palavras’ e a ‘escrita justa’ (...) e seu empenho na ampliação e enriquecimento da função poética da nossa língua, por meio do pleno aproveitamento de suas possibilidades e latências”.

Consiste este “percurso” do ensaísta e poeta em processos teórico-práticos de re-produção que valorizam o conteúdo e a forma, porque entende que estão associados e que um complementa o outro; são tentativas de captação do objeto poético à reprodução, não prescindindo do caráter inventivo.

Nesse tipo de tradução, traduz-se o processo criativo, a forma, pois é conteúdo também. Traduzir a forma, segundo Haroldo, é traduzir o “modo de intencionalidade de uma obra, uma forma significativa, portanto (...), re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o” [...] (1981, p. 181).

A transcrição, então, propõe traduzir de forma mais livre em relação à busca da palavra aproximada, porque não é ela o foco principal como equivalente apenas, a prioridade é a busca dessa equivalência dentro da significância que provém do texto-fonte, palavras “justas” nesse sentido, observando a musicalidade dos versos, preservando aliterações e rimas, atingindo os limites desse trans-criar e indo além, até em soluções transgressoras. Afirma Haroldo de Campos que “o tradutor alarga as fronteiras de sua própria língua e subverte-lhe os dogmas ao influxo da sintaxe e da morfologia estrangeiras” [...] (1977, p. 100).

Dessa forma se incorporam novas formas morfológicas, sintáticas e léxicas à língua portuguesa, objetivando atingir a significância totalizante na geração de sentidos. Seria um afã de traduzir poemas e submetê-los ao processo de “criá-los novamente”, maneira simplificada de entender esta técnica tradutória.

<sup>12</sup> Artigo de Celso Lafer, de título “Quohelet” escrito para a *Revista D.O Leitura* nº 3, pp.12-13. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, maio-junho 2004.

Segundo Valéry, “a desordem é essencial à criação”, mas a criação teria certa ordem, porque compreenderia formações espontâneas — as que naturalmente têm simetria e são inteligíveis —, mais o ato consciente, ou seja, o que distingue um fim e os meios para sua realização. Afirma que numa obra de arte, dois elementos se apresentam: os de geração, que não podem ser expressos em atos e os que são articulados, que podem ser pensados. O refletido e o espontâneo interagem reciprocamente (VALÉRY “cit. por” PLAZA, 1987, p. 25).

No processo da invenção em tradução, ou “re-imaginação”, como prefere a expressão haroldiana, discorre Octavio Paz sobre a imagem poética avaliando seu peso; ela pode ter resultado escandaloso, pois abarca formas verbais, frases ou conjuntos de frases constituintes do poema, que tantas vezes são díspares, e incitam o princípio da contradição, porém podem ser reconciliáveis quando se trata da mesma, porque sua realidade não pode aspirar à verdade, “o poema não diz o que é, e sim, o que poderia ser”. Octavio Paz ilustra esta afirmação dizendo que as leis científicas atestam que pedras e plumas têm o mesmíssimo peso, mas que na poesia não perdem seu caráter concreto e singular. Para o poeta que nomeia coisas, pedras são pedras e plumas, plumas. Aquelas, pesadas, estas leves, ou pedras podem subitamente ser plumas, isto pode ser aquilo (1990, p. 38).

No caso de plurissignificância poética, o tradutor transcriador se vê em meio à empreitada complexa; a de traduzir com efeitos estéticos e dar à tradução bafejos de criador sem deturpação do texto-fonte, isto é, que seja criador preservando a criatura, que proceda à “usurpação antropofágica” de re-significados.

O ponto de vista haroldiano, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (1992, p.35) há muito ultrapassou fronteiras, tem reconhecimento internacional e encontra ressonância em muitos praticantes do ofício e suas posturas a respeito de como pensam a tradução.

Segundo Aubert, é uma “voz de autoridade” e suas considerações “parecem sugerir um caminho seguro para o profissional atribulado” [...] (1993, p.9).

Suzanne Levine declara que gênios autorizados como Borges, Pound, Joyce, Beckett e Nabokov tiveram “autoridade” para subverter o original e ofereceram, assim, o modelo para tratar a tradução como criação. Teve a experiência de haver

colaborado com grandes nomes como Cabrera Infante, Cortázar e Manuel Puig e afirma: “he podido observar cierta relación simbiótica (si no parasítica) entre la redacción del original y su traducción “ (1998, p.30).

Pode-se pensar no ensaísta e poeta Haroldo de Campos como artífice que dedicou anos de muito trabalho e muito exercício tradutório como laboratório de manipulação da palavra dentro de suas “entretramas”.

Agindo como cientista e dissecando-as, desde suas formulações de poesia concreta até as realizações tradutórias, usando a linguagem como instrumento e tornando-a base de experimentação. A “metalinguagem” atingindo “outras metas”.

Quanto à tradução “servil”, é contundente, está em desacordo total. Afirma Célia Magalhães sobre Haroldo de Campos, que este é enfático ao falar do conceito de tradução que pratica, não se trata de tradução literal e subalterna, na qual o “confronto com o texto original produz o apagamento do tradutor” (1998, p.145).

Ao pensar a tradução em seu papel de mediadora entre comunidades culturais, e pensando em linguagem poética, é possível postular que esse “mediar” deveria ter um tom “aceito” por ditas comunidades, com transferências sem acidentes, não causando sensações de estranheza. Ora, a modulação transcriativa pode quebrar esse tom “aceito”.

Ao causar a estranheza, haveria o teor forçoso da aceitação do diferente a essa comunidade?

A resposta está no pensamento haroldiano em entrevista<sup>13</sup> concedida, dizendo não concordar com a exigência da estética de efeito vinda de algumas teorias, aquela em que “o texto traduzido deveria ter um efeito semelhante no leitor da língua de chegada, àquele que o texto original teve para o leitor na língua original”. Ressalta que querer os mesmos efeitos é “ideal absolutamente impalpável” e que esta forma de tradução é menos ambiciosa do ponto de vista do impulso criativo. Diz que sua tradução “alarga” os horizontes da sua língua ao influxo da língua estranha. Enfatiza que sua tradução não é livre, descompromissada, e sim, que responde a minúcias.

<sup>13</sup> Este parágrafo se refere a uma entrevista concedida por Haroldo de Campos à pesquisadora e tradutora alemã Mechthild Blumberg, em sua casa, no bairro de Perdizes, São Paulo. Essa conversa com o erudito já doente, mas com a mesma vivacidade de espírito foi publicada na revista **D.O. Leitura**, maio/junho de 2004. Os fragmentos citados estão nas páginas 29-30-31.

“Respondo aos esquemas fônicos, que os tradutores em geral não obedecem (...) faço uma apropriação não indébita, uma apropriação usando o meu direito antropofágico de tradutor”.

Haroldo de Campos aponta a vantagem que levaria o poeta que traduz / transcriba sobre aquele que não é poeta. Cita Ezra Pound como exemplo máximo de tradutor-criador, fazendo referência a poemas chineses recriados por Pound, nos quais sobejava qualidade estética e poeticidade, ainda que não conhecesse à perfeição a língua chinesa. Defende que as traduções feitas por ele são fiéis ao “clima”, ao “espírito” da obra: “o caminho poético de Pound (...) foi sempre pontilhado de aventuras de tradução (...) desenvolveu assim toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação” (1992, p.35). Os poemas traduzidos por Pound são considerados muito superiores ao trabalho do próprio sinólogo experiente que também os traduzira.

Deduz-se que ao recriar, vigora a importância maior da função poética do texto, poemas devem ser traduzidos como poemas, com toda carga do “uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua, que caracteriza a função poética” (1977, p. 145).

Ao comentar seus passos no trabalho de recriação de poemas chineses seguindo e “reimaginando” (palavra preferida por ele ao invés do termo traduzir) os passos de Pound, deixa Haroldo de Campos “pistas” na caminhada.

São princípios construtivos para uma empreitada de reconstrução criativa, os quais são citados apenas em seu início, material interessante como passos indicadores. “Adotei como objetivo das traduções: 1. valorizar o aspecto visual da tradução do poema (...), 2. manter a síntese, a extrema concisão e a ambigüidade (...), 3. procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica” (...) (1977, p. 122).

Em *Blanco*, poema de Octavio Paz há passagens desse processo permutacional, com as justificativas do tradutor. Em carta ao poeta mexicano, dizia Haroldo de Campos que o título já lhe trazia problemas, pois em espanhol, *blanco* não é somente adjetivo para cor, é também substantivo para objeto de exercício de tiro e pontaria. Diz que a palavra portuguesa correspondente seria “alvo”, pouco

“forte” para englobar os dois sentidos, cor e alvo. Surge, então, *Transblanco*, que ultrapassa a transposição literal e se coloca “justíssima”, como recriação da significância do título.

Em correspondência trocada entre os dois poetas durante o trabalho de tradução, Octavio Paz elogia o que chama de “outro acerto”: ...*ánima entre las sensaciones* / alma animando sensações... “está cheio de ressonâncias animistas, que é o que eu queria. Obrigado” (trad. Haroldo de Campos, 1994, p.119). O poeta mexicano acha que a tradução de *ceñuda* por “sisuda” não fica bem e o tradutor brasileiro justifica-se:

Em port. “sisudo”, sem prejuízo da comum origem etimológica, se distingue do vocábulo espanhol *sesudo* ( que tem *seso* = *siso* em port., prudente, judicioso). Em port., costuma-se dizer “sisudo” de alguém sério, severo, circunspecto, fechado em si mesmo, grave. É, portanto, palavra que se pode aproximar de *ceñudo* em esp. (de *ceño*: demonstração de enfado ou de severidade que se faz com o rosto [...] em port. [...] não dizemos “cenhudo” (termo que resultaria rebuscado e artificioso em meu texto), (1994, p.123).

Segue argumentando que existe a palavra “carranca”, outra opção em português, mas que pelo matiz fônico, soaria grotesco e diz que manterá “sisudo”, porque “funciona bem na pauta aliterativa do texto em port.”, [...] doS oSSoS / pela SiSuda penha doS SéculoS (id.p.123).

Justifica outra passagem pelo matiz gramatical. Traduz o verso... *sello / centelleo / en la frente*... selo / centelha / na frente..., explica que em português, só há “centelha” e “centelhar”; o substantivo “centelhamento” soaria bizarro e como verbo substantivado “o centelhar” resultaria pomposo para o contexto. Prefere manter “centelha”, que é simultaneamente, verbo e substantivo (p.124)<sup>14</sup>.

Essa forma de operação textual haroldiana assemelha-se à operação alquímica, uma busca baseada na experimentação. Às vezes busca justificar-se amparado na etimologia, ou na musicalidade, pois os termos fazem parte de grupos fônicos, ou ainda, colocados de acordo com a norma escansiva do original para que não se perca o ritmo.

<sup>14</sup> Essas justificativas estão nas cartas trocadas entre os tradutores-poetas Octavio Paz e Haroldo de Campos, In: *Transblanco* (1994, pp. 115-119-123-124).

Se justificadas, essas palavras foram pensadas, experimentadas; portanto, fios “justos” de “palavras justas” para o tecer daquele momento.

Ao que parece, o ato de traduzir textos poéticos fomenta o ato de fazer poemas, se é entendido esse ato muito mais como criação e menos como passagem semântica apenas.

Olhando através do prisma de um *feedback* é possível detectar quantos precursores houve que, talvez inconscientemente, já vissem o processo de traduzir poemas sob o signo da invenção e foram donos de soluções felizes, de “achados” inusuais para suas traduções e, delas, passaram ao papel momentos plenos de poeticidade, seus próprios poemas nascidos de um poema outro, trans-fronteiriço.

A tradução poética é pólo de engendro a novos poemas. São poemas que vertem atados ao texto-fonte, mas outro poema, autônomo e senhor de si, graças aos caminhos transcriativos. Assim, contêm energia de vanguarda, autenticidade e autoridade para firmarem-se como poemas de atualidade incontestes, nutridos pela tradução. Afirma Haroldo de Campos: “entendo que a tradução é um dispositivo de alimentação, de nutrição fundamental” (p.37, final da entrevista citada na nota 13).

Transcriar se define, então, como técnica tradutória onde se re-produz poeticamente todo o poético autorizado pelo texto-fonte. Navegar é preciso, disse Pessoa; no mar do texto poético há muito para ser explorado. A tática ideal para trans-criar é que o poeta-tradutor-desbravador não permaneça na costa, mas solte as velas mar adentro.

O conceito e a prática de “transcrição” ampliam e enriquecem a forma de traduzir, porque abrindo campo à experimentação, libertam o intelecto para re-imaginar outras buscas que pensem a tradução como arte, como um processo literário autônomo, “como que se desmonta e se remonta a máquina da criação [...] para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso” (Haroldo de Campos, 1992, p. 43).

Transcriar é tarefa tradutória que se encaixa no pseudo-cansaço de Augusto

de Campos, de traço metalingüístico pessoano: “entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor”.<sup>15</sup>

### III SOBRE O AUTOR E A OBRA

#### 1. O Krausismo espanhol

La Institución fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo: poca necesidad material y mucho ideal ( *El trabajo gustoso*, p. 230 ).

Juan Ramón Jiménez

Yo no iba nunca a la Institución que no saliera con un mundo de cosas.

( *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, p. 310)

Antes de uma breve explanação sobre autor e obra, torna-se relevante evidenciar os movimentos culturais e filosóficos aos quais esteve ligado Juan Ramón Jiménez e sua obra, e as possíveis influências, que explícita ou implicitamente, tenham doado seu valor e peso.

Em meados de 1868, devido à revolução burguesa que trazia idéias socialistas, ocorre na vida cultural algo de grande importância para a Espanha moderna: a introdução de uma ideologia chamada krausista, idealizada pelo alemão Karl Christian Krause. Pregava essa ideologia como ponto principal uma completa realização no desenvolvimento humano: o corpo e o espírito deveriam paralelamente atingir um aperfeiçoamento e a ciência em todos os seus campos deveria possibilitar o bem-estar material e moral para todos.

Apesar de sua origem germânica, o Krausismo foi um fenômeno espanhol, pois em nenhum outro país, o movimento teve tão grande incidência cultural e social.

<sup>15</sup> Augusto de Campos. *Verso Reverso Controverso*, São Paulo: Perspectiva, 1988, p.7).

Introduzido pelo filósofo Julián Sanz del Río, foi referência ideológica e uma corrente de pensamento que atraiu muitos intelectuais espanhóis da época, basicamente professores universitários. Acreditavam os krausistas que era necessário um processo regenerador, porém que contivesse elementos espirituais, algo que, para eles, o liberalismo em voga não trazia.

Na Espanha de então, o Krausismo vigorou em problemas de filosofia prática, idéias pedagógicas e antropológicas. Teve influência fecunda entre 1868 e 1936, quando houve a dispersão de seus membros por causa da Guerra Civil Espanhola.

Alguns dos ideais krausistas foram o respeito à diferença de credo, incentivo de iniciativas pessoais e contato com a natureza.

A conquista mais importante desse movimento ideológico foi a *Institución Libre de Enseñanza*, um centro docente de pedagogia progressista, oposto aos sistemas de ensino oficiais e que teve grande influência na história intelectual de final de século em campo educacional espanhol.

Para falar desse centro docente é preciso conhecer um grande pedagogo espanhol, Francisco Giner de los Ríos. De caráter firme e dono de uma crítica profunda, iniciou a disseminação de suas idéias, o que lhe trouxe como consequência sua expulsão e a de seus amigos e discípulos dos meios catedráticos.

Cria, então, a *Institución Libre de Enseñanza*, seu maior projeto. Dedicou-se a pôr em prática suas linhas pedagógicas que opunham a liberdade à autoridade.

A *Institución* teve início como um centro de estudos universitários, aos quais se juntou um de ensino médio, e mais tarde, uma escola primária.

Seu propósito era formar homens capazes de dirigir-se na vida e de ocupar digna e utilmente o posto que lhes tivesse sido reservado. “La Institución no pretende instruir, sino cooperar a que se formen hombres útiles al servicio de la Humanidad y de la Patria”. (GINER DE LOS RÍOS “cit. por” CARDWELL, 1997, pp. 24-28). O intento educacional de Francisco Giner de los Ríos se destinava a fundamentar bases e criar condições para incentivo da liberdade acadêmica. Em essência, seria conciliar os avanços da ciência com a vida cristã. O que se destaca na pedagogia gineriana era sua absoluta confiança num futuro melhor.

Palau de Nemes afirma que

la Institución anticipó en España todas las corrientes de la modernidad y contribuyó a la formación mental y moral de muchas grandes figuras del siglo. El mayor interés de sus fundadores, los krausistas, fue la reforma de la educación nacional y en ese empeño influyeron en todos los niveles de la enseñanza (1974, p. 310).

A pedagogia gineriana exerceu enorme influência sobre seus discípulos, uma parte da intelectualidade e da literatura da época.

Juan Ramón Jiménez conhece a forma krausista de pensar e agir na estada em Madri, que foi decisiva para sua formação intelectual e a confirma: “yo me eduqué con krausistas (...) el krausismo era entonces lo que luego fue el modernismo (...) entre krausismo, o mejor dicho entre krausistas españoles y modernismo, hay alguna relación” (Predmore, 2004, p.48).

O maior mentor do poeta foi, sem dúvida, Giner de los Ríos, por quem tinha ele grande admiração, “Francisco Giner, el hombre más completo que he conocido en España (...) la pedagogía era en Francisco Giner la expresión natural de su poesía lírica íntima [...] (Predmore, id., pp.43-44).

Segundo Predmore, houve certamente, a influência do mestre na obra mais conhecida de Juan Ramón, *Platero y Yo*, e também do krausismo confiante de Giner, a respeito da crença num melhor porvir. Há diferença na “pedagogia” de Platero e na de outras obras de autores da época: Unamuno, Baroja, Azorín, Antonio Machado; embora preocupadas com a educação e o patriotismo, tinham uma visão bastante pessimista e satírica dos temas sociais. Afirma ainda Predmore, que a formação “modernista” do poeta, ou seja, o krausismo espanhol e o modernismo religioso (em sentido gineriano) conduzem essa “elegia andaluza” na sua essencial afirmação da vida e em seu tema mais importante: a educação do burrinho *ou das crianças*, (grifo meu) ao caminho da perfeição moral. “Platero, en realidad, es un bello ejemplo de la ‘pedagogía íntima’ de don Francisco Giner (Predmore, 2004, p. 45).

Na função estética de *Platero y Yo* parece estar uma missão pedagógica, resgatar o essencial da doutrina cristã, direcionada às crianças e a jovens como sementes de futuro.

## 2. O Modernismo espanhol

[O modernismo foi] “un gran movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza”.

Juan Ramón Jiménez

O Modernismo pode ser considerado um movimento de restauração sobre um tradicionalismo estagnado que havia nas letras e no pensamento em finais do século XIX. Trazia inicialmente idéias socialistas, anarquistas e posturas de protesto social, que se manifestou também na literatura. Eram idéias nas quais abundavam críticas ao estabelecido, à rotina, aos costumes enraizados.

Na Espanha da época surgem dois grandes movimentos literários: O Modernismo, e outro que ficou conhecido por “Geração de 98”. Esses movimentos eram tidos como relacionados, constatação nem sempre aceita por todos os críticos; alguns os consideram desiguais, apenas teriam surgido de um conceito inicial, o Modernismo, e depois seguido com tendências diferenciadas.

“El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu (...) que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera [...] (FEDERICO DE ONÍS “cit. por” PREDMORE, 2004, p.49).

Outra definição, do próprio Juan Ramón Jiménez, testemunha excepcional do movimento: afirma ele, que o modernismo foi “el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa” (JUAN RAMÓN “cit. por” MENÉNDEZ PELÁEZ , 1995, p. 452).

A busca do “belo”, meta maior do Modernismo, está contida no testemunho de Juan Ramón, porém palavras com certo teor de exagero, quando se pensa no valor poético de Bécquer ou Rosalía de Castro, ambos anteriores ao movimento, e que foram, inclusive, fontes de saciedade para a poesia juanramoniana.

Na América hispana de então, já são fortes os impulsos de renovação lírica, e são esses ecos que irão ressoar na Espanha. Devido ao apogeu das características parnasianas e simbolistas que vinham da França, muitos escritores e poetas, futuros modernistas, simpatizavam com a hipótese de uma possível restauração, e já havia vozes de um núcleo modernista madrileno, porém tímido.

Rubén Darío, poeta nicaragüense, é o grande fomentador do movimento, reconhecido pelos jovens poetas como “gran capitán de la lírica guerra” e apontado como o que “abrió las ventanas a los poetas españoles”. O impacto das idéias modernistas se manifestou principalmente na poesia — renovando-a bastante — e estendeu-se também a outros gêneros, como o romance e o teatro.

Tratava-se de uma nova poética com propósito inovador, “la lucha entre la gente vieja y la llamada gente nueva”, que priorizava a exaltação do imaginário criativo e a fantasia como opostas à observação realista. Poemas foram criados aludindo mais ao subjetivo e menos ao objetivo, poemas de clara tendência intimista.

Segundo Palau de Nemes, “los poetas hispanoamericanos, con sus obras novedosas y bellas, deslumbraron a los poetas jóvenes españoles, en los que estaba ya, por instinto, la voluntad de renovación (...) en la lucha modernista se habían vuelto a unir España y América” (1974, p.136).

A renovação formal foi de interesse geral e os recursos expressivos foram umas das características mais marcantes dessa fase literária espanhola. Os elementos fônicos, o uso de arcaísmos renovados e neologismos, a adjetivação ornamental, as sinestésias, as imagens e os símbolos fazem dos poetas modernistas, mestres e renovadores da linguagem poética.

Como data de nascimento do modernismo poético espanhol, a mais provável é a de 1888, em que se publica *Azul*, de Rubén Darío, o autor-marco dessa revolução literária.

Para propagar essas novas idéias, poetas participantes do movimento, entre eles, Juan Ramón Jiménez, fundaram a revista *Helios*, a mais importante revista do modernismo espanhol, editada de abril de 1903 a maio de 1904. Mesmo com vida curta, a revista cumpriu seu propósito, que era o de publicar os trabalhos dos poetas engajados no movimento, que não tinham espaço nos jornais e revistas importantes da época. Um enunciado de Gregorio Martínez Sierra, um dos fundadores, dizia:

“Puesto que es tan difícil que periódicos y revistas importantes admitan trabajos de los jóvenes (...) ¿por qué no ser nosotros mismos nuestros propios voceros y pregoneros, por qué no publicar nuestra propia revista y lanzar a la calle nuestra mercancía? (citado por Menéndez Peláez, 1995, p. 454).

O Modernismo na Espanha triunfa e declina entre 1888 e 1920. Antonio e Manuel Machado (os irmãos Machado), Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno são os que legam ao movimento páginas inesquecíveis na poesia; também a prosa de Ramón del Valle-Inclán, com a obra *Sonatas* e suas obras teatrais foram grandes realizações modernistas representantes desse momento literário espanhol.

Foram autores que se inspiraram na estética do período, mas se desviaram dela, produzindo obras singulares, encontrando cada um, caminho próprio e original.

### 3. O autor e sua obra

Juan Ramón y Platero son dos figuras inseparables, vivirán para siempre asociados en la imaginación universal.

Francisco Hernández-Pinzón Jiménez

Juan Ramón Jiménez, nascido em Moguer, província de Huelva, na Espanha, em 23 de dezembro de 1881 é considerado um dos maiores poetas do período modernista espanhol. Apesar de ser considerado poeta modernista e estar ligado aos que faziam parte do movimento na época, Juan Ramón não se prende a movimentos estéticos, sua vida e poesia se constroem simultaneamente e se afasta do modernismo como escola literária; sua obra, assim, possui originalidade e autenticidade. Segundo Predmore, seu conceito de modernismo não era a obra artificial, pois tinha uma profunda preocupação ética, além da estética, e uma consciência moral e social. Ressalta também, que é preciso estar atento a sua atividade criativa para entender o alcance de seu modernismo (2002, p.47-48).

O poeta sente-se atraído por outras concepções literárias e “extraí” das mesmas o que possa aparar-lhe arestas para aprimorar o que entende ser sua religião imanente: a poesia, e a ela dedica toda sua vida.

Faz-se necessário, para entender melhor o autor e sua obra, acercar-se à definição desse gênero tipicamente modernista: a prosa poética.

O poema em prosa se definia “por la lucha contra el *cliché*, por la exigencia de dotar a la prosa de la misma virginidad expresiva, la misma novedad combinatoria que se exige para el verso<sup>16</sup>. Segundo Menéndez Peláez, não há rima no poema em prosa, nem medida versal, as descrições de paisagens, interiores ou objetos diversos sobrepõem a narração de acontecimentos, portanto, há menos mobilidade e maior estatismo, “la impresión subjetiva campea libremente, acompañada por la capacidad de sugerencia” (1995, p. 461). Os prosistas poéticos estavam mais atentos à forma que ao conteúdo, mais ao som que à expressão.

A qualidade de prosista em Juan Ramón foi enaltecida por Dámaso Alonso, que disse ser ele um “prosista genial”; assim como precoce na poesia, também o foi na prosa, que atinge, anos depois, um ponto alto e belo: *Platero y Yo*.

Afirma Cardwell, que de seu estreito contato com a *Institución Libre de Enseñanza* e seus membros, em Madri, desenvolve-se no poeta moguerenho um idealismo de crer na existência da possibilidade de regeneração espiritual, alcançável através da Beleza e da Arte. Encontra-se uma linha contínua do desenvolvimento desse propósito em sua obra dos anos 1902-1920: um crescente sentido de idealismo ético-estético e a assimilação perfeita das estéticas simbolistas (1997, pp. 18-19-20).

De extremada sensibilidade, Juan Ramón foi afetado, várias vezes, por períodos depressivos. Justamente por esse motivo, volta de sua estância em Madri a Moguer, sua cidade natal, em província andaluza, no sul da Espanha. Dessa época, nasce *Platero y Yo*, entre 1905 e 1911. Juan Ramón dá à obra o subtítulo de “elegia andaluza”, modalidade poética que canta a ausência de um ser querido, a busca de um tempo passado; é saudade, presença e ausência ao mesmo tempo.

<sup>16</sup> Guillermo Díaz Plaja, In: *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. (Gustavo Gili, Barcelona, 1956, p.11).

Ao fazer a opção de mostrar sua identidade andaluza revela singularidade; Juan Ramón conservava suas raízes com firme determinação, seu poema em prosa é também uma exaltação ao lugar de origem; optou por colocar em evidência o amor pela terra, sua natureza e sua gente; um “andalucismo universal”, com força literária e espiritual de valores essenciais e atemporais, transcendendo, portanto, o risco de perder-se no tempo.

É possível constatar, que as idéias modernistas, das quais foi ativo porta-voz; dos ideais krausistas, dos quais foi adepto, foram o alicerce no qual sua prosa mais conhecida firmou os pés. *Platero y Yo* é a realização do pensar e do sentir poético juanramoniano. “*Platero* destaca como un libro clave, no sólo como una afirmación de la visión del poeta en una fase decisiva de su desarrollo, sino también como ejemplo de su estilo artístico en su mejor expresión” (Cardwell, 1997, p.14).

Com versão definitiva em cento e trinta e oito capítulos e quatro apêndices, percorrem por ela características simbolistas, que consistem em crer que o existente na natureza tem correspondência no cósmico e no espiritual. São histórias únicas, é possível lê-las separadamente; são reflexões sobre a vida, a enfermidade, a morte, em poesia adulta, densa e bela. Na história do poeta e seu burrinho nas andanças pelo povoado e campo andaluzes são retratados os viventes (humanos, animais e plantas) em seus feitos e características, e as manifestações da natureza em seu esplendor. Alguns tipos humanos são retratados com humor, sátira ou com uma ironia fina, sutil e cortante. O poeta vê a natureza de Moguer, suas crianças e animais com olhos líricos, mas com olhos críticos sua sociedade e instituições (Igreja, escola, espetáculos, cerimônias públicas). É como um diário em que o poeta expressa diversos sentimentos sobre tudo que o rodeia. No “Yo” do título é evidente a intimidade e a cumplicidade entre o poeta e o pequeno asno: “Nos entendemos bien. Yo lo dejo ir a su antojo, y él me lleva siempre adonde quiero” (*Amistad*, cap. XLIII); uma expressão constante, “*Mira, Platero*”, estabelece a relação entranhável, estão sempre juntos, um e outro, e os personagens se convertem em portadores do ponto de vista juanramoniano sobre formas de entender e conduzir a vida. Em diálogos com *Platero*, por não obter resposta, obviamente, parece o autor estar

pedindo nossa resposta, a dos leitores da obra. Efetivamente, sente o leitor participar do que o poeta queria refletir.

Como marcas estilísticas, predominam o uso de metáforas e símiles pela tendência a transformar o prosaico em lirismo e beleza. Alguns desses recursos se destacam pela genialidade e singeleza a um só tempo: [...] *el techo llueve claras monedas de fuego*, cap. XIV (originalidade visual); [...] *ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera...* cap. XIX (impacto cromático de rubros); *La tormenta palpitaba sobre el pueblo como un corazón malo, descargando agua y piedra entre la desesperada insistencia del relámpago y del trueno*, cap. XVIII (impacto sonoro e imagético). Também os efeitos da luz, em jogos de luz e sombra; os crepúsculos, herança impressionista, em detalhes de observação esmerada. E a palavra? Promove evocadoramente quase um “dissecar” da palavra empregada em seus recursos onomatopaicos e sinestésicos: *¡El pozo! Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura...* (cap. LII). Outro recurso usado intensamente é o adjetivo; em profunda absorção sinestésica, agrega beleza e valores às imagens poéticas.

Portanto, faz-se necessário analisar muitas palavras juanramonianas, não segundo seu uso corrente, mas numa associação, que no poder emocionante e evocador da linguagem, traz uma realidade além dos sentidos. Há muitos termos nesta prosa poética que, após conhecer sua simbologia, levam a uma compreensão maior de seu lirismo. São exemplos constantes: o poço (o recôndito, profundidade, imersão); a borboleta (mudança para o belo, transformação); a luz, que vem em muitos matizes de um universo cromático; o elemento aquoso de conotação variada: água quieta ou parada simbolizando a tristeza, desengano ou a morte, e a água corrente, símbolo temporal, de um constante fluir do tempo, do inevitável passar dos dias. Esse elemento fluídico reflete-se em léxico variado: fonte, arroio, rio, manancial, e culmina na imagem do mar. A morte é tema recorrente em símbolos diversos: flores murchas, crepúsculos sombrios, a cor negra, o escurecer do sol.

A força do diminutivo — e há um universo deles no estilo juanramoniano — usado, às vezes, como veículo de sua ternura pelo frágil (crianças, pássaros, flores,

etc.) e outras, como elemento plástico que remete a *lo pequeño*, ou seja, praticamente uma compaixão pelo que é pequeno e toda a subjetividade dessa pequenez. Na dedicatória feita pelo autor, no início da obra, já se vê esse recurso expressivo. A pobre louca, com o nome na forma diminutiva, está situada na rua do Sol (não por acaso), parece uma homenagem a alguém tão pequeno. Em outros exemplos, é evidente o diminutivo como expressão carinhosa: [...] *la barriguilla de algodón...* cap. CXXXII; [...] *con su larga lengua pura, la heridilla...* cap. XII; [...] *las florecillas rosas...* cap. I; [...] *con un trotecillo alegre...* cap. I.

É ternura transformada em palavra, é poesia que brota das coisas mais simples, beleza que comove universalmente pelo conteúdo humano inserido. “Elegía andaluza, autobiografía lírica, inmortalización de Moguer, bello poema en prosa, *Platero es todo eso y mucho más*” (Predmore, 2002, p. 13).

Quando traz à luz uma flor solitária no caminho, os tons do ocaso, o olhar e a voz de uma criança enferma, a copa de uma árvore, há em *Platero y Yo* um resgate da singeleza nos pontos observados pelo olhar poético. Na imagem sugestiva de elementos que passam, muitas vezes, sem que se os notem, está a força e a originalidade de seu lirismo; não um sentimentalismo vazio, mas uma análise profunda da dor humana. Sua própria dor existencial se mescla à dor do outro (gente, animal ou natureza).

O cromático nas páginas de *Platero* talvez seja tão marcante pela dedicação do poeta à pintura; pinta com palavras, e é pintor impressionista, tal é a profusão de tons e de luminosidade. Alguns capítulos estão isentos de cor. Afirma Millán Chivite, que esta abunda, quando há descrição poética, supõe um acercamento às coisas para deter-se em seus detalhes. Quando o pensamento poético se adentra em considerações racionais que exige labor intelectual, há ausência de cor, o suporte sensorial se reduz ao mínimo (1999, pp.52-53). No simbolismo cromático, afirma ainda, que algumas cores recebem conotações subjetivas: “neutros — blanco y negro — o genuinos — rojo, amarillo, verde y azul — más ciertos matices por combinación — gris, rosa, malva, violeta y morado — y algunos metales — oro, plata y cobre” (id. p. 91). Millán Chivite alude a um tom em particular, à “violetomanía” que predomina em muitas descrições pictóricas juanramonianas.

O tempo, em *Platero y Yo*, estrutura-se no ciclo natural de um ano — de primavera a primavera — período que serve de marco para a vida do burrinho e observação das mudanças que ocorrem na natureza na seqüência dos meses, cada mês ou estação traz suas particularidades e beleza. Assim como o amanhecer, o entardecer e o anoitecer, com odores, gama pictórica e sensações próprias.

Platero e o poeta são personagens de um drama estacional, a morte do burrinho, significativamente, ocorre no inverno. Ressalta Predmore que

la clave para descubrir el valor expresivo de un determinado capítulo lírico debe buscarse en la estación (y muchas veces en el mes) en que ocurre, ya sea primavera, verano, otoño o invierno. Lo que se establece en cada caso es el clima emocional de cada estación (2002, p.59).

Existem dois tempos na obra: tempo de infância e tempo de adulto, e uma superposição de atitudes, a de menino e a de homem.

Se é *Platero y Yo* um ideal krausista, se é uma novela exemplar — Cardwell compara esta prosa com as *Novelas ejemplares* cervantinas —, também é possível pensá-la como uma expressão de alegoria cristã — na figura do poeta e seu burrinho, como humilde nazareno. É ainda, um canto à natureza, à vida e à simplicidade. É possível sentir nessa obra que pode haver um desfrutar sadio na integração do humano com as belezas e os mistérios naturais.

Esta breve síntese da obra deixa lacunas de captação na visão geral ou fragmenta-a, não permitindo a totalidade compreensiva. É preciso lê-la e senti-la para ir além das metáforas, da adjetivação. Narrativa poética que deve chegar às crianças e a adultos, e sentir, como Cardwell, que “parece oportuno [...] examinar más analiticamente la historia engañosamente sencilla del poeta y su borriquito”.

Reconhecidamente, chega-lhe a concessão do Prêmio Nobel de Literatura, em 1956, tendo o poeta 75 anos de idade, por sua lírica, “que en lengua española constituye un ejemplo de elevado espíritu y de pureza artística”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Declaração da academia sueca em 25 de outubro de 1956 à atribuição do prêmio Nobel.

Um ano e meio depois, distante de sua terra andaluza, em 29 de maio de 1958, falece Juan Ramón Jiménez em Porto Rico, onde viveu seus últimos anos de vida.

#### IV TRADUÇÃO DE *PLATERO Y YO*

##### 1. Exercícios de tradução literária comparada: cotejo, comentários e outras propostas tradutórias

Yo trato a Platero cual si fuese un niño. Si el camino se torna fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo. Lo beso, lo engaño, lo hago rabiar...

Amistad (capítulo XLIII)

Neste cotejo de fragmentos da prosa poética *Platero y yo* com suas traduções ao português e a apresentação das minhas soluções tradutórias para os trechos analisados, houve a preocupação — como se trata de línguas próximas — de manter, sempre que possível, os equivalentes “aproximados” para que houvesse uma perda mínima em relação à musicalidade, ao ritmo e à imagística. Não se trata, contudo, de tradução literal ou “servil”, e sim, seguir, o mais perto que se pôde, as pegadas do autor.

O texto-fonte está demonstrado pela letra **A**; as duas traduções analisadas, com letras **B<sub>1</sub>** para a tradução de Athos Damasceno (português do Brasil) e **B<sub>2</sub>** para a de José Bento Silva (português de Portugal). Os fragmentos dos termos analisados estão em negrito. Na letra **C**, está minha proposta tradutória inteiramente em negrito e as justificativas para a escolha de diferentes soluções.

Exemplo 1 – Capítulo I ***Platero***

**A** *Lo llamo dulcemente: ¿Platero?, y viene a mí con un trotecillo alegre **que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...***

**B<sub>1</sub>** “Chamo-o docemente: — Platero! E ele se encaminha para mim num trotezinho alegre, **que é como se risse, e num alvoroço infantil...**”

**B<sub>2</sub>** “Chamo-o docemente: Platero, e ele vem até mim com um trote curto e alegre **que parece rir em não sei que guizalhar ideal...**”

**C** **Chamo-o docemente: — Platero! E vem a mim com um trotezinho alegre que parece um riso-chocalho...**

O verbo *cascabelear* substantivado sugere que o trote do burrinho tem um som parecido ao de guizos que se amalgamam com risos e por isso é alegre. O adjetivo *ideal* parece confirmar a imagem poética de som feliz e harmônico.

Na tradução **B<sub>1</sub>**, perde-se a riqueza metafórica, pois num “alvoroço infantil” há certamente vozes confusas e agitação, porém pode não ser necessariamente alegre e estaria como som, bastante longe da imagem acústica ritmada de trote e guizos. A noção de sujeito é deslocada com o fator comparativo “como se risse”. A quem se atribui aqui a comparação, a Platero ou ao trotezinho? Cria uma ambigüidade que não existe no texto-fonte em relação a esse sujeito implícito, o trotezinho.

Na tradução **B<sub>2</sub>**, o verbo onomatopaico aproxima-se mais da imagem poética. Recupera a noção de sujeito do texto-fonte (deixa claro que o sujeito é o “trote”, e não Platero), porém, perde-se a carga afetiva não usando o diminutivo para “trote”. O diminutivo (trotezinho) foi mantido na tradução **C** para preservar a afetividade contida nele e também pelo tom coloquial que reforça a intimidade.

A palavra chocalho soa bem como “canto paralelo”, paródico. Veio do latim, via voz celta e já evocava ruídos onomatopaicos de sinos; em português evoca também a sinos e está relacionada a sons e a brinquedos infantis. É um olhar antropofágico sobre *cascabeleo ideal* para trazê-lo em imagem absorvível.

Segundo a tradução criativa haroldiana, poderia ser uma “relevância fonotemática” vinculada à etimologia e à iconicidade de um chocalho movendo-se; signo que remete à infantilidade e à doçura das quais está imbuida a imagística que o texto-fonte faz da aproximação de Platero.

**A** [...] *un almendro inmenso, níveo de flor y de luna, revuelta la copa con una nube blanca, **cobija** el camino asaeteado de estrellas de marzo...*

**B<sub>1</sub>** [...] “uma enorme amendoeira, alva de flores e de luar — a copa envolta num nevoeiro branco — **cobre** a alameda pontilhada das estrelas de março”...

**B<sub>2</sub>** [...] “uma imensa amendoeira, nívea de flor e de luar, confundida a copa com uma nuvem branca, **cobiça** o caminho aseteado de estrelas de Março”...

**C** [...] **uma amendoeira imensa, nívea de flor e de lua, alvoroçada a copa com uma nuvem branca, cobre o caminho flechado de estrelas de março...**

Na tradução B<sub>1</sub>, a palavra “alameda”, com o sentido etimológico inicial de “bosque de álamos”, e, por extensão, a um lugar arborizado para passeio, falseia o que no texto-fonte é um simples caminho. O verbo “pontilhar” não causa o mesmo efeito que há na imagem poética; por causa da nuvem baixa, a luz da lua e das estrelas atravessam a copa da árvore e vão ao chão, não como pequenos pontos, e sim, como flechas lançadas.

Na B<sub>2</sub>, o verbo *cobijar*, traduzido sem atenção, muda toda a significância; o texto-fonte diz que a árvore, por imensa, cobre o caminho. Em espanhol, esse “cobrir” é mais abrangente, é amparo, abrigo, proteção, portanto, muito mais conotativo. Ao vertê-lo por “cobiçar”, perde-se a conotação referida. Além de não passar o sentido amplo de “proteção”, traz em si uma carga concupiscente, de avidez desmedida, que não há no fragmento do texto-fonte. A tradução se empobrece e ressalta o deslize tradutório.

Exemplo 3 – Capítulo *XIV*      **La cuadra**

**A** *Bajo su barriga, por el oscuro suelo, vagamente verde, **que todo lo contagia de esmeralda**, el techo viejo llueve **claras monedas de fuego**.*

**B<sub>1</sub>** “Em baixo, no chão escuro, vagamente verde, **que tudo está como que tocado de esmeralda**, caem do velho telheiro **luminosos cristais de fogo**”.

**B<sub>2</sub>** “Sob a sua barriga, no solo escuro, vagamente verde, o velho tecto chove **claras moedas de fogo**”.

**C** **Debaixo de sua barriga, pelo escuro chão, vagamente verde, que a tudo contagia de esmeralda, o velho telhado chove claras moedas de fogo.**

Neste capítulo, o personagem mais importante é o sol. Ele entra na cocheira onde está Platero e a ilumina toda. No fragmento, sua luminosidade vem do teto ao chão e espalha o tom verde esmeraldino deste em todo o ambiente. A tradução **B<sub>2</sub>** suprime essa imagem poética e produz uma perda sinestésica irreparável. Na tradução **B<sub>1</sub>** caem “cristais de fogo”, que se distanciam da imagem do texto-fonte, pois o cair de “moedas de fogo” alude aos buracos arredondados do telhado velho; uma das ações desencadeadas pelo sol, que dá ao telhado a função de fazer chover, alusão imagística criativa e inesperada que merece preservação.

#### Exemplo 4 – Capítulo XXIX *Idílio de abril*

**A** *Los niños han ido con Platero al arroyo [...] Allá abajo **les ha llovido** [...]*

**B<sub>1</sub>** “As crianças foram com Platero ao arroio” [...] “Lá em baixo **choveu**” [...]

**B<sub>2</sub>** “As crianças foram com Platero ao regato” [...] “Lá em baixo, **choveu**” [...]

**C** **As crianças foram ao riacho com Platero [...] Lá embaixo a chuva os molhou [...]**

Ambas as traduções usam um enunciado impessoal. Pode ser que tenha chovido em qualquer lugar ou até referir-se ao inanimado (choveu sobre qualquer coisa). Porém, o enunciado no texto-fonte é contundente; *les ha llovido* possui uma sugestão de sujeito muito forte, por causa do pronome *les*, aqui bastante afetivo, significando que “choveu neles”, nas crianças e em Platero.

Neste fragmento, a colocação observada nas traduções é em nível morfossintático; em nível interpretativo, porém, é notável o fato de “ter chovido sobre eles”, ou seja, Platero e as crianças se deixaram molhar pela chuva em atitudes

pueris. A colocação pronominal proclítica (os molhou), mais informal (e muito usada) em português brasileiro recupera a certeza do sujeito a quem remete o pronome espanhol. Esse fato é relevante para indicar a alegria da qual está impregnada a imagem do relacionamento entre as crianças, Platero e a natureza.

Exemplo 5 – Capítulo XXXI **El demonio**

**A** *Se para y, mostrando unos dientes amarillos, como habones, rebuzna a lo alto ferozmente, con una energía que no cuadra a su desgarbada vejez...*

**B<sub>1</sub>** “Estaca e, arreganhando os dentes amarelos, como favas, relincha **alto**, ferozmente, com uma força que não corresponde à sua encarquilhada velhice.”

**B<sub>2</sub>** “Pára e, mostrando os dentes amarelos, como favões, relincha ferozmente com uma energia que não se ajusta à sua mal-cuidada velhice”...

**C** **Pára e, mostrando uns dentes amarelos, como grandes vagens, rebusna ao alto, ferozmente, com uma energia que destoa de sua desalinhada velhice...**

Neste fragmento, que descreve outro burro surgido em uma esquina, a tradução **B<sub>1</sub>** usa o verbo “estacar” que sugere uma forma de parar abrupta, assim como o verbo “arreganhar” sugere mais do que simplesmente mostrar os dentes como indica o texto-fonte. Animais com dentes arreganhados assumem normalmente uma posição raivosa, de ataque. Os verbos comentados são incoerentes com a imagem que segue: a de um animal velho e, portanto, com movimentos limitados. O adjetivo alto (intensidade de som) onde o texto-fonte traz uma locução adverbial de lugar (em direção a) provoca um equívoco na **B<sub>1</sub>**, que parece ter ocorrido pela não observação da preposição **a** e do artigo neutro **lo** que compõem a locução espanhola, e que mudam totalmente o significado do enunciado. O burro rebusna para o alto, para cima, e assim rebusnam os burros, levantando o pescoço para o alto, numa postura de cabeça, e não alto, de som forte, com intensidade. Produz-se aqui, uma mudança semântica significativa em relação ao texto-fonte. Uma pequena desatenção, talvez, mas que “peca” contra a imagem do texto-fonte, tão clara. A tradução **B<sub>2</sub>** ignora o termo, não o traduz. Não parece aceitável que a tradução citada

ignore uma característica tão peculiar desses animais. Além disso, as duas traduções trocam o verbo onomatopaico *rebuznar* por “relinchar”, que é voz de cavalos e não de asnos e burros. Também o ponto final na **B**<sub>1</sub> em vez da preservação das reticências parece concluir com *secura* a pausa pensativa.

Na tradução **C**, a opção foi verter o termo *habas* por “vagens”, por serem leguminosas mais conhecidas que favas ou favões. O adjetivo “desalinhada”, é termo aliterante e eufemístico que se ajusta melhor ao termo *desgarbada* do texto-fonte; sugere algo mais leve, e reproduz o *desgarbada* espanhol no seu sentido de “andar desalinhado”; minimiza a falta de garbo na velhice, enquanto “encarquilhada” e “malcuidada”, das traduções cotejadas, parecem remeter somente à decrepitude, à enfermidade e à sujeira.

Exemplo 6 - Capítulo LVI **Corpus**

**A** [...] *las campanas [...] conmueven, con su pregonera coronación de bronce, el blanco pueblo.*

**B**<sub>1</sub> [...] “os sinos [...] comovem, com seu **bimbalhar de bronze, a vila ensolarada**”.

**B**<sub>2</sub> [...] “os sinos [...] comovem, com a sua **pregoeira coroação de bronze, o branco lugarejo**”.

**C** [...] **os sinos [...] comovem, com seu clamor brônzeo, o branco povoado.**

A escolha por “clamor brônzeo” ajusta-se ao neologismo haroldiano “fotosssemântico” para tentar captar o “espírito do original”; os sinos parecem apregoar com voz cobreada, do tom-metal do bronze. Foi uma escolha pelo “signo icônico”<sup>18</sup>, pela sinestesia, e porque se aproxima do gosto juanramoniano pelo cromático.

<sup>18</sup> Haroldo de Campos afirma que na recriação não é traduzido somente o significado, e, sim o próprio signo, sua fisicalidade, sua materialidade (propriedades sonoras, imagética visual). Cita a Charles Morris na explicação da iconicidade do signo estético, aquele que, segundo Morris, “é de certa forma similar àquilo que ele denota” (In: Da tradução como criação, p.35).

A tradução **B<sub>1</sub>** usa o verbo “bimbalhar”, bastante pomposo, e deixa perdida a “informação” que dá o *pregonera coronación*, pleno da significância de “celebração”, de “ação clamativa”, de “chamamento”. A tradução de *blanco pueblo* por “vila ensolarada” é inadequada, porque na referência sinestésica do texto-fonte, a claridade não vem da luz solar. Refere-se esse adjetivo ao povoado andaluz, e é literal, ou seja, a brancura vem da cal usada para pintar as casas, característica de cunho árabe com o propósito de amenizar o calor, muito presente na região sul da Espanha, a Andaluzia. A tradução portuguesa o conserva, provavelmente por possuir também essa referência cultural.

A tradução **B<sub>1</sub>** parece não ter levado em conta que línguas tão próximas podem ser culturalmente muito diferentes.

#### Exemplo 7 – Capítulo LVI **Corpus**

**A** [...] *El sol, ya rosa, quiebra su rayo bajo, que viene por la calle del Río, en la cargazón de oro viejo de las dalmáticas y las capas pluviales.*

**B<sub>1</sub>** [...] “O sol, rosado já, amortece seus raios baixos, ao longo da Rua do Rio, na **confusão de ouro velho das capas e dalmáticas.**”

**B<sub>2</sub>** [...] “O sol, já róseo, quebra os raios baixos, que vêm pela rua do Rio, **na carga de ouro das velhas capas pluviais.**”

**C** **O sol, já rosa, quebra seu raio baixo, que vem pela rua do Río, na grossa porção de ouro velho das dalmáticas e das capas pluviais.**

O termo *cargazón* parece aludir ironicamente à camada espessa de ouro ou dourado das vestimentas rituais e sugerir certo exagero de ostentação.

O adjetivo *viejo* reforça o enunciado, é ouro de tom escurecido, em trajes envelhecidos pela tradição. Na tradução **B<sub>1</sub>**, o termo “confusão” como equivalente é

inadequado, não leva a sentido nenhum, tornou-se inócuo, realmente “confuso” e confunde o leitor. Já a tradução **B<sub>2</sub>** transfere o adjetivo “velho” para as capas pluviais. Embora implicitamente possa haver um sentido de trajes velhos pelo uso de anos seguidos, no enunciado do texto-fonte, o adjetivo põe seu peso no metal, a ele está dirigida a conotação desse “velho”. Ademais, nessa tradução, há a omissão das *dalmáticas*, roupas solenes da ocasião, é palavra descritiva que faz parte do momento; ao ser omitida, deixa lacuna de significância. A opção de verter *cargazón* por “grossa porção” se deve ao fato de que se mantenha a idéia do aumentativo com o adjetivo compensatório “grossa”, porque parece conotar o poder do ouro desde tempos imemoriais, por extensão, parece conotar o poder eclesiástico no gosto pelo metal. O uso do aumentativo soa irônico no texto-fonte, esse “quê”, de ironia, é imperdível à língua-meta. As aliterativas sibilantes surgidas em **groSSa porÇÃO** valorizam como compensação indireta o aumentativo *cargaZÓN*.

Exemplo 8 – Capítulo LXV

*El verano*

**A** *Platero va **chorreando** sangre (...) La chicharra sierra un pino, **que nunca llega...***

**B<sub>1</sub>** “Platero **sangra** (...) A cigarra **rilha que não pára mais...**”

**B<sub>2</sub>** “Platero **jorra** sangre (...) A cigarra serra um pinheiro, **a que nunca se chega...**”

**C** *Platero vai pingando sangue, (...) A cigarra serra um pinheiro, que nunca tomba...*

A tradução **B<sub>1</sub>** omite a imagem poética de um pinheiro sendo serrado por uma simples cigarra e a literalidade dos termos escolhidos (sangra e rilha) embota a poesia do texto-fonte. Na tradução **B<sub>2</sub>**, a escolha do verbo “jorrar”, muito forte para o que se descreve, não condiz com o que ocorre a Platero, pois sofre com picadas de insetos e há exagero nessa escolha. Ainda neste fragmento cotejado, o uso do “se” como índice de indeterminação do sujeito, indica aqui, uma idéia de distância (nunca

se chega ao pinheiro), mas não se espera chegar a pinheiro algum, as sensações sugestivas apenas desenham a paisagem poética, ela não é real.

A escolha pelo verbo “pingar” na tradução **C** se justifica pela ação do movimento. Ao escorrer um líquido (aqui, o sangue) é o gotejar que ocorre em seguida. E é ato contínuo, como sugere o uso do gerúndio no texto-fonte e que é conservado na **C**. Um pinheiro sendo serrado pela cigarra se junta à idéia da impossibilidade de sua caída. Tudo é sugestão, sensações auditivas e visuais interessantemente poéticas, que o torpor estival, agregado ao canto monótono do inseto provocaram. A imagem sugestiva é reforçada pelas reticências que em seguida trazem o cochilar. O texto, por um momento, parece cochilar também.

#### Exemplo 9 – Capítulo LXV *El verano*

- A** *Al abrir los ojos, después de un **inmenso sueño instantáneo**, [...]*
- B<sub>1</sub>** “Ao abrir os olhos, depois de um **sonho fantástico e instantâneo**,” [...]
- B<sub>2</sub>** “Ao abrir os olhos, depois de um **sono momentâneo**,” [...]
- C** **Ao abrir os olhos, depois de um imenso cochilo instantâneo**, [...]

A palavra *sueño*, em espanhol é o signo para “sonho” e “sono”, porém na tradução **B<sub>1</sub>**, há uma desproporção na imagística para o breve momento descrito pelo poeta. O adjetivo “fantástico” empregado parece soar falsamente: a brevidade de um momento proporcionaria um “sonho fantástico”? Ademais, a que sonho se refere? Em todo o capítulo, não se alude ao fato. Na tradução **B<sub>2</sub>**, o equívoco interpretativo é também evidente; o sono é um estado anterior ao sonho e pode não ser momentâneo. Pode advir de um cansaço ou de um mal-estar. Pode-se estar com sono e não dar vazão ao inconsciente, não dormir.

A opção da tradução **C** foi a de conservar a antítese temporal *inmenso / instantâneo* para que o recurso estilístico não se perdesse. A palavra cochilo, de voz angolana, palavra “de casa”, é usada correntemente em português do Brasil para este dormir breve. Como reprodução sinestésica é musical, tem um certo “chichiar” onomatopaico que sugere o chiar monótono do canto da cigarra. As reticências que

encerram a oração anterior no texto-fonte indicam o momento em que tem início esse estado de torpor provocado pelo calor e pelo canto da cigarra, com características de brevidade e intensidade, sem perder o duplo sentido, que possivelmente, lhe tenha dado o poeta: sono e sonho a uma vez.

Exemplo 10 – Capítulo LXV ***El verano***

**A** *Los guardas de los huertos suenan el latón para asustar a los rabúos, que vienen, en grandes bandos celestes, [...]*

**B<sub>1</sub>** “Nas hortas, os vigias batem em latas, à maneira de tambor, para espantar os marimbondos que, em espessas e amplas nuvens azuis,” [...]

**B<sub>2</sub>** “Os guardas dos hortos tocam em latas para assustar os pássaros que vêm, em grandes bandos celestes,” [...]

**C** **Os guardas das hortas batem em latas para assustar os rabudos que vêm, em grandes bandos celestes, [...]**

É possível neste fragmento encontrar equivalentes com facilidade para “dizer o mesmo” que disse o autor, mas equívocos interpretativos são comuns. Na tradução **B<sub>1</sub>**, o termo *rabúos*, que se refere a pássaros rabudos é traduzido por marimbondos, e é acrescentado que vêm em “espessas e amplas nuvens azuis”. A imagem causa estranheza, porque esses insetos não voam em bandos, tampouco em grandes quantidades para vê-los em formação de nuvens espessas de cor azulada. E o poético se esvai na imagem forçada, pois no texto-fonte, o adjetivo celeste refere-se aos pássaros (com rabos grandes) que vêm em bandos celestes, ou seja, do céu. A tradução **B<sub>2</sub>** generaliza a espécie animal como pássaros simplesmente, e isso não é corrente em Juan Ramón que dedica à natureza e às várias espécies seu valor singular. Se o texto-fonte refere-se a pássaros rabudos, são eles e não outros, os donos da ação.

## 2. Possibilidades de recriação e transcrição na tradução completa da obra

[...] a tradução é o melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito. Ela nos obriga a esquadriñar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma a reconstituir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas.

Paulo Rónai

Guardadas suas devidas proporções, o que penso sobre como traduzir o texto poético é uma tentativa de aproximação ao estilo haroldiano no que tange à liberdade criadora pregada por ele e a sua busca incessante de caminhos para demonstrar que textos poderão ser sempre traduzíveis, se transcritos.

O objetivo na tradução desta prosa poética foi esmerar-me no que considero um grande exercício tradutório, procurando aplicar a técnica transcritiva, priorizando a informação estética e buscando dentro das palavras aproximadas, a mais “justa”, para o contexto do momento.

Como já dito anteriormente, por serem línguas tão próximas, houve na tradução a preservação das palavras e expressões que possuem significados iguais ou semelhantes; justamente por esse fato, também uma atenção maior foi dada a essa semelhança de línguas próximas, que propiciam tantos equívocos.

Esta não é, evidentemente, uma interpretação fechada sobre esta obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y Yo*; é apenas um ponto de vista subjetivo, de tradutora e leitora que vê a obra debaixo de suas perspectivas e de sua forma de sensibilizar-se. Quero absorvê-la, penetrar neste mistério subjetivo que é a poesia e percebo que sou absorvida por ela, e assim como Marc Bochet, sinto que “la obra se impone y se resiste, se opone a mi captura, con sus olores, su ritmo, sus palabras-clave, sus imágenes cósmicas [...] lejos de devorar la obra, quiero ser devorado por ella” (1999, p.7).

Palavras antropofágicas que me servem neste estudo para fazer minha leitura da obra, absorvendo-a, traduzindo-a e recriando-a.

Na medida do possível, as aliterações e assonâncias do texto-fonte foram mantidas, e em sistemas compensatórios, outras combinações aliterativas foram criadas para que se mantivessem a musicalidade e a imagística do texto-fonte.

Um olhar especial dirigido aos adjetivos, principalmente aos cromáticos, em respeito ao estilo do autor e da força expressiva dos mesmos. Os neologismos, criados para melhor expressar o que parecia faltar à língua portuguesa vigente, talvez tenham sido soluções felizes e não pretendem causar estranheza ou incômodo.

Foram preservados os nomes próprios e os topônimos, mesmo havendo equivalentes de alguns em português, pois iguais ou quase iguais, na obra são nomes espanhóis, e por isso, houve por bem pensá-los e entendê-los como estão na língua de partida. Apenas os santorais, topônimos ou não, foram traduzidos, pela sua universalidade. Cada idioma tem sua própria forma de dizê-los.

Enfim, este exercício tradutório pretende ser uma leitura pessoal desta prosa poética, *Platero y Yo*, debaixo de possibilidades transcriativas e de re-criação em tradução poética.

***Platero e Eu***

**(Elegia andaluza)**

**1907-1916**

À

MEMÓRIA DE

***AGUEDILLA***

A POBRE LOUCA DA RUA *DEL SOL*  
QUE ME MANDAVA AMORAS E CRAVOS

## ADVERTÊNCIA AOS HOMENS QUE LEIAM ESTE LIVRO PARA CRIANÇAS<sup>19</sup>

Este breve livro, no qual a alegria e a pena são gêmeas, iguais às orelhas de *Platero*, estava escrito para... Eu é que sei para quem?... para quem escrevem os poetas líricos... Agora, que vá às crianças, não tiro nem ponho uma vírgula. Que maravilha!

“Onde quer que existam crianças — diz Novalis — existe uma idade de ouro”. Por essa idade de ouro, que é como uma ilha espiritual caída do céu anda o coração do poeta e se encontra ali tão à vontade, que seu melhor desejo seria não ter de abandoná-la nunca.

Ilha de graça, de frescor e de felicidade, idade de ouro das crianças; que sempre a encontre em minha vida, mar de pena; e que sua brisa me dê sua poesia, alta e, às vezes, sem sentido, igual que o trinado da cotovia no sol branco do amanhecer!

O POETA

*Madrid*, 1914.

## I

### **PLATERO**

*Platero* é pequeno, peludo, suave; tão macio por fora, que parece de algodão, que não tem ossos. Somente os espelhos de azeviche de seus olhos são duros, iguais a dois escaravelhos de cristal negro.

<sup>19</sup> Este prólogo foi escrito para a edição escolhida de *Platero y Yo*, publicada pela biblioteca “Juventud” (Edições de “La Lectura”, Madrid) no Natal de 1914 (n. do editor).

Eu o deixo solto e se vai ao campo, e acaricia tibiamente com seu focinho, roçando-as apenas, as florzinhas rosa, celestes e gualdas. Chamo-o docemente: *Platero!* E vem a mim com um trotezinho alegre que parece um riso-chocalho...

Come quanto lhe dou. Gosta de laranjas, mexericas, de uvas moscatéis, todas de âmbar; os figos roxos, com sua cristalina gotinha de mel...

É terno e mimoso como um menino, uma menina...; mas forte e duro por dentro, como de pedra. Quando passo montado nele aos domingos, pelas últimas ruelas do povoado, os homens do campo, com roupas de domingo e vagarosos, dele não desviam o olhar.

— Tem aço...

Tem aço. Aço e prata de lua, ao mesmo tempo.

## II

### BORBOLETAS BRANCAS

A noite cai, brumosa e arroxeadada. Vagos clarões violáceos e verdes persistem atrás da torre da igreja. O caminho sobe, cheio de sombras, de campânulas, de fragrância de erva, de canções, de cansaço e de desejo. De repente, um homem escuro, com um boné e um agulhão, avermelhado um instante o rosto feio pela luz do cigarro, desce até nós de uma casinha miserável, perdida entre sacos de carvão. *Platero* se amedronta.

— Arguma coisa aí?<sup>20</sup>

— Veja o senhor... Borboletas brancas...

<sup>20</sup> Em todas as situações de reprodução de fala coloquial feita pelo autor nos capítulos, quando há discurso direto de pessoas do povoado, haverá também na tradução a mesma tentativa, porque ao serem traduzidas em discurso na norma culta perderiam o sabor e a autenticidade, importantes como caracterização de obra modernista e como valorização, pelo poeta, da fala andaluza. A variante adotada na tradução é vigente na região sudeste do Brasil.

O homem quer cutucar seu agulhão de ferro na seira e não o impeço. Abro o alforje e ele não vê nada. E o alimento ideal passa, livre e inocente, sem pagar seu imposto.<sup>21</sup>

### III

#### BRINCADEIRAS DO ANOITECER

Quando, no crepúsculo do povoado, *Platero* e eu entramos, tiritantes, pela escuridão violácea da ruela miserável que vai até o rio seco, as crianças pobres brincam de assustar-se, fingindo-se de mendigos. Um enfia um saco na cabeça, outro diz que não enxerga, outro se faz de coxo...

Depois, nessa mudança repentina da infância, como usam uns sapatos e um vestido, e como suas mães — elas saberão como — deram-lhes alguma coisa de comer, acreditam que são uns príncipes:

— Meu pai tem relógiu i prata.

— E o meu, um cavalu.

— E o meu, um'espingarda.

Relógio que despertará na madrugada, espingarda que não matará a fome, cavalo que levará à pobreza...

E depois, brincam de roda. Entre tanta miséria, uma menina forasteira, que fala de outro modo, a sobrinha do *Pájaro Verde*<sup>22</sup>, com voz fraca, fio de cristal aguado na sombra, canta afinadamente, igual a uma princesa:

— *Eu sô aaa viuvinhaaaa do condeee de Orééé...*

Sim, Sim! Cantem, sonhem, crianças pobres! Muito depressa, ao amanhecer sua adolescência, a primavera os assustará, como um mendigo, mascarada de inverno.

— *Vamos, Platero...*

<sup>21</sup> Imposto municipal sobre gêneros agrícolas, etc., por ser Moguer naquele tempo uma alfândega marinha (n. do editor).

<sup>22</sup> Homem solitário sempre vestido de verde e ocre que morava numa casinha próxima à rua *Nueva* (n. do editor).

## IV

### O ECLIPSE

Pusemos as mãos nos bolsos, sem querer, e a testa sentiu a fina aragem da sombra fresca, como quando se entra num pinheiral espesso. As galinhas se recolheram ao poleiro, uma a uma. Ao redor, o campo enlutou seu verde, como se o véu roxo do altar- mor o cobrisse. Avistou-se branco, o mar distante e algumas estrelas brilharam, pálidas. Como iam mudando de brancura em brancura as açotéias!<sup>23</sup> Nós que estávamos nelas gritávamos coisas criativas ou não, pequenos e escurecidos naquele silêncio reduzido do eclipse.

Olhávamos o sol com tudo: com óculos de teatro, com binóculos, com uma garrafa, com um pedaço de vidro enfumaçado; e de todos os lugares: do mirante, da escada do curral, da janela do celeiro, da cancela do pátio, pelos seus vidros vermelhos e azuis...

Ao esconder-se o sol, que num momento antes fazia tudo duas, três, cem vezes maior e melhor com seus complicados tons de luz e ouro, tudo, sem a transição longa do crepúsculo, ficava só e pobre, como se houvesse trocado primeiro ouro e depois prata por cobre. Era o povoado como algo sem valor, bolorento, e já sem novidade. Que tristes e pequenas as ruas, as praças, a torre, os caminhos do monte!

*Platero* parecia, lá no curral, um burro menos verdadeiro, diferente e apenas contornado; outro burro...

<sup>23</sup> Palavra de origem árabe para designar uma superfície plana por cima das casas ou torres. Há em português uma palavra equivalente de uso mais corrente, o “terraço”, porém a opção foi conservar a etimologia árabe, pelo preciosismo, e por ser característica arquitetônica muito presente na Andaluzia, sul da Espanha.

## V

### CALAFRIO

A lua vem conosco, grande, redonda, pura. Nos campos sonolentos se vêem, vagamente, o que parece ser cabras negras, entre as amoras silvestres... Alguém se esconde, silencioso, quando passamos... No cercado, uma amendoeira imensa, nívea de flor e de lua, alvoroçada a copa com uma nuvem branca, cobre o caminho flechado de estrelas de março... Um odor penetrante de laranjas... umidade e silêncio... A canhada das bruxas...

— *Platero*, que... frio!

*Platero*, não sei se com seu medo ou com o meu, trota, entra no riacho, pisa na lua e a faz em pedaços. É como se um enxame de rosas claras de cristal se entrelaçassem, querendo reter-lhe o trote...

E trota *Platero*, encosta acima, com a garupa encolhida como se alguém pudesse alcançá-lo, sentindo já o calor suave, que parece nunca chegar, do povoado que se aproxima...

## VI

### ESCOLA INFANTIL<sup>24</sup>

Se você viesse, *Platero*, com outras crianças à escola infantil, aprenderia o a, b, c, e escreveria rabiscos. Saberá tanto como o burro das figuras de cera — o amigo da Sereiazinha do Mar,<sup>25</sup> que aparece coroadado de flores de retalhos, através do vidro

<sup>24</sup> Antigo “Jardim da Infância”, que freqüentou Juan Ramón entre os quatro e os seis anos de idade.

<sup>25</sup> *La Sirenita del Mar* e as figuras de cera eram mostras levadas de povoado em povoado nas festas (n. do editor).

que a mostra, rosa toda, carne e ouro, em seu verde elemento —; mais que o médico e o padre de *Palos*,<sup>26</sup> *Platero*.

Porém, ainda que não tenha mais de quatro anos, você é grandão e nada delicado! Em que cadeirinha ia sentar, em que mesa ia escrever, qual cartilha e qual pena lhe seriam suficientes, em que lugar da roda ia cantar, sabe, o Credo?

Não, Dona *Domitila* — de hábito<sup>27</sup> de Pai Jesus de Nazareno, roxo inteiro e com cordão amarelo, igual ao do *Reyes*, o peixeiro — colocaria-o, certamente, duas horas de joelhos num canto do quintal dos plátanos, ou bateria em suas mãos com sua comprida vara seca, ou comeria a marmelada do seu lanche, ou colocaria um papel queimando debaixo do seu rabo e tão vermelhas e tão quentes suas orelhas como ficam as do filho do capataz quando vai chover...

Não, *Platero*, não. Vem comigo. Eu mostrarei a você as flores e as estrelas. E não caçoarão de você, como de um menino tonto, nem colocarão, como se fosse o que eles chamam de burro, o gorro de olhos grandes contornados de anil e almagre<sup>28</sup> como os das barcas do rio, com duas orelhas duplas a mais que as suas.

## VII

### O LOUCO

Vestido de luto, com minha barba nazarena e meu pequeno chapéu preto, devo ter um aspecto estranho cavalcando na maciez cinza de *Platero*.

Quando, indo aos vinhedos, cruzo as últimas ruas, brancas de cal com sol, os meninos ciganos, encardidos e cabeludos, fora dos farrapos verdes, vermelhos e amarelos, as tensas barrigas tostadas, correm atrás de nós com gritos estridentes e ininterruptos:

— O loco! O loco! O loco!

<sup>26</sup> *Palos de la Frontera*, povoado que se situa próximo a *Moguer*. De seu antigo porto, Cristóvão Colombo saiu em sua primeira viagem à América.

<sup>27</sup> Colocar o hábito era costume relacionado à religião católica para fazer penitência.

<sup>28</sup> Argila avermelhada, tendendo ao ocre.

Em frente está o campo, já verde. Diante do céu imenso e puro, de um incendiado anil, meus olhos — tão longe dos meus ouvidos! — abrem-se nobremente, recebendo em sua calma essa paz sem nome, essa serenidade harmoniosa e divina que habita no sem-fim do horizonte...

E restam, ainda distantes, pelos terrenos altos, uns gritos agudos esmaecidos, entrecortados, arfantes, tediosos:

O lo...co! O lo...co!

## VIII

### JUDAS

Não se assuste, rapaz! Que há? Vamos, quietinho... Estão malhando Judas, seu tonto.

Sim, estão malhando Judas. Colocaram um no *Monturrio*, outro na rua de *Enmedio*, outro, aí, no *Pozo del Concejo*. Eu os vi na noite passada, rígidos no ar como por uma força sobrenatural, invisível na escuridão, a corda, que de uma sacada a outra os sustentava. Que grotescas misturas de velhas cartolas e mangas de mulher, de caretas de ministros e anquinhas, debaixo das estrelas serenas! Os cachorros latiam, afastando-se e voltando em seguida, e os cavalos, receosos, não queriam passar debaixo deles...

Agora os sinos dizem, *Platero*, que o véu do altar-mor se rasgou. Acho que não ficou nenhuma espingarda no povoado sem disparar no Judas. Até aqui chega o cheiro de pólvora. Outro tiro! Outro!

Só que o Judas, hoje, *Platero*, é o deputado, ou a professora, ou o rábula, ou o coletor, ou o prefeito, ou a parteira; e cada homem descarrega sua espingarda covarde, como um menino nesta manhã de Sábado Santo, contra aquilo que odeia, em uma superposição de vagas e absurdas simulações primaveris.

## IX

### OS FIGOS MADUROS

Foi a madrugada recoberta de neblina e fria, boa para os primeiros figos, e, às seis, fomos comê-los na *Rica*.

Ainda sob as grandes figueiras centenárias, cujos troncos cinza enlaçavam na sombra fria, como debaixo de uma saia, suas coxas opulentas, dormitava a noite; e as largas folhas — como as que puseram Adão e Eva — entesouravam um fino tecido de perolazinhas de orvalho que empalidecia sua maciez verde. De dentro se via, entre a carga abundante de esmeralda, a aurora que rosava, cada vez mais rosa, os véus incolores do oriente.

Corríamos loucos, para ver quem chegava antes em cada figueira. *Rociillo*<sup>29</sup> pegou comigo a primeira folha de uma, num sufoco de risadas e palpitações. — Toque aqui. E punha a minha mão, com a sua, em seu coração, sobre o qual o peito jovem subia e baixava como uma pequena onda prisioneira — *Adela* quase não podia correr, gorducha e baixinha, e se irritava, de longe. Peguei para *Platero* alguns figos maduros e os coloquei sobre o assento de uma cepa velha, para que não se chateasse.

O tiroteio foi iniciado por *Adela*, irritada com sua lentidão, com risos na boca e lágrimas nos olhos. Estatelou-me um figo na testa. Em seguida, foi minha vez e a de *Rociillo* e, mais que pela boca, comemos figos pelos olhos, pelo nariz, pelas mangas, pela nuca, numa gritaria aguda e sem trégua, que caía, com os figos desorientados, nos vinhedos frescos do amanhecer. Um figo atingiu *Platero*, e já foi ele o alvo da loucura. Como o coitado não podia defender-se nem responder, eu tomei seu partido; e um dilúvio mole e azul cruzou o ar puro, em todas as direções, como uma metralha rápida.

Um riso duplo, baixo e cansado, expressou no chão a feminina rendição.

<sup>29</sup> O diminutivo espanhol *illo*, *illa*, é muito comum na região andaluza, ao sul da Espanha. Tem características afetivas, empregado também a adultos.

## X

### ÂNGELUS!<sup>30</sup>

Olhe, *Platero*, quantas rosas caem por todos os lados: rosas azuis, rosas rosadas, brancas, sem cor... Poderia dizer que o céu se desfaz em rosas. Olhe como se enchem de rosas: a testa, os ombros, as mãos... Que farei com tantas rosas?

Sabe você, talvez, de onde vem esta meiga floração, que eu não sei de onde é, que entenece, todo dia, a paisagem e a deixa docemente rosada, branca e celeste — mais rosas, mais rosas — como um quadro de Frei Angélico, aquele que pintava a glória<sup>31</sup> de joelhos?

Das sete galerias do Paraíso se acreditava que lançavam rosas à terra. Como neve tépida e levemente colorida, ficam as rosas na torre, no telhado, nas árvores. Veja: tudo que é rústico se faz, com seu contorno, delicado. Mais rosas, mais rosas, mais rosas...

Parece, *Platero*, enquanto soa o Ângelus, que esta vida nossa perde sua força cotidiana, e que outra força, de dentro, mais altiva, mais constante e mais pura, faz com que tudo, como fontes de graças, suba às estrelas, que já se acendem entre as rosas... Mais rosas... Seus olhos, que você não vê, *Platero*, e que se erguem mansamente ao céu, são duas belas rosas.

<sup>30</sup> O Ângelus é o toque dos sinos pela manhã, ao meio-dia e à tarde, anunciando a devoção ao culto mariano. No Brasil, principalmente em cidades pequenas, era mais conhecido o badalar dos sinos à tarde, chamado de “hora-da-ave-maria”.

<sup>31</sup> Esta “glória” não se refere à Virgem, e, sim, ao conjunto exuberante que representa o céu no momento da Anunciação. É nomenclatura em linguagem de arte para representação pictórica do céu com a Santíssima Trindade, os anjos e os bem-aventurados.

## XI

### O MORREDOURO

Se você morre antes de mim, meu *Platero*, não irá no carrinho do pregoeiro, à marisma imensa, nem ao barranco do caminho dos montes, como os outros pobres burros, como os cavalos e os cachorros que não têm quem os queira. Não será, descarnadas e ensangüentadas suas costelas pelos corvos — tal como a ponta de um barco sobre o poente avermelhado — o espetáculo feio dos caixeiros-viajantes que vão à estação de São João, na condução das seis; nem, inchado e rígido entre os mariscos podres da valeta, o susto das crianças que, temerosas e curiosas, surgem nas bordas da colina, segurando-se nos galhos, quando saem, nas tardes de domingo, no outono, comer pinhões torrados pelos pinheirais.

Viva tranquilo, *Platero*. Eu o enterrarei ao pé do pinheiro grande e redondo do pomar da *Piña*, que você tanto gosta. Estará ao lado da vida alegre e serena. Os meninos brincarão e as meninas irão costurar nas cadeirinhas baixas ao seu lado. Saberá os versos que a solidão me traga. Ouvirá cantar as moças quando lavam no laranjal e o ruído da roda d'água será frescura e prazer da sua paz eterna. E, todo o ano, os pintassilgos, os chamarizes<sup>32</sup> e os verdões colocarão, na saúde perene da copa, um breve teto de música entre seu sono tranqüilo e o infinito céu de azul constante de *Moguer*.

## XII

### O ESPINHO

<sup>32</sup> Pássaro pequeno, de tons amarelos ao castanho-escuro, comuns na região ibérica. Também chamado de *verdecillo* na Espanha, pertence à família dos canários.

Entrando na invernada dos cavalos, *Platero* começou a mancar. Deitei-me no chão...

— Mas, rapaz, o que acontece?

*Platero* deixou a mão direita um pouco levantada, mostrando a ranilha, sem força e sem peso, sem quase tocar com o casco a areia ardente do caminho.

Com um cuidado maior, sem dúvida, que a do velho *Darbón*, seu médico, dobrei sua mão e olhei a ranilha vermelha. Um espinho comprido e verde, de laranjeira-do-mato, está cravado nela como um redondo punhalzinho de esmeralda. Penalizado com a dor de *Platero*, puxei o espinho; e levei o pobrezinho ao riacho de lírios amarelos, para que a água corrente lamba, com sua longa língua pura, a feridinha.

Depois, seguimos até o mar branco, eu adiante, ele atrás, mancando ainda e dando-me leves cabeçadas nas costas...

## XIII

### ANDORINHAS

Aí está, *Platero*, negrinha e vivaz em seu ninho cinza do quadro da Virgem de *Montemayor*, ninho respeitado sempre. Parece assustada, a pobrezinha. Acho que desta vez se enganaram as pobres andorinhas, como se enganaram, na semana passada, as galinhas, recolhendo-se em seu abrigo quando, às duas, o sol se eclipsou. A primavera teve a faceirice de levantar-se este ano mais cedo, porém teve que guardar de novo, tiritando, sua terna nudez no leito nublado de março. Dá pena ver murchar-se, ainda em botão, as rosas virgens do laranjal!

Já estão aqui, *Platero*, as andorinhas e quase não as ouvimos, como em outros anos, quando no primeiro dia de chegada saúdam e olham tudo, curiosas, chilreando sem trégua em seu ondulado gorjeio. Contavam às flores o que haviam visto na África, as duas viagens pelo mar, estendidas na água, com a asa como vela, ou no cordame dos barcos; de outros poentes, de outras auroras, de outras noites com estrelas...

Não sabem o que fazer. Voam mudas, desorientadas, como andam as formigas quando um menino pisa-lhes o caminho. Não se atrevem a subir e descer pela rua *Nueva* em insistente linha reta com aquele volteio no final, nem a entrar em seus ninhos dos poços, nem a pousar nos fios do telégrafo, que o norte faz zumbir, como na gravura clássica, junto aos isolantes brancos...! Vão morrer de frio, *Platero*!

## XIV

### A COCHEIRA

Quando, no meio do dia, vou ver *Platero*, um transparente raio de sol acende um grande luar de ouro na prata suave de seu lombo.

Debaixo de sua barriga, pelo escuro chão, vagamente verde, que a tudo contagia de esmeralda, o velho telhado chove claras moedas de fogo.

*Diana*, que está estendida entre as patas de *Platero*, vem até mim, bailarina, e põe suas mãos em meu peito, desejando lamber-me a boca com sua língua rosa. Subida no mais alto do cocheo, a cabra me olha curiosa, arcando a fina cabeça de um lado e de outro, com feminino trejeito. Nesse meio tempo, *Platero*, que, antes de eu entrar, já me havia saudado com um alto rebusno, quer rebentar sua corda, rude e alegre ao mesmo tempo.

Pela clarabóia, que traz o irisado tesouro do zênite, fujo um momento, raio de sol acima, ao céu, naquele idílio. Logo, subindo numa pedra, olho o campo.

A paisagem verde nada na luminosidade florida e sonolenta, e no azul limpo que emoldura o muro encardido, soa, descuidado e doce, um sino.

## XV

### O POTRO CASTRADO

Era negro, com matizes acastanhados, verdes e azuis, todos de prata, como os besouros e os corvos. Em seus olhos novos avermelhava, às vezes, um fogo vivo,

como no caldeirão de *Ramona*, a vendedora de castanhas da praça do *Marqués*. Ouve-se o repique de seu trote rápido, quando entrava, vencedor, da *Friseta* de areia até o calçamento da Rua *Nueva*! Que ágil, que nervoso, que, altivo ia com sua cabeça pequena e suas pernas finas!

Passou, nobremente, a porta baixa da taberna, mais negro que ele mesmo sobre o avermelhado sol de *Castillo*, que era fundo deslumbrante do lugar, solto o andar, brincalhão com tudo. Depois, saltando o tronco de pinho, umbral da porta, invadiu de alegria o curral verde e de escarcéu de galinhas, pombos e pardais. Ali o esperavam quatro homens, cruzados os braços peludos sobre as camisetas coloridas. Levaram-no debaixo da pimenteira. Depois de uma luta áspera e breve, carinhosa num ponto, cega depois, derrubaram-no sobre o esterco e, sentados todos sobre ele, *Darbón* cumpriu seu ofício, pondo um fim em sua enlutada e mágica formosura.

*Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,  
Which used, lives th'executor to be,*

— disse Shakespeare a seu amigo.

Ficou o potro feito cavalo, manso, suado, esgotado e triste. Somente um homem o levantou, e cobrindo-lhe com um cobertor, levou-o, lentamente, rua abaixo.

Pobre nuvem vã, raio ontem, moderado e sólido! Ia como um livro desfolhado. Parecia que já não estava sobre a terra, que entre suas ferraduras e as pedras, um elemento novo o isolava, deixando-o alheio, como uma árvore sem raízes, como uma lembrança, na manhã violenta, pura e plena de primavera.

## XVI

### A CASA DA FRENTE

Que encanto sempre, *Platero*, em minha infância, o da casa em frente a minha! Primeiro na rua da *Ribera*, a casinha de *Arreburra*, o aguadeiro, com seu curral ao sul, dourado sempre de sol, de onde eu enxergava *Huelva*, trepado no muro.

Algumas vezes me deixavam ir, um momento, e a filha de *Arreburra*, que então me parecia uma mulher e que agora, já casada, continua parecendo como antes, dava-me cidras e beijos... Depois, na Rua *Nueva* — depois *Cánovas*, depois Frei *Juan Perez* — a casa do senhor *José*, o doceiro de *Sevilla*, que me deslumbrava com suas botas de cabritinha de ouro, que punha na piteira de seu quintal cascas de ovos, que pintava de amarelo-canário com faixas de azul-marinho as portas do seu saguão, que vinha, às vezes, a minha casa e meu pai lhe dava dinheiro, e ele lhe falava sempre do oliveiral... Quantos sonhos balançaram minha infância, essa pobre pimenteira que, da minha varanda, eu via, cheia de pardais, sobre o telhado do senhor *José*! Eram duas pimenteiras que não confundi nunca: uma, a que via, copa com vento ou sol, da minha varanda; outra, a que via no curral do senhor *José*, desde seu tronco...

As tardes claras, as *siestas*<sup>33</sup> de chuva, a cada troca leve de cada dia ou de cada hora, que interesse, que atrativo tão extraordinário, do meu portão, da minha janela, da minha varanda, no silêncio da rua, o da casa da frente!

## XVII

### O MENINO BOBO

Sempre que voltávamos pela rua de São José, estava o menino bobo na porta de sua casa, sentado em sua cadeirinha, olhando a passagem dos outros. Era uma dessas pobres crianças a quem não chega nunca o dom da palavra, nem o presente da graça; menino alegre, mas triste de ver; tudo para sua mãe, nada para os demais.

<sup>33</sup> Os romanos tinham o costume de descansar na sexta hora do dia, ou seja, depois do meio-dia, considerando que o dia começava às seis da manhã. Na Península Ibérica, o forte calor do verão está nas horas entre o meio-dia e às três ou quatro horas da tarde. Desde o tempo dos mouros, estabeleceu-se um descanso nesse período. Da hora “sexta”, com a corrente ditongação da *e* tônica, em espanhol, veio a palavra *siesta*. A opção de conservar a grafia espanhola tem respaldo no fato de ser este um costume enraizado e defendido pelos espanhóis, mesmo em dias de hoje. Vertê-la ao português “sesta”, um costume raro, no Brasil, parece-me descaracterizá-la como expressão idiossincrática do povo espanhol. Fonte: Dicionário Houaiss da língua portuguesa e Diccionario del origen de las palabras. Madrid: Espasa, 1999.

Um dia, quando passou pela rua branca aquele vento negro mau, já não vi mais o menino em sua porta. Cantava um passarinho na solitária soleira, e eu me lembrei de *Curros*, mais pai que poeta que, quando ficou sem seu menino, perguntava por ele à borboleta galega:

*Volvoreta d' aliñas douradas...*

Agora que vem a primavera, penso no menino bobo, que da rua de São José se foi ao céu. Estará sentado em sua cadeirinha, ao lado de rosas únicas, vendo com seus olhos, abertos outra vez, a dourada passagem dos gloriosos.

## XVIII

### A FANTASMA

A maior diversão de *Anilla*, *la Manteca*, cuja fogosa e fresca juventude foi manancial de brincadeiras e alegrias, era vestir-se de fantasma. Enrolava-se toda num lençol, passava farinha em seu rosto de açucena, cobria os dentes com dentes de alho, e quando, depois do jantar, sonhávamos meio adormecidos na salinha, surgia ela, de repente, pela escada de mármore, com um lampião aceso, andando lenta, imponente e muda. Era, vestida daquele modo, como, se sua nudez fosse a mesma túnica. Sim. Espantava aquela visão sepulcral que trazia dos altos escuros, mas, ao mesmo tempo, fascinava sua brancura solitária, com algo de plenitude sensual...

Nunca esquecerei *Platero*, aquela noite de setembro. A tempestade palpitava sobre o povoado fazia uma hora, como um coração mau, descarregando água e pedra entre a desesperada insistência do relâmpago e do trovão. Transbordava já o algibe e inundava o pátio. Os passantes habituais — a condução das nove, o toque pelas almas, o carteiro — já haviam passado. Fui meio trêmulo, beber água na sala de jantar, e no esverdeado brancor de um relâmpago, vi o eucalipto das *Velarde* — a árvore do cuco, o nome que lhe demos, que caiu aquela noite — todo dobrado sobre o alpendre...

De repente, um espantoso ruído seco, como a sombra de um grito de luz que nos deixou cegos, paralisou a casa. Quando voltamos à realidade, todos estávamos em lugar diferente daquele de um minuto atrás, todos parecendo sozinhos e vazios por dentro. Um se queixava da cabeça, outro dos olhos, outro do coração... Pouco a pouco fomos voltando a nossos lugares.

Afastava-se a tempestade... A lua, entre umas nuvens enormes que se rachavam de baixo até o alto, iluminava de branco no pátio a água que transbordava de tudo. Fomos olhando cada coisa. *Lord* ia e vinha à escada do curral, latindo como louco. Fomos atrás dele... *Platero*; lá embaixo, junto à dama da noite<sup>34</sup>, que molhada, exalava um enjoativo perfume, a pobre *Anilla*, vestida de fantasma, estava morta, ainda aceso o lampião em sua mão preta pelo raio.

## XIX

### PAISAGEM GRENÁ

O cume. Aí está o ocaso, todo empurpurado, ferido por seus próprios cristais, que o tingem de sangue por todos os lados. Ao seu esplendor, o pinheiral verde se avinagra vagamente avermelhado; e as ervas e as florzinhas, acesas e transparentes, embalsamam o instante sereno de uma essência molhada, penetrante e luminosa.

Eu fico extasiado no crepúsculo. *Platero*, grenás de ocaso seus olhos negros, vai, manso, a uma poça de águas de carmim, de rosa, de violeta; afunda suavemente sua boca nos espelhos, que parecem liqüefazerem-se quando ele os toca; e por sua enorme garganta há um passar profuso de turvas águas de sangue.

A paragem é conhecida, mas o momento a transforma e a deixa estranha, com aspecto de ruínas e monumental. Parece, a cada instante, que vamos descobrir um palácio abandonado... A tarde se estende além de si mesma, e a hora, contagiada de eternidade, é infinita, pacífica, insondável...

— Vamos, *Platero*...

<sup>34</sup> Também chamada de jasmim-da-noite, é árvore nativa das Antilhas, com pequenas flores amareladas, muito perfumadas à noite.

## XX

### O PAPAGAIO

Estávamos brincando com *Platero* e com o papagaio no pomar de meu amigo, o médico francês, quando uma mulher jovem, confusa e ansiosa, chegou, ladeira abaixo até nós. Antes de chegar, avançando o negro olhar angustiado a mim, havia-me suplicado:

— Moço, tá'í o médicu?

Atrás dela vinham umas crianças desasseadas, que, a cada instante, ofegantes, olhavam para o alto do caminho; finalmente, vários homens que traziam outro, lívido e sem forças. Era um desses caçadores clandestinos que caçam veados na reserva de *Doñana*<sup>35</sup>. A escopeta, uma absurda escopeta velha amarrada com tamiça havia estourado nele, e o caçador trazia o tiro num braço.

Meu amigo se aproximou, carinhoso, do ferido, ergueu uns míseros trapos que lhe haviam posto, lavou o sangue e foi tocando ossos e músculos. De vez em quando me dizia:

— *Ce n'est rien...*

Caía a tarde. De *Huelva* vinha um cheiro de marisma, de breu, de peixe... As laranjeiras se arredondavam sobre o poente rosa, suas compactas copas de veludo esmeralda. Num lilaseiro, lilás e verde, o papagaio, verde e vermelho, ia e voltava, bisbilhotando com seus olhinhos redondos.

Ao pobre caçador lhe enchiam de sol as lágrimas escorridas; às vezes, deixava escapar um gemido. E o papagaio:

— *Ce n'est rien...*

Meu amigo punha no ferido algodão e vendas...

O pobre homem:

— Aaai!

<sup>35</sup> Durante séculos, a reserva de *Doñana* foi lugar de caça da realeza e dos grandes da Espanha. Hoje é patrimônio ambiental único na Europa, e mundialmente famoso pela variedade e abundância de sua fauna.

E o papagaio, entre os lilaseiros:

— *Ce n'est rien... Ce n'est rien...*

## XXI

### A AÇOTÉIA

Você, *Platero*, nunca subiu à açotéia. Não pode saber que respiração profunda alarga o peito, quando ao sair nela pela escadinha escura de madeira, sente-se queimar pelo sol pleno do dia, inundado de azul como se estivesse mesmo ao lado do céu, cego da brancura da cal, com a qual, como você sabe, pinta-se o chão de tijolos para que venha limpa ao algibe a água das nuvens.

Que encanto tinha a açotéia! Os sinos da torre estão soando em nosso peito, no nível do nosso coração, que bate forte; veêm-se brilhar, ao longe, nos vinhedos, os enxadões, com uma faísca de prata e sol; domina-se tudo: as outras açotéias, os currais, onde as pessoas, distraídas, afanam-se, cada um com seus afazeres — o cadeireiro, o pintor, o toneleiro — as manchas do arvoredado dos grandes currais, com o touro ou a cabra; o cemitério, de onde chega, às vezes, pequenino, simples e preto, um desavisado enterro de terceira, janelas com uma moça vestida de camisola que se penteia, descuidada, cantando; o rio, com um barco na margem; celeiros, onde um músico solitário ensaia a corneta, ou onde o amor violento faz, categórico, cego e fechado, das suas...

A casa desaparece como um porão. Que estranha, pelo teto de vidro<sup>36</sup>, a vida comum de baixo: as palavras, os ruídos, o jardim mesmo, tão belo visto da açotéia; você, *Platero*, bebendo no cocho, sem me ver, ou brincando, como um tonto, com o pardal ou a tartaruga!

<sup>36</sup> Em casas assobradadas andaluzas é bastante comum existir um teto de vidro com a função de trazer zonas de luz para o interior, a *montera*. É teto e piso ao mesmo tempo.

## XXII

### RETORNO

Vínhamos, os dois, carregados, dos montes: *Platero*, de manjeronas; eu, de lírios amarelos.

Caía a tarde de abril. Tudo que no poente tinha sido cristal de ouro, já era cristal de prata, uma alegoria, lisa e luminosa, de açucenas de cristal. Depois, o vasto céu ficou qual uma safira transparente, transformada em esmeralda. Eu voltava triste...

Já na encosta, a torre do povoado, coroada de brilhantes azulejos, adquiria no levantar da hora pura, um aspecto monumental. Parecia, de perto, como uma *Giralda*<sup>37</sup> vista de longe, e minha saudade de cidades, aguda com a primavera, encontrava nela um consolo melancólico.

Retorno... aonde? de quê? para quê?... Mas os lírios que vinham comigo cheiravam mais na frescura morna da noite que chegava; tinham um perfume mais penetrante e, ao mesmo tempo, mais vago, que saía da flor sem que se visse a flor, flor de perfume somente, que embriagava o corpo e a alma desde a sombra solitária.

—Alma minha, lírio na sombra! — disse. E pensei, rapidamente, em *Platero*, que, mesmo estando debaixo de mim, era como se fosse meu corpo, esquecido.

## XXIII

### A GRADE FECHADA

<sup>37</sup> Famosa torre árabe que está em Sevilha, capital da Andaluzia, na Espanha, da qual se imitou a forma arquitetônica para a torre paroquial de Santa Maria de Granada, a torre do povoado, que faz referência este capítulo.

Sempre que íamos à taberna do *Diezmo*, eu dava a volta pelo muro da rua de Santo Antonio e vinha à grade fechada que ia dar ao campo. Punha meu rosto contra os ferros e olhava à direita e à esquerda sorvendo os olhos ansiosamente, o quanto minha vista podia alcançar. De sua soleira gasta e perdida entre urtigas e malvas, uma vereda sai e desaparece, descendo, nas *Angustias*. E, no cercado, abaixo, começa um caminho largo e fundo pelo qual nunca passei...

Que beleza mágica ver, atrás do quadro de ferros da grade, a mesma paisagem e céu que de fora se viam! Era como se um teto e uma parede de ilusão tirassem o espetáculo de tudo mais, para deixá-lo somente através da grade fechada... E se via a estrada, com sua ponte e seus álamos enfumaçados, e o forno de tijolos, e as colinas de *Palos*, e os barcos a vapor de *Huelva*, e, ao anoitecer, as luzes do cais de *Riotinto*, e o eucalipto grande e só dos *Arroyos* sobre o último ocaso violáceo...

Os taberneiros me diziam, rindo, que a grade não tinha chave... Em meus sonhos, com os enganos do pensamento sem rumo, a grade dava aos mais prodigiosos jardins, aos campos mais maravilhosos... E assim como uma vez tentei, confiando em meu pesadelo, descer voando a escada de mármore, fui, mil vezes, com a manhã, à grade, certo de encontrar atrás dela o que minha fantasia mesclava, não sei se querendo ou sem querer, a realidade...

## XXIV

### ***DON JOSÉ, O PADRE***

Aí vai, *Platero*, ungado e falando com mel. Mas a que, em realidade, é sempre angélica, é sua burra, a senhora.

Creio que o viu um dia em seu pomar, calção de marinheiro, chapéu largo, soltando palavrões e pedras pequenas às crianças que lhe roubavam as laranjas. Mil vezes viu, nas sextas-feiras, o pobre *Baltasar*, seu caseiro, arrastando pelos caminhos seu aleijão, que parece a armação do circo, até o povoado, para vender suas míseras vassouras ou para rezar com os pobres pelos mortos dos ricos...

Nunca ouvi falar tanto mal um homem nem sacudir mais alto o céu com suas pragas. É verdade que ele sabe, sem dúvida, ou ao menos assim o diz na missa das cinco, onde e como está cada coisa... A árvore, a terra, a água, o vento, a candeia, tudo isso tão gracioso, tão suave, tão fresco, tão puro, tão vivo, parece que são para ele exemplo de desordem, de dureza, de frieza, de violência, de ruína. Todo dia, as pedras todas do pomar passam a noite em outro lugar, disparadas, em furiosa hostilidade, contra pássaros e lavadeiras, crianças e flores.

Na oração, transforma-se todo. O silêncio de *don José* se ouve no silêncio do campo. Coloca batina, mantéu e chapelão, e de olhar baixo, entra no povoado escuro, sobre sua burra lenta, como Jesus na morte...

## XXV

### A PRIMAVERA

Ay, qué relumbres y olores!  
Ay, cómo rien los prados!  
Ay, qué alboradas se oyen!

ROMANCE

POPULAR

Em meu cochilo matinal, deixa-me mal-humorado uma endiabrada gritaria de crianças. Por fim, sem poder dormir mais, levanto-me, desesperado, da cama. Então, ao olhar o campo pela janela aberta, percebo que o alvoroço é feito pelos pássaros.

Saio ao pomar e canto graças a Deus pelo dia azul. Livre concerto de bicos, fresco e sem fim! A andorinha ondula, caprichosa, seu gorjeio no poço; silva o melro sobre a laranja caída; de fogo, o papa-figo fala de matagal em matagal; o chamariz ri longa e freqüentemente na copa do eucalipto; e, no pinheiro grande, os pardais discutem desaforadamente.

Como está a manhã! O sol põe na terra sua alegria de prata e de ouro; borboletas de cem cores brincam por todas as partes, entre as flores, pela casa — já dentro, já fora —, no manancial. Em qualquer lugar, o campo se abre em estalidos, em rangidos, numa agitação de vida sã e nova.

Parece que estávamos dentro de uma grande colméia de luz, como se fosse o interior de uma imensa e cálida rosa acesa.

## XXVI

### O ALGIBE

Olhe para ele; está cheio das últimas chuvas, *Platero*. Não tem eco, nem se vê, ali em seu fundo, como quando está baixo, o mirante com sol, jóia policromada atrás dos vidros amarelos e azuis do teto de vidro.

Você não desceu nunca ao algibe, *Platero*. Eu sim; desci quando o esvaziaram, anos atrás. Olhe; tem uma galeria comprida, e depois um quarto pequenino. Quando entrei nele, a vela que levava se apagou e uma salamandra caiu na minha mão. Dois frios terríveis se cruzaram em meu peito como duas espadas que se cruzassem como dois fêmures debaixo de uma caveira... Todo o povoado está perfurado com algibes e galerias, *Platero*. O algibe maior é o do quintal do *Salto del Lobo*, praça da cidadela antiga de *Castillo*. O melhor é este de minha casa que, como vê, tem o parapeito esculpido numa peça inteira de mármore alabastrino. A galeria da Igreja vai até o vinhedo dos *Puntales* e ali desboca no campo, junto ao rio. O que sai do Hospital ninguém se atreveu a segui-lo completamente, porque não acaba nunca...

Recordo, quando criança, as noites longas de chuva, nas quais me despertava o ruído soluçante da água redonda que caía, da açotéia, no algibe. Logo, pela manhã, íamos, loucos, para ver até onde tinha chegado a água. Quando estava até a boca, como está hoje, que assombro, que gritos, que admiração!

Bom<sup>38</sup>, *Platero*. E agora vou dar a você um balde dessa água pura e fresquinha, o mesmo balde que bebia de uma só vez *Villegas*, o pobre *Villegas*, que tinha o corpo chamuscado já de conhaque e de aguardente...

<sup>38</sup> Em português do Brasil, também é corrente, como em espanhol, o uso da palavra “bom”, sem função de adjetivo; é usada como muleta introdutória no início do discurso.

## XXVII

### O CACHORRO SARNENTO

Vinha, às vezes, magro e ansioso, à casa do pomar. O pobre andava sempre assustado, acostumado aos gritos e às pedradas. Os próprios cachorros lhe arreganhavam os dentes. E ia outra vez, com o sol a pino, lento e triste, morro abaixo.

Naquela tarde, chegou atrás de *Diana*. Quando eu saía, o guarda, que num ímpeto de mau coração havia tirado a escopeta, disparou contra ele. Não tive tempo de evitar. O miserável, com o tiro nas entranhas, girou vertiginosamente um momento, num grande ganido agudo, e caiu morto embaixo de uma acácia.

*Platero* olhava o cão fixadamente, a cabeça erguida. *Diana*, temerosa, andava escondendo-se de um em outro. O guarda, arrependido talvez, dava longas razões não se sabia a quem, indignando-se sem poder, querendo calar seu remorso. Um véu parecia enlutar o sol; um véu grande, como o véu pequenino que nublou o olho são do cachorro assassinado.

Atingidos pelo vento do mar, os eucaliptos choravam, cada vez mais forte em direção à tempestade, no profundo silêncio pesado que a *siesta* estendia pelo campo ainda de ouro, sobre o cachorro morto.

## XXVIII

### REMANSO

Espere, *Platero*... Ou paste um momento nesse prado tenro, se preferir. Mas deixe-me ver este remanso belo, que não vejo há tantos anos...

Olhe como o sol, transpassando sua água espessa, ilumina a profunda beleza verde-ouro, que os lírios de celeste frescura da margem contemplam extasiados... São escadas de veludo, descendo em iguais labirintos; grutas mágicas com todos os aspectos ideais que uma mitologia de sonho trouxesse à desbordada imaginação de

um pintor interno; jardins formosos que tivessem criado a melancolia permanente de uma rainha louca de grandes olhos verdes; palácios em ruínas, como aquele que vi naquele mar da tarde, quando o sol poente feria, obliquamente, a água baixa... E mais, e mais, e mais; quanto o sonho mais difícil pudesse roubar, lançando a beleza fugidia de sua túnica infinita, ao quadro recordado de uma hora de primavera com dor, num jardim de esquecimento que não existisse totalmente... Tudo pequenino, porém imenso, porque parece distante; chave de sensações inumeráveis, tesouro de um velho mago enfebreado...

Este remanso, *Platero*, era meu coração antes. Assim eu o sentia, belamente envenenado, em sua solidão, de prodigiosas exuberâncias contidas... Quando o amor humano o feriu, abrindo seu dique, verteu o sangue impuro, até deixá-lo puro, limpo e fácil, como o riacho de *Los Llanos*, *Platero*, na mais aberta, dourada e quente hora de abril.

Às vezes, entretanto, uma pálida mão antiga me traz ao seu remanso de antes, verde e solitário, e ali o deixa encantado, fora de si, respondendo às chamadas claras, “para adoçar sua pena”, como Hylas a Alcides no idílio de Chénier que li para você, com uma voz “distraída e vã”...

## XXIX

### IDÍLIO DE ABRIL

As crianças foram com *Platero* ao riacho dos choupos, e agora o trazem trotando, entre brincadeiras sem sentido e risadas exageradas, todo carregado de flores amarelas.

Lá embaixo a chuva os molhou — aquela nuvem fugaz que velou o verde prado com seus fios de ouro e prata, nos quais tremeu, como uma lira de pranto, o arco-íris —. E sobre a encharcada lã do burrinho, as campânulas molhadas gotejam ainda.

Idílio fresco, alegre, sentimental! Até o rebusno de *Platero* fica terno sob a doce carga chovida! De vez em quando, gira a cabeça e arranca as flores que sua

bocarra alcança. As campânulas, níveas e gualdas, ficam penduradas, um momento, entre a branca baba verdosa e depois vão à barrigona cilhada. Quem como você, *Platero*, pudesse comer flores... e que não lhe fizessem mal!

Tarde equivocada de abril!... Os olhos brilhantes e vivos de *Platero* refletem toda a hora de sol e chuva, em cujo ocaso, sobre o campo de São João, vê-se chover, desfiada, outra nuvem rosa.

### XXX

#### O CANÁRIO VOA

Um dia, o canário verde, não sei como nem por que, voou de sua gaiola. Era um canário velho, recordação triste de uma morta, ao qual eu não havia libertado por medo de que morresse de fome ou de frio, ou de que o comessem os gatos.

Andou toda a manhã entre as romãzeiras do pomar, no pinheiro da porta, pelos lilaseiros. As crianças estiveram, toda a manhã também, sentadas na galeria<sup>39</sup>, absortas nos breves vôos do passarinho amarelado. Livre, *Platero* descansava junto às roseiras, brincando com uma borboleta.

À tarde, o canário veio ao telhado da casa grande, e ali ficou longo tempo, o coração pulsando no morno sol que declinava. De repente, e sem ninguém saber como nem por que, apareceu na gaiola, alegre outra vez.

Que alvoroço no jardim! As crianças saltavam, batendo palmas, coradas e risonhas como auroras; *Diana*, louca, seguia-os, latindo à sua própria sineta risonha; *Platero*, contagiado, em uma ondulação de carnes de prata, como um cabrito, erguia as patas e girava sobre elas, numa valsa tosca, e apoiando-se nas mãos, dava coices no ar claro e suave...

<sup>39</sup> A opção de conservar a palavra *galeria* se deve à sua particularidade arquitetônica em casas andaluzas. É um corredor espaçoso, bastante iluminado, geralmente sustentado por colunas e espaços envidraçados, que servem de iluminação a cômodos interiores. Ao traduzi-la simplesmente por “corredor” se perderia essa singularidade.

## XXXI

### O DEMÔNIO

De repente, com um duro e solitário trote, sujo em dobro pela alta nuvem de pó, aparece, pela esquina do *Trasmuro*, o burro. Um momento depois, ofegantes, erguendo as caídas calças em farrapos, que deixam de fora as barrigas escuras, os meninos, atirando-lhe varetas e pedras...

É preto, grande, velho, ossudo — outro arcipreste — tanto, que parece que a pele sem pelo vai perfurar-se em qualquer parte. Pára e, mostrando uns dentes amarelos, como grandes vagens, rebusna ao alto, ferozmente, com uma energia que destoa de sua desalinhada velhice... É um burro perdido? Você não o conhece, *Platero*? Que irá querer? De quem virá fugindo, com esse trote desigual e violento?

Ao vê-lo, *Platero* faz chifres, primeiro, ambas as orelhas numa ponta só, deixa logo uma em pé e outra pendurada, e vem até mim, e quer esconder-se na sarjeta e fugir ao mesmo tempo. O burro preto passa a seu lado, esbarra nele, puxa-lhe a albarda, cheira-o, rebusna contra o muro do convento e vai trotando, *Trasmuro* abaixo...

É, no calor, um momento estranho de calafrio. Meu ou de *Platero*? Momento no qual as coisas parecem transtornadas, como se a sombra baixa de um pano preto diante do sol ocultasse, de repente, a solidão deslumbradora da esquina da ruela, onde o ar, subitamente quieto, asfixia... Pouco a pouco, tudo passa e voltamos à realidade. Ouve-se, acima, o vozerio cambiante da praça do *Pescado*, onde os vendedores que acabam de chegar da *Ribera* exaltam suas *asedías*, seus *salmonetes*, suas *brecas*, suas *mojarras*<sup>40</sup>, suas bocas; o sino dando voltas apregoando o sermão da manhã; o apito do amolador...

*Platero* treme ainda, de vez em quando, olhando para mim, intimidado, na quietude muda em que ficamos os dois, sem saber por que...

—*Platero*, eu creio que esse burro não é um burro...

<sup>40</sup> Os nomes em itálico se referem a peixes ibéricos.

E *Platero*, mudo, treme novamente todo ele num só tremor, suavemente ruidoso, e olha, fugidio, em direção à valeta, fosca e timidamente.

## XXXII

### LIBERDADE

Chamou minha atenção, perdida nas flores da vereda, um passarinho cheio de luz, que, sobre o úmido prado verde, alçava sem cessar seu preso vôo policromado. Aproximamo-nos devagar, eu na frente, *Platero* atrás. Havia por ali um bebedouro sombreado, e uns rapazes traidores tinham posto uma rede para pássaros. A triste queixa se levantava de seu sofrimento, chamando, sem querer, seus irmãos do céu.

A manhã era clara, pura, transpassada de azul. Vinha do pinheiral vizinho um leve concerto de trinados exaltados, que chegava e se distanciava, sem ir embora, no manso e áureo vento marinho que ondulava as copas. Pobre concerto inocente, tão perto do mau coração!

Montei em *Platero*, e, incitando-o com as pernas, subimos, em um rápido trote, ao pinheiral. Chegando debaixo da ensombrada copa frondosa, bati palmas, cantei, gritei. *Platero*, contagiado, rebusnava uma vez e outra, rudemente. E os ecos respondiam, profundos e sonoros, como no fundo de um grande poço. Os pássaros se foram a outro pinheiral, cantando.

*Platero*, entre as distantes maldições dos meninos violentos, roçava sua cabeçorra peluda em meu coração, agradecendo-me até fazer-me doer o peito.

## XXXIII

### OS HÚNGAROS<sup>41</sup>

<sup>41</sup> “Os húngaros”, termo que nomeia o capítulo no original, refere-se aos ciganos nômades, não nativos da Espanha, em contraste com os ciganos espanhóis. Estudos sobre os ciganos destacam as condições sórdidas em que vivem os ciganos húngaros (n. do editor).

Olha para eles, *Platero*, estirados folgadamente, como estendem os cachorros cansados o próprio rabo, no sol da calçada.

A moça, estátua de lama, desperdiçada a abundante nudez de cobre entre a desordem de seus farrapos de lãs vermelhas e verdes, arranca o mato seco, que suas mãos, escuras como o fundo de um caldeirão, alcançam. A menina, toda descabelada, pinta na parede, com carvão, imagens obscenas. O menino orina em sua própria barriga como uma fonte em sua pia, chorando por chorar. O homem e o macaco se coçam, aquele o cabelo desgrenhado, murmurando, e este as costelas, como se tocasse um violão.

De vez em quando, o homem se senta, levanta-se depois, vai no meio da rua e bate com indolente força o pandeiro, olhando para uma sacada. A moça, com o menininho chutando-lhe, canta, enquanto pragueja escandalosamente, uma desentoadada repetição. E o macaco, cuja corrente pesa mais que ele, tontamente dá uma cambalhota e depois começa a procurar entre os pedregulhos da sarjeta um menos duro.

Três horas... A condução da estação vai, rua *Nueva* acima. O sol, só.

— Veja aí, *Platero*, o ideal de família de *Amaro*... Um homem como um carvalho, que se coça; uma mulher, como uma parreira, que se larga; duas crianças, ela e ele, para continuar a raça, e um macaco, pequeno e fraco como o mundo, que dá de comer a todos, catando as pulgas...

## XXXIV

### A NOIVA

O claro vento do mar sobe pela encosta vermelha, chega ao prado da colina, ri entre as ternas florzinhas brancas; depois se enreda pelos pinheiros baixos sem limpar e balança, inchando-as como velas sutis, as acesas teias de aranha celestes, rosas, de ouro... Toda a tarde já é vento marinho. E o sol e o vento dão um suave bem-estar ao coração!

*Platero* me leva, contente, ágil, disposto. Diria-se que não lhe peso. Subimos, como se fôssemos encosta abaixo, à colina. Ao longe, uma fita de mar, brilhante, incolor, vibra, entre os últimos pinheiros, num aspecto de paisagem insular. Nos prados verdes, lá embaixo, saltam os asnos com peias de mata em mata.

Um estremecer sensual vagueia pelas canhadas. De repente, *Platero* ergue as orelhas, dilata o levantado nariz, enrugando-o até os olhos e deixando ver as grandes favas de seus dentes amarelos. Está respirando longamente, pelos quatro ventos, não sei qual essência profunda deve transpassar-lhe o coração. Sim. Aí está já, em outra colina, fina e cinza sobre o céu azul, a amada. E duplos rebuscos trompetistas, sonoros e longos, dissolvem a hora luminosa e caem depois em cascatas gêmeas.

Tive que contrariar os instintos amáveis de meu pobre *Platero*. A bela noiva do campo o vê passar, triste como ele, com seus olhos grandes de azeviche carregados de imagens... Inútil pregão misterioso, que roda brutalmente, como um instinto feito carne livre, pelas margaridas!

E *Platero* trota indócil, tentando voltar-se a cada instante, com uma reprimenda em seu freado trotezinho miúdo:

— Parece mentira, parece mentira, parece mentira...

## XXXV

### A SANGUESSUGA

Espere. Que é isso, *Platero*? O que você tem?

*Platero* está soltando sangue pela boca. Tosse e vai devagar, cada vez mais. Compreendo tudo num instante. Ao passar esta manhã pela fonte de *Pinete*, *Platero* esteve bebendo nela. E, ainda que beba no mais limpo e com os dentes cerrados, sem dúvida uma sanguessuga se agarrou em sua língua ou no céu da boca...

— Espere, rapaz. Deixe-me ver...

Peço ajuda a *Raposo*, o capataz, que desce do *Almendral*, e nós dois tentamos abrir a boca de *Platero*. Porém está travada como concreto romano<sup>42</sup>. Compreendo com pena que o pobre *Platero* é menos inteligente do que penso... *Raposo* pega uma estaca, parte-a em quatro e procura atravessar um pedaço entre os maxilares... Não é fácil o intento. *Platero* levanta a cabeça ao zênite erguendo-se sobre as patas, foge, mexe-se todo... Finalmente, surpreendido num momento, o pau entra de lado na boca de *Platero*. *Raposo* sobe nele e com as duas mãos puxa para trás travando o pau para que *Platero* não o solte.

Sim, lá dentro está, inchada e preta, a sanguessuga. Com dois sarmentos feito tesoura arranco-a... Parece um saquinho de almagre ou um odrezinho de vinho tinto; e, contra o sol, é como crista de um peru irritado por um trapo vermelho. Para que não sugue o sangue de nenhum burro mais, corto-a sobre o riacho, que num momento tinge do sangue de *Platero* a espuma de um breve redemoinho...

## XXXVI

### AS TRÊS VELHAS

Suba aqui no cercado, *Platero*. Ande, vamos deixar que passem essas pobres velhas...

Devem vir da praia ou dos montes. Olhe. Uma é cega e as outras duas a trazem pelos braços. Virão, talvez, ver o doutor *Luis*, o médico, ou ao hospital... Olhe como andam devagar, que cuidado, que zelo dedicam as duas que vêm em sua ação. Parece que as três temem a mesma morte. Vê como esticam as mãos como para deter o ar, afastando perigos imaginários, com mimo absurdo, até as mais leves raminhas em flor, *Platero*?

<sup>42</sup> O concreto que elaboravam os romanos era uma mistura de argila e minerais calcários de grande resistência, por isso, o uso metaforizado do termo para algo que não cede facilmente. A expressão é usada em português do Brasil, principalmente em linguagem de área relacionada à arquitetura.

Cuidado cair, rapaz... Ouça que lamentáveis palavras vão dizendo. São ciganas. Olhe suas roupas pitorescas, de bolas e babados. Vê? Vão *a cuerpo*<sup>43</sup>, não caída, apesar da idade, sua esbeltez. Encardidas, suadas, sujas, perdidas no pó com o sol do meio do dia, ainda uma débil formosura vigorosa as acompanha, como uma recordação seca e dura...

Olhe para as três, *Platero*. Com que confiança trazem a velhice à vida, penetradas pela primavera que faz florescer de amarelo o cardo na vibrante doçura de seu efervescente sol!

## XXXVII

### A CARRETINHA

No riacho grande, que a chuva havia dilatado até o vinhedo, encontramos, atolada, uma velha carretinha, quase desaparecida debaixo de sua carga de ervas e de laranjas. Uma menina desarrumada e suja chorava sobre uma roda, querendo ajudar, empurrando com seu peitinho em flor ao burrico, menor, ai! e mais magro que *Platero*. E o burrico se impelia contra o vento, tentando, inutilmente, arrancar da lama a carreta, ao grito soluçante da menina. Era vão seu esforço, como o dos meninos valentes, como o vôo dessas brisas cansadas do verão que caem, num desmaio, entre as flores.

Acaricie *Platero* e, como pude, enganchei-o à carretinha, na frente do burrico miserável. Incitei-o, então, com carinho imperativo, e *Platero*, com um puxão, tirou carretinha e ruço do atoleiro, e subiu a encosta com eles.

Que sorriso da menina! Foi como se o sol da tarde, que se quebrava, ao entrar nas nuvens de água, em amarelos cristais, acendesse-lhe uma aurora após suas tismadas lágrimas.

<sup>43</sup> *Ir a cuerpo* é expressão coloquial, que significa em espanhol sair com pouca roupa exterior, enfrentando as agruras do tempo.

Com sua chorosa alegria, ofereceu-me duas laranjas escolhidas, finas, pesadas, redondas. Peguei-as, agradecido, e dei uma ao burrinho fraco, como doce consolo; outra a *Platero*, como prêmio áureo.

## XXXVIII

### O PÃO

Eu disse a você, *Platero*, que a alma de *Moguer* é o vinho, não é verdade? Não; a alma de *Moguer* é o pão. *Moguer* é igual a um pão de trigo, branco por dentro, como o miolo, e dourado por fora — oh! sol moreno — como a macia casca.

No meio do dia, quando mais o sol queima, o povoado inteiro começa a soltar fumaça e a cheirar a pinheiro e a pão quentinho. Todo o povoado abre a boca. É como uma grande boca que come um grande pão. O pão vai bem com tudo: com azeite, com *gazpacho*<sup>44</sup>, com queijo e com uva, para dar sabor ao beijo, com vinho, com caldo, com *jamón*<sup>45</sup>, com ele mesmo, pão com pão. Também sozinho, como a esperança, ou com uma ilusão...

Os padeiros chegam trotando em seus cavalos, param em cada porta entreaberta, batem palmas e gritam: o padeirooo!... Ouve-se o barulho seco e agradável dos pães que, ao cair nos cestos que braços desnudos erguem, encostam-se em outros pães, nas *hogazas*<sup>46</sup> que tocam as roscas...

E as crianças pobres balançam as sinetas dos portões ou o trinco das portas, e choram longamente por dentro, implorando: um pedaciinho de pããão!...

<sup>44</sup> Sopa fria tipicamente andaluza, com tomates e outros complementos que variam segundo a região.

<sup>45</sup> Traduzir o *jamón* espanhol como “presunto” minimiza a compreensão desse alimento, pois é elaborado de forma tradicional desde a criação dos animais até o produto final. O presunto é simples embutido que não equivale ao *jamón* em esmero de elaboração e sabor.

<sup>46</sup> Também se chama *pan de León*. Tem aspecto rústico, redondo e grande, com período longo de fermentação, feito artesanalmente com farinha integral. É um tipo de pão conhecido desde a antiguidade.

## XXXIX

### AGLAÉ<sup>47</sup>

Que bonitão você está hoje, *Platero*! Venha aqui... Como cuidou de você esta manhã a *Macaria*! Tudo que é branco e preto em você brilha e ressalta como o dia e a noite depois da chuva. Que bonito você está, *Platero*!

*Platero*, envergonhado um pouco de se ver assim, vem a mim, lento, molhado ainda do banho, tão limpo que parece uma moça nua. Sua cara se clareou, como alvorada, e nela seus olhos grandes cintilam vivos, como se a mais jovem das Graças lhes tivesse emprestado ardor e brilho.

Digo isso a ele, e num súbito entusiasmo fraternal, seguro sua cabeça, apertou-a carinhosamente, faça-lhe cócegas... Ele, de olhos baixos, defende-se mansamente com as orelhas, sem se afastar, ou se livra, em breve corrida, para parar de novo em seco, como cachorrinho brincalhão.

— Que bonito você está, rapaz! — repito-lhe.

E *Platero*, igual a um menino pobre com uma roupa nova, corre tímido, falando comigo, olhando-me em sua fuga com as orelhas contentes, e pára, fazendo de conta que come umas campânulas avermelhadas, na porta do estábulo.

Aglaré, a doadora de bondade e de formosura, apoiada na pereira que ostenta tripla copa de folhas, de peras e de pardais, olha a cena sorrindo, quase invisível na transparência do sol matinal.

## XL

### O PINHEIRO DA CORONA

<sup>47</sup> Aglae ou Aglaé, a resplandesciente, a mais jovem das três Graças, deusas mitológicas. Considera-se que delas emana o deleite com a vida e as artes. Dirigem forças que promovem os impulsos criadores de beleza e plenitude artística.

Onde quer que eu pare, *Platero*, parece-me que paro debaixo do pinheiro da *Corona*. Onde quer que eu chegue — cidade, amor, glória — parece-me que chego à sua plenitude verde e esparramada debaixo do grande céu azul de nuvens brancas. Ele é farol seguro e claro nos mares difíceis de meu sonho, como o é dos marinheiros de *Moguer* nas tempestades da barra; seguro cume de meus dias difíceis, no alto de sua encosta vermelha e áspera, que escolhem os mendigos, a caminho de *Sanlúcar*.

Como me sinto forte sempre que repouso debaixo de sua recordação! É o único que não deixou, depois que cresci, de ser grande, o único que tem sido cada vez maior. Quando cortaram aquele galho que o furacão lhe quebrou, foi como se houvessem me arrancado um membro; e, às vezes, quando qualquer dor me pega de improviso, parece-me que o pinheiro da *Corona* também sente a dor.

A palavra magno se encaixa nele como ao mar, como ao céu e como ao meu coração. Em sua sombra, olhando as nuvens, descansaram raças e raças por séculos, como sobre a água, debaixo do céu e na nostalgia do meu coração. Quando, no descuido de meus pensamentos, as imagens arbitrarias ficam onde querem, ou nesses instantes em que existem coisas que se mostram como numa segunda visão e diferentes do que são, o pinheiro da *Corona*, transfigurado em não sei qual quadro de eternidade, parece a mim, mais rumoroso e mais gigante ainda, na dúvida, chamando-me a descansar na sua paz, como o fim verdadeiro e eterno de minha viagem pela vida.

## XLI

### **DARBÓN**

*Darbón*, o médico de *Platero*, é grande como um boi pio, vermelho como uma melancia. Pesa onze arrobas. Tem de idade, segundo ele, três vezes o cinco.

Quando fala, faltam-lhe as notas, como a pianos velhos; outras vezes, em lugar da palavra, escapa-lhe só ar. E estes assopros são acompanhados de inclinações de cabeça, de manoteios ponderativos, de vacilações caducas, de

arranhões na garganta e salivas no lenço, que não se precisa pedir nada mais. Um amável concerto para antes do jantar.

Não lhe restam dentes e quase come somente miolo de pão, que amassa primeiro na mão. Faz uma bola e, à boca vermelha! Fica ali, remexendo-a, uma hora. Depois outra bola, e outra. Mastiga com as gengivas, e a barba lhe chega, então, ao nariz aquilino.

Digo que é grande como o boi pio. No banco da porta, tampa a casa. Porém se enternece, como um menino, com *Platero*. E se vê uma flor ou um passarinho, ri prontamente, abrindo toda sua boca, com uma grande risada suspensa, cuja velocidade e duração ele não pode regular, e que acaba sempre em pranto. Depois, já sereno, olha longamente do lado do velho cemitério:

— Minha menina, minha pobrezinha menina...

## XLII

### O MENINO E A ÁGUA

Na segura estéril e abrasada de sol do grande curral empoeirado que, mesmo pisando devagar, cobre qualquer um até os olhos com seu branco pó coado, o menino está com a fonte, em grupo franco e risonho, cada um com sua alma. Ainda que não haja uma só árvore, o coração se enche, chegando, de um nome, que os olhos repetem escrito no céu azul prússia com grandes letras de luz: Oásis.

Já a manhã tem calor de *siesta* e a cigarra serra sua oliveira, no curral de São Francisco. Bate o sol na cabeça do menino; mas ele, absorto na água, não o sente. Sentado no chão, está com a mão debaixo do chorro vivo, e a água lhe põe na palma um oscilante palácio de frescura e de graça que seus olhos negros contemplam arrebatados. Fala sozinho, funga o nariz, coça-se aqui e ali entre seus farrapos, com a outra mão. O palácio, igual sempre e renovado a cada instante, vacila, às vezes. E o menino se recolhe então, torce-se, aquieta-se, para que nem o pulsar do sangue que muda, com um só movimento do cristal, a imagem tão sensível de um caleidoscópio, roube da água a captada forma primeira.

— *Platero*, não sei se você entenderá ou não o que digo: esse menino tem em sua mão minha alma.

## XLIII

### AMIZADE

Entendemo-nos bem. Deixo-o ir conforme sua vontade, e ele me leva sempre aonde quero.

Sabe *Platero* que, ao chegar ao pinheiro da *Corona*, gosto de aproximar-me de seu tronco e acariciá-lo, e olhar o céu através de sua enorme e clara copa; sabe que me deleita a veredinha que vai, ladeada com grama, à *Fuente* velha; que é para mim uma festa ver o rio da colina dos pinheiros, evocadora, com seu bosquezinho alto, de paragens clássicas. Como cochilo, com certeza, sobre ele, meu despertar se abre sempre a alguns desses amáveis espetáculos.

Eu trato *Platero* como se fosse um menino. Se o caminho se torna abrupto e lhe pesa um pouco, desço para aliviá-lo. Eu o beijo, engano-o, deixo-o um pouco irritado... Ele compreende bem que o amo, e não me guarda rancor. É tão parecido comigo, tão diferente dos demais, que cheguei a crer que sonha meus próprios sonhos.

*Platero* se rendeu a mim como uma adolescente apaixonada. De nada protesta. Sei que sou sua felicidade. Até foge dos burros e dos homens...

## XLIV

### A MENINA QUE ACALANTA

A filhinha do carvoeiro, bonita e suja como uma moeda, reluzentes os negros olhos e abrindo-se em sangue os lábios grossos entre a fuligem, está à porta da choupana, sentada numa telha, fazendo dormir ao irmãozinho.

Vibra a hora de maio, ardente e clara como um sol por dentro. Na paz brilhante, ouve-se a fervura da panela que cozinha no campo, o bramir no pasto dos cavalos, a alegria do vento do mar nos emaranhados eucaliptos.

Emotiva e meiga, a carvoeira canta:

Meu minino vai durmiiii  
Na graça da Pastoraaaa...<sup>48</sup>

Pausa. O vento nas copas...

...i porque dormi meu minino  
dormi su' acalantadoraaa...

O vento... *Platero*, que anda, manso, entre os pinheiros queimados, aproxima-se, pouco a pouco... Depois se estende na terra fosca e, à longa cantiga de mãe, adormece, como uma criança.

## XLV

### A ÁRVORE DO CURRAL

Esta árvore, *Platero*, esta acácia que eu mesmo plantei, verde chama que foi crescendo, de primavera a primavera, e que agora mesmo nos cobre com sua abundante e franca folha retocada de sol poente, era, enquanto vivi nesta casa, hoje fechada, o melhor sustentáculo de minha poesia. Qualquer ramo seu, engalanado de esmeralda em abril e de ouro em outubro, refrescava, somente olhando-a num ponto, minha fronte, como a mão mais pura de uma musa. Que fina, que graciosa, que bonita era!

<sup>48</sup> Refere-se à Virgem Maria, como “A Pastora” (n.do editor).

Hoje, *Platero*, é dona de quase todo o curral. Que viçosa está! Não sei se vai lembrar-se de mim. Parece-me outra. Em todo este tempo que a esqueci, como se não existisse, a primavera foi formando-a, ano após ano, ao seu capricho, fora do agrado de meu sentimento.

Nada me diz hoje, apesar de ser árvore, e árvore plantada por mim. Uma árvore qualquer que pela primeira vez acariciamos, enche-nos, *Platero*, de sentido o coração. Uma árvore que amamos e conhecemos tanto, não nos diz nada quando voltamos, *Platero*. É triste; mais é inútil dizer mais. Não, não posso olhar já esta fusão de acácia e ocaso, minha lira deposta. O ramo gracioso não me traz o verso, nem a luminosidade interna da copa o pensamento. E aqui, aonde vim tantas vezes da vida, com uma ilusão de música solitária, fresca e perfumada, estou mal, e tenho frio, e quero ir embora, como quis sair do cassino, da botica ou do teatro, *Platero*.

## XLVI

### A TÍSICA

Estava ereta numa triste cadeira, o rosto mate e branco, como um nardo murcho, no meio da fria alcova branqueada de cal. O médico havia mandado que saísse ao campo, para tomar o sol daquele maio gelado; mas a pobre não podia.

— Quando vô na ponte — disse-me — veja o sinhô, aqui do ladinho, já tô afogada...

A voz pueril, débil e quebradiça, abaixava, cansada, como cai, às vezes, a brisa no estio.

Eu lhe ofereci *Platero* para que desse um passeiozinho. Montada nele, que riso abriu seu rosto afunilado de morta! Somente olhos negros e dentes brancos!

Surgiam mulheres às portas para nos ver passar. *Platero* ia devagar, como sabendo que levava encima um frágil lírio de fino vidro. A menina, com seu hábito<sup>49</sup> cândido da Virgem de *Montemayor*, com laços grená, transfigurada pela febre e a esperança, parecia um anjo que cruzava o povoado, a caminho do céu do sul.

<sup>49</sup> Ver nota número 27.

## XLVII

### O ROCÍO<sup>50</sup>

*Platero*— disse-lhe — vamos esperar as carroças. Trazem o rumor do distante bosque de *Doñana*, o mistério do pinheiral das *Ánimas*, o frescor das *Madres* e dos dois *Frenos*, o aroma da *Rocina*...

Levei-o, bonito e garboso, para que galanteasse as moças na rua da *Fuente*, em cujos beirais baixos de cal morria, numa vaga fita rosa, o vacilante sol da tarde. Depois fomos ao cercado dos *Hornos*, de onde se vê todo o caminho dos *Llanos*.

Vinham já, encosta acima, as carroças. A suave garoa dos *Rocíos* caía sobre os vinhedos verdes, de uma passageira nuvem malva. Mas as pessoas não levantavam sequer os olhos à água.

Passaram, primeiro, em burros, mulas e cavalos enfeitados à moda moura e com a crina trançada, os alegres casais de namorados, eles alegres, altivas, elas. O rico e vivo tropel ia, voltava, encontravam-se continuamente numa loucura sem sentido. Vinha em seguida a charrete dos embriagados, barulhenta, áspera e alterada. Atrás, as carroças com leitões, adornadas de branco, com as moças, morenas, fortes e floridas, sentadas debaixo do dossel, repicando pandeiretas e cantarolando *sevillanas*<sup>51</sup> estridentemente. Mais cavalos, mais burros... E o festeiro —Viva a Virgem de *Rocío*ooo! Vivaaaaa! — calvo, seco e avermelhado, o chapéu largo nas costas e a vara-de-ouro<sup>52</sup> descansada no estribo. Enfim, mansamente puxado por dois grandes bois pios, que pareciam bispos com seus frontais coloridos e espelhados, nos quais reluzia a mudança do sol molhado, balançando com a

<sup>50</sup> *El Rocío* é um povoado que fica a sudeste de Moguer. Celebra-se ali, todos os anos, a famosa romaria em homenagem à Virgem do *Rocío*. Famílias inteiras da região e pessoas de toda Espanha viajam em carroças tradicionais para participar das procissões e dos festejos.

<sup>51</sup> Dança e música populares próprias de *Sevilla*, província espanhola, e de regiões próximas.

<sup>52</sup> Espécie de cajado metálico, que tem na ponta um emblema ou medalha com a imagem da Virgem do *Rocío*.

desigual puxada da junta, o Sem Pecado<sup>53</sup>, ametista e de prata em sua carroça branca, todo em flor, como um excessivo jardim murcho.

Ouvia-se a música, abafada entre o badalar dos sinos e os rojões pretos e o áspero bater dos cascos ferrados nas pedras...

*Platero*, então, dobrou suas mãos, e, como uma mulher, ajoelhou-se — uma habilidade sua! — suave, humilde e acarinhado.

## XLVIII

### RONSARD

Livre já *Platero* do cabresto, e pastando entre as castas margaridas do pequeno prado, deitei-me debaixo de um pinheiro, tirei do alforje mouro um pequeno livro, e, abrindo-o no marcador, comecei a ler em voz alta:

*Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose  
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,  
Rendre le ciel jaloux de...*

Encima, nos últimos galhos, salta e pia um leve passarinho, que faz o sol, igual à verde copa suspirante, de ouro. Entre vôos e gorjeios, ouve-se o quebrar das sementes que o passarinho está almoçando.

*...jaloux de sa vive couleur...*

Uma coisa enorme e tépida avança, rápido, como uma proa viva, sobre meu ombro... É *Platero*, que, sugestionado, sem dúvida, pela lira de Orfeu, vem ler comigo. Lemos:

*... vive couleur  
Quand l'aube de ses pleurs au point du jour l'a.*

Mas o passarinho, que deve digerir depressa, tampa a palavra com uma nota falsa.

<sup>53</sup> Estandarte situado na frente de cada Irmandade na romaria ao santuário da Virgem do *Rocío* (n. do editor).

Ronsard, esquecido um instante de seu soneto *Quand en songeant ma follatre j'accolleb...*, deve ter rido no inferno...

## XLIX

### O HOMEM DAS VISTAS

Num momento, sem meios-tons, rompe o silêncio da rua o seco rufar de um tamborete. Depois, uma voz rouca tremula um pregão ofegante e longo. Ouve-se um corre-corre, rua abaixo... As crianças gritam: o homem das vistas! As vistas! As vistas!

Na esquina, uma pequena caixa verde com quatro bandeirolas rosa, espera sobre seu suporte, a lente ao sol. O velho toca e toca o tambor. Um grupo de meninos sem dinheiro, as mãos no bolso ou nas costas, rodeiam, mudos, a caixinha. Logo, chega outro correndo, com sua moeda na mão. Adianta-se, põe seus olhos na lente...

— Agoora se verá... o general *Prim...* em seu cavalo brancoooo...! — diz o velho forasteiro fastidiado, e toca o tambor.

— O porto... de *Barcelonaaaa...*! E mais toques.

Outras crianças vão chegando com a moeda pronta, e a estendem ao velho, olhando-o absortas, dispostos a comprar sua fantasia. O velho diz:

— Agoora se verá... o castelo de *Habanaaaa!* — e toca o tambor...

*Platero*, que foi com a menina e o cachorro da frente ver as vistas, enfia sua cabeçorra entre as das crianças, para brincar. O velho, com um súbito bom humor, diz a ele: — Passe a moeda!

E as crianças sem dinheiro riem todos sem vontade, olhando para o velho com um humilde pedido adulator...

## L

### A FLOR DO CAMINHO

Que pura, *Platero*, e que bela esta flor do caminho! Passam a seu lado todos os tropéis — os touros, as cabras, os potros, os homens — e ela, tão terna e tão débil, continua ereta, malva e fina, em seu cercado, sem contaminar-se de impureza alguma.

Todo dia, quando, ao começar a subida, tomamos o atalho, você a vê em seu posto verde. Tem a seu lado um passarinho, que se levanta e sabe por quê? Porque nos aproximamos; ou está cheia, como uma pequenina copa, da água clara de uma nuvem de verão; e permite o roubo de uma abelha ou o enfeite volúvel de uma borboleta.

Esta flor viverá poucos dias, *Platero*, mas sua lembrança poderá ser eterna. Será seu viver como um dia de sua primavera, como uma primavera de minha vida... Que daria eu ao outono, *Platero*, em troca desta flor divina, para que ela fosse, diariamente, o exemplo simples e sem fim da nossa?

## LI

### *LORD*

Não sei se você, *Platero*, saberá ver uma fotografia. Eu as mostrei para alguns homens do campo e não viam nada nelas. Pois este é *Lord*, *Platero*, o cachorrinho *fox-terrier* do qual lhe falei, algumas vezes. Veja. Você o vê? Está numa das almofadas do pátio de mármore, tomando, entre os vasos de gerânios, o sol de inverno.

Pobre *Lord*! Veio de *Sevilla* quando estive ali pintando. Era branco, quase incolor de tanta luz, pleno como uma coxa de dama, redondo e impetuoso como a água na boca de um cano. Aqui e ali, borboletas pousadas, uns pontos pretos. Seus olhos brilhantes eram duas pequenas imensidades de sentimentos de nobreza. Tinha fama de louco. Às vezes, sem razão, começava a dar voltas vertiginosas entre as açucenas do pátio de mármore, que em maio, vermelhas, azuis, amarelas, transpassadas de sol do teto de vidro, deixavam tudo adornado, como os pombos

que pinta *don Camilo*... Outras subia nos telhados e provocava um alvoroço de pios nos ninhos dos andorinhões...

*Macaria* o ensaboava toda manhã e ficava sempre tão radiante como as ameias da açotéia sobre o céu azul, *Platero*.

Quando meu pai morreu, passou toda a noite velando-o junto ao caixão. Uma vez que minha mãe ficou enferma, deitou nos pés de sua cama e ali ficou um mês sem comer nem beber... Vieram dizer um dia em minha casa que um cachorro raivoso o havia mordido... Foi preciso levá-lo à adega do *Castillo* e amarrá-lo à laranjeira, longe das pessoas.

O olhar que lançou atrás pela ruazinha quando o levaram continua perfurando meu coração como na época, *Platero*, igual à luz de uma estrela morta, viva sempre, sobrepondo-se a seu nada com a exaltada intensidade de seu doloroso sentimento... Cada vez que um sofrimento material me punça o coração, surge diante de mim, longa como a vereda da vida à eternidade, digo, do arroio ao pinheiro da *Corona*, o olhar que *Lord* deixou nele para sempre como uma pegada macerada.

## LII

### O POÇO

O poço!... *Platero*, que palavra tão profunda, tão verde-negra, tão fresca, tão sonora! Parece que é a palavra a que perfura, girando, a terra escura, até chegar à água fria.

Olhe; a figueira enfeitada e desmancha o parapeito. Dentro, ao alcance da mão, abriu, entre os tijolos com mofo, uma flor azul de perfume penetrante. Uma andorinha tem, mais abaixo, o ninho. Logo abaixo, atrás de um pórtico de sombra inerte, há um palácio de esmeralda, e um lago que, ao atirar-lhe uma pedra em sua quietude, zanga-se e protesta. E o céu, ao final.

(A noite entra, e a lua se inflama lá no fundo, adornada de volúveis estrelas. Silêncio! Pelos caminhos a vida se foi ao longe. Pelo poço foge a alma ao profundo. Por ele se vê o outro lado do crepúsculo. E parece que vai sair de sua boca o gigante

da noite, dono de todos os segredos do mundo. Oh, labirinto quieto e mágico, parque sombreado e fragrante, magnético salão encantado!).

— *Platero*, se algum dia me atiro neste poço, não será para matar-me, acredite, e sim para pegar mais rapidamente as estrelas.

*Platero* rebusna, sedento e ansioso. Do poço sai, assustada, perturbada e silenciosa, uma andorinha.

### LIII

#### ABRICÓS<sup>54</sup>

Pelo beco do *Sal*, que retorce seu breve estreitamento, violeta de cal com sol e céu azul, até a torre, seu muro final, preto e descascado no lado sul pelo constante vento do mar; vêm, lentos, menino e burro. O menino, parecendo um homenzinho anão, menor que o caído chapéu largo, recolhe-se em seu fantástico coração serrano que lhe dá quadrinhas e quadrinhas suaves:

...com grande fadigaaaa  
eu pidiaaa...

Solto, o burro mastiga a escassa grama suja do beco, um pouco abatido pela pequena carga de abricós. De vez em quando, o menino, como se estivesse na rua principal, pára em seco, abre e endireita suas nuas pernas terrosas, como para ter força, na terra, e, engrossando a voz com a mão, canta duramente, com uma voz que se infantiliza no ó:

— Abricóóó!...

<sup>54</sup> Esta fruta em espanhol recebe os nomes de *albérrchigo* e *albaricoque*, ambos de origem árabe. Segundo o dicionário Houaiss, em Portugal é mais comum dizer “alperce” e que no Brasil, para este fruto europeu se emprega a palavra “damasco”. O fruto brasileiro, de variadas espécies, é conhecido pelo nome de abricó. Ao traduzir também a imagem do contexto, a tradução por “abricós” é solução mais adequada para frutos que se vendem informalmente, na rua; com “damascos”, importados, geraria uma imagem falseada.

Depois, como se a venda lhe importasse um pepino — como diz o padre *Díaz* — volta ao seu entranhado cantarolar cigano:

... eu não cuurpooo ocê,  
nem vô curpáááá...

E dá pauladas nas pedras, sem perceber...

Cheira a pão quentinho e a pinhão torrado. Uma brisa tardia entenece levemente a ruela. Canta a súbita badalada longa que marca três horas, arrematada com a badalada do sino pequeno. Logo depois um repique, sinal de festa, abafa em seu tumulto o barulho da corneta e das sinetas da condução da estação, que leva, povoado acima, o silêncio, que tinha dormido. E o ar traz sobre os telhados um falso mar em sua fragrante<sup>55</sup>, agitada e refulgente cristalinidade, um mar sem ninguém, enjoado de suas ondas iguais em seu solitário esplendor.

O menino volta a seu lugar, a seu despertar e a seu grito:

— Abricóóó!...

*Platero* não quer andar. Olha e olha o menino e cheira e provoca seu burro. E ambos se entendem em movimentos iguais de cabeças, que lembra, em alguma coisa, os ursos brancos...

— Bom, *Platero*; eu digo ao menino que me dê seu burro, e você irá com ele e será um vendedor de abricós... Eia!

## LIV

### O COICE

Íamos, ao sítio de *Montemayor*, à ferragem dos novilhos. O pátio empedrado, sombreado debaixo do imenso e ardente céu azul da tardezinha, vibrava sonoro do relinchar dos cavalos vigorosos, do riso fresco das mulheres, dos agudos latidos inquietos dos cachorros. *Platero*, num canto, impacientava-se.

<sup>55</sup> A escolha pelos adjetivos “**FALSO**” (*mar*) e “**FRA**grante” (*cristalidat*) é um intento de solução compensatória para manter a aliteração espanhola em “**iLuSorío / oLoroSa**, sem que se perdesse o sentido semântico.

— Mas, rapaz — disse-lhe — você não pode vir conosco, é muito pequeno...

Ficou tão louco, que pedi ao *Tonto* que o montasse e o levasse conosco.

Pelo campo claro, que alegre cavalgar! Estavam as marismas risonhas, rodeadas de ouro, com o sol em seus espelhos quebrados, que duplicavam os moinhos fechados. Entre o sincronizado trote duro dos cavalos, *Platero* levantava seu veloz trotezinho agudo, que precisava multiplicar insistentemente, como o trem de *Riotinto* seu trilhar miúdo, para não ficar só com o *Tonto* no caminho. De repente, soou como um tiro de pistola. *Platero* havia roçado a garupa de um fino potro tordilho com sua boca, e o potro lhe havia respondido com um rápido coice. Ninguém ligou, mas eu vi a mão de *Platero* escorrendo sangue. Apeei e, com um espinho e um fio da crina, fechei a veia aberta. Depois disse ao *Tonto* que o levasse para casa.

Foram-se os dois, lentos e tristes, pelo riacho seco que desce até o povoado, virando a cabeça ao brilhante fugir do nosso tropel...

Quando, de volta do sítio, fui ver *Platero*, encontrei-o abatido e dolorido.

— Você viu —suspirei — que não dá para ir a nenhuma parte com os homens?

## LV

### ASNOGRAFIA

Leio num dicionário: Asnografia: s.f.: é dito, ironicamente, para descrição do asno.

Pobre asno! Tão bom, tão nobre, tão inteligente como é você! Ironicamente... Por quê? Nem uma descrição séria merece, você, cuja descrição certa seria um conto de primavera? Ao homem que é bom deveriam dizer-lhe asno! Ao asno que é mau deveriam dizer-lhe homem! Ironicamente... De você, tão intelectual, amigo do velho e da criança, do riacho e da borboleta, do sol e do cachorro, da flor e da lua, paciente e reflexivo, melancólico e amável, Marco Aurélio<sup>56</sup> dos prados...

<sup>56</sup> Este imperador romano era também filósofo. Seus escritos tinham inspiração estoíca, doutrina caracterizada pela imperturbabilidade, aceitação resignada do destino e firmeza de princípios; consideradas as marcas fundamentais da sabedoria.

*Platero*, que sem dúvida compreende, olha-me fixamente com seus grandes olhos luzentes, de uma branda dureza, nos quais brilha o sol, pequenino e chispante num pequeno e convexo firmamento verde-negro. Ai! Se sua cabeçorra cabeluda idílica soubesse que eu lhe faço justiça, que sou melhor que esses homens que escrevem dicionários, quase tão bom como ele!

E coloquei na margem do livro: Asnografía: s.f.: deve-se dizer, com ironia, é claro, para descrição do homem imbecil que escreve dicionários.

## LVI

### CORPUS CHRISTI

Entrando pela Rua da *Fuente*, de volta da horta-pomar<sup>57</sup>, os sinos, que já tínhamos ouvido três vezes desde os *Arroyos*, comovem, com seu clamor brônzeo, o branco povoado. Seu repique volteia e volteia entre o cintilante e estrondoso subir dos rojões, pretos de dia, e o estridente som dos metais da banda.

A rua, recém-caiada e filetada de almagre, esverdeia toda, vestida de choupos e juncos. As janelas exibem colchas de damasco escarlate, de percal amarelo, de raso celeste, e, onde há luto, de lã cândida, com fitas pretas. Das últimas casas, na esquina do *Porche*, aparece, tardia, a Cruz dos espelhos, que, no desfalecer do poente, recolhe já a luz dos círios vermelhos que o gotejam todo de rosa. Passa lentamente a procissão. A bandeira carmim, e São Roque, padroeiro dos padeiros,

<sup>57</sup> *Huerto* e *huerta*, em espanhol, designam praticamente o mesmo lugar: onde se plantam hortaliças e também frutas. Diferenciam-se quanto ao tamanho, *huerto* tem menos extensão e é mais parecido a um jardim fechado. Ao conservar na tradução a palavra “horto”, gera uma noção falseada, pois não é termo corrente, em português do Brasil, para identificar esse espaço plantável; inclusive está mais relacionado a lugar sombrio e triste, por alusão ao sofrimento bíblico de Cristo. Neste caso, o substantivo composto neologístico me pareceu adequado e interessante para dar significado à imagem dupla de horta e pomar.

carregado de roscas macias; a bandeira glauca<sup>58</sup>, e São Telmo, padroeiro dos marinheiros, com seu navio de prata nas mãos; a bandeira gualda, e São Isidoro, padroeiro dos lavradores, com sua pequena parelha de bois; e mais bandeiras de outras cores, e mais Santos, e depois, Sant’Ana, ensinando a Virgem menina a ler, e São José, pardo, e a Imaculada, azul... Ao final, a Custódia, entre a *guardia civil*<sup>59</sup>, adornada de espigas granadas e prata incrustada de esmeraldinas uvas agrias, lenta em sua nuvem celeste de incenso.

Na tarde que cai, ergue-se límpido, o latim andaluz dos salmos. O sol, já rosa, quebra seu raio baixo, que vem pela rua do *Río*, na grossa porção de ouro velho das dalmáticas e das capas pluviais<sup>60</sup>. Acima, ao redor da torre escarlate, sobre a opala lisa da serena hora de junho, as pombas tecem pousavoando<sup>61</sup> suas altas grinaldas de neve incendiada<sup>62</sup>.

*Platero*, naquele vazio de silêncio, rebusna. E sua mansidão se junta ao sino, ao rojão, ao latim e à música de Modesto, em harmonia todos, ao claro mistério do dia; e seu rebusnar torna-se mais doce, altivo, e, rasteiro, se lhe diviniza...

## LVII

### PASSEIO

Pelos fundos caminhos do estio, pendurados de ternas madressilvas, como vamos docemente! Eu leio, ou canto, ou digo versos ao céu. *Platero* mastiga a relva

<sup>58</sup> Esverdeado, um tom claro de verde.

<sup>59</sup> Corporação armada espanhola destinada a manter a ordem nas zonas rurais e vigiar as costas, fronteiras e estradas.

<sup>60</sup> Capas pluviais são capas parecidas com mantos, usadas por sacerdotes e prelados em atos de cultos.

<sup>61</sup> A criação do gerúndio neologístico se deve à tentativa de reproduzir a forma de voar das pombas (voando e pousando continuamente) para visualizar com essa imagem a curvatura de uma grinalda, na imagística do texto-fonte.

<sup>62</sup> A antítese deve ser mantida para preservação do operador poético, porém optei por neve “incendiada” em vez de “acesa”, pela ambigüidade da imagem; incendiada pelos últimos raios de sol da tarde e por outro fogo, o transcendental, o do momento solene.

escassa dos cercados em sombra, a flor empoeirada das malvas, as vinagreiras amarelas. Está mais tempo andando que parado. Eu o deixo à vontade...

O céu azul, azul, azul, flechado por meus olhos extasiados, levanta-se sobre as amendoeiras carregadas, às últimas glórias. Todo o campo, silencioso e ardente, brilha. No rio, uma pequenina vela branca se eterniza, sem vento. Em direção aos montes a compacta fumaceira de um incêndio incha suas redondas nuvens negras.

Mas nosso caminhar é bem curto. É como um dia suave e indefeso, no meio da vida múltipla. Nem a apoteose do céu, nem o além-mar, destino do rio, nem sequer a tragédia das chamas!

Quando, entre um perfume de laranjas, ouve-se o ferro alegre e fresco da roda d'água, *Platero* rebusna e brinca alegremente. Que simples prazer diário! Já no açude, eu encho meu copo e bebo aquela neve líquida, *Platero* afunda na água sombreada sua boca, e beberica, aqui e ali, no mais limpo, avaramente.

## LVIII

### OS GALOS

Não sei a que comparar aquele mal-estar, *Platero*... Uma percepção vermelha e amarela que não tinha o encanto da bandeira de nossa pátria sobre o mar ou sobre o céu azul... Sim. Talvez uma bandeira espanhola sobre o céu azul de uma arena de touros... mudéjar<sup>63</sup>, como as estações de *Huelva* a *Sevilla*. Vermelho e amarelo de desgosto, como nos livros de *Galdós*, nas gravuras das bancas, nos quadros feios da outra guerra na África... Um mal-estar como os que me deram sempre os baralhos de naipes elegantes com as marcas dos ricos donos de gado nos ouros, os cromos das caixas de tabacos e das caixas de passas, as etiquetas das garrafas de vinho, os prêmios do colégio do *Puerto de Santa María*, as estampazinhas do chocolate...

<sup>63</sup> Denominação que faz referência a estilos em arquitetura e características culturais arábicas. A arte mudéjar é a arte feita por árabes em terras que estavam habitadas por cristãos.

Por que estava eu ali ou o quê me levava? Parecia o meio de um dia de inverno caloroso, como uma corneta da banda do Modesto... Cheirava a vinho novo, a lingüiça regurgitada, a tabaco... Estava o deputado, com o prefeito e o *Litri*, esse toureiro gordo e brilhoso<sup>64</sup> de *Huelva*...A praça do renhedeiro era pequena e verde; e a cercavam, debruçando sobre o círculo de madeira, caras congestionadas, como vísceras de vaca na carreta ou de porco em dia de matança, de cujos olhos se tirava o calor, o vinho e o incitar à carne dilacerada do coração zombeteiro. Os gritos saíam dos olhos... Fazia calor e tudo — tão pequeno: um mundo de galos! — estava fechado.

E no raio largo do alto sol, que atravessavam sem cessar, desenhando-o como um cristal turvo, nuvens de lentas fumaças azuis, os pobres galos ingleses, duas monstruosas e ácidas flores carmim, despedaçavam-se, bicando-se nos olhos, cravando-se, em saltos iguais, os ódios dos homens, rasgando-se por inteiro com as esporas com limão... ou com veneno. Não faziam nenhum barulho, nem enxergavam, nem sequer estavam ali...

Mas e eu, por que estava ali e tão mal? Não sei... De vez em quando, olhava com infinita nostalgia, por uma lona rasgada que, trêmula no ar, parecia a vela de um bote da *Ribera*, uma laranjeira-brava que no sol puro de fora aromava o ar com sua carga branca de flores... Que bom — perfumava minha alma — ser laranjeira em flor, ser vento puro, ser sol alto!

E, entretanto, não ia embora...

## LIX

### ANOITECER

<sup>64</sup> O adjetivo eleito, “brilhoso”, contém um brilho que parece remeter mais à untuosidade, a suor. Parece ajustar-se melhor à tradução, pois tem o texto original uma carga de fina ironia. A opção pelo adjetivo “brilhante”, com a conotação, em português, de lances de inteligência e criatividade, não seria palavra “justa” com o expressado pelo autor.

No recolhimento pacífico e submisso dos crepúsculos do povoado, que poesia traz a adivinhação do longínquo, a confusa recordação do que quase não se conhece! É um encanto contagioso que retém todo o povoado como encravado na cruz de um triste e longo pensamento.

Há um aroma de nutrido grão limpo que, debaixo das frescas estrelas, amontoa nos terrenos suas vagas colinas — oh, Salomão! — fofas e amarelecidas. Os trabalhadores cantarolam baixinho, num sonolento cansaço. Sentadas no saguão, as viúvas pensam nos mortos, que dormem tão perto, atrás dos currais. As crianças correm de uma sombra a outra, como voam de uma árvore a outra os passarinhos...

Por acaso, entre a luz mortiça que perdura nas fachadas de cal das casas humildes, que já começam a avermelhar os lampiões de petróleo, passam vagas siluetas terrosas, caladas, enfermiças — um novo mendigo, um português que vai até as roças, um ladrão qualquer — que contrastam, em sua escura aparência assustadora, com a mansidão que o crepúsculo malva, lento e místico, põe nas coisas conhecidas... As crianças se distanciam, e no mistério das portas sem luz, conta-se de uns homens que “tiram banha das crianças para curar a filha do rei, que está tísica”...

## LX

### O CARIMBO

Aquele tinha a forma de um relógio, *Platero*. Abria-se a caixinha de prata e aparecia, ajustado contra o tecido de tinta roxa, como um pássaro em seu ninho. Que alegria quando, depois de apertá-lo um instante contra a palma branca, fina e malva da minha mão, surgia nela o timbre:

FRANCISCO RUIZ  
MOGUER

Quanto sonhei com aquele carimbo de meu amigo do colégio do senhor *Carlos*! Com uma pequena prensa que encontrei acima, na escrivaninha velha de minha casa, tentei fazer um com meu nome. Mas não ficava bom, e além de tudo, era difícil a impressão. Não era como o outro, que deixava com facilidade, aqui e ali, num livro, na parede, na carne, sua marca:

FRANCISCO RUIZ  
MOGUER

Um dia veio a minha casa, com *Arias*, o prateiro de *Sevilla*, um caixeiro-viajante. Que beleza de régua, de compassos, de tintas coloridas, de carimbos! Havia de todas as formas e tamanhos. Eu quebrei meu cofrinho, e com uma moeda que encontrei, encomendei um carimbo com meu nome e cidade. Que comprida semana aquela! Como batia o coração quando chegava o carro do correio! Que suor triste quando se distanciavam, na chuva, os passos do carteiro! Enfim, uma noite, trouxe-o. Era um aparelhinho complicado, com lápis, pluma, iniciais para lacre... Não sei o quê mais! E numa mola surgia o carimbo, novinho, resplandecente.

Ficou alguma coisa sem carimbar em minha casa? Que não fosse meu? Se outra pessoa me pedia o carimbo — cuidado, vai gastar. Que angústia! No dia seguinte, com que pressa alegre levei tudo ao colégio: livros, blusa, chapéu, botas, mãos, com as palavras:

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ  
MOGUER.

## LXI

### A CACHORRA PARIDA

A cachorra a que me refiro, *Platero*, é a do *Lobato*, o atirador. Você a conhece bem, porque nos encontramos muitas vezes com ela no caminho dos *Llanos*... Lembra-se?

Aquela dourada e branca, como um poente nublado de maio... Pariu quatro cachorrinhos, e *Salud*, a leiteira, levou-os para seu casebre, lá nas *Madres*, porque estava com um filho morrendo e o senhor *Luis* lhe havia dito que lhe desse caldo de cachorrinhos. Você conhece a distância entre a casa de *Lobato* e a ponte das *Madres*, pela passagem das *Tablas*...

*Platero*, dizem que a cachorra andou como louca todo aquele dia, entrando e saindo, aparecendo nos caminhos, trepando nos cercados, cheirando as pessoas... Ainda na hora da oração<sup>65</sup> viram-na junto à casinha do zelador, nos *Hornos*, uivando tristemente sobre uns sacos de carvão, contra o ocaso.

Você sabe a distância que há da rua de *Enmedio* à passagem das *Tablas*... Quatro vezes foi e veio a cachorra durante a noite, e em cada uma trouxe um cachorrinho na boca, *Platero*. E ao amanhecer, quando *Lobato* abriu a porta, estava a cachorra na soleira olhando docemente para seu dono, com todos os cachorrinhos agarrados, num tremor desajeitado, às suas tetinhas rosadas e cheias...

## LXII

### ELA E NÓS

*Platero*, aonde será que ela vai? Estava naquele trem negro e ensolarado que, pela estrada alta, destacando-se sobre as espessas nuvens brancas, fugia em direção ao norte.

Eu estava abaixo, contigo, no trigal amarelo e ondulante, todo gotejado do sangue das papoulas, nas quais punha julho a corozinha de cinza. E as nuvenzinhas de vapor celeste — se você se lembra— entristeciam um momento o sol e as flores, rodando em vão até o nada...

Pequena cabeça loira, velada de preto!... Era como o retrato da ilusão no quadro fugaz da janelinha. Talvez ela pensasse: — Quem serão esse homem enlutado e esse burrinho de prata?

<sup>65</sup> Oração que se faz à tardinha, quase ao anoitecer, pela tradição das “vésperas” da religião católica.

Quem haveríamos de ser! Nós... não é verdade, *Platero*?

## LXIII

### PARDAIS

A manhã de *Santiago*<sup>66</sup> está nublada de branco e cinza, como guardada em algodão. Todos foram à missa. Ficamos no jardim os pardais, *Platero* e eu.

Os pardais! Debaixo das redondas nuvens, que, às vezes, chovem umas gotas finas, como entram e saem da trepadeira, como cham, como brincam com os bicos! Um cai sobre o galho, voa depois e o deixa balançando; o outro bebe um pouquinho de céu em uma poçazinha no parapeito do poço, aquele saltou o telhadinho do alpendre, cheio de flores quase secas, que o dia pardacento aviva.

Benditos pássaros, sem festa fixa! Com a livre monotonia do que é nativo, do que é verdadeiro, nada, a não ser uma vaga alegria, dizem-lhes os sinos. Contentes, sem obrigações pesadas, sem esses olimpos nem esses infernos que extasiam ou que amedrontam os pobres homens escravos, sem mais moral que a sua, nem mais Deus que o azul, são meus irmãos, meus doces irmãos.

Viajam sem dinheiro e sem malas; mudam de casa quando têm vontade; prevêem um riacho, pressentem uma árvore frondosa, e somente têm que abrir suas asas para conseguir a felicidade; não sabem de segundas nem de sábados; tomam banho em qualquer lugar, a cada momento; amam o amor sem nome, a amada universal.

E quando as pessoas, as pobres pessoas! vão à missa aos domingos, fechando as portas, eles, num alegre exemplo de amor sem rito, vêm rapidamente, com sua algazarra fresca e jovial, aos jardins das casas fechadas, nas quais algum poeta, que já conhecem bem, e algum burrinho meigo — estamos juntos nessa? — contemplam-lhes fraternalmente.

<sup>66</sup> Refere-se a uma manhã do dia 25 de julho, dia de São Tiago, padroeiro da Espanha.

## LXIV

### FRASCO VÉLEZ

Hoje não se pode sair, *Platero*. Acabo de ler na pracinha dos *Escribanos* o edital do prefeito:

“Todo cão que transite pelas ruas desta Nobre Cidade de *Moguer*, sem sua respectiva permissão ou focinheira, será baleado pelas armas dos agentes sob minha autoridade.”

Isso quer dizer, *Platero*, que há cachorros raivosos no povoado. Ontem à noite estive ouvindo tiros e mais tiros da *Guardia municipal nocturna volante*,<sup>67</sup> criação também de *Frasco Vélez*, pelo *Monturrio*, pelo *Castillo*, pelos *Trasmuros*.

*Lolita*, a tonta, diz alto pelas portas e janelas, que não existem tais cachorros com raiva, e que nosso prefeito atual, assim como o outro, *Vasco*, vestia ao *Tonto* de fantasma, aproveita a solidão que deixam seus tiros, para passar seu aguardente de pita e de figo. Mas, e se fosse verdade e um cachorro raivoso mordesse você? Não quero nem pensar, *Platero*!

## LXV

### O VERÃO

*Platero* vai pingando sangue, um sangue espesso e arroxeadado, das picadas das mutucas. A cigarra serra um pinheiro, que nunca tomba... Ao abrir os olhos, depois de um imenso e breve cochilo, a paisagem de areia, sinto-a branca, fria em seu ardor, espectral.

Estão as estevas baixas consteladas de suas grandes flores vagas, rosas de fumaça, de gaze, de papel de seda, com as quatro lágrimas de carmim; e um

<sup>67</sup> Destacamento policial que atuava com fins específicos, relacionados a problemas municipais. Houve por bem conservá-lo na língua de partida, porque uma tradução literal soaria ilógica.

mormaço que asfixia, engessa os pinheiros baixos. Um pássaro nunca visto, amarelo com pintas negras, eterniza-se, mudo, num galho.

Os guardas dos pomares batem em latas para assustar os rabudos<sup>68</sup> que vêm, em grandes bandos celestes, bicar laranjas... Quando chegamos à sombra da grande nogueira, racho duas melancias, que abrem sua geada rosa e grená com um longo estalido fresco. Eu como a minha lentamente, ouvindo, ao longe, o toque das vésperas no povoado. *Platero* bebe a carne de açúcar da sua, como se fosse água.

## LXVI

### FOGO NOS MONTES

O sino grande!... Três... quatro toques... — Fogo!

Deixamos o jantar, e, encolhido o coração pela escura estreiteza da escadinha de madeira, subimos, em alvoroçado silêncio cansativo, à açotéia.

No campo de *Lucena!* — grita *Anilla*, que já estava encima, e já descendo escada abaixo, antes que saíssemos à noite...— Tan, tan, tan,tan! Que alívio quando chegamos fora! O sino afina seu duro golpe sonoro e nos martela os ouvidos e nos aperta o coração.

— É grande, é grande... É fogo de bom tamanho...

Sim. No negro horizonte de pinheiros, a chama distante parece imóvel em seu contorno nítido. É como um esmalte preto e vermelhão, igual àquela “Caça”, de Piero di Cosimo<sup>69</sup> onde o fogo está pintado somente com preto, vermelho e branco puros. Às vezes brilha com maior brio; outras o vermelho se faz quase rosa, da cor da lua nascente... A noite de agosto é alta e parada, e se diria que o fogo já está nela para sempre, como um elemento eterno... Uma estrela fugaz corre meio céu e some no azul, sobre as *Monjas*... Estou dentro de mim...

<sup>68</sup> O termo espanhol *rabúos*, refere-se a pássaros de grandes rabos, os rabudos. A fala andaluza, dialetalmente, corta a letra “d” em vários registros.

<sup>69</sup> Pintor italiano (1462-1521), conhecido por suas pinturas mitológicas (n. do editor).

Um rebusno de *Platero*, lá embaixo, no curral, de volta me traz à realidade... Todos haviam descido... E num calafrio, com o qual a suavidade da noite, que já se estende aos vinhedos, fere-me, sinto como se acabasse de passar junto a mim aquele homem que eu acreditava em minha infância que queimava os montes, um tal de *Pepe el Pollo* — Oscar Wilde moguerenho — já um pouco velho, moreno e com crespos fios grisalhos, vestida sua afeminada redondez com uma jaqueta preta e uma calça xadrezada com grandes quadros brancos e marrom, cujos bolsos arrebetavam com os compridos fósforos de Gibraltar...

## LXVII

### O RIACHO

Este riacho, *Platero*, sem água agora, pelo qual vamos à internada dos cavalos, está em meus velhos livros amarelos, umas vezes como é, ao lado do poço seco de seu campo, com as papoulas transpassadas de sol e os damascos caídos; outras, em imagens superpostas e mudanças alegóricas, localizado, em meu sentimento, em lugares remotos, não existentes ou apenas presumidos...

Por ele, *Platero*, minha fantasia de menino brilhou sorrindo, como um gavião ao sol, com o encanto das primeiras descobertas, quando soube que ele, o riacho dos *Llanos*, era o mesmo riacho que separa o caminho de Santo Antonio pelo seu bosquezinho de choupos cantores; que andando por ele, seco, no verão, chegava-se aqui; que, soltando um barquinho de cortiça ali, nos choupos, no inverno, vinha até estas romãzeiras, debaixo da ponte das *Angustias*, meu refúgio quando passavam touros...

Que encanto é a imaginação da infância, *Platero*, que não sei se você tem ou teve! Tudo vai e vem, em trocas deleitosas; olha-se para tudo e não se vê mais que um quadro momentâneo de fantasia...

E se anda quase cego, olhando tanto dentro como fora, tombando, às vezes, na sombra da alma a carga de imagens da vida, ou abrindo ao sol, como uma flor certa

e colocando-a numa margem verdadeira, a poesia, que pode distanciar-se da alma iluminada.

## LXVIII

### DOMINGO

O pregoeiro vozerio da sineta que badala, já perto, já distante, ressoa no céu da manhã de festa como se todo o azul fosse de cristal. E o campo, um pouco pálido já, parece que se doura com as notas caídas do alegre alvoroço florido.

Todos, até o guarda, foram ao povoado para ver a procissão. Ficamos sós, *Platero* e eu. Que paz! Que pureza! Que bem-estar! Deixo *Platero* no prado alto e me deito debaixo de um pinheiro cheio de pássaros que não se vão, para ler. Omar Khayyám...

No silêncio que há entre duas badaladas, o fervedouro interno da manhã de setembro adquire presença e som. As vespas aurinegras voam em torno da parreira carregada de sadios cachos moscatéis, e as borboletas que se confundem com as flores, parece que se renovam, numa metamorfose de cores, quando voam. É a solidão como um grande pensamento de luz.

De vez em quando, *Platero* pára de comer, e me olha... Eu, de vez em quando, paro de ler, e olho *Platero*...

## LXIX

### O CANTO DO GRILO

*Platero* e eu conhecemos bem, de nossas andanças noturnas, o canto do grilo.

O primeiro canto do grilo, no crepúsculo, é vacilante, baixo e áspero. Muda de tom, aprimora-se e, pouco a pouco, vai subindo, vai colocando-se em seu espaço, como se fosse buscando a harmonia do lugar e da hora. De repente, já com estrelas no céu verde e transparente, adquire o canto uma doçura melodiosa de guizo solto.

As frescas brisas violáceas vão e vêm; abrem-se totalmente a flores da noite e vaga pela planície uma essência pura e divina, de confundíveis prados azuis, celestes e terrestres. E o canto do grilo se exalta, enche todo o campo, é como a voz da sombra. Não vacila mais, nem se cala. Como se abastecesse a si mesmo, cada nota é gêmea de outra, numa irmandade de escuros cristais.

Passam serenas, as horas. Não há guerra no mundo e dorme bem o lavrador, vendo o céu no fundo profundo de seu sonho. Talvez o amor, entre as trepadeiras de um muro, ande extasiado, olhos nos olhos. As faveiras mandam ao povoado mensagens de fragrância suave, como numa livre adolescência candorosa e nua. E os trigos ondulam, verde de lua, suspirando ao vento das duas, das três, das quatro... O canto do grilo, de tanto soar, perdeu-se...

Aqui está! Oh, canto do grilo pela madrugada, quando, com excessivos calafrios, *Platero* e eu vamos à cama pelas veredas brancas de sereno! Desce a lua, avermelhada e sonolenta. Agora o canto está bêbado de lua, embriagado de estrelas, romântico, misterioso, pleno. É quando umas grandes nuvens enlutadas, contornadas de malva azul e triste, tiram o dia do mar, lentamente...

## LXX

### OS TOUROS

Você não sabe, *Platero*, porque vieram essas crianças? Ver se eu deixava que o levassem também, para pedir as chaves na abertura da tourada desta tarde. Mas não fique aflito, já lhes disse que nem pensem nisso.

Vieram como loucos, *Platero*! Todo o povoado está agitado com a tourada. A banda toca desde a alvorada, cansada já e desentoadada, em frente às tabernas; vão e vêm conduções e cavalos rua *Nueva* acima, rua *Nueva* abaixo. Aí atrás, na ruazinha, estão preparando o *Canario*, essa carroça amarela que as crianças gostam tanto, para a quadrilha. Os pátios ficam sem flores, para as madrinhas. Dá pena ver os rapazes andando tontamente pelas ruas com seus chapéus largos, seus camisões, seu charuto, cheirando a estábulo e a aguardente...

Mais ou menos às duas, *Platero*, nesse instante de solidão com sol, nesse buraco claro do dia, enquanto toureiros e madrinhas se vestem, você e eu sairemos pela porta falsa e iremos pela ruazinha ao campo, como no ano passado...

Que bonito o campo nestes dias de festa em que todos o abandonam! Quase não se vê o espinheiro, numa horta, um velhinho se inclina sobre a cepa áspera, sobre o regato puro... Ao longe, levanta sobre o povoado, como uma coroa zombeteira, o redondo vozerio, as palmas, a música da arena de touradas, que ficam inaudíveis à medida que alguém se afasta, sereno, em direção ao mar... E a alma, *Platero*, sente-se rainha verdadeira do que possui por virtude de seu sentimento, do corpo grande e são da natureza que, respeitado, dá a quem merece o espetáculo submisso de sua formosura resplandecente e eterna.

## LXXI

### TEMPESTADE

Medo. Respiração contida. Suor frio. O terrível céu abaixado afoga o amanhecer. (Não há como escapar). Silêncio... O amor pára. Treme a culpa. O remorso fecha os olhos. Mais silêncio...

O trovão, surdo, retumbante, interminável, como um bocejo que não acaba totalmente, como uma enorme carga de pedra que caísse do zênite ao povoado, percorre, longamente, a manhã deserta. (Não há por onde fugir). Tudo que é fraco — flores e pássaros — desaparece da vida.

Tímido, o espanto olha, pela janela entreaberta a Deus, que se ilumina tragicamente. Lá no leste, entre nuvens rasgadas, vêem-se malvas e rosas tristes, sujas, frias, que não podem vencer o negrume. A condução das seis, que parecem quatro, aparece na esquina, num dilúvio, cantando o cocheiro para espantar o medo. Depois, uma carroça da vindima, vazio, com pressa...

Ângelus! Um Ângelus seco e abandonado soluça entre o trovejar. O último Ângelus do mundo? E se deseja que o sino pare de badalar, ou que badale mais,

muito mais, que abafe a tempestade. E se vai de um lado a outro, e se chora, e não se sabe o que se quer...

(Não há por onde escapar). Os corações estão inertes. As crianças chamam em todos os lugares...

— Que será de *Platero*, tão só na indefesa cocheira do curral?

## LXXII

### VINDIMA

Este ano, *Platero*, poucos burros vieram com uvas! É em vão que os cartazes digam com grandes letras: por seis *reales*<sup>70</sup>. Onde estão aqueles burros de *Lucena*, de *Almonte*, de *Palos*, carregados de ouro líquido, espesso, que vem pingando, como você, comigo, de sangue; aquelas parelhas que esperavam horas e horas enquanto desocupavam os lagares? Escorria o mosto pelas ruas, e as mulheres e as crianças enchiam cântaros, vasilhas de barro, tinas...

Que alegres naquele tempo as adegas, *Platero*, a adega do *Diezmo*! Debaixo da grande noqueira que caiu o telhado, os taberneiros lavavam, cantando, os odres com um fresco, sonoro e pesado passar de correntes cadenciado; passavam os transportadores, a perna nua, com as jarras de mosto ou *sangre de toro*<sup>71</sup>, vivas e espumantes; e lá no fundo, debaixo do alpendre, os toneleiros davam fortes golpes ocos, atentos às limpas lascas perfumadas... Eu entrava com *Almirante* por uma porta e saía por outra — duas alegres portas seguidas que davam uma a outra, sua estampa de vida e luz — entre o carinho dos taberneiros...

Em vinte lagares se pisavam dia e noite. Que loucura, que vertigem, que ardoroso otimismo! Este ano, *Platero*, todos estão com as janelas tapadas, e basta e sobra com o que está no curral e nos dois ou três lagares.

<sup>70</sup> Refere-se à antiga moeda espanhola equivalente a 25 cêntimos da *peseta*.

<sup>71</sup> Suco de uva feito com uvas *garnacha* e *cariñena*, origem do *Sangre de Toro*, clássico vinho tinto espanhol, de lenta maturação.

E agora, *Platero*, é preciso fazer alguma coisa, nem sempre dá para ficar folgado assim.

Os outros burros estiveram olhando, carregados, para *Platero*, livre e sem carga; e para que não o queiram mal, nem pensem mal dele, vou com ele ao terreno vizinho, carrego-o de uva e o faço passar lentamente, ao lagar, no meio deles... Depois o levo dali dissimuladamente...

## LXXIII

### NOTURNO

Do povoado em festa, iluminado de vermelho até o céu, vem ácidas valsas nostálgicas no vento suave. A torre fechada, lívida, muda e dura, vê-se num errante limbo violeta, azulado, bege palha... E lá, atrás das adegas escuras do subúrbio, a lua caída, amarela e sonolenta se esconde, solitária, no rio.

O campo está só com suas árvores e com a sombra de suas árvores. Há um canto quebrado de grilo, uma conversa sonâmbula de águas ocultas, uma maciez úmida, como se as estrelas se desfizessem... *Platero*, desde sua cocheira tépida, rebusna tristemente.

A cabra certamente estará acordada, e sua sineta se agita, insistentemente, e se suaviza em seguida. Finalmente, cala-se... Ao longe, em direção a *Montemayor*, rebusna outro asno... Outro, depois, pelo *Vallejuelo*... Late um cachorro...

É a noite tão clara, que se pode ver a cor das flores do jardim, como de dia. Pela última casa da rua da *Fuente*, debaixo de uma vermelha e vacilante luminária, dobra a esquina um homem solitário... Eu? Não, eu, na perfumada penumbra celeste, móvel e dourada, que fazem a lua, os lilases, a brisa e a sombra, escuto meu fundo coração sem par...

A esfera gira, suarenta e tranquila...

## LXXIV

### SARITO

Em direção à vindima, estando eu numa tarde grená no vinhedo do riacho, as mulheres me disseram que um negrinho perguntava por mim.

Eu ia em direção ao terreno, quando ele vinha já vereda abaixo:

— *Sarito!*

Era *Sarito*, o criado de *Rosalina*, minha namorada porto-riquenha. Tinha fugido de *Sevilla* para tourear pelos povoados, e vinha de *Niebla*, andando, o capote duas vezes vermelho, ao ombro, com fome e sem dinheiro.

Os vindimadores o vigiavam de soslaio, num mal dissimulado desprezo; as mulheres, mais pelos homens que por elas, evitavam-no. Antes, ao passar pelo lagar, havia brigado já com um rapaz que lhe havia partido uma orelha com uma mordida.

Eu lhe sorria e lhe falava amavelmente. *Sarito*, não se atrevendo a tocar-me, acariciava *Platero*, que andava por ali comendo uva; e me olhava, no entanto, nobremente...

## LXXV

### ÚLTIMA SIESTA

Que triste beleza, amarela e descolorida, a do sol da tarde, quando acordo debaixo da figueira!

Uma brisa seca, perfumada de derretida esteva, acaricia-me o suarento despertar. As grandes folhas, que se movem levemente, da vagarosa árvore velha, enlutam-me ou me deslumbram. Parece que me balançavam suavemente num berço que fosse do sol à sombra, da sombra ao sol.

Longe, no povoado deserto, os sinos das três soam as vésperas, atrás das ondas de cristal do ar. Ouvindo-os, *Platero*, que me roubou uma grande melancia de

doce geada vermelha, em pé, imóvel, olha-me com seus enormes olhos piscantes, os quais perturba uma pegajosa mosca verde.

Diante de seus olhos cansados, meus olhos se cansam outra vez... Volta a brisa, como uma borboleta que quisesse voar e que, de repente, sentisse as asas dobradas... as asas... minhas pálpebras sem força, prontamente, fecham-se...

## LXXVI

### OS FOGOS

Em setembro, nas noites de sarau, íamos à colina que há atrás da casa do pomar, para ouvir o povoado em festa naquela fragrante paz que emanavam os nardos do açude. *Pioza*, o velho guarda dos vinhedos, bêbado no chão do terreno, tocava de cara à lua, horas seguidas, sua trompa.

Mais tarde, soltavam os fogos. Primeiro eram surdos estampidos anões; depois, rojões sem cauda, que se abriam acima, num suspiro, como um olho estrelado que visse, um momento, vermelho, roxo, azul, o campo; e outros cujo esplendor caía como uma virgindade nua que se dobrasse de costas, como um salgueiro de sangue que gotejasse flores de luz! Oh, que acesos pavões, que massa aérea de claras rosas, que faisões de fogo em jardins de estrelas!

*Platero*, cada vez que soava um estalido, estremecia-se, azul, roxo, vermelho na súbita iluminação do espaço; e na claridade oscilante, que aumentava e encolhia sua sombra sobre a colina, eu via seus grandes olhos negros que me olhavam assustados.

Quando, por último, entre o distante vozerio do povoado, subia girando ao céu constelado a áurea coroa do castelo, dona do trovão gordo, que faz fechar os olhos e tapar os ouvidos às mulheres, *Platero* fugia entre as cepas, como alma que carrega o diabo, rebuscando loucamente até os tranqüilos pinheiros em sombra.

## LXXVII

### EL VERGEL<sup>72</sup>

<sup>2</sup> Lugar de abundância de árvores, plantas e flores. Uma mescla de parque e jardim botânico.

Como viemos à capital,<sup>73</sup> quis que *Platero* visse *El Vergel*... Chegamos devagarinho, grade abaixo, na grata sombra das acácias e dos plátanos, que estão floridos ainda. O passo de *Platero* ressoa nas grandes pedras que a água da rega faz brilhar, azuis de céu em trechos e brancas de flor caída em outros trechos, que, com a água, exala um vago aroma doce e fino.

Que frescura e que perfume saem do jardim, empapado também de água, pelos espaços abertos entre a hera gotejante da grade! Dentro, brincam as crianças. E entre sua onda branca passa, barulhento e tilintante, a carrocinha de passeio, com suas bandeirolas roxas e seu toldozinho verde; o barco do vendedor de avelãs, todo enfeitado em vermelho e dourado, com os cordames repletos de amendoins e sua chaminé fumegante; a menina das bexigas, com seu gigantesco cacho voador, azul, verde e vermelho; o vendedor de beijus<sup>74</sup>, cansado debaixo de sua lata vermelha... No céu, através da massa de verdor tocado já pelo mal do outono, que não afeta o cipreste e a palmeira, pois perduram com melhor sorte, a lua amarelada vai acendendo-se entre nuvenzinhas rosa...

Já na porta, e quando vou entrar no *vergel*, o homem azul que o guarda com seu bambu amarelo e seu grande relógio de prata me diz:

— O burro num pode'ntrá, sinhô.

— O burro? Que burro? Digo-lhe, olhando por cima de *Platero*, esquecido, naturalmente, de sua forma animal.

— Que burro vai sê, sinhô; que burro vai sêêê...!

Então, de volta à realidade, como *Platero* “não pode entrar” por ser burro, eu, por ser homem, não quero entrar, e vou embora com ele, grade acima, acariciando-o e falando com ele de outra coisa...

<sup>73</sup> Trata-se da cidade de *Huelva*, capital da província de *Huelva*.

<sup>74</sup> Nome de etimologia tupi. Espécie de biscoito doce leve, torrado e crocante. No Brasil, a massa pode ser de polvilho, mandioca ou farinha de milho, enrolada como canudo ou não. A guloseima espanhola é bastante parecida, feita com farinha de trigo. A tampa da lata onde se costuma levá-los, pode ter uma roleta, tira-se a sorte no número, para ver quantos *barquillos* caberão ao comprador.

## LXXVIII

### A LUA

*Platero* acabava de beber dois baldes de água com estrelas do poço do curral, e voltava à cocheira, lento e distraído, entre os altos girassóis. Eu o aguardava na porta, encostado no batente de cal e envolvido na tibia fragrância dos heliotrópios.

Sobre o pequeno telhado, úmido de amenidades de setembro, dormia o campo distante, que bafejava um forte alento de pinheiros. Uma grande nuvem negra, como uma gigantesca galinha que tivesse posto um ovo de ouro, pôs a lua sobre uma colina.

Eu disse à lua:

*Ma sola  
ha questa luna in ciel, che da nessuno  
cader fu vista mai se non in sogno.*

*Platero* a olhava fixadamente e sacudia, com um seco ruído brando, uma orelha. Olhava-me absorto e sacudia a outra...

## LXXIX

### ALEGRIA

*Platero* brinca com *Diana*, a bela cachorra branca parecida com a lua crescente, também com a velha cabra cinza, com as crianças...

*Diana* pula, ágil e elegante, diante do burro, tilintando sua leve sineta, e faz de conta que morde seu focinho. E *Platero*, erguendo as orelhas em pontas, igual a dois chifres de pita, dá-lhe uma branda investida e a faz rolar sobre a erva em flor.

A cabra vai ao lado de *Platero*, roçando-se em suas patas, puxando com os dentes a ponta das taboas<sup>75</sup> da carga. Com uma cravina ou uma margarida na boca,

<sup>75</sup> Plantas que vegetam em brejos e margens de rios, chamadas popularmente, entre outros nomes, de “rojão”, por sua semelhança ao projétil pirotécnico.

fica na frente dele, enfrenta-o na testa, e salta logo, e bale alegremente, mimosa como uma mulher...

Para as crianças, *Platero* é de brinquedo. Com que paciência sofre suas loucuras! Como vai devagarinho, detendo-se, fazendo-se de tonto, para que elas não se caiam! Como as assusta, começando, rapidamente, um trote falso!

Claras tardes do outono moguerenho! Quando o ar puro de outubro afina os límpidos sons, sobe do vale um alvoroço idílico de balidos, de rebusnos, de risadas de crianças, de latidos e de sinetas...

## LXXX

### PASSAM OS PATOS

Fui dar água a *Platero*. Na noite serena, repleta de nuvens vagas e estrelas, ouve-se, acima, no silêncio do curral, um incessante passar de claros assobios.

São os patos. Vão terra adentro, fugindo da tempestade marinha. De vez em quando, como se nós tivéssemos nos elevado ou como se eles tivessem baixado, escutam-se os menores ruídos de suas asas, de seus bicos, como quando, pelo campo, ouve-se claramente a voz de alguém que já vai longe...

*Platero*, de vez em quando, pára de beber e levanta a cabeça como eu, como as mulheres de Millet, às estrelas, com uma doce nostalgia infinita.

## LXXXI

### A MENINA PEQUENA

A menina pequena era a glória de *Platero*. Assim que a via chegar até ele, entre os lilaseiros, com seu vestidinho branco e seu chapéu de arroz, chamando-o dengosa: — *Platero, Plateriinho*, o burrinho queria arrebentar a corda, e pulava como uma criança, e rebusnava loucamente.

Ela, numa confiança cega, passava e voltava debaixo dele, e lhe dava tapinhas, e punha sua mão, nardo cândido, naquela bocarra rosa, ameadada de grandes dentes amarelos; ou, segurando-lhe as orelhas, que ele deixava a seu alcance, chamava-o com todas as variações mimosas de seu nome: *Platero*, *Platerão*, *Platerinho*, *Platerete*, *Platerucho*.

Nos longos dias em que a menina navegou em seu berço alvo, rio abaixo, em direção à morte, ninguém se lembrava de *Platero*. Ela, em seu delírio, chamava-o triste: *Plateriiiiinho*... Da casa escura e cheia de suspiros, ouvia-se, às vezes, o distante chamado lastimoso do amigo. Oh, estio melancólico!

Que luxo pôs Deus em ti, tarde do enterro! Setembro, rosa e ouro, como agora, declinava. Desde o cemitério, como ressoava o sino no ocaso aberto, caminho da glória!... Voltei pelos muros, sozinho e murcho, entrei na casa pela porta do curral e, fugindo dos homens, fui à cocheira e sentei para pensar, com *Platero*.

## LXXXII

### O PASTOR

Na colina, que a hora violácea vai tornando escura e temerosa, o pastorzinho, negro contra o verde poente de cristal, assobia em seu apito, debaixo do templo de Vênus. Enroscadas nas flores, que exalam mais e já não se vêem, cujo aroma as exalta até dar-lhes forma na sombra em que estão perdidas, tilintam parados os cincerros claros e doces do rebanho, dispersado um momento, antes de entrar no povoado, na paragem conhecida.

— Sinhô, se'sse burrico fosse meu...

O menino, mais moreno e mais idílico na hora ambígua, recolhendo nos olhos rápidos qualquer brilho do momento, parece um daqueles meninos mendigos que pintou *Bartolomé Esteban*, o bom sevilhano.

Eu lhe daria o burro... Mas, que faria eu sem você, *Platero*?

A lua, que sobe redonda, sobre a ermida de *Montemayor*, vem derramando suavemente pela pradaria, onde ainda erram vagas claridades do dia; e o chão

florido parece agora de sonho, algum rendado primitivo e belo; e as rochas são maiores, mais iminentes e mais tristes; e chora mais a água do regato invisível...

E o pastorzinho grita, invejoso, já longe:

—Aii! se'sse burrico fosse meuuu...

### LXXXIII

#### MORRE O CANÁRIO

Olhe, *Platero*; o canário das crianças amanheceu hoje morto em sua gaiola prateada. É verdade que o pobre já estava muito velho... No último inverno, você se lembra bem, passou silencioso, com a cabeça escondida nas penas. E ao entrar esta primavera, quando o sol transformava em jardim o aposento aberto e abriam as melhores rosas do pátio, ele quis também enfeitar a vida nova, e cantou; mas sua voz era quebradiça e asmática, como a voz de uma flauta rachada.

O maior dos meninos, que o cuidava, vendo-o inerte no fundo da gaiola, apressou-se, choroso, a dizer:

— Mai não fartô nada pre'le, nem comida, nem água!

Não. Não faltou nada a ele, *Platero*. Morreu porque sim — diria *Campoamor*, outro canário velho...

*Platero*, haverá um paraíso dos pássaros? Haverá um *vergel* verde sobre o céu azul, todo florido de roseiras áureas, com almas de pássaros brancos, rosas, celestes, amarelos?

Ouçã; à noite, as crianças, você e eu desceremos o pássaro morto ao jardim. A lua está agora cheia, e sob sua pálida prata, o pobre cantor, na mão cândida de *Blanca*<sup>76</sup>, parecerá a pétala murcha de um lírio amarelado. E o enterraremos na terra da roseira grande.

<sup>76</sup> Uma das sobrinhas de *Juan Ramón*, que tinha três irmãs: *Victoria*, *Lola* e *Pepa*, todas filhas de sua irmã *Victoria* (n. do editor).

Na primavera, *Platero*, veremos o pássaro sair do coração de uma rosa branca. O ar perfumado ficará canoro e haverá pelo sol de abril um vagar encantado de asas invisíveis e um sulco secreto de sonoros trinados de ouro puro.

## LXXXIV

### A COLINA

Não me viu nunca, *Platero*, encostado na colina, romântico e clássico ao mesmo tempo?

Passam os touros, os cães, os corvos, e não me movo, nem sequer olho. Chega a noite e só vou embora quando a sombra me tira. Não sei quando estive ali pela primeira vez e ainda duvido se já estive alguma vez. Você sabe de que colina falo; aquela colina vermelhosa que se levanta como um torso de homem e de mulher, sobre o velho vinhedo de *Cobano*.

Nela tenho lido o quanto tenho lido e tenho pensado todos os pensamentos. Em todos os museus vi este quadro meu, pintado por mim mesmo: eu, de preto, deitado na areia, de costas para mim, digo, a você, ou a quem olhasse, com minha idéia livre entre meus olhos e o poente.

Da casa da *Piña* me chamam para ver se vou comer ou dormir. Acho que vou, mas não sei se fico ali. E estou certo, *Platero*, de que agora não estou aqui contigo, nem nunca onde estive, nem na tumba, já morto; senão na colina vermelhosa, clássica ao mesmo tempo e romântica, olhando, com um livro na mão, esconder-se o sol sobre o rio...

## LXXXV

### O OUTONO

O sol, *Platero*, começa a sentir preguiça de sair dos lençóis, e os lavradores madrugam mais que ele. A verdade é que está nu e faz frio.

Como sopra o norte! Olhe, pelo chão, os raminhos caídos; o vento é tão forte, tão constante, que estão todos paralelos, apontados ao sul.

O arado vai, como uma tosca arma de guerra, ao trabalho alegre da paz, *Platero*; e no largo sendeiro úmido, as árvores amarelas, certas de verdejar, iluminam, de um lado a outro, vivamente, como suaves fogueiras de ouro claro, nosso rápido caminhar.

## LXXXVI

### O CACHORRO AMARRADO

A entrada do outono é para mim, *Platero*, um cachorro amarrado, latindo clara e longamente, na solidão de um curral, de um pátio ou de um jardim, que começam com a tarde a ficar com frio e tristes... Onde quer que esteja, *Platero*, ouço sempre, nesses dias que se tornam cada vez mais amarelos, esse cachorro amarrado, que late ao sol do ocaso...

Seu latido me traz, como nada, a elegia. São os instantes em que a vida anda toda no ouro que se vai, como o coração de um avaro na última moeda de seu tesouro que se arruína. E o ouro quase não existe, recolhido avaramente pela alma e posto por ela em todas as partes, como as crianças colhem o sol com um pedacinho de espelho e o levam às paredes em sombra, unindo numa só as imagens da borboleta e da folha seca.

Os pardais, os melros, vão subindo de galho em galho na laranjeira ou na acácia, cada vez mais altos, com o sol. O sol se torna rosado, malva... A beleza deixa eterno o momento fugaz e sem pulsar, como morto para sempre, porém vivo. E o cachorro late a ele, forte e ardente, porque sente que talvez morra a beleza...

## LXXXVII

### A TARTARUGA GREGA

Meu irmão e eu a encontramos voltando do colégio, no meio do dia, pela ruazinha. Era agosto — aquele céu azul prússia, quase preto, *Platero!* — e para que não passássemos tanto calor, traziam-nos por ali, que era mais perto... Entre as ervas da parede do celeiro, quase como terra, um pouco protegida pela sombra do *Canario*, a velha e familiar carroça amarela que naquele canto apodrecia, estava, indefesa. Assustados, recolhemos o animalzinho com a ajuda da recadeira e entramos em casa ofegantes, gritando: uma tartaruga, uma tartaruga! Depois a lavamos, porque estava muito suja, e saíram, como de uma decalcomania, uns desenhos em ouro e preto...

Senhor *Joaquín de la Oliva*, o *Pájaro Verde* e outros que ouviram a estes, disseram-nos que era uma tartaruga grega. Depois, quando estudei no Colégio dos Jesuítas, História Natural, encontrei-a pintada no livro, igualzinha a ela, com esse nome; e a vi embalsamada na vitrine grande, com uma plaqueta onde estava esse nome também. Assim, não resta dúvida, *Platero*, de que é uma tartaruga grega.

Aí está, desde então. Quando crianças, fizemos com ela algumas “cachorradas”: no trapezinho, balançando-a, jogando-a em *Lord*, deixando-a dias inteiros de barriga para cima... Uma vez, o *Sordito* lhe deu um tiro para que víssemos o quanto era dura. Ricochetearam os chumbos e um matou um pobre pombo branco, que estava bebendo água debaixo da pereira.

Passam meses e meses sem que se a veja. Um dia, de repente, aparece no carvão, rígida, como morta. Outro no cano... Às vezes, um ninho de ovos gorados é sinal de sua parada em algum lugar; come com as galinhas, com os pombos, com os pardais, e do que mais gosta é de tomate. Às vezes, na primavera, apodera-se do curral, e parece que tirou de sua seca velhice eterna e só, um ramo novo; que deu à luz a si mesma para outro século...

## LXXXVIII

### TARDE DE OUTUBRO

Acabaram-se as férias e, com as primeiras folhas amarelas, as crianças voltaram ao colégio. Solidão. O sol da casa, também com folhas caídas, parece vazio. Na lembrança soam gritos ao longe e remotos risos...

Sobre as roseiras, ainda com flor, cai a tarde, lentamente. O lume do ocaso acende as últimas rosas, e o jardim todo, levantando como uma chama de fragrância até o incêndio do poente, cheira a rosas queimadas. Silêncio.

*Platero*, entediado como eu, não sabe o que fazer. Pouco a pouco se aproxima de mim, parece em dúvida, e, por fim, seguro, pisando seco e duro nos tijolos, entra comigo pela casa...

## LXXXIX

### ANTONIA

O riacho tinha tanta água, que os lírios amarelos, firme enfeite de ouro de suas margens no estio, afogavam-se confusos e isolados, doando à correnteza fugidia, pétala a pétala, sua beleza...

Por onde ia passar *Antoñilla* com aquela roupa domingueira? As pedras que pusemos se afundaram na lama. A moça andou, margem acima, até o cercado dos choupos, para ver se ali podia passar... Não podia... Então, galante, eu lhe ofereci *Platero*.

Quando falei com ela, *Antoñilla* se enrubescou toda, queimando seu arrebol as sardas que salpicavam de ingenuidade o contorno de seu olhar cinza-azulado. Logo, começou a rir, subitamente, com as costas numa árvore... Por fim se decidiu. Jogou na grama o lenço rosa de fios de lã, correu um pouco e, ágil como uma galga, agarrou-se em *Platero*, deixando penduradas a um lado e a outro suas firmes pernas que arredondavam, numa madurez que não se suspeitava, os círculos vermelhos e brancos das grossas meias.

*Platero* pensou um momento, e, saltando seguro, ficou cravado na outra margem. Depois, como *Antoñilla*, entre cujo rubor e eu já havia o riacho, tocasse-lhe

com o salto a barriga, saiu trotando pela planura, entre o riso de ouro e prata da moça morena sacudida.

Cheirava a lírio, a água, a amor. Qual uma coroa de rosas com espinhos, o verso que Shakespeare fez Cleópatra dizer, apertava-me, redondo, o pensamento:

*O happy horse, to bear the weigth of Antony!*

— *Platero* — gritei-lhe, por fim, irado, violento e desentoadado...

## XC

### O CACHO ESQUECIDO

Depois das longas chuvas de outubro, no ouro celeste do dia aberto, fomos todos aos vinhedos. *Platero* levava o lanche e os chapéus das meninas na parte cônica da seira, e no outra, de contrapeso, levava *Blanca*, terna, branca e rosa, como uma flor de abricó.

Que encanto tinha o campo renovado! Estavam os riachos transbordantes, as terras aradas molemente, e nos choupos que ladeiam, adornados ainda de amarelo, já se viam os pássaros, pretos.

De repente, as meninas, uma atrás da outra, correram, gritando:

— Um cachooo! Um cachooo!

Numa cepa velha, cujos compridos sarmentos enroscados mostravam ainda algumas enegrecidas e avermelhadas folhas secas, acendia o picante sol um claro e são cacho de âmbar, luminoso como a mulher em seu outono. Todas o queriam! *Victoria*, que o pegou, defendia-o em suas costas. Então, eu o pedi, e ela, com essa doce obediência voluntária que presta ao homem a menina que se transforma em mulher, cedeu-o a mim de bom grado.

Tinha o cacho cinco grandes uvas. Dei uma a *Victoria*, uma a *Blanca*, uma a *Lola*, uma a *Pepa*. As crianças! E a última, entre risos e palmas unânimes, a *Platero*, que a pegou, brusco, com seus dentes enormes.

## XCI

### **ALMIRANTE**

Você não o conheceu. Levaram-no antes que você viesse. Com ele aprendi a nobreza. Como vê, a plaqueta com seu nome continua sobre a cocheira que foi sua, na qual estão sua sela, seu freio e seu cabresto.

Que alegria quando entrou no curral pela primeira vez, *Platero*! Era acostumado às marismas e com ele vinha até mim um acúmulo de força, de vivacidade, de alegria. Que bonito era! Todas as manhãs, muito cedo, ia com ele ribeira abaixo e galopava pelas marismas levantando revoadas de gralhas que rondavam pelos moinhos fechados. Depois, subia pela estrada e entrava, num duro e fechado trote curto, pela rua *Nueva*.

Numa tarde de inverno veio a minha casa *monsieur Dupont*, aquele das adegas de São João, com seu chicote na mão. Deixou sobre a mesa da salinha umas notas e foi com *Lauro* até o curral. Mais tarde, já anoitecendo, como num sonho, vi passar pela janela *monsieur Dupont* com *Almirante* enganchado em sua charrete, rua *Nueva* acima, na chuva.

Não sei quantos dias fiquei com o coração pesado. Foi preciso chamar o médico e me deram brometo e éter e não sei o quê mais, até que o tempo, que tudo apaga, tirou-o de meu pensamento, como me tirou também *Lord* e a menina, *Platero*.

Sim, *Platero*. Que bons amigos seriam você e *Almirante*!

## XCII

### **PÁGINA ILUSTRADA**

*Platero*; nos úmidos e moles sulcos paralelos do escuro terreno recém-arado, pelos quais anda já um brotar verdejante das sementes removidas, o sol, cuja corrida agora é curta, semeia, ao esconder-se, compridos regos suscetíveis de ouro. Os

pássaros friorentos se vão, em grandes e altos bandos, ao *Moro*. A mais leve rajada de vento deixa galhos inteiros nus de suas últimas folhas amarelas.

A estação convida a olharmos a alma, *Platero*. Agora teremos outro amigo: o livro novo, escolhido e nobre. E o campo todo se mostrará aberto a nós, diante do livro aberto, propício em sua nudez ao infinito e amparado pensamento solitário.

Olhe, *Platero*, esta árvore que, verde e sussurrante, abrigou, não faz um mês ainda, nossa *siesta*. Sozinha, pequena e seca, destaca-se, como um pássaro preto entre as folhas que lhe restam, sobre a triste veemência amarela do rápido poente.

### XCIII

#### A ESCAMA

A partir da rua da *Aceña*, *Platero*, *Moguer* é outro povoado. Ali começa o bairro dos marinheiros. As pessoas falam de outra maneira, com termos marinhos, com imagens livres e vistosas. Vestem-se melhor os homens, têm correntes pesadas e fumam bons cigarros e cachimbos compridos. Que diferença entre um homem sóbrio, seco e simples da *Carretería*, por exemplo, *Raposo*, e um homem alegre, bronzeado e loiro, *Picón*, você o conhece, da rua da *Ribera*!

*Granadilla*, a filha do sacristão de São Francisco, é da rua do *Coral*. Quando vem algum dia em casa, deixa a cozinha vibrando com sua viva conversa expressiva. As empregadas, que são uma da *Friseta*, outra do *Monturrio*, outra dos *Hornos*, ouvem-na abobadas. Conta de *Cádiz*, de *Tarifa* e da *Isla*; fala de tabaco de contrabando, de tecidos da Inglaterra, de meias de seda, de prata, de ouro... Depois sai, salto alto e requebrando-se, apertada sua estatueta leve e encaracolada no fino lenço preto de crepe...

As empregadas ficam comentando suas palavras de cores. Vejo *Montemayor* olhando uma escama de peixe contra o sol, tapado o olho esquerdo com a mão... Quando lhe pergunto o que faz, responde-me que é Nossa Senhora do Carmo que se vê, debaixo do arco-íris, com seu manto aberto e bordado, na escama, Nossa

Senhora do Carmo, a padroeira dos marinheiros; que é verdade, que foi *Granadilla* quem falou...

## XCIV

### **PINITO**

Eesse!... Eesse!... Eesse! Mai tontu que *Pinitooo!*

Quase tinha esquecido quem era *Pinito*. Agora, *Platero*, neste sol suave de outono, que torna os cercados de areia vermelha um incêndio mais encarnado que quente, a voz desse menino me faz, de repente, ver chegar até nós, subindo a ladeira com uma carga de sarmentos requeimados, o pobre *Pinito*.

Aparece em minha memória e se apaga outra vez. Quase não posso recordá-lo. Vejo-o, um ponto, seco, moreno, ágil, com um resto de beleza em sua suja feiúra; mas, ao querer fixar melhor sua imagem, escapa-me tudo, como um sonho com a manhã, e tampouco sei se o que pensava era dele... Talvez fosse correndo quase nu pela rua *Nueva*, numa manhã de água, apedrejado pelos meninos; ou, num crepúsculo hibernal, voltava cabisbaixo e cambaleando, pelos muros do cemitério velho, ao *Molino* de vento, a sua gruta sem aluguel, perto dos cachorros mortos, dos montes de lixo e com os mendigos forasteiros.

— Mai tontu que *Pinitooo!*... Eesse!...

Que daria eu, *Platero*, para ter falado uma vez somente com *Pinito*! O pobre morreu, segundo diz *Macaria*, de uma bebedeira, na casa das *Colillas*, na valeta do *Castillo*, faz já muito tempo, quando eu era criança ainda, como você agora, *Platero*. Mas seria mesmo tonto? Como, como seria?

*Platero*, morto ele sem eu saber como era, sabe você que, segundo esse menino, filho de uma mãe que lhe conheceu, sem dúvida, eu sou mais tonto que *Pinito*.

## XCV

### O RIO<sup>77</sup>

Olhe, *Platero*, como deixaram o rio entre as minas, o mau coração e o apadrinhamento. Sua água vermelhada quase não recolhe mais, entre a lama violeta e amarela, o sol poente; e pelo seu leito somente podem ir barcas de brinquedo. Que pobreza!

Antes, os barcos grandes dos vinhateiros, barcas, bergantines, faluchos — *El Lobo*, *La Joven Eloísa*, o *San Cayetano*, que era de meu pai e que comandava o pobre *Quintero*, *La Estrella*, de meu tio, que comandava *Picón* — punham sobre o céu de São João a confusão alegre de mastros — de altos paus, assombro das crianças! —; ou iam para *Málaga*, *Cádiz*, *Gibraltar*, quase afundando com tanta carga de vinho... Entre eles, as lanchas complicavam as ondas com seus olhos, seus santos e nomes pintados de verde, de azul, de branco, de amarelo, de carmim... E os pescadores subiam até o povoado sardinhas, ostras, enguias, linguados, caranguejos... O cobre de *Riotinto* envenenou tudo. A única coisa boa, *Platero*, é que com o nojo dos ricos, comem os pobres a pesca miserável de hoje... Mas o falucho, o bergantim, a barca, todos se perderam.

Que miséria! Já o Cristo não vê a água alta nas marés! Resta somente, fino fio de sangue de um morto, mendigo esfarrapado e seco, a desfalecida corrente do rio, cor de ferro como este ocaso vermelho sobre o qual *La Estrella*, desmontada, escura e apodrecida, ao céu a quilha estragada, é como uma espinha de peixe contra o enegrecido cais, onde brincam, como em meu coração as ânsias, os filhos dos carabineiros.

<sup>77</sup> O *Río Tinto* nasce vizinho ao povoado mineiro de *Riotinto*, célebre por suas minas de cobre, passa perto de *Moguer* e desemboca no mar, al lado do porto de *Huelva* (n. do editor). O capítulo fala do envenenamento do rio por causa do cobre.

## XCVI

### A ROMÃ

Que bonita esta romã, *Platero!* Foi *Aguedilla* que me mandou, escolhida do melhor do riacho das *Monjas*. Nenhuma fruta me faz pensar, como esta, no frescor da água que a nutre. Quase rebenta de saúde fresca e forte. Vamos comê-la?

*Platero*, que gosto bom amargo e seco este da casca resistente, dura e agarrada como uma raiz à terra! Agora, a primeira doçura, aurora feita de um rápido rubi, dos grãos que vêm grudados na casca. Agora, *Platero*, o miolo compacto, saudável, completo, de finos véus, o delicioso tesouro de ametistas comestíveis, suculentas e fortes, como o coração de alguma rainha jovem. Que viçosa está, *Platero!* Tome, coma. Que delícia! Com que gozo se cravam os dentes no abundante sabor alegre e vermelho! Espere, não posso falar. A sensação que dá ao gosto é a de um olho perdido no labirinto de cores inquietas de um caleidoscópio. Já acabou!

Eu já não tenho romãzeiras, *Platero*. Você não conheceu as do grande curral da adega da rua das *Flores*. Íamos às tardes... Pelas cercas caídas se viam os quintais das casas da rua do *Coral*, cada um com seu encanto, e o campo, e o rio. Ouvia-se o toque das cornetas dos carabineiros e a forja de *Sierra*... Era a descoberta de uma parte nova do povoado que não era minha, em sua diária poesia plena. Caía o sol e as romãzeiras se incendiavam como ricos tesouros, junto ao poço em sombra desfeito pela figueira cheia de lagartixas.

Romã, fruta de Moguer, emblema de seu escudo! Romãs abertas ao rubro sol do ocaso! Romãs do pomar das *Monjas*, da canhada do *Peral*, de *Sabariago*, nos tranqüilos vales profundos com riachos onde reflete o céu rosa, como em meu pensamento, até altas horas da noite.

## XCVII

### O CEMITÉRIO VELHO

Eu queria, *Platero*, que você entrasse aqui comigo; por isso o coloquei, entre os burros do oleiro, sem que o visse o coveiro. Já estamos no silêncio... Ande...

Olhe; este é o pátio de São José. Esse canto sombrio e verde, com a grade caída, é o cemitério dos padres... Este quintalzinho caiado que se funde, sobre o sol poente, no sol vibrante das três, é o pátio das crianças... Ande... O *Almirante*... Dona *Benita*... A vala dos pobres, *Platero*...

Como entram e saem os pardais dos ciprestes! Olhe como estão alegres! Essa poupa<sup>78</sup> que você vê na sálvia, tem seu ninho num nicho... Os filhos do coveiro. Olhe com que gosto comem seu pão com manteiga avermelhada... *Platero*, olhe essas duas borboletas brancas...

O pátio novo... Espere... Está ouvindo? Os sinetes... É a condução das três, que vai pela estrada à estação... Esses pinheiros são os do moinho de vento... Dona *Lutgarda*... O capitão... *Alfredo Ramos*, que eu trouxe, em seu caixãozinho branco, quando criança, uma tarde de primavera, com meu irmão, com *Pepe Sáenz* e com *Antonio Rivero*... Quietos... O trem de *Riotinto* que passa pela ponte... Continue... A pobre *Carmen*, a física, tão bonita, *Platero*... Olhe essa rosa com sol... Aqui está a menina, aquele nardo que não pôde com seus olhos negros... E aqui, *Platero*, está meu pai...

*Platero*...

## XCVIII

### LIPIANI

Fique do lado, *Platero*, e deixe passar as crianças da escola. É quinta-feira, como você sabe e vieram ao campo. Alguns dias *Lipiani* os leva ao campo do padre *Castellano*, outros à ponte das *Angustias*, outros à *Pila*. Hoje se vê que *Lipiani* está de bom humor, e, como pode ver, trouxe-os até a *Ermita*.

<sup>78</sup> ave migratória encontrada na Europa, África e Ásia, de plumagem rosada, preta e branca, e na cabeça uma grande crista de penas como um leque.

Algumas vezes pensei que *Lipiani* pudesse deixá-lo menos humanizado — já sabe o que é desemburrecer um menino, segundo o que diz nosso prefeito — mas temo que pudesse morrer de fome. Porque o pobre *Lipiani*, com o pretexto da irmandade em Deus, e aquilo de que as crianças se aproximem de mim, que ele explica a seu modo, faz com que cada criança reparta com ele o lanche, nas tardes no campo, que ele organiza com freqüência, e assim, só ele, come treze metades.

Olhe como vão contentes todos! As crianças, como corações corados mal vestidos, vermelhos e palpitantes, transpassados da ardorosa força desta alegre e picante tarde de outubro. *Lipiani*, requebrando sua corpulência mole<sup>79</sup> no apertado terno xadrezado canela, que foi de *Boria*, sorridente a comprida barba meio grisalha com a promessa da comilança debaixo do pinheiro... O campo fica vibrando à sua passagem como um metal policromado, como o sino grande que agora, já calado depois das vésperas, continua zumbindo sobre o povoado como um grande abelhão verde, na torre de ouro onde vê ele o mar.

## XCIX

### O CASTELO

Que belo está o céu esta tarde, *Platero*, com sua metálica luz de outono, como uma larga espada de ouro limpo! Gosto de vir por aqui, porque desta ladeira solitária se vê bem o pôr-do-sol e ninguém nos atrapalha, e não deixamos ninguém inquieto...

Existe somente uma casa, branca e azul, entre as adegas e os sujos muros emoldurados pelo saramago<sup>80</sup> e a urtiga, e parece que ninguém vive nela. Este é o

<sup>79</sup> A palavra *mole*, em espanhol tem duplo sentido: de “brando”, e também de coisa volumosa, pesada. Para traduzir *mole blanda* foi possível explorar esse duplo sentido, numa só palavra “mole”. O personagem tem um corpo grande, mas com aparência mole, flácida.

<sup>80</sup> Planta silvestre comestível da família das crucíferas. Cresce sem cultura, é rasteira e considerada invasora.

noturno campo de amor da *Colilla* e de sua filha, essas boas moças brancas, quase iguais, vestidas sempre de preto. Nesta valeta onde morreu *Pinito* e onde estive dois dias sem que ninguém o visse. Aqui puseram os canhões quando vieram os artilheiros. Senhor *Ignácio*, você o viu, confiante, com seu contrabando de aguardente. Além disso, os touros entram por aqui, vindo das *Angustias*, e nem sequer há crianças.

Olhe o vinhedo pelo arco da ponte da vala, vermelho e decadente, com os fornos de tijolo e o rio violetado ao fundo. Olhe as marismas, solitárias. Olhe como o sol poente, ao surgir, grande e grená, como um deus visível, atrai a si o êxtase de tudo e se funde, na linha do mar que está atrás de *Huelva*, no absoluto silêncio que o mundo lhe rende, quer dizer, *Moguer*, seu campo, você e eu, *Platero*.

## C

### A VELHA ARENA DE TOUROS

Uma vez mais passa por mim, *Platero*, em impalpável rajada, aquela visão da velha arena de touros que se queimou uma tarde... de... que se queimou, eu não sei quando...

Tampouco sei como era por dentro... Guardo a idéia de ter visto — parece que foi numa gravura daquelas que vinham no chocolate que me dava *Manolito Flórez* — uns cachorros achatados, pequenos e acinzentados, como borracha maciça, lançados ao ar por um touro preto... E uma redonda solidão absoluta, com o mato alto muito verde... Só sei como era por fora, digo, por cima, quer dizer, o que não era arena... Mas não havia pessoas... Eu dava, correndo, a volta pelas arquibancadas de pinho, com a ilusão de estar numa arena de touros boa e verdadeira, como as daquelas gravuras, cada vez mais alto; e, no anoitecer de água que vinha de cima, entrou-me, para sempre, na alma, uma paisagem longínqua de um bonito verdor escuro, à sombra, digo, ao frio do nuvarrão, com o horizonte de pinheirais destacado sobre uma solitária e suave claridade contínua e branca, lá longe, no mar...

Nada mais... Quanto tempo estive ali? Quem me levou embora? Quando foi? Não sei, nem ninguém me disse, *Platero*... Mas todos me respondem, quando falo disso:

— Sim; a arena do *Castillo*, que se queimou... Naquele tempo sim, vinham toureiros a *Moguer*...

## CI

### O ECO

O lugar é tão solitário, que dá a impressão de existir alguém por ali. Ao voltar das montanhas, os caçadores esticam aqui o passo e sobem pelos cercados para ver mais longe. Dizem que, em suas andanças por estes lados, dormia aqui *Parrales*, o bandido... A rocha avermelhada está contra o nascente e, acima, alguma cabra perdida, destaca-se, às vezes, contra a lua amarela do anoitecer. Na pradaria, um açude que somente seca em agosto, pega pedaços de céu amarelo, verde, rosa, quase cego pelas pedras que do alto atiram os meninos nas rãs, ou para levantar a água num redemoinho agitado.

Parei *Platero* na curva do caminho, junto à algarobeira que fecha a entrada do prado, toda pretejada de seus sabres secos; e aumentando minha boca com as mãos, gritei em direção à rocha: *Platero!*

A rocha, com resposta seca, adoçada um pouco pelo contágio da água próxima, disse: *Platero!*

*Platero* virou, rápido, a cabeça, erguendo-a e sustentando-a, e querendo avançar, estremeceu-se todo.

*Platero!* — gritei de novo à rocha.

A rocha de novo disse: *Platero!*

*Platero* me olhou, olhou a rocha e, com o lábio decidido, deu um interminável rebusno contra o zênite.

A rocha rebusnou longa e soturnamente com ele num rebusno paralelo ao seu, com o final mais comprido.

*Platero* voltou a rebusnar.

A rocha voltou a rebusnar.

Então, *Platero*, num rude alvoroço teimoso, fechou-se como um dia tempestuoso, começou a dar voltas com a testa ou no chão, querendo bater a cabeça, fugir, deixar-me sozinho, até que fui trazendo-o com palavras suaves, e pouco a pouco seu rebusno foi tornando-se só um resmungo, entre as figueiras-da-índia.

## CII

### SUSTO

Era a janta das crianças. Sonhava a lâmpada seu rosado lume túbio sobre a nívea toalha, e os gerânios vermelhos e as pintadas maçãs coloriam de uma áspera alegria forte aquele singelo idílio de rostos inocentes. As meninas comiam como mulheres; os meninos discutiam como alguns homens. Ao fundo, dando o seio branco ao pequerrucho, a mãe, jovem, loira e bela, olhava-os sorrindo. Pela janela do jardim, a clara noite de estrelas tremia, dura e fria.

De repente, *Blanca* fugiu, como um relâmpago, aos braços da mãe. Houve um súbito silêncio, e depois, num estrépito de cadeiras caídas, todos correram atrás dela, com um precipitado alvoroçar, olhando espantados para a janela.

Era o tonto do *Platero*! Encostada no vidro sua cabeçorra branca, agigantada pela sombra, os vidros e o medo, contemplava, quieto e triste, a doce sala de jantar acesa.

## CIII

### A FUENTE VELHA

Branca sempre sobre o pinheiral sempre verde; rosa ou azul, sendo branca, na aurora; de ouro ou malva na tarde, sendo branca; verde ou celeste, sendo branca, na

noite; a *Fuente* velha, *Platero*, onde tantas vezes você me viu parado tanto tempo, encerra em si, como um enigma ou uma tumba, toda a elegia do mundo, ou seja, o sentimento da vida verdadeira.

Nela vi o Partenon, as Pirâmides, todas as catedrais. Cada vez que uma fonte, um mausoléu, um pórtico me tiraram o sono com a insistente permanência de sua beleza, alternava em meu cochilar sua imagem com a imagem da *Fuente* velha.

Dela fui a tudo. De tudo voltei a ela. De tal maneira está em seu espaço, tal harmoniosa simplicidade a eterniza, a cor e a luz são suas inteiramente, que quase se podia recolher dela na mão, como sua água, o caudal completo da vida. Böcklin a pintou sobre Grécia; Frei Luis a traduziu; Beethoven a inundou de alegre pranto; Michelângelo a deu a Rodin.

É o berço e é a boda; é a canção e é o soneto; é a realidade e é a alegria; é a morte.

Está morta aí, *Platero*, esta noite, como uma carne de mármore entre o escuro e brando verdor rumoroso; morta, minando de minh'alma a água de minha eternidade.

## CIV

### CAMINHO

Quantas folhas caíram a noite passada, *Platero*! Parece que as árvores deram uma volta e têm a copa no chão e no céu as raízes, num desejo de plantar-se nele. Olhe este choupo: parece *Lucía*, a moça titeriteira do circo, quando derramada a cabeleira de fogo no tapete, levanta, unidas, suas finas e belas pernas, que a malha cinza alonga.

Agora, *Platero*, da nudez dos ramos, os pássaros estarão vendo-nos entre as folhas de ouro, como nós os víamos entre as folhas verdes, na primavera. A canção suave que antes cantaram as folhas acima, em que seca oração arrastada se tornou abaixo!

Vê o campo, *Platero*, todo cheio de folhas secas? Quanto voltarmos por aqui, domingo que vem, você não verá nenhuma mais. Não sei onde vão morrer. Os pássaros, em seu amor pela primavera, devem ter dito a elas o segredo desse morrer belo e oculto, que não teremos você nem eu, *Platero*...

## CV

### PINHÕES

Vem aí, pelo sol da rua *Nueva*, a menina dos pinhões. Traz pinhões crus e torrados. Vou comprar, para você e para mim, uma *perra gorda*<sup>81</sup> de pinhões torrados, *Platero*.

Novembro intercala inverno e verão em dias dourados e azuis. Arde o sol, e as veias se incham como sanguessugas, arredondadas e azuis. Pelas brancas ruas tranquilas e limpas passa o vendedor de tecidos de *La Mancha* com seu fardo cinza ao ombro; o quinquilheiro de *Lucena*, abarrotado de luz amarela, soando seu tintin que recolhe em cada som o sol... E, lenta, encostada à parede de cal, pintando com carvão, uma comprida linha, dobrada com seu cesto, a menina da *Arena*, que apregoa longa e sentidamente: — quem vai queré pinhão torradiiinhuuu...!

Os namorados comem juntos nas portas, trocando entre sorrisos de chama, miolos escolhidos. As crianças que vão ao colégio, vão partindo-os nas soleiras com uma pedra... Lembro-me, quando era menino, que íamos ao laranjal de *Mariano*, nos *Arroyos*, nas tardes de inverno. Levávamos um lenço de pinhões torrados, e toda minha alegria era levar a navalha com a qual os partíamos, uma navalha de cabo nacarado, lavrada em forma de peixe, com dois olhinhos preenchidos de rubi, através dos quais se via a Torre Eiffel...

Que gosto tão bom deixam na boca os pinhões torrados, *Platero*! Dão um ânimo, um otimismo! Sente-se ao comer os pinhões a segurança no sol da estação fria, como transformado em monumento imortal, e se caminha barulhento, e se carrega sem peso a roupa de inverno, e até toparia uma queda de braço com *León*, *Platero*, ou com o *Manquito*, o rapaz das charretes...

<sup>81</sup> Moeda que equivalia a dez centavos da *peseta*.

## CVI

### O TOURO FUGIDO

Quando chego, com *Platero*, ao laranjal, ainda a sombra está na canhada, branca de *uña de león*<sup>82</sup> com geada. O sol ainda não dá ouro ao céu incolor e luminoso, no qual a colina de azinheiras desenha as mais finas formas, suas e das giestas<sup>83</sup>... De vez em quando, um brando rumor, largo e prolongado, faz-me levantar os olhos. São os estorninhos que retornam aos oliveirais, em grandes bandos, fazendo evoluções perfeitas...

Bato palmas... O eco... Manuel!... Ninguém... De repente, um rápido rumor grande e claro. O coração pulsa com um pressentimento de todo seu tamanho. Escondo-me, com *Platero*, na figueira velha...

Sim, aí está. Um touro acastanhado passa, dono da manhã, resfolegando, mugindo, destroçando por capricho o que encontra. Pára um momento na colina e enche o vale, até o céu, de um lamento curto e terrível. Os estorninhos, sem medo, continuam voando com um rumor que o pulsar do meu coração abafa, sobre o céu rosa.

Na nuvem de pó, que o sol que já levanta toca de cobre, o touro desce, entre as pitas, à poça. Bebe um momento, e depois, soberbo, vencedor, maior que o campo, vai, ladeira acima, os chifres com restos de videira pendurados, até o monte, e some, finalmente, entre os olhos ávidos e a deslumbrante aurora, já de puro ouro.

<sup>82</sup> Esta planta recebe também o nome de *bálsamo* ou *diente de león*, porém não deve ser confundida com a planta silvestre “dente-de-leão, da família da “serralha”, encontrada no Brasil. São espécies diferentes.

<sup>83</sup> Arbusto da família das leguminosas, usado no fabrico de vassouras. Extrai-se também tintura de seus cachos de flores amarelas.

## CVII

### IDÍLIO DE NOVEMBRO

Quando já anoitecido, volta *Platero* do campo com sua amena carga de ramas de pinho para o forno, quase desaparece debaixo do amplo verde abatido. Seu passo é miúdo, junto, como o da senhorita do circo no arame, elegante, brincalhão... Parece que não anda. Com as orelhas em ponta, é como um caracol debaixo de sua casa.

As ramas verdes, ramas que, erguidas, tiveram nelas o sol, os chamarizes, o vento, a lua, os corvos — que horror! Aí estiveram, *Platero!* — caem, pobres, até o pó branco dos sendeiros secos do crepúsculo.

Uma fria doçura malva nimba tudo. E no campo, onde já entra dezembro, a meiga humildade do burro carregado começa, como no ano passado, a parecer divina...

## CVIII

### A ÉGUA BRANCA

Venho triste, *Platero*... Olhe; passando pela rua das *Flores*, já na entrada, no mesmo lugar em que o raio matou dois meninos gêmeos, estava morta a égua branca do *Sordo*. Umhas meninas com roupas que não as cobrem rodeavam-na, silenciosas.

*Purita*, a costureira, que passava, disse-me que o *Sordo* levou esta manhã a égua ao morredouro, já farto de dar-lhe comida. Você sabe que a pobre era tão velha como o senhor *Julián* e tão abobada. Não enxergava, nem ouvia e quase não podia andar... Lá pelo meio do dia a égua estava outra vez no portão de seu amo, Ele, irritado, pegou um pau e queria expulsá-la a pauladas. Não ia embora. Então, furou-a com a foice. Chegou gente e, entre maldições e piadas, a égua saiu, rua acima, mancando, tropeçando. As crianças foram atrás dela com pedras e gritos... Finalmente caiu no chão e ali acabaram o que tinham começado. Um sentimento de compaixão pairou sobre ela. — Deixem-na morrer em paz! Era o que teríamos

sentido, eu e você, *Platero*, se estivéssemos ali. Porém, foi como uma borboleta no centro de um vendaval.

Ainda, quando a vi, as pedras jaziam a seu lado, fria já ela como elas. Tinha um olho aberto inteiramente, cego durante a vida, agora que estava morta parecia que enxergava. Sua brancura era o que restava de luz na rua escura, sobre a qual o céu do anoitecer, muito alto com o frio, nublava todo de levíssimas nuvenzinhas rosadas...

## CIX

### **CENCERRADA**<sup>84</sup>

De verdade, *Platero*, que ficaram bem. Dona *Camila* ia vestida de branco e rosa, dando aula, com o quadro-negro e o ponteiro, a um porquinho. Ele, *Satanás*, tinha um odre vazio de mosto numa mão e com a outra tirava da algibeira uma bolsa de dinheiro. Creio que foram fantasiados por *Pepe*, *el Pollo* e *Concha*, a recadeira, que levou não sei quantas roupas velhas de minha casa. Na frente ia *Pepito*, *el Retratado*, vestido de padre, num burro preto, com um estandarte. Atrás, todas as crianças da rua de *Enmedio*, da rua da *Fuente*, da *Carretería*, da pracinha dos *Escribanos*, do beco de tio *Pedro Tello*, tocando latas, cincerros, caçarolas, almofarizes, sinetas de ferro, caldeiros, em rítmica harmonia, na lua luarenta das ruelas.

Você já sabe que dona *Camila* é viúva três vezes e que tem sessenta anos, e que *Satanás*, viúvo também, ainda que uma única vez, teve tempo de consumir o mosto de setenta vindimas. Teria de ouvi-lo esta noite atrás dos vidros da casa fechada, vendo e ouvindo sua história e a da nova esposa, em efígie e em romance!

<sup>84</sup> Era um costume da Espanha rural que remonta ao século XVIII, por ocasião de novas núpcias de viúvos, mães solteiras e adúlteras. As pessoas juntavam-se com objetos que faziam muito ruído e cercavam o casal. Seguiam-se palavras e atos que costumavam ser humilhantes e violentos com as mulheres que não haviam guardado o devido luto, por causa da rígida moralidade da época. Esta, que narra o capítulo, tem mais o caráter burlesco, de troças e zombarias pela “ousadia” do casal, já velho, no intento de nova boda.

Três dias, *Platero*, durará a *cencerrada*. Depois, cada vizinha irá levando do altar da pracinha o que é seu, diante do qual, com as imagens iluminadas, dançam os bêbados. Depois haverá umas noites mais de barulho das crianças. Por fim, somente ficarão a lua luarenta e o romance...

## CX

### OS CIGANOS

Olhe-a, *Platero*. Aí vem, rua abaixo, no sol de cobre, ereta, empinada, *a cuerpo*, sem olhar para ninguém... Como traz bem sua passada beleza, garbosa ainda, como um carvalho, o lenço amarelo na cintura, no inverno, e a saia azul de babados, com bolas brancas! Vai ao Cabido pedir licença para acampar, como sempre, atrás do cemitério. Você recorda as barracas desasseadas dos ciganos, com suas fogueiras, mulheres vistosas e burros moribundos, mordiscando a morte, ao derredor.

Os burros, *Platero*! Devem estar tremendo os burros da *Friseta*, ouvindo os ciganos desde os currais da baixada! — Eu estou tranqüilo por *Platero*, porque para chegar até sua cocheira teriam os ciganos que atravessar meio povoado e, além disso, porque *Rengel*, o guarda, gosta de mim e gosta dele. Mas, para amedrontá-lo por brincadeira, digo-lhe engrossando e deixando sombria a voz:

— Para dentro, *Platero*, dentro já! Vou fechar a cancela. Vão levar você!

*Platero*, seguro de que os ciganos não vão roubá-lo, passa, trotando, a cancela, que se fecha atrás dele com estrépito de ferro e vidros, e pula e saltita, do pátio de mármore ao das flores e deste ao curral, como uma flecha, rebentando — brutilho! — em sua curta fuga, a trepadeira azul.

## CXI

### A CHAMA

Aproxime-se mais, *Platero*. Venha. Aqui não é preciso ter etiquetas. O caseiro se sente feliz a seu lado, porque é dos seus. *Alí*, o cachorro dele, gosta de você. Não digo nada, *Platero*, mas que frio deve estar no laranjal! Você ouviu *Raposo* dizer: — Si Deus quisé num vai queimá nessa noite tanta laranja!

Você não gosta do fogo, *Platero*? Não acredito que nenhuma mulher nua possa comparar seu corpo com as labaredas. Que cabeleira solta, que braços, que pernas resistiriam a comparação com esta nudez ígnea? Talvez não tenha a natureza amostra melhor que o fogo. A casa está fechada e a noite fora e só; e, entretanto, estamos mais perto, *Platero*, que o próprio campo, da natureza, nesta janela aberta ao antro plutônico. O fogo é o universo dentro da casa. Avermelhado e interminável, como o sangue de uma ferida do corpo, aquece-nos e nos dá ferro, com todas as memórias do sangue.

*Platero*, que bonito é o fogo! Olhe como *Alí*, quase queimando-se nele, contempla-o com seus vivos olhos abertos. Que alegria! Estamos envolvidos em danças de ouro e danças de sombras. A casa inteira dança, e se apequena e se agiganta no jogo fácil, como os russos. Todas as formas surgem dele, em infinito encanto: ramos e pássaros, o leão e a água, o monte e a rosa. Olhe; nós mesmos, sem querer, dançamos na parede, no chão, no teto.

Que loucura, que embriaguez, que glória! O mesmo amor parece morte aqui, *Platero*.

## CXII

### CONVALESCÊNCIA

Da fraca iluminação amarela de meu quarto de convalescente, macio de tapetes e tapeçarias, ouço passar pela rua noturna, como num sonho com sereno de estrelas, ligeiros burros que retornam do campo, crianças que brincam e gritam.

Imaginam-se cabeçorras escuras de asnos, e cabecinhas finas de crianças que, entre os rebuscos, cantam, com cristal e prata, canções natalinas. O povoado

se sente envolvido numa fumaceira de castanhas torradas, num bafo de estábulos, num alento de lares em paz...

E minha alma se derrama, purificadora, como se um caudal de águas celestes lhe abastecesse da rocha em sombra do coração. Anoitecer de redenção! Hora íntima, fria e tibia ao mesmo tempo, cheia de claridades infinitas!

Os sinos, lá acima, lá fora, repicam entre as estrelas. Contagiado, *Platero* rebusna em sua cocheira, que, neste instante de céu próximo, parece que está muito distante... Eu choro, fragilizado, comovido e só, como Fausto...

### CXIII

#### O BURRO VELHO

*En fin, anda tan cansado  
que a cada paso se pierde...*

*(El potro rucio del Alcalde de los Vélez)*  
ROMANCERO GENERAL

Não sei ir embora daqui, *Platero*. Quem deixa o pobre aí, sem guia e sem amparo?

Deve ter saído do morredouro. Eu acredito que não nos ouve nem nos vê. Você o viu esta manhã nesse mesmo cercado, debaixo das nuvens brancas, posta à luz sua seca miséria enrugada, que enchiam de ilhas vivas as moscas, pelo sol radiante, alheio à beleza prodigiosa do dia de inverno. Dava uma lenta volta, sem direção, manco de todas as patas e voltava outra vez ao mesmo lugar. Não fez mais que mudar de lado. Esta manhã olhava ao poente e agora olha ao nascente.

Que trava a da velhice, *Platero*! Vê esse pobre amigo, livre e sem poder ir, e a primavera inclusive vindo até ele. Ou será que está morto, como Bécquer, e entretanto, continua em pé? Um menino poderia desenhar seu contorno fixo, sobre o céu do anoitecer.

Veja você... Eu quis empurrá-lo e não saiu... Nem atende às chamadas... Parece que a agonia o plantou no chão...

*Platero*, vai morrer de frio nesse cercado alto, esta noite, transpassado pelo norte... Não sei como ir embora daqui; não sei o que fazer, *Platero*...

## CXIV

### ALVORADA

Nas lentas madrugadas de inverno, quando os galos alertas vêem as primeiras rosas da alvorada e as saúdam galantes, *Platero*, farto de dormir, rebusna longamente. O quanto doce é seu distante despertar, na luz celeste que entra pelas frestas da alcova! Eu, desejoso também do dia, penso no sol desde meu leito macio.

E penso no que teria sido do pobre *Platero*, se em vez de cair em minhas mãos de poeta houvesse caído nas de um desses carvoeiros que vão, ainda de noite pela dura geada dos caminhos solitários, para roubar os pinheiros dos montes, ou nas de um desses ciganos desasseados que pintam os burros e lhes dão arsênico e colocam alfinetes em suas orelhas para que não caiam.

*Platero* rebusna de novo. Saberá que penso nele? Não importa. Na ternura do amanhecer, sua lembrança é grata a mim como a própria alvorada. E, graças a Deus, ele tem uma cocheira morna e protegida como um berço, amável como meu pensamento.

## CXV

### FLORZINHAS

À MINHA MÃE

Quando morreu *mamá Teresa*<sup>85</sup>, minha mãe me diz que agonizou com um delírio de flores. Não sei por qual associação, *Platero*, com as estrelinhas de cores de meu sonho daquele tempo, menino pequenino, penso, sempre quando lembro, que as flores de seu delírio foram as verbenas, rosas, azuis, violetas.

<sup>85</sup> Avó materna de Juan Ramón Jiménez.

Parece-me ver *mamá Teresa* através dos vidros de cores da cancela do pátio, pelos quais eu olhava azul ou vermelho a lua e o sol, teimosamente inclinada sobre os vasos celestes ou sobre os canteiros brancos. E a imagem permanece sem voltar o rosto — porque não me lembro como era — debaixo do sol da *siesta* de agosto ou debaixo das fortes tempestades de setembro.

Em seu delírio diz minha mãe que chamava um jardineiro invisível, *Platero*. Quem quer que fosse, deve tê-la levado por uma vereda de flores, de verbenas, docemente. Por esse caminho volta ela em minha memória, conservo-a à vontade em meu sentir amável, ainda que fora toda do meu coração, como entre aquelas sedas finas que ela usava, semeadas todas de flores pequeninas, irmãs também dos heliotrópios caídos do jardim e das luzinhas fugazes de minhas noites de menino.

## CXVI

### NATAL

O lume no campo...! É tarde de Natal, e um sol opaco e débil quase não clareia o céu cru, sem nuvens, todo cinza em vez de todo azul, com um indefinível amarelecer no horizonte do poente... De repente, salta um estridente crepitar de galhos verdes que começam a arder; depois, a fumaça densa, branca como arminho, e a chama, finalmente, que dissipa a fumaça e povoa o ar de línguas momentâneas puras, que parecem que o lambem.

Oh, a chama no vento! Espíritos rosados, amarelos, malvas, azuis, perdem-se não sei onde, perfurando um secreto céu baixo, e deixam um cheiro de brasa no frio! Campo, morno agora, de dezembro! Inverno com carinho! Natal dos felizes!

As estevas vizinhas se derretem. A paisagem, através do ar quente, tremula e se purifica como se fosse de cristal errante. E os filhos do caseiro, que não têm Presépio, achegam-se ao redor do lume, pobres e tristes, para aquecer as mãos entorpecidas, e atiram nas brasas bolotas e castanhas, que estouram, num tiro.

E já se alegram, e saltam sobre o fogo que a noite já vai avermelhando, e cantam:

...Caminha, Maria,  
caminha, José...

Eu os trago até *Platero*, e o dou a eles, para que brinquem.

## CXVII

### A RUA DA RIBERA

Aqui, nesta casa grande, hoje quartel da *guardia civil*, eu nasci, *Platero*. Como gostava, quando criança e que formosa me parecia esta pobre sacada, mudéjar ao estilo de mestre *Garfia*, com suas estrelas de vidros coloridos! Olhe pela cancela, *Platero*; ainda os lilaseiros, brancos e lilases, e as campânulas azuis enfeitam, pendurando-se na cerca de madeira, preta pelo tempo, do fundo do pátio, delícia da minha infância.

*Platero*, nesta esquina da rua das *Flores* ficavam à tarde os marinheiros, com suas roupas de tecido de lã em vários azuis, amontoadas, como o campo de outubro. Lembro-me que me pareciam imensos; que entre suas pernas abertas como é costume dos homens do mar, eu via, lá embaixo, o rio, com listras paralelas de água e de marisma, brilhantes aquelas, secas estas e amarelas; com um lento bote no encanto do outro braço do rio; com as violentas manchas vermelhas no céu do poente... Depois meu pai mudou para a rua *Nueva*, porque os marinheiros andavam sempre com navalha na mão, porque os meninos quebravam todas as noites a lâmpada do saguão e a campainha, e porque na esquina ventava muito...

Do mirante se vê o mar. E jamais apagará de minha memória aquela noite em que levaram todas as crianças, trêmulas e ansiosas, para ver aquele barco inglês que estava ardendo na *Barra*...

## CXVIII

### O INVERNO

Deus está em seu palácio de cristal. Quero dizer que chove, *Platero*. Chove. E as últimas flores que o outono deixou obstinadamente presas aos galhos exauridos, cobrem-se de diamantes. Em cada diamante, um céu, um palácio de cristal, um Deus. Olhe esta rosa; tem dentro outra rosa de água, e ao sacudi-la, veja você, cai a nova flor brilhante, como sua alma, e fica murcha e triste, igual a minha.

A água deve ser tão alegre como o sol. Olhe, se não fosse assim, não correriam felizes as crianças, debaixo dela, fortes e coradas, as pernas ao léu. Veja como os pardais entram todos, em súbito bando barulhento, na hera, na escola, *Platero*, como diz *Darbón*, seu médico.

Chove. Hoje não vamos ao campo. É dia de contemplação. Olhe como escorrem as canaletas do telhado. Olhe como ficam limpas as acácias, escuras e um pouco douradas ainda; como volta a navegar pela sarjeta o barquinho dos meninos, parado ontem entre as ervas. Olhe agora, neste sol instantâneo e débil, como é belo o arco-iris que sai da igreja e morre, numa vaga irisação, a nosso lado.

## CXIX

### LEITE DE BURRA

As pessoas vão mais depressa e tosem no silêncio da manhã de dezembro. O vento leva o toque da missa ao outro lado do povoado. Passa vazia a condução das sete... Desperta-me outra vez um vibratório ruído dos ferros da janela... Será que o cego amarrou nela, outra vez sua burra, como todos os anos?

Correm apressadas as leiteiras de cima e de baixo, com seu cântaro de lata na barriga, apregoando seu branco tesouro no frio. Este leite que o cego tira de sua burra é para os que estão gripados.

Sem dúvida, o cego, como é cego, não vê a ruína maior, se é possível, cada dia, cada hora, de sua burra. Ela inteira parece um olho cego de seu amo... Uma tarde, quando fui com *Platero* pela canhada das almas, vi o cego atirando pedaços de pau a torto e a direito atrás da pobre burra que corria pelos prados, sentada quase na erva molhada. Os paus caíam numa laranjeira, na roda d'água, no ar, menos fortes que as pragas que, se fossem sólidas, poderiam derrubar o torreão do *Castillo*... A pobre burra velha não queria mais adventos e se defendia do destino vertendo no infecundo da terra como Onan, a dádiva de algum burro desafogado... O cego, que vive sua escura vida vendendo aos velhos por um quarto, ou por uma promessa, dois dedos do néctar dos burriquinhos, queria que a burra retivesse, em pé, o dom fecundo, a causa de sua doce medicina.

E aí está a burra, raspando sua miséria nos ferros da janela, farmácia miserável, para todo outro inverno, de velhos fumantes, tísicos e bêbados.

## CXX

### NOITE PURA

As ameadas açotéias brancas se destacam secamente sobre o alegre céu azul, gélido e estrelado. O norte silencioso acaricia, vivo, com seu sopro cortante.

Todos acreditam que sentem frio e se escondem nas casas e as fecham. Nós, *Platero*, vamos devagar, você com sua lã e com minha manta, eu com minha alma, pelo limpo povoado solitário.

Que força de dentro me eleva, como se eu fosse uma torre de pedra tosca com remate de prata pura! Olhe quanta estrela! De tantas que são, dão vertigem. Parece ser o céu um mundo de crianças, que está rezando para a terra um iluminado rosário de amor ideal.

*Platero, Platero!* Eu daria toda minha vida e desejaria que você quisesse dar a sua, pela pureza desta alta noite de janeiro, sozinha, clara e dura!

## CXXI

### A COROA DE SALSA

Vamos ver quem chega antes!

O prêmio era um livro de gravuras, que eu havia recebido na véspera, de Viena.

Vamos ver quem chega primeiro às violetas! Um... dois... três!

Sairam as meninas correndo, num alegre alvoroço branco e rosa ao sol amarelo. Num instante, ouviu-se o silêncio que o esforço mudo de seus peitos abria na manhã, a hora lenta que dava o relógio da torre do povoado, o cantar baixinho de um *mosquitito*<sup>86</sup> na colina dos pinheiros, cheio de lírios azuis, a vinda da água ao regato... Chegavam as meninas à primeira laranjeira, quando *Platero*, que perambulava por ali, contagiado pela brincadeira, juntou-se a elas na viva correria. Elas, para não perder, não puderam protestar, nem sequer rir...

Eu lhes gritava: *Platero* vai ganhar! *Platero* vai ganhar!

Sim, *Platero* chegou às violetas antes que elas, e ficou ali, revirando-se na areia.

As meninas voltaram protestando sufocadas, subindo as meias, ajeitando o cabelo: — Assim não vale! Assim não vale! Nada disso! Nada disso! Nada disso, epa!

Disse a elas que aquela corrida *Platero* ganhou e que era justo premiá-lo de alguma forma. O melhor era que o livro, como *Platero* não sabia ler, ficaria para outra corrida delas, mas que seria justo dar um prêmio a *Platero*.

Elas, seguras já de que não perderiam o livro, pulavam e riam, coradas: Sim! Sim! Sim!

Então, lembrando de mim mesmo, pensei que *Platero* teria o melhor prêmio em seu próprio esforço, como eu em meus versos. E colhendo um pouco de salsa do caixote da porta da caseira, fiz uma coroa, e coloquei em sua cabeça, honra fugaz e máxima, como a de um espartano.

<sup>86</sup> O *mosquitito* é um pássaro pequenino, inquieto e rápido que abundava em *Moguer* e era conhecido por esse nome (n. do editor).

## CXXII

### OS REIS MAGOS

Que alegria, esta noite, a das crianças, *Platero*! Não foi possível levá-las para dormir. Finalmente, o sono as rendeu, uma na poltrona, outra no chão, na coluna da lareira, *Blanca* numa cadeirinha, *Pepe* no espaldar da janela, a cabeça sobre os pregos da porta, se os Reis não fossem passar... E agora, no fundo deste aparte do cotidiano, sente-se como um grande coração pleno e sadio, o sonho de todos, vivo e mágico.

Antes do jantar, subi com todos. Que alvoroço pela escada, tão temida para eles em outras noites! — Eu não tenho medo de estar no teto de vidro. E você, *Pepe*? Dizia isto *Blanca* apertando forte a minha mão. E pusemos na sacada, entre as cidreiras, os sapatos de todos. Agora, *Platero*, *Montemayor*, *Tita*, *Maria Teresa*, *Lolita*, *Perico*, você e eu, vamos nos vestir com lençóis e colchas e chapéus antigos. E à meia-noite, passaremos diante da janela das crianças em cortejo de fantasias e de brilhos, tocando almofarizes, trompetes e a trompa que está no último quarto. Você irá na frente comigo, que serei Gaspar e terei uma barba branca de estopa, e levará, como um avental, a bandeira da Colômbia, que eu trouxe da casa de meu tio, o cônsul... As crianças, prontamente despertadas, com o sono pendurado ainda, de camisolas velhas, com olhos assombrados, aparecerão vestidas assim nos vidros, trêmulas e maravilhadas. Depois, continuaremos em seu sonho toda a madrugada, e amanhã, quando já tarde, o céu azul as deslumbre pelas venezianas, subirão, meio vestidas, à sacada e serão donas de todo o tesouro.

No ano passado rimos muito. Você verá como vamos nos divertir esta noite, *Platero*, meu camelinho!

## CXXIII

### MONS-URIUM

O *Monturrio*, hoje. As colininhas vermelhas, mais pobres cada dia pelo cavado dos extratores de areia, que, vistas do mar, parecem de ouro e que nomearam os romanos desse modo brilhante e grande. Por ele se vai, mais rápido que pelo *Cementerio*, ao *Molino* de vento. Ruínas surgem em toda parte e em seus vinhedos os cavadores tiram ossos, moedas e cerâmicas.

Colombo não me dá muito bem-estar, *Platero*. Que se parou em minha casa; que se comungou em *Santa Clara*<sup>87</sup>, que se é de seu tempo esta palmeira ou a outra hospedaria... Está perto e não vai longe, e já sabe os dois presentes<sup>88</sup> que nos trouxe da América. Os que gosto de sentir debaixo de mim, como uma raiz forte, são os romanos, os que fizeram esse concreto do *Castillo* que não há picareta nem golpe que arruíne, no qual não foi possível cravar o cata-vento da *Cigüeña*, *Platero*...

Não esquecerei nunca o dia em que, muito pequeno, soube este nome: *Mons-Urium*. Tornou-se nobre prontamente para mim o *Monturrio* e para sempre. Minha nostalgia do melhor, tão triste em meu pobre povoado, encontrou um engano deleitável. Quem eu tinha já para invejar? Qual antiguidade, que ruína — catedral ou castelo — poderia reter meu longo pensamento sobre os ocasos da ilusão? Encontrei-me de repente sobre um tesouro inesgotável. *Moguer*, “Monte de ouro”, *Platero*; você pode viver e morrer contente.

## CXXIV

### O VINHO

*Platero*, tenho dito a você que a alma de *Moguer* é o pão. Não. *Moguer* é como uma taça de vidro grosso e transparente, que espera todo o ano, debaixo do perfeito céu azul, seu vinho de ouro. Quando chega setembro, se o diabo não fecha o saco, quando dá Deus a farinha, enche-se esta taça, até a borda, de vinho e se derrama quase sempre como um coração generoso.

<sup>87</sup> Convento de Santa Clara. Colombo hospedou-se neste convento nas vésperas de sua partida com as caravelas em busca do Novo Mundo (n. do editor).

<sup>88</sup> Juan Ramón, em variantes inéditas, esclarece que os dois “presentes” que trouxe Colombo foram o tabaco e a sífilis (n. do editor).

Todo o povoado cheira então, a vinho, mais ou menos generoso, e soa a cristal. É como se o sol se doasse em líquida formosura e pouco dinheiro, pelo gosto de enclausurar-se no recinto transparente do branco povoado, e de alegrar seu sangue bom. Cada casa é, em cada rua, como uma garrafa na estante de *Juanito Miguel* ou do *Realista*, quando o poente as toca de sol.

Recordo “A fonte da indolência”, de Turner, que parece toda pintada, em seu amarelo-limão, com vinho novo. Assim *Moguer*, fonte de vinho, que como o sangue, chega a cada ferida sua, sem fim; manancial de triste alegria, que como o sol de abril, sobe à primavera todo ano, mas caindo cada dia.

## CXXV

### A FÁBULA

Desde criança, *Platero*, tive um horror instintivo ao apólogo, como à igreja, à *guardia civil*, aos toureiros e ao acordeom. Os pobres animais, tendo que dizer tontices pela boca dos fabulistas, pareciam-me tão odiosos como no silêncio das vitrines hediondas da aula de História Natural. Cada palavra que diziam, digo, que dizia um senhor gripado, ríspido e pálido, parecia-me um olho de vidro, uma asa de arame, um suporte de galho falso. Depois, quando vi nos circos de *Huelva* e *Sevilla* animais amestrados, a fábula, que havia ficado, como as folhas de rascunho e os prêmios, no esquecimento da escola concluída, voltou a surgir como um pesadelo desagradável de minha adolescência.

Já homem, *Platero*, um fabulista, *Jean de La Fontaine*, de quem você já me ouviu falar tanto e repetir, reconciliou-me com os animais falantes; e um verso seu, às vezes, parecia-me a verdadeira voz da gralha, da pomba ou da cabra. Mas sempre deixava sem ler a moral da história, esse rabo seco, essa cinza, essa pena caída do final.

Naturalmente, *Platero*, você não é um burro no sentido vulgar da palavra, tampouco como a definição do Dicionário da Academia Espanhola. Você é, sim, como eu sei e como o entendo. Você tem seu idioma e não o meu, como eu não

tenho o da rosa nem esta o do rouxinol. Portanto, não tema, que nunca irei, como você pode ter pensado, fazer de você em meus livros, um herói charlatão de uma fabulazinha, mesclando sua expressão sonora com a da raposa ou a do pintassilgo, para depois concluir, escrevendo em itálico, a moral fria e vã do apólogo. Não, *Platero...*

## CXXVI

### CARNAVAL

Como *Platero* está bonito hoje! É segunda de Carnaval, e as crianças, que se fantasiaram vistosamente de toureiros, de palhaços e de *majos*<sup>89</sup>, puseram nele um arreio mourisco, todo bordado em vermelho, verde, branco e amarelo, com excessivos arabescos.

Água, sol e frio. Os confetes coloridos vão rodando paralelamente pela calçada, ao vento cortante da tarde, e as máscaras, tiritantes, fazem bolsos de qualquer coisa para as mãos azuladas.

Quando chegamos à praça, umas mulheres vestidas de loucas, com camisolas brancas compridas, coroados os cabelos negros e soltos com grinaldas de folhas verdes, prenderam *Platero* no meio de sua roda ruidosa e, de mãos unidas, rodaram alegremente em volta dele.

*Platero*, indeciso, ergue as orelhas, levanta a cabeça e, como um escorpião cercado pelo fogo, tenta, nervoso, fugir por qualquer lugar. Mas, como é tão pequeno, as loucas não o temem e continuam rodando, cantando e rindo ao seu redor. Os pequenos, ao vê-lo cativo, rebusnam para que ele rebusne. A praça toda é um concerto altivo de metal amarelo, de rebusnos, de risadas, de cantigas, de pandeiretas e de almofarizes...

Por fim, *Platero*, decidido como um homem, desmancha a roda e vem até mim trotando e chorando, com o luxuoso arreio caído. Como eu, não quer nada com os Carnavais... Não servimos para estas coisas.

<sup>89</sup> Homens que tinham uma forma particular e elegante de vestir-se na Madri dos séculos XVIII e XIX.

## CXXVII

### LEÓN

Vou com *Platero*, lentamente, cada um de um lado da mureta da praça das *Monjas*, solitária e alegre nesta calorosa tarde de fevereiro, o adiantado ocaso começado já, num malva diluído em ouro, sobre o hospital, quando de repente, sinto que tem mais alguém conosco. Ao virar a cabeça, meus olhos se encontram com as palavras: sinhô *Juan*... E *León* dá uma palmadinha...

Sim, é *León*, já vestido e perfumado para a música do anoitecer, com seu paletó xadrez, suas botas de linho branco e verniz preto, seu lenço de seda verde pendurado e, debaixo do braço, os reluzentes pratos. Dá uma palmadinha e me diz que Deus concede a cada um sua parte; que se eu escrevo nos diários... ele, com esse ouvido que tem, é capaz... — Veja o sinhô *Juan*, os pratos... O instrumento mai difícil... O único que se toca sem paper... — Se ele quisesse aborreceria *Modesto* com esse ouvido, pois assobiaria as peças novas antes que a banda as tocasse. — Veja o sinhô... Cada qual co seu... O sinhô iscreve nos diário... Eu tenho mai força que *Pratero*... Toque o sinhô aqui...

E me mostra sua cabeça velha e careca, em cujo centro, como a planície castelhana, duro melão velho e seco, um grande calo é sinal claro de seu duro ofício.

Dá uma palmadinha, um pulo, e vai assobiando, uma piscadela nos olhos com varíola, não sei qual *pasodoble*, sem dúvida, a peça nova da noite. Mas volta de repente e me dá um cartão:

LEÓN

DECANO DOS HOMENS DE CORDA<sup>90</sup>

DE MOGUER

<sup>90</sup> Ofício humilde de homens muito fortes em lugares públicos, que traziam uma corda ao ombro e carregavam coisas. (n. do editor)

## CXXVIII

### O MOINHO DE VENTO

Que grande me parecia, então, *Platero*, este açude, e que alto esse circo de areia vermelha! Era nesta água que se refletiam aqueles pinheiros ásperos, enchendo meu sonho com sua imagem de beleza? Era esta a sacada onde eu vi uma vez a paisagem mais perfeita de minha vida, numa arrebatadora música de sol?

Sim, as ciganas estão e volta o medo dos touros. Está também, como sempre, um homem solitário. O mesmo, outro? Um Caim bêbado que diz coisas sem sentido quando passamos, olhando com seu único olho o caminho, para ver se vem gente... e logo desistindo... Está o abandono e está a elegia, mas que novo aquele, e esta, que arruinada!

Antes de voltar a vê-lo nele mesmo, *Platero*, pensei ter visto esta paragem, encanto de minha infância, num quadro de Courbet e em outro de Bocklin. Eu sempre quis pintar seu esplendor, vermelho diante do ocaso de outono, duplicado com seus pinheirinhos no açude de vidro que minava a areia... Mas somente resta, adornada de saramago, uma memória, que apesar da insistência não resiste, como um papel de seda ao lado de uma chama brilhante, no sol mágico da minha infância.

## CXXIX

### A TORRE

Não, você não pode subir na torre, porque é muito grande. Se pelo menos fosse a *Giralda de Sevilla*!

Como gostaria que você subisse! Desde a sacada do relógio já se podem ver as açotéias do povoado, brancas, com seus tetos de vidros coloridos e vasos floridos pintados de anil. Depois, do lado do sul, que quebrou quando subiram o sino grande, vê-se o pátio do *Castillo*, e se vê o *Diezmo* e se vê, na maré, o mar. Mais acima, dos sinos, vêem-se quatro povoados e o trem que vai a *Sevilla*, e o trem de

*Ríotinto* e Nossa Senhora da Penha. Depois é preciso levantar a barra de ferro e ali você encostaria os pés em Santa Joana, ferida por um raio, e sua cabeça, saindo pela porta do templete, entre os azulejos brancos e azuis, que o sol rompe em ouro, seria o assombro das crianças que brincam de touradas na praça da Igreja, de onde subiriam até você, agudo e claro, seus gritos de alegria.

A quantos prazeres você tem que renunciar, pobre *Platero*! Sua vida é tão simples como o caminho curto do *Cementerio* velho!

### CXXX

#### OS BURROS DO EXTRATOR DE AREIA

Olhe, *Platero*, os burros do *Quemado*; lentos, arcados, com sua pontuda e vermelha carga de areia molhada, na qual trazem cravada, como no coração, a vara de oliveira-brava verde com a qual lhes batem...

### CXXXI

#### MADRIGAL

Olhe-a, *Platero*. Deu, como o cavalinho do circo pela pista, três voltas redondas por todo o jardim, branca como a leve onda única de um doce mar de luz, e voltou a passar pela cerca. Vejo-a na roseira silvestre que há do outro lado e quase a vejo através da cal. Olhe-a. Já está aqui outra vez. Em realidade, são duas borboletas; uma branca, ela, outra preta, sua sombra.

Existem, *Platero*, belezas terminantes que em vão outras pretendem ocultar. Como em sua cara os olhos são o primeiro encanto, a estrela é o da noite e a rosa e a borboleta o são do jardim matinal.

*Platero*, olhe com que graça voa! Que regozijo deve ser para ela o voar assim! Deve ser como é para mim, poeta verdadeiro, o deleite do verso. Introverte-se toda

em seu vôo, dela mesma a sua alma, e se vê que nada mais lhe importa no mundo, digo, no jardim.

Quieto, *Platero*... Olhe-a. Que maravilha vê-la voar assim, pura e sem palavras inúteis!

## CXXXII

### LA MUERTE

Encontrei *Platero* deitado em sua cama de palha, de olhos baixos e tristonhos. Fui até ele, acariciei-o dizendo-lhe carinhos<sup>91</sup> e quis que se levantasse...

O pobrezinho remexeu-se todo bruscamente, e deixou uma mão dobrada... Não podia... Então estendi sua mão no chão, acariciei-o novamente com ternura e mandei chamar seu médico.

O velho *Darbón*, assim que o viu, apertou a enorme boca desdentada até a nuca e moveu sobre o peito a cabeça agitada, como um pêndulo.

— Nada bom, hein?

Não sei mais o que falou... Que o infeliz não viveria... Nada... Que uma dor... Que talvez uma raiz venenosa... Na terra, entre a erva...

No meio do dia, *Platero* estava morto. A barriguinha de algodão estava inchada como o mundo, e suas patas, rígidas e descoloridas, voltaram-se ao céu. Seu pelo encaracolado parecia cabelo de boneca velha, que cai, quando se passa a mão, numa poeirenta tristeza...

Pela cocheira em silêncio, iluminando-se cada vez que passava pelo raio de sol da janelinha, revoava uma linda borboleta de três cores...

<sup>91</sup> A escolha das palavras aqui, tentam recriar o momento de ternura e resgatar o valor pronominal, *lo acaricié hablándole*, ou seja, o poeta falando com seu animal querido; e é quase palpável a imagem: palavras sussurradas em tom carinhoso e apreensivo, desbordantes de zelo. Parece satisfatória a solução; “dizendo-lhe carinhos”, abrangente, mantém a colocação pronominal e re-produz o lírico, o sugestivo e a ternura que há no texto-fonte.

## CXXXIII

### NOSTALGIA

*Platero*, você nos vê, não é mesmo?

Será que vê como ri em paz a água, clara e fria, da roda d'água do pomar; como voam, na última luz, as laboriosas abelhas em volta do alecrim verde e malva, rosa e ouro pelo sol que ainda acende a colina?

*Platero*, você nos vê, não é mesmo?

Será que vê passar pela ladeira avermelhada da *Fuente* velha os burriquinhos das lavadeiras, cansados, mancos, tristes na imensa pureza que une terra e céu num só cristal de esplendor?

*Platero*, você nos vê, não é mesmo?

Será que vê as crianças correndo alvoroçadas entre as estevas, que têm pousadas em seus ramos suas próprias flores, leve enxame de difusas borboletas brancas, gotejadas de carmim?

*Platero*, você nos vê, não é mesmo?

*Platero*, será que você nos vê? Sim, você me vê. E eu creio ouvir, sim, sim, eu ouço no poente sem nuvens, adocicando todo o vale dos vinhedos, seu terno rebusno lastimoso...

## CXXXIV

### O CAVALETE

Coloquei no cavalete de madeira a sela, o freio e o cabresto do pobre *Platero*, e levei tudo ao celeiro grande, no canto onde estão os berços esquecidos das crianças. O celeiro é grande, silencioso, ensolarado. Dali se vê todo o campo moguerenho: o *Molino* de vento, vermelho, à esquerda; em frente, encoberta pelos pinheiros,

*Montemayor*, com sua ermida branca; atrás da igreja, o escondido pomar da *Piña*; no poente, o mar, alto e brilhante nas marés de estio.

Nas férias, as crianças vão brincar no celeiro. Fazem carruagens, com intermináveis cavalos de cadeiras caídas, fazem teatros, com jornais pintados de almagre; igrejas, colégios...

Às vezes sobem no cavalete sem alma, e com uma desordem inquieta e veloz de pés e mãos, trotam pelo prado de seus sonhos:

— Eia, *Platero*! Eia, *Platero*!

## CXXXV

### MELANCOLIA

Esta tarde fui com as crianças visitar a sepultura de *Platero* que está no pomar da *Piña*, ao pé do pinheiro redondo e paternal. Em volta, abril havia enfeitado a terra úmida de grandes lírios amarelos.

Cantavam os chamarizes acima, na copada verde, toda pintada de zênite azul, e seu trinado miúdo, florido e risonho, espalhava-se no ar de ouro da tarde tibia, como um claro sonho de amor novo.

As crianças, assim que iam chegando paravam de gritar. Quietos e sérios, seus olhos brilhantes em meus olhos, enchiam-me de perguntas ansiosas.

— *Platero* amigo! disse à terra, será que você me esqueceu, agora que está num prado do céu, como penso, e leva sobre seu lombo peludo os anjos adolescentes? *Platero*, diga-me, ainda se lembra de mim?

E, como respondendo minha pergunta, uma leve borboleta branca, que antes não havia visto, revoava insistentemente, como uma alma, de lírio em lírio...

## CXXXVI

### A PLATERO NO CÉU DE MOGUER

Doce *Platero* trotador, meu burrinho, você levou minha alma tantas vezes — só minha alma! — por aqueles fundos caminhos de figueira-da-índia, de malvas e de madressilvas; para você este livro que fala de você, agora que pode entendê-lo.

Vai à sua alma, que já pasta no Paraíso, pela alma de nossas paisagens moguerenhas, que também terá subido ao céu com a sua; leva montada em seu lombo de papel minha alma, que, caminhando entre as sarças em flor à sua ascensão, torna-se melhor, mais pacífica, mais pura cada dia.

Sim. Eu sei que, no cair da tarde, quando, entre os papa-figos e as flores de laranjeira, chego, lento e pensativo, pelo laranjal solitário, ao pinheiro que arrulha sua morte, você, *Platero*, feliz em seu prado de rosas eternas, verá deter-me diante dos lírios amarelos que brotaram de seu descomposto coração.

## CXXXVII

### **PLATERO DE PAPELÃO**

*Platero*, quando, faz um ano, saiu pelo mundo dos homens um pedaço deste livro que escrevi em sua memória, uma amiga sua e minha me presenteou este *Platero* de papelão. Você o vê daí? Olhe: é metade cinza e metade branco; tem a boca preta e avermelhada, os olhos enormemente grandes e enormemente negros; tem uma padiola de barro com seis vasos de flores de papel de seda, rosas, brancas e amarelas; mexe a cabeça e anda sobre uma tábua pintada de anil, com quatro rodas toscas.

Lembrando-me de você, *Platero*, fui sentindo carinho por este burrico de brinquedo. Todos que entram em meu escritório lhe dizem sorrindo: *Platero*. Se alguém não sabe e me pergunta quem é, digo-lhe: é *Platero*. E de tal forma liguei o nome ao sentimento, que agora, eu, mesmo que esteja só, creio que é você e o mimo com os olhos.

Você? Que vil é a memória do coração humano! Este *Platero* de papelão me parece hoje mais *Platero* que você mesmo, *Platero*...

*Madrid, 1915*

## CXXXVIII

### A PLATERO, EM SUA TERRA

Um momento, *Platero*, venho estar com sua morte. Não tenho vivido. Nada aconteceu. Você está vivo e eu contigo... Venho só. Os meninos e as meninas já são homens e mulheres. A ruína completou sua obra sobre nós três<sup>92</sup>— você já sabe — e em cima de seu deserto estamos em pé, donos da melhor riqueza: a do nosso coração.

Meu coração! Tomara que o coração baste aos dois como basta a mim. Tomara que pensem do modo que eu penso. Mas, não; será melhor que não pensem... Assim não terão em sua memória a tristeza de minhas maldades, de meus cinismos, de minhas impertinências.

Com que alegria, como me faz bem dizer a você coisas que ninguém mais que você há de saber!... Organizarei meus atos para que o presente seja toda a vida e lhes pareça uma recordação; para que o sereno porvir lhes deixe o passado do tamanho de uma violeta e de sua cor, tranqüilo na sombra, e de seu perfume suave.

Você, *Platero*, está sozinho no passado. Mas, que interessa o passado, a você que vive na eternidade, que, como eu aqui, tem em sua mão, vermelha como o coração de Deus perene, o sol de cada aurora?

*Moguer*, 1916

<sup>92</sup> Refere-se a Juan Ramón, sua mãe e seu irmão, que foram mais diretamente afetados pela ruína financeira da família (n. do editor).

### Considerações finais:

Estas “considerações finais” não têm, obviamente, um caráter circundatório, ou seja, não pretendem aventurar-se a concluir e dizer “palavras finais” a respeito da ação de traduzir, ação tão complexa e repleta de percalços.

Quando se adentra ao mundo da tradução, deve haver a flexibilidade necessária de posturas e opiniões, que podem (e devem) ser repensadas quando surgem outras fontes elucidativas. É, no mínimo, algo pouco lógico, fechar o círculo sobre determinados pontos de vista, porque verdades “incontestáveis” precisam mover-se, muitas vezes, quando se aprofundam em pesquisas e análises. E surgem dúvidas e dúvidas... que são salutares porque levam a novos caminhos investigativos.

Não se deve incorrer no erro de pensar que traduções — mesmo feitas esmeradamente — não apresentem equívocos e inadequações. É produto humano, e como tal, promovedor de discrepâncias e desacertos.

Ao ouvir tradutores, ou lê-los, expondo a complexidade inerente ao ofício, parece prevalecer um sentimento de humildade em relação ao próprio trabalho, sempre o crêem passível de erros, e a experiência é apontada como umas das poucas coisas que poderiam facilitar o percurso dos que se aventuram na profissão.

Pessoalmente, creio ser a tradução poética algo bastante complexo, porém não a vejo impossível de realização; o resultado final depende da dose de sensibilidade e atenção com detalhes que permeiam o ato tradutório. No caso de *Platero y Yo*, esta rica prosa poética, houve, por certo, o sentimento temerário de incorrer em equívocos que a desvirtuassem. Um grande esforço e desejo de acertar, talvez possam abrandar os possíveis deslizos.

A interpretação, ponto crucial, pode gerar inadequações das quais nunca está totalmente livre o pobre tradutor, ainda mais como é o caso, neste estudo, de traduzir línguas tão próximas, o português e o espanhol.

A sinonímia é outra “vilã”, pois a equivalência tem seu peso e sua medida dentro do texto-fonte, que é levado a ser texto-meta.

Revisar é a regra; e revisar, e revisar... sem trégua e com olhos críticos. Não seria demasiado zelo certificar-se do “tom” que há no texto a ser vertido. Respeitar esse “tom” é, muitas vezes, a chave de uma tradução de qualidade.

Desde os estudos primeiros que viram a tradução como objeto de análise, houve uma evolução considerável; o texto traduzido é considerado em dias atuais com valor de texto original.

Estudos contemporâneos e reflexões práticas sobre o ofício polemizaram e trouxeram aportes interessantes para uma possível nova forma de traduzir, longe da tradução literal e mais próxima do cunho interpretativo, e a partir dele, a tentativa de encontrar as palavras (quase) ideais, que se ajustem ao texto-meta com o mínimo de ressalvas.

Pode-se pensar no ato tradutório como incentivador de uma verdadeira travessia, no sentido rosiano da palavra, libertadora de espaços de convívio e de formas de ver o outro e sua cultura.

E se o caminho não é fácil, pois é ofício que exige uma gama de conhecimentos, e para adquiri-los, o próprio esvair do tempo com sua rapidez característica é senhor de travas consideráveis, pode-se enaltecer os tradutores na heroicidade das muitas horas dedicadas à tradução. E se é tradução literária, é ainda maior o labor em busca das palavras “justas”.

Por que se traduzem, por exemplo, os clássicos? Parece existir um intuito de preservação imbuído nesse intento; obras podem ser revigoradas através de uma tradução cuidada e responsável; postulações, imagens poéticas, reflexões dos mais diversos matizes podem passar de um estado letárgico a vibrante, por mãos de tradutores. O poder da linguagem unindo seres humanos e desfazendo o anátema babélico, é no mínimo, portador de perspectivas benéficas de encontros: consigo mesmo, com a palavra e a poesia — linguagem universal —, e com o outro.

Um desejo de preservação foi sentido e pensado ao traduzir a obra *Platero y Yo* e trazê-la a outra luz, pois grandeza de linguagem, de palavras e de poesia abunda nesta prosa poética, para torná-la merecedora de outras leituras.

Quanto à forma de expressão, neste estudo, que se serve, algumas vezes, de metáforas, e se acerca à linguagem poética é uma tendência a recriar a linguagem

comum, na tentativa de buscar clareza e apreensão. E acrescentar um carinho pessoal por esta prosa juanramoniana, onde o resultado da exuberância descritiva me inundou os olhos e a alma no exercício de traduzi-la.

Um ponto desafiador: fazer com que a tradução apresentada, no intuito de conservar palavras de grande poeticidade, belas, porém pouco usuais, não afastem, mas incitem, principalmente os jovens leitores a ler *Platero y Yo* e reconhecer nesta obra o encanto e a força do texto poético.

Uma esperança acalentada: talvez sejam reflexões, que lidas, possam servir de reflexão a outros, talvez possa este estudo clarificar alguns pontos nodais e agregar valor ao ofício de traduzir, e assim, traduções feitas com responsabilidade e zelo poderão eternizar a vida da obra. Novamente me arrimo nas sábias palavras de Walter Benjamin [...] “la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas” [...].

## Bibliografia

- ALFARANO, Regina H. E. (org). "A tradução: alvos e ferramentas". IV Encontro Nacional de Tradutores. FFLCH/DLM/CET. São Paulo: USP, 1990.
- ALMEIDA, Mônica de Sousa. "Tradução literária e plurilingüismo". In: *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 4ª ed. 1999.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (In)Fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.
- BEIN, Roberto. "Las ideas de Luis Prieto sobre la traducción". In: *Lenguas Vivas; los problemas de la traducción*. Buenos Aires: Revista del Instituto de Enseñanza Superior en lenguas vivas "Juan Ramón Fernández" nº 1, diciembre 2000-marzo 2001.
- BENEDETTI, Ivone C./ SOBRAL, Adail (orgs.). *Conversas com tradutores- Balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "La tarea del traductor". Trad. de Miguel Ángel Vega, In: *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BENTO, José. *Platero e Eu*. Lisboa: Livros do Brasil, s/data.
- BERLITZ, Charles. *As línguas do mundo*. Trad. Heloísa Gonçalves Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*- trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: UDUSC, 2002.
- BLUMBERG, Mechthild. "A afinidade eletiva entre Haroldo de Campos e Octavio Paz". *Revista D.O Leitura nº 3, pp.14-21*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, mai/jun 2004.
- \_\_\_\_\_. "Do concretismo à concretude". *Revista D.O Leitura nº 3, pp.22-36*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- BOCHET, Marc. *Platero y Yo- Guía de lectura*. Madrid: Akal Ediciones, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote". In: *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

- BROGGINI, Nilda Elena. *Platero y Yo: estudio estilístico*. Buenos Aires: Huemul, 1966.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Geir. *Como fazer tradução*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 2ª ed. 1970.
- \_\_\_\_\_. “Da tradução como criação e crítica”, In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Transluciferação mefistofáustica”, In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. “A poética da tradução”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994, 2ª ed.
- CANAVAGGIO, Jean. “Modernismo y tradición”. In: *Historia de la literatura española*-tomo VI- el siglo XX. Madrid: Editorial Ariel, 1995.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989, 3ª ed.
- CARDWELL, Richard A., *Introducción*, In: *Platero y yo*, Madrid: Espasa, 1997, 6ª ed.
- CELLA, Susana. “Notas acerca de la traducción”. In: *Lenguas Vivas- problemas de la traducción*. Buenos Aires: Instituto de Enseñanza Superior “Juan Ramón Fernández, nº1, diciembre 2000-marzo 2001.
- CESAR, Ana Cristina. “Bastidores da tradução”. In: *Crítica e tradução-Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHIVITE MILÁN, Fernando. *Paleta cromática y simbolismo en Platero y Yo*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982.
- DAMASCENO, Athos. *Platero e Eu*. São Paulo: Globo, 1997, 4ª ed.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- DOBARRO NOGUEIRA, Ángel (coord.). *Juan Ramón Jiménez- configuración poética de la obra*. Barcelona: Anthropos- revista de documentación científica de la cultura, 1989.
- ECO, Humberto. *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*. Milão- Itália: RCS Libri S.p.A., Edizione Studi Bompiani, 2004.
- EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 1991.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel / VERDEGAL, Joan. “Los estudios de traducción: un reto didáctico”. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume, 1998.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1989, 2ª ed.
- GASQUET, Axel. “Babel redimida”. In: *Lenguas Vivas: los problemas de la traducción*. Buenos Aires: Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” nº 1, diciembre 2000-marzo 2001.
- HERNÁNDEZ DELER, Gabriel. *Presentación a Platero visto por niños*. Paterna, obra impresa por el autor, 1987.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein / José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y Yo*. Edición de Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra, 2002, 20ª ed.
- \_\_\_\_\_ *Platero y Yo*. Edición de Richard A Cardwell. Madrid: Espasa, 1997, 6ª ed.
- KAMPFF, Susana Lages. “A tradução como reescrita, subversão e transcrição”. In: *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_”Usurpação Luciferina: Haroldo de Campos”. In: *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_”A Tarefa do Tradutor” e o seu duplo”: *A teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade- tese de doutoramento*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Cadernos de Tradução nº 111, 1998.
- LAFER, Celso. “*Quohet*”. Revista D.O. Leitura nº 3, pp. 12-13. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, maio-jun., 2004.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1993.
- LEVINE, Susanne Jill. *Escrita subversiva: una poética de la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

- MAGALHÃES, Célia Maria. "Haroldo de Campos e o sujeito da tradução monstruosa". In: Revista TraduTerm, v.5, nº2, São Paulo: Humanitas, 1998.
- MARÍAS, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. *Historia de la literatura española* v.III. León-Espanha: Everest, 1995.
- MILTON, John. *Tradução teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- MONTE, Mônica Magnani. "A tradução de poesia- ato inquietante e enriquecedor". In: *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores, maio/1994*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.
- PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1974.
- PARAÍSO, Isabel. *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990, 3ª ed.
- \_\_\_\_\_. *A imagen*, In: *Signos em rotação*, trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLAZA, Julio. "O signo estético e sua intraduzibilidade". In: *Tradução intersemiótica*, p. 25. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PREDMORE, Michael P. *Introducción*, In: *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 2002, 20º ed.
- REIS, Sandra Loureiro de. "As metáforas musicais em Haroldo de Campos como uma abertura à tradução intersemiótica". In: MARTINS, Marcia. *Tradução e multidisciplinaridade*. R.de Janeiro:Lucerna,1999.A P.(org)

- RÍOS, Emilio. *Análisis del tiempo en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Bilbao: E. Ríos, 1993.
- ROBINSON, Douglas. *Construindo o tradutor*. Trad. de Jussara Simões. São Paulo: EDUSC (tradução realizada a partir de edição de 1997).
- ROCHA, Daniel da Silva (et al.). *A tradução da grande obra literária*. Álamo. São Paulo: 1982.
- RODRIGUES, Antonio Medina. "Tradução de poesia, entre sentido e referência". In: *IV Encontro Nacional de Tradutores*. FFLCH/DLM/CET. São Paulo: USP, 1990.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Col. Logos, 1981 (2ª ed. ver. e aum.).
- \_\_\_\_\_ *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, 6ª ed.
- THEODOR, Erwin. *Tradução ofício e arte*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- TORRE, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)