

4. Cantando com Hilda Hilst

*E é tão grande a minha fome
Tão intenso meu canto, tão flamante meu preclaro tecido
Que o mundo inteiro, amor, há de cantar comigo*

H. H, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*

A epígrafe explica, em parte, o que nos levou a querer traduzir Hilda Hilst. Vontade de traduzir este canto *tão intenso, tão flamante*, que nos impele a cantar junto (pensando a tradução como um canto paralelo). Assim como a poeta aponta para o mundo, que há de cantar com ela, o nosso desejo de reconstruir estes poemas em inglês nasce justamente dessa sensação de que estes, potencialmente, podem ser cantados mundo afora. Não apenas porque possuem uma forte melodia – há algo neles que pede para ser cantado, ou, ao menos, para ser lido em voz alta – mas também pelo caráter, de algum modo atemporal, dessa lírica amorosa. Diferentemente dos poemas de Adília Lopes, nos poemas que escolhemos do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, nada nos remete, necessariamente, ao mundo contemporâneo, aos anseios contemporâneos. Ao contrário, eles apontam para uma certa antiguidade do amor e da poesia. O fazer poético é tratado como algo primordial, que surge como necessidade *vital*, decorrente da *ausência*, da *distância* do ser amado.

Escritora multifacetada e prolífica, a obra de Hilda Hilst – paulistana de Jaú, nascida em abril de 1930 – é um universo amplo, que abarca textos em prosa, textos para teatro, crônicas e poesia. Além disso, era uma figura pública excêntrica e, talvez por isso, sua imagem pública tenha predominado sobre o conhecimento de sua obra, como aponta Alcir Pécora¹ no ensaio “Hilda Hilst: *Call for Papers*” (2005). Pécora lamenta que, embora a autora tenha alcançado “grande notoriedade pessoal”, “sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida” (PÉCORA, 2005: 2). Diz o autor:

¹ Alcir Pécora é o organizador da reedição das obras completas de Hilda Hilst publicadas a partir de 2001 pela Editora Globo. Devemos muito a este trabalho, pois de outra forma não teríamos acesso a estes livros. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* foi o livro que deu início a estas republicações, pois, segundo Pécora, está entre os melhores textos da autora.

A rigor, a meu ver, ela jamais obteve uma única crítica suficientemente abrangente e esclarecedora, a despeito de ter havido uma ou outra leitura bem feita de textos particulares. O mais foi atribuir-lhe aquele tipo de encômio clichê que se confirmou amplamente no noticiário de sua morte: mulher ousada, original, avançada para a sua época, louca refinada e explosiva etc. (PÉCORA, 2005: 2)

Não será este o espaço para uma crítica abrangente de sua obra. Apenas nos dedicaremos à tradução de alguns poemas que não são, sequer, representativos de sua poesia como um todo, é um recorte do recorte. Por outro lado, não caímos no “encômio clichê” de atentar mais para a *persona* pública da autora do que para os seus textos. A Hilda polêmica pouco nos interessa, seja aquela da escrita obscena, ou a que declara em entrevista que depois de morta irá para o planeta Marduk (ver entrevista publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1999²). Os nossos olhos (e ouvidos) estão voltados para os poemas do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Será através deles que poderemos perceber a beleza e a complexidade da poética hilstiana. Embora muito elaborada e, em certo sentido, bastante cerebral, é uma poesia de ritmo e musicalidade marcantes. Talvez não seja mera coincidência que o cantor Zeca Baleiro tenha escolhido musicar poemas deste livro no disco “Odes descontínuas para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Baleiro conta no encarte como se deu sua parceria com Hilda:

[...] Falou que queria se tornar minha parceira, afinal “literatura não dá camisa a ninguém”. “Quero ser famosa, cansei desta história de prestígio”, disse ela, entre irônica e sincera.

Ali mesmo, ao telefone, ela pediu que eu anotasse um poemeto, destinado a ser nossa primeira “parceria”. Assustei-me com o inesperado do telefone de Hilda, e mais ainda quando, meses depois, ela fez chegar às minhas mãos um disquete com toda a sua obra poética.

Ali descobri a força e delicadeza de sua “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, um dos capítulos do livro “Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão”, conjunto de 10 poemas profundamente líricos e femininos sobre o amor impossível de Ariana e Dionísio, relato de uma paixão que, depois vim a saber por ela mesma, era autobiográfica.

Comecei então a musicar os poemas lentamente, mirando a vaga atmosfera medieval neles contido, e ao cabo de dois anos, feita as canções, mostrei a Hilda com o intuito de materializar a nossa parceria em disco. Ela ouviu, aprovou, contestou a métrica de um ou dois versos e animou-se com a perspectiva de ver sua poesia

² De agora em diante, sempre que nos referirmos a esta entrevista, escreveremos apenas “*Cadernos*, 1999” e a página da citação.

transmutada em música, ela que sempre foi grande admiradora da obra de Mahler (também para meu espanto descobri que ela foi parceira de Adoniram Barbosa em algumas canções), mas que, assim como João Cabral, adorava dizer bombasticamente que não gostava de música. (Encarte de BALEIRO, 2005)

A tradução destes poemas para o inglês é inédita; porém, considerando que a fortuna crítica sobre a obra de Hilda não é extensa, não são tão poucas as traduções de sua obra. Em italiano encontramos *Il quaderno rosa di Lori Lamby*, e em francês, *Contes Sarcastiques – fragments erotiques, L’obscène madame D suivi de le chien e Da morte. Odes Mínimas/De la mort. Odes minimes* (edição bilíngüe). Vale constatar que no último número do periódico *Tradução em Revista*, de 2009, dedicado à poesia brasileira traduzida, de seis artigos, dois se dedicam à tradução de poemas de Hilda.

Assim, podemos, talvez, falar de um descompasso entre o interesse que a crítica demonstra por Hilda e as traduções suscitadas por sua obra. A nosso ver, essa demanda tradutória remete ao que disse Zumthor (citado no primeiro capítulo): é poético aquilo que provoca em nós um desejo de (re)construção. Em entrevista, ao ser perguntada se ela teria alguma sugestão a jovens escritores, ela responde com ironia: “Escreva em inglês. Português ninguém conhece.” (*Cadernos*, 1999: 41). De qualquer modo, acreditamos que, ao traduzi-la para o inglês, Hilda poderá ser lida de modo mais amplo. O desafio é fazê-lo preservando a melodia, traduzindo a presença dessa voz que não apenas *diz*, mas também *canta*.

Escritos por uma voz lírica apaixonada e desejante, estes poemas são convites, propostas, indagações, interrogações, como se a poeta desejasse seduzir, trazer de novo para perto, o seu amor. Como escreveu Nietzsche, no fragmento “A origem da poesia”, a fala, quando ritmada, parece se aproximar mais dos deuses, torna-se mais envolvente, nos impele (NIETZSCHE, 2001: 112). Nesses poemas, essa força que a palavra adquire através do ritmo, da música, da sensualidade das imagens sugeridas, é usada justamente para envolver o ser amado, ou, ao menos, para tentar envolvê-lo.

Por sua vez, o amor pelo qual clama a poeta é um amor carnal, o que se pede – exige – é um reencontro da mulher e do homem. O corpo é um elemento constante nestes poemas, os amantes são cálidos, e o que importa, dizem os poemas, não é o que pensa a sociedade, é o que é dito na cama, ao pé do ouvido. Nelly Novaes Coelho, em ensaio sobre a poesia de Hilda, identifica a mulher-poeta desses poemas com uma

sacerdotisa que cumpre um ritual, “segura da verdade essencial da experiência amorosa” (COELHO, 1999: 74). Segundo Coelho, este livro pertence a uma segunda fase da produção poética de Hilda, quando sua poesia se torna mais intensa e o erotismo se torna seu “nervo central”. Não há aqui, nem de longe, o elemento obsceno presente em outros textos da autora. É uma poesia de registro elevado na qual encontramos o que se pode chamar, talvez, de “alto erotismo”.

A voz lírica que se autodenomina *mulher-poeta* endereça seus poemas ao ser amado, que, em diferentes poemas, recebe variados nomes, predominantemente Túlio e Dionísio. O endereçamento é aqui um dado importante, pois são poemas que surgem apenas na ausência, com a “Casa vazia”; isto é, a partir da distância entre o “eu” e o “tu”. Pécora, no prefácio ao livro, escreve que, aqui, a *persona* lírica é uma amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta, causando-lhe dor e penas infinitas. O amado, por sua vez, é esquivo e indiferente, “tem casa, mulher, negócios, tudo burguesamente atendendo ao rude decoro dos preconceitos” (PÉCORA, 2001: 13). A síntese, afirma Pécora, é uma apologia da poesia:

Ela se define como *lugar* que, fundado no desejo do amado que falta, atinge ou atende ao apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico que se dá no âmbito da palavra. (PÉCORA, 2001: 13)

Pensando, então, essa poesia como *lugar*, como espaço criado a partir de uma falta, compreendemos esses poemas quase como substitutos do encontro propriamente físico, sensual. Ana Cristina Chiara fala da poesia de Hilda como uma “escrita com o corpo”. O corpo estaria de tal modo inscrito nesses poemas, que se pode falar “da escrita como sucedâneo do desejo corporal” (CHIARA, 2007a: 146). Pode-se dizer que, para a mulher-poeta dos poemas de *Júbilo*, a descoberta da palavra lírica só é possível quando se experimenta a ausência sensual do amante. Vejamos como se dá essa relação falta/poesia:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas
 [...]

 Porque é melhor sonhar tua rudeza

 E sorver reconquista a cada noite

 Pensando: amanhã sim, virá.

 E o tempo de amanhã será riqueza:

 A cada noite, eu Ariana, preparando

 Aroma e corpo. E o verso a cada noite

Se fazendo de tua sábia ausência.

(HILST, 2001: 59)

Como já foi dito, outro aspecto importante dessa poesia é certa *maneira antiga*. Pêcora comenta:

Eu a esboçaria como uma poesia amorosa, de raiz arcaizante, menos à *cantiga de amigo* – cuja lembrança é, entretanto, pertinente – do que à maneira petrarquista e camoniana, supostas suas infinitas glosas em língua portuguesa, marcadamente até o século XVIII. Digo isso pensando, sobretudo, num registro discursivo paradoxalmente irônico e sublime, fundado numa dialética erótica, perfeitamente nítida em seu rigor e sistemacidade. (PÉCORA, 2001: 12)

A própria poeta concorda que enquanto sua prosa parece se filiar a uma tradição mais moderna, sua poesia tem uma linha mais recuada, e cita Catulo como influência (*Cadernos*, 1999: 39). Chiara, no ensaio “Hilda Hilst e Sylvia Plath, as filhas engendram os pais”, ao comentar sobre a opção de Hilda pelas “formas clássicas”, diz que ela parece experimentar “uma temporalidade que se desgarras das contingências do cotidiano, da dicção coloquial (da herança modernista), experimental (concretismo) ou engajada (violão de rua)” (CHIARA, 2007a: 7)³. De fato, analisando esses poemas de Hilda, percebemos neles um “metro fantasma”. Encontramos, por exemplo, alguns versos que são alexandrinos perfeitos, decassílabos ou poemas de 14 versos, lembrando a forma clássica de um soneto. Porém, mais do que seguir à risca a métrica, Hilda apenas remete a estas formas clássicas, como se elas estivessem na “memória” do poema.

Aliás, embora os comentadores os relacionem à cantiga de amigo, à poesia petrarquista e camoniana, a memória evocada por esses poemas não é apenas uma memória da língua portuguesa. Esse “cantar à antiga” parece falar a todos os homens cuja memória contém, em algum lugar, reminiscências de um nascimento da lírica, mesmo que esse seja um momento mítico, tal como a origem da poesia descrita por Nietzsche no fragmento previamente citado. As referências musicais são constantes nessa poesia, remetendo à época em que os textos poéticos eram acompanhados pelo

³ Vale acrescentar que a época que Hilda lançou seus primeiros livros de poesia, foi também a época do início do movimento concretista, na década de 50. Ela foi colega de faculdade de Haroldo de Campos, “mas o grupo dele nunca me procurou”, conta (*Cadernos*, 1999: 27).

som da lira. “Moderato cantabile”, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé” e “Árias pequenas. Para bandolim” são títulos de algumas partes de *Júbilo*.

Reforça este caráter antigo a referência constante à natureza e a ciclos naturais como indicadores da passagem do tempo. O universo dessa poética não é regido pelo tique-taque de relógios urbanos. O tempo aqui é guiado pelos ciclos da lua, pelo sol, pelo ir e vir de noites, dias e madrugadas, por marés, ventos e águas. Aliás, mesmo as construções humanas, quando mencionadas, têm sempre um certo caráter de fixidez, de atemporalidade: a Casa (sempre grafada com inicial maiúscula), a muralha de marfim, o convento.

Contudo, embora profundamente feminina, a mulher-poeta destes poemas não é, em nada, doméstica ou familiar. Ela é voluptuosa, é a amante, a *outra*, nunca a esposa, nunca permanente. Seu lugar social é problemático. A poeta-amante está ao lado das bruxas, do mal-visto, do que não pode ser aceito pela sociedade, como mostra este poema: “Era tão louca/que lá da aldeia/ onde vivia/ Mandava cartas de fogo e areia (...) – Mulher-poeta/ E incendiada/ Que outra morte/ Lhe caberia?” (2001: 87-88). Porém, ela possui saberes, da “difícil dialética lírica” e da “eloquência da boca nos prazeres”. A arte lírica e a arte de amar são os seus dons, mas não há espaço para sua embriaguez poética. Seus poemas não cabem nas estantes, não cabem ao lado dos “livros políticos” do homem:

[...]
 O que pensa o homem
 do poeta? Que não há verdade
 Na minha embriaguez
 E que me preferes
 Amiga mais pacífica
 E menos aventura?
 Que é de todo impossível
 Guardar na tua sala
 Vestígio passional
 Da minha linguagem
 Eu te pareço louca?
 Eu te pareço pura?
 Eu te pareço moça?
 [...]

(p. 22)

Ana Chiara afirma que no livro *Fluxo-Floema*, publicado por Hilda em 1970, há uma “forma clandestina de saber”, um saber *feminino*, que estaria no fato dela privilegiar “a sensação, o instante, o fragmentário, em contraposição à racionalidade e às capacidades de totalização e articulação do *cogito* masculino” (2007b: 140). Esse saber seria “uma forma de conhecimento que se dá como ação clandestina”, a qual, por sua vez, leva à “clandestinidade da forma”. Como procedimentos desta forma, ela aponta para o caráter fragmentário e a “blasfêmia e a bravata” do livro de Hilda (p. 140). Segundo Chiara, desenrola-se em *Fluxo-Floema* uma escrita proliferante, que suspende a respiração do leitor, atingindo o “irrespirável” e culminando numa espécie de “dissolução do em si mesmo, como individualidade, com a dissipação da linguagem em balbucio.” (p. 149).

Também em *Júbilo* encontramos a valorização de um saber localizado fora do domínio da razão e do mundo político. Um saber da intimidade, em oposição à ordem pública. Porém, nos poemas que trabalhamos, não ocorre a dissipação da linguagem apontada por Chiara. Há, sim, sofrimento, solidão, dor extremadas, mas nunca a linguagem se aproxima de um balbucio. Ao contrário, estes poemas revelam firmeza em relação a cada palavra, a cada pausa. É um trabalho quase artesanal, comparável talvez ao do escultor, que molda, cria formas palpáveis. A linguagem não se rarefaz, ela se impõe, em toda sua grandeza – *preclara*, poderíamos dizer recuperando a epígrafe inicial. Pode-se falar, nos poemas de *Júbilo*, até mesmo em *afirmação*, em oposição à dissolução descrita por Chiara com referência ao livro *Fluxo-Floema*. Ariana, voz lírica e mulher-poeta, reafirma a verdade de seu amor e de sua poesia.

A tarefa de traduzir Hilda não é simples. É preciso dar conta da delicadeza e riqueza de seu vocabulário, no qual encontramos diversas sutilezas de difícil tradução. E, ainda, não se podem perder de vista as pausas, as rimas, todos os efeitos que compõem o ritmo do poema. Como enfatizamos, há aqui um aspecto musical bastante evidente, por isso é também importante tentar criar um ritmo parecido nos poemas em inglês. É importante, também, preservar o caráter antigo e certo tom solene, principalmente quando este aparece de forma mais explícita no poema a ser traduzido. Trata-se, portanto, de evitar coloquialismos, ao mesmo tempo que não se

quer uma linguagem dura, rígida, pois assim perderíamos a musicalidade característica destes textos.

Passemos, enfim, às traduções.

4. 1. Poema 1

Original:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
 Voz e vento apenas
 Das coisas do lá fora

E sozinha supor
 Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
 Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
 Meu ouvido escutaria
 O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
 Porque é melhor sonhar a tua rudeza
 E sorver reconquista a cada noite
 Pensando: amanhã sim, virá
 E o tempo de amanhã será riqueza:
 A cada noite, eu Ariana, preparando
 Aroma e corpo. E o verso a cada noite
 Se fazendo de tua sábia ausência.

(p. 59)

Tradução:

It is as it should be, Dionysus: do not come
 Voice and wind only
 Of the out there

Supposing alone
 That if you were inside

This important voice, this wind
 of the branches out there

Would never reach me. Absorbed
 I would listen
 To the essence of your song. Do not come, Dionysus,
 For it is better to dream your roughness
 And every night, savour victory anew
 Thinking: tomorrow, yes, you will come
 And tomorrow will be a time of plenty:
 Every night, I Ariana, making ready
 Fragrance and body. And a verse every night

Unfolding from the wisdom of your absence.

Este é o primeiro poema da parte do livro intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Nestes poemas, o aspecto antigo dessa poesia, quase mítico, fica mais evidente, pois são dirigidos a Dionísio, remetendo ao deus do vinho da mitologia grega. Ariana, voz lírica do poema, também possui origens gregas. Na mitologia, ela teria sido a esposa de Dionísio. Isso não quer dizer que a Ariana e o Dionísio destes poemas representem os personagens da mitologia; há apenas a sugestão de uma ancestralidade. Este poema fala do surgimento da poesia: o verso que se faz – a cada noite – na “sábia ausência” do ser amado. O título dessa parte, “para flauta e oboé”, evoca explicitamente a música, trazendo a lembrança de um tempo em que a poesia era acompanhada pela lira.

De todos os poemas de Hilda que traduzimos, este é, possivelmente, o que apresenta de forma mais marcada características da métrica tradicional, podendo até mesmo ser classificado como um verso polimétrico. O primeiro e o antepenúltimo verso são alexandrinos, e o penúltimo verso é perfeitamente jâmbico. O aspecto mais regular é que todos os versos terminam com palavras paroxítonas (com apenas uma exceção, o verso que termina em “virá”). Há também regularidade na acentuação dos versos, pois muitos recebem acento na terceira, sexta, oitava e décima sílabas. Há também presença importante de rimas: **riqueza/rudeza**, **dentro/vento/atento**, **venhas/apenas**, **ouviria/escutaria**, que contribuem para a engrenagem musical do poema. Ou seja, percebemos que Hilda faz uso da métrica tradicional, mas não se atém rigorosamente a ela. Um pouco como o uso dos nomes Ariana e Dionísio nos remete à antiguidade, o uso de versos metrificados produz um efeito parecido: nos remete a um outro tempo da poesia, anterior ao verso livre. E ainda, a regularidade métrica contribui para a solenidade do poema – não há nada coloquial ou solto, há precisão em cada sílaba.

O norte da nossa tradução foi tentar dar conta dessa presença simultaneamente solene, musical e antiga do poema. Para tal, procuramos preservar na tradução alguma regularidade rítmica e algumas rimas. Vejamos, em mais detalhes, como ela se deu.

No primeiro verso, uma tradução mais literal seria algo assim: “*It is as it should be, Dionisus, that you should not come*”. Este verso, porém, parece longo e repetitivo, além disso, enquanto no verso original encontramos um alexandrino, este verso não possui métrica regular. Sendo assim, preferimos “*It is as it should be, Dionisus: do not come*”. Embora o significado seja ligeiramente alterado, conseguimos um verso predominantemente jâmbico, preservando assim um pouco da solenidade do verso original.

O último verso da primeira estrofe tem uma tradução que é semanticamente complicada. Em “do lá fora”, “da” é uma contração de “de” + “a”, assim, a expressão “lá fora” ganha uma qualidade não apenas adverbial, mas também substantiva. Respeitando estritamente o significado e preservando tanto o aspecto adverbial, como substantivo do verso, fariamos uma tradução assim: “*of the things of the out there*”. Esse parece, porém, um verso demasiadamente longo, que faz uma repetição que não ocorre no original. Preferimos, portanto, manter apenas “*of the out there*”, perdendo “coisas”, mas mantendo o aspecto adverbial e substantivo de “*out there*”.

Valorizando esse movimento “substantivo”, modificamos a primeira linha da terceira estrofe, “Eu jamais escutaria” virou “*Would never reach me*”. Embora não seja, em termos semânticos, completamente fiel ao significado desse verso específico, nos parece uma tradução que condiz com o modo de significar do poema. “Atenta”, no final deste mesmo verso, é de difícil tradução, pois “*attentive*” tem um sentido de cuidar, de dar atenção. Escolhemos, por enquanto, “*absorbed*”.

“Sumo do teu canto” é de difícil tradução. “Sumo” pode significar tanto algo como “óleos essenciais” e “suco”, como “supremo”, “cume” ou “extremado”. Não há uma palavra em inglês que dê conta de todo esse campo semântico, sendo assim, preferimos traduzir por “*essence of your song*”, o que permite uma aliteração com o som de “s”, além de possibilitar tanto uma leitura mais concreta (de “*essence*” como óleo, como substância) e uma leitura mais metafórica (de “*essence*” com um sentido mais platônico, como a essência de uma idéia).

No verso seguinte, a tradução mais literal seria “*rudeness*”, que é, porém, demasiadamente banal em inglês, enquanto “rudeza” não tem nada de banal. Preferimos, portanto, “*roughness*”.

O verso “e sorver reconquista a cada noite” também é de difícil tradução, além de ser um decassílabo, como traduzir “sorver” e “reconquista”? O verbo “*reconquer*” existe em inglês, mas não na forma substantiva. Sendo assim, preferimos, acrescentar o “*anew*” e usar “*victory*” ao invés de “*conquest*”. Preferimos usar “*savour*”, pois uma tradução mais literal de “sorver” seria algo como “*to sip*” ou “*to suck*”. Mas há em “sorver” também um sentido de escutar com grande atenção. Sendo assim, “*savour*” parece uma boa tradução pois conjuga a ideia de saborear, fruir (de modo mais abstrato), com a ideia de uma ação que se faz com a boca.

Os dois próximos versos ganharam tradução quase literal: “Pensando: amanhã, sim, virá/ E o tempo de amanhã será riqueza” – “*Thinking: tomorrow, yes, you will come/And tomorrow will be a time of plenty*”. E “*plenty*” nos possibilitou um rima incompleta com “*ready*”, no verso seguinte – “*Every night, I Arianna, making ready*” – que tem ritmo predominantemente trocaico.

No último verso, traduzimos “se fazendo” por “*unfolding*”, que dá ideia de algo que se desdobra a partir de outra coisa, e foi possível manter alguma regularidade rítmica.

Fazendo uma análise mais geral do poema, podemos ver que foram mantidas todas as pausas no interior dos versos, além de termos conseguido versos com mais ou menos o mesmo tamanho que o original. Não conseguimos, porém, uma regularidade métrica como a presente no original; apenas em alguns versos o ritmo se coloca de modo mais evidente. As rimas foram também quase todas perdidas, pois em inglês ocorre apenas uma aliteração (*essence-song*) e uma rima incompleta (*plenty-ready*). A maior regularidade no poema traduzido é que na primeira parte do poema muitos versos terminam com palavras que recebem acento na última sílaba, ou são monossilábicas (*come-suppose-there-inside-wind-side*) e depois, quase todas recebem acento na penúltima sílaba (*absorbed-listen-Dionysus-roughness-plenty-ready-absence*). Ou seja, há aqui alguma regularidade, mas de modo bem mais frouxo do que no original. Nos parece, porém, que conseguimos, semanticamente, traduzir o aspecto solene do poema. Em inglês também não há coloquialismos, e a escolha vocabular denota um registro alto, através de palavras e expressões como “*anew*”,

“*time of plenty*”, “*fragrance*” e “*unfolding*”. Esperamos, assim, que o modo de significar do original tenha sido, ao menos em parte, traduzido.

4.2. Poema 2

Original:

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
 Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
 Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
 No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
 Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
 E o que tu dizes nem pode ser cantado
 Porque é palavra de luta e despudor
 E no meu verso se faria injúria

E no meu quarto se faz verbo de amor.

(p. 63)

Tradução:

When Beatrice and Cayanna ask you, Dionysus,
 If you love me, you may say you love me not. It little matters to me
 Being nothing around you, a shadow, tattered stuff
 In the judgement of your mother and sister. What matters to me,
 Dionysus, is what you say in bed, to my ear
 And what you say can not be sung
 Because they are shameless, raging words
 And in my verse they would sound wrong

And in my room love is the word.

Esse poema também faz parte da série “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Assim como o poema que vimos anteriormente, há nesse poema uma solenidade, uma musicalidade e uma atmosfera antiga. Hilda embaralha as referências, mencionando simultaneamente Dionísio, que nos remete à cultura grega, e Beatriz, que nos faz pensar na *Divina Comédia* de Dante. Não conseguimos descobrir a etimologia do nome Caiana, apenas sabemos que é o nome de uma cidade no estado de Minas Gerais, e que *Cayana*, grafado com “y”, é o nome de uma ave. Para traduzir Dionísio e Beatriz, seguimos a grafia habitual desses nomes

em inglês. Já com Caiana, optamos simplesmente por uma grafia anglófona, “*Cayanna*”, que tem uma sonoridade bastante próxima do português.

Fazendo a escansão, percebemos que muitos versos poderiam ser decassílabos, como se Hilda houvesse escrito inicialmente usando uma métrica mais tradicional, e depois houvesse remontado o poema para “disfarçar” a métrica (ver anexo com escansão). É um procedimento que nos parece coerente com o que sugere o título dessa parte do livro, “*Ode descontínua*” (grifo nosso).

Há também algumas rimas, como a ocasionada pela repetição de “importa” no final de dois versos, e as rimas entre “**deitado-cantado**” e “**despudor-amor**”.

Em inglês, conseguimos manter as mesmas pausas que ocorrem no interior dos versos, e em alguns versos preservamos uma regularidade rítmica razoável, como no verso jâmbico “*And what you say can not be sung*”. Outra regularidade mantida, com exceção do primeiro verso, é que todos os versos terminam com palavras acentuadas e monossilábicas.

As palavras “sombra, coisa esgarçada”, no segundo verso, são importantes para o poema, e nos parece que foram bem traduzidas por “*a shadow, tattered stuff*”. Em termos semânticos, foi mais problemática a tradução dos últimos versos. A construção “palavra de luta e despudor” não possui um equivalente em inglês, sendo assim, optamos por “*shameless, raging words*”, o que possibilitou uma ligeira rima com “*wrong*” e com “*words*”, nos versos que se seguem. Certamente, “*in my verse they would sound wrong*” não tem a seriedade de “e no meu verso se faria injúria”. Optamos, portanto, por uma construção um pouco mais coloquial no inglês. Porém, levando em consideração que perdermos as outras rimas do poema, é bastante bem-vindo o fato dos últimos três versos rimarem na tradução. Nesse caso, fizemos uma clara opção pela musicalidade e fluidez, em detrimento do aspecto solene dessa poesia.

E ainda, em relação ao último verso, vale observar que em português há uma construção de difícil tradução, pois “se faz verbo de amor” seria algo como “*love is the action*”. Mas assim perderíamos o sentido de “verbo” enquanto “palavra”, e a referência bíblica é importante para esse verso. Sendo assim, preferimos “*And in my*

room love is the word”, mantendo a referência a “E no principio era o Verbo/ *In the beggining was the Word*”.

4.3. Poema 3

Original:

Essa lua enlutada, esse desassossego
 A convulsão de dentro, ilharga
 Dentro da solidão, corpo morrendo
 Tudo isso te devo. E eram tão vastas
 As coisas planejadas, navios,
 Muralhas de marfim, palavras largas
 Consentimento sempre. E seria dezembro.
 Um cavalo de jade sob as águas
 Dupla transparência, fio suspenso
 Todas essas coisas na ponta dos teus dedos
 E tudo se desfez no pórtico do tempo
 Em lívido silêncio. Umas manhãs de vidro
 Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo.

Também isso te devo.

(p. 37)

Tradução:

This mournful moon, this unease
 Inner turbulence, lagoon,
 Inside the solitude, a dying body,
 All this I owe to you. Such immense
 Plans and future, ships,
 Walls of ivory, words full
 Always consented to. It would be December.
 A jade horse beneath the waters
 A double transparency, a line in mid-air
 All these things at your fingertips
 All undone through the portal of time
 Silent and blue. Mornings of glass,
 Wind, a hollow soul, a sun I can not see

This, too, I owe to you.

Quando este trabalho se iniciou, em 2005, em um *workshop* de tradução em Londres, esse foi o primeiro poema que traduzimos. Posteriormente, ele foi retomado e retraduzido, como parte do curso “Tradução de Poesia”, no primeiro semestre de

2008 na PUC-Rio. Ou seja, o convívio com essa tradução é de longa data, e apesar das dificuldades para traduzi-lo, o poema adquire força própria em inglês. O mérito aqui é mais do próprio poema, que, apesar de formalmente complexo e de certo rebuscamento vocabular, é límpido, intenso e certo. Outro modo de dizer isso: mesmo que se faça uma tradução desatenta desse poema, ele é tão forte, que parte de sua intensidade dificilmente se perde na tradução.

Examinando sua forma, encontramos 14 versos, embora se trate de algo diferente de um soneto (ver anexo). Uma característica marcante são as cesuras presentes em todos os versos, exceto no último. O número de acentos em cada hemistíquio varia bastante, com uma média de dois acentos primários em cada, e podemos falar de um *enjambement* entre os versos 4 e 5. Observamos ainda a presença de algumas aliterações (“lua enlutada/ muralhas de marfim”). Além disso, pode-se notar, embora o poema esteja escrito na primeira pessoa, que o pronome pessoal oblíquo da segunda pessoa é o mais marcado: “te devo” aparece logo no começo do poema, e depois é repetido no final, e o uso de “teus dedos”, no verso 10, enfatiza ainda mais a segunda pessoa. Outro elemento repetido algumas vezes são os pronomes demonstrativos “essa”, “esse”, que pela força do contraste, aumentam a estranheza do uso do artigo indefinido em “umas manhãs”.

Porém, é o esquema de rimas internas com rimas externas o que estruturalmente mais chama atenção nesse poema. São todas rimas toantes, onde a letra *a* corresponde à rima que acontece entre “enlutada”, “ilharga”, “vastas”, “planejadas” etc., e a letra *b* corresponde à rima de “desassosego”, “dentro”, “morrendo”. Como podemos notar, a alternância entre esses dois sons nos finais dos hemistíquios ou ao final dos versos é bastante constante e estável em todo o poema. Embora possamos mencionar ainda uma outra rima (*c*), com o som presente em “navio”, “marfim” e “vidro”.

Vejam os esquemas de rimas na versão em inglês (ver anexo). Como podemos notar, uma correspondência com o esquema de rimas do original foi mantida, embora de forma mais fraca. Estabelecendo como rima “a” as palavras que rimam com “moon”, “solitude” e “full”, e como rima “b” as palavras terminadas em sons sibilantes, como em “unease”, em “turbulence” e em “immense”. Foram

mantidas também as cesuras nos versos, e o *enjambement* presente no original em português também está presente na versão em inglês. Quanto às aliterações, elas estão presentes, embora nem sempre nos mesmos versos. A ênfase nos pronomes da segunda pessoa do singular também foi mantida, e onde ele é repetido em português, ele também é repetido em inglês.

Passemos agora a uma análise mais lexical e semântica da versão, onde tentaremos explicitar os motivos de certas escolhas, e até que ponto foram, ou não, bem-sucedidas.

“Desassossego”, no primeiro verso, é uma palavra marcadamente poética em português, que nos remete a Fernando Pessoa, cuja versão para “*unease*” não preserva a dicção poética do original. Porém, a escolha de “*unease*” se justifica por possibilitar a rima sibilante, e também porque a falta do poético aqui será compensada por uma dicção mais elevada em outros momentos do poema. Podemos dizer, então, que houve uma perda, mas ela será relativamente compensada, com o uso no verso seguinte da palavra “*turbulence*”, de origem latina, e que em inglês ganha um tom mais elevado, além de também preservar a rima sibilante.

“Ilharga”, no segundo verso, foi um dos momentos de maior complexidade semântica da tradução. “Ilharga”, em português, pode significar: 1) os lados dos corpos; 2) os lados de um caixão; 3) os lados de um navio. Além disso, podemos fazer uma leitura do significante ilharga, por onde caberia a leitura “ilha” + “larga”, que não é despropositada no contexto do poema, onde as palavras “água”, “navio” e “transparência” proporcionam uma atmosfera aquática, ou marinha, ao poema. Por enquanto, “*lagoon*” foi mantido na versão, mas é preciso buscar palavras com sentido de “lado”/ “*edge*”, e talvez assim seja possível uma melhor correspondência.

“Dentro da solidão”: em português, “da” é uma contração de “de” + “a”, cuja tradução literal para o inglês ficaria excessiva: “*inside of the solitude*”. Escolhemos retirar a preposição e manter apenas o artigo definido, realçando a materialidade da expressão: “*inside the solitude*”.

No caso de “*a dying body*”, perdemos a rima, mas ambas as palavras parecem demasiado fortes para serem alteradas.

No quinto verso, ocorreu uma mudança sintática e também lexical. “As coisas planejadas” virou “*plans and future*”, ou seja, perdemos “coisa” e a palavra “planejadas” virou substantivo. Essa alteração não parece ruim porque manteve uma certa indeterminação presente no português, isto é, não são especificadas quais são as coisas planejadas, ao mesmo tempo que possibilitou a rima *a* de “*future*”. Embora no original uma menção ao futuro não seja explicitada, “coisas planejadas” carrega uma alusão ao futuro, por isso não parece fora de lugar a inclusão dessa palavra.

Já no verso que termina com “*a line in mid-air*”, perdemos a rima, porém foi a imagem mais próxima que conseguimos para “um fio suspenso”, ainda que a materialidade de “fio” seja bem mais forte do que a de “*line*”. Nesse caso, podemos falar de uma clara perda semântica.

Curiosamente, a palavra *pórtico*, do verso 11, tem um equivalente em inglês bastante exato: “*portico*”. Mas talvez a escolha de “*portico*” em inglês, com sua origem evidentemente latina, elevaria demais o tom do poema, e a palavra *portal* permite manter uma dicção nobre, mas sem causar tanto estranhamento.

Para traduzir “em lívido silêncio” optamos por não usar a palavra “*livid*” que em inglês está mais relacionado à raiva. Foi feita a construção “*silent and blue*”, que de algum modo parece mais adequada para traduzir o aspecto calmo de “lívido silêncio”, ao mesmo tempo que “*blue*” se aproxima de um dos sentidos da palavra “lívido”, que é “de cor esverdeada ou azulada, tirante a preto” (Houaiss). Além disso, repete a quantidade de sílabas e acentuação da segunda parte do verso: “*mornings of glass*”.

Não foi mantida uma correspondência completa, porém, ao preservar uma boa quantidade de rimas, e usando um léxico que parece fazer parte de uma mesma esfera poética, acredito que “*this mournful moon*” tenha ganhado em inglês uma música e um corpo parecidos com sua existência original.

4.4. Poema 4

Original:

Sorrio quando penso
 Em que lugar da sala
 Guardarás o meu verso
 Distanciado
 Dos teus livros políticos
 Na primeira gaveta
 Mais próxima à janela?
 Tu sorris quando lêes
 Ou te cansas de ver
 Tamanha perdição
 Amorável centelha
 No meu rosto maduro?
 E te pareço bela
 Ou apenas te pareço
 Mais poeta talvez
 E menos séria?
 O que pensa o homem
 Do poeta? Que não há verdade
 Na minha embriaguez
 E que me preferes
 Amiga mais pacífica
 E menos aventura?
 Que é de todo impossível
 Guardar na tua sala
 Vestígio passional
 Da minha linguagem?
 Eu te pareço louca?
 Eu te pareço pura?
 Eu te pareço moça?

 Ou é mesmo verdade
 Que nunca me soubeste?

(p. 22-23)

Tradução:

I smile when I wonder
 Where in your room
 You keep my verse.
 Away from your
 Political books?
 In the first drawer
 Close to the window?
 Do you smile when you read

Or are you tired of seeing
 Such abandon
 Amorous spark
 On my ripened face?
 Do I seem beautiful
 Or am I to you
 Too much of a poet, perhaps,
 And not serious enough?
 What does the man think
 Of the poet? That there's no truth
 In my drunkenness
 And that you prefer
 A friend more peaceful
 And less adventurous?
 That you simply cannot
 Keep in your room
 Worldly traces
 Of my passionate words?
 Do you see me as mad?
 Do you see me as pure?
 Do you see me as young?

 Or is it real
 That you never knew me?

Esse poema difere bastante dos outros que traduzimos. É menos solene, mais coloquial. Talvez por isso, a tal atmosfera antiga, que em geral enfatizamos no poemas hilstianos, não se faz sentir aqui. Contribui para esse efeito geral a repetição de interrogações, os versos curtos e rápidos e uma forma aparentemente menos rebuscada – não ocorrem, por exemplo, rimas internas. Ainda assim, veremos que a tradução de alguns aspectos semânticos dos versos se revelou delicada.

Em termos formais, o mais marcante nesse poema são os versos curtos, onde as sílabas 2 e 6 são marcadas em quase todos os versos, quando não a terceira e a sexta sílabas, criando um ritmo preciso e constante (ver escansão em anexo).

As rimas também estão presentes, embora, nem de longe, tenham nesse poema a mesma importância que têm em outros. Ao longo de quase todo o poema temos sons que rimam entre si, como *gaveta* e *centelha*, e a rima é completa entre *lês*, *talvez* e *embriaguez*. Nos versos finais, aparecem as rimas toantes *pacífica/impossível*.

Outra marca importante é a repetição de certas estruturas sintáticas. Quase todo o poema é composto de perguntas, feitas por um “eu” diretamente a um “tu”, e

essa marcação sintática (eu-tu) é também constante. A expressão “te pareço”, por sua vez, é repetida cinco vezes. Todas essas repetições facilitaram o trabalho de tradução. Foi possível recriar integralmente esse efeito em inglês. As marcas de pessoa também foram quase sempre mantidas. A presença de dois acentos primários por verso também foi razoavelmente mantida, mas as rimas, por sua vez, se perderam por completo (ver anexo, p. 111).

Mais complexo nessa tradução foi lidar com alguns pontos da semântica. Vejamos alguns itens:

“Tamanha perdição/Amorável centelha”: Para traduzir “perdição”, escolhemos “*abandon*”, que não parece de todo convincente. E “amorável” talvez tivesse sua tradução mais literal em “*lovely*”, porém, ao passo que *lovely* é uma palavra banal em inglês, o mesmo não pode ser dito de “amorável”. Por isso, escolhemos “*amorous*”, que em inglês tem um forte sentido de sensualidade, coerente com a poética hiltiana.

“Maduro”: Quase impossível de ser traduzido, ao mesmo tempo que não poderia ser omitido. *Mature* em inglês implica em algo mais moralizante, e esse certamente não é o sentido do poema. Por enquanto, escolhemos “*ripened*”, que ao menos aproxima mais a idéia da fruta madura, bonita, pronta para ser comida, algo como o rosto maduro da mulher.

Nos versos “amiga mais pacífica/ e menos aventura”, “aventura” passa como adjetivo por causa da terminação feminina, mas ainda assim causa uma estranheza, como uma “agramaticalidade poética”. Em inglês, optou-se por manter dois adjetivos, “*peaceful*” e “*adventurous*”. Outra ideia, não muito convincente, seria: “*A friend more peaceful/and less adventure?*”. Ou ainda, poderíamos deslocar o que em português é um estranhamento lexical, para algo sintaticamente inusitado em inglês, como: “*A friend peacefully/ and less adventurous?*”. Também não parece bom.

Por fim, no verso final, encontramos o verbo “saber”, ambíguo, com mais de um significado, onde “saber” substitui o verbo “conhecer”, mais comum nesse contexto. Normalmente o verbo “conhecer” é usado quando nos referimos a uma outra pessoa, e “saber”, ao mesmo tempo que é mais inusitado, traz consigo uma conotação de sabor, de algo que se saboreia, e também de algo que se sabe porque se

apreende, como algo passível de ser estudado. E ainda, em português, fazemos uma diferença de sentido entre saber e conhecer que não ocorre em inglês, onde “*to know*” é usado indistintamente. Não conseguindo encontrar em inglês um vocábulo que concentrasse todas essas nuances, optou-se por jogar a ambigüidade para outro local, para o verso anterior. “*Or is it real/that you never knew me?*” é uma construção, no mínimo, estranha, que ao menos abre as possibilidades de leitura do final do poema.

Nesse poema, a dificuldade com certas nuances semânticas parecem bem resolvidas. O modo de significar do poema foi mantido e há o mesmo ritmo e mesma forma no poema em inglês. Sendo assim, parece uma boa tradução.

4.5. Poema 5

Original:

Se for possível, manda-me dizer
 – É lua cheia, a casa está vazia. –
 Manda-me dizer, e o paraíso
 Há de ficar mais perto, e mais recente
 Me há de parecer teu rosto incerto.
 Manda-me buscar se tens o dia
 Tão longo como a noite. Se é verdade
 Que sem mim só vês monotonia.
 E se te lembras do brilho das marés
 De alguns peixes rosados
 Numas águas
 E dos meus pés molhados, manda-me dizer:
 – É lua nova –
 E revestida de luz te volto a ver.

(p. 31)

Tradução:

Send me word, if you can,
 “The moon is full, the house is clear.”
 Send me word, and paradise
 Shall be nearer, and your uncertain face
 Shall seem more recent.
 Send for me if your day
 Is as long as your night. If it’s true
 Without me you see nothing but monotony.
 If you remember the gleam of tides

Some pale red fish
 In certain seas
 And my wet feet, send me word:
 “It’s a moonless night”
 And dressed in light, I come to see you again.

Este é o poema de abertura do livro, de uma parte intitulada “O poeta inventa viagem, retorno e sofre de saudade”. O poeta inventa, e inventa o que sofre. É simultaneamente uma súplica – urgente – e um convite, sugestivo e repleto de sutilezas. Lembra remotamente a forma de um soneto, por ter catorze versos, pelo número de sílabas de muitos versos (que variam ao redor de dez – ver escansão em anexo), e por sua temática abertamente amorosa. Na tradução, deve-se tentar preservar este parentesco. Ele é importante, mesmo que remoto. Como se um soneto estivesse na lembrança, na memória do poema.

Mais marcante, em termos da estrutura do poema, é o que se estabelece logo no primeiro verso: “Se for possível, manda-me dizer”. Com algumas variações, é este o “refrão” do poema, que é repetido de formas variadas ao longo do poema. E marcando o início e o final do poema, há uma descrição do ciclo lunar, antecedido por um travessão. Como são fases diferentes da lua, “lua cheia” e “lua nova”, fica marcada uma passagem de tempo, tanto da lua como, nos parece, do próprio poema. Compondo o movimento rítmico do poema, é importante observar os versos curtos próximos ao final, “De alguns peixes rosados/Numas águas”. São os momentos da memória da poeta, e os versos curtos e os pronomes indeterminados fazem com que o poema ganhe um ritmo mais lento. Há uma pausa maior entre os versos, e as palavras ficam mais imprecisas, talvez por estarem falando de algo também vacilante, a memória. Essa respiração precisa ser considerada no texto traduzido, pois também compõe a melodia do poema.

Em termos sintáticos, há uma abundância de pronomes oblíquos átonos (me, te, mim, teu), uma marca constante nos poemas com os quais escolhemos trabalhar de Hilda. Essas marcas de pessoa, portanto, também não devem faltar na tradução. Essa forma de endereçamento faz parte do modo de significar da poesia hilstiana. É através desta relação, *eu-tu*, que a poeta inventa viagem, retorno, distância, a própria poesia.

Há também algumas rimas, nem todas no final da linha, como em **perto-incerto**, **vazia-dia-monotonia**, **rosados-molhados**. E algumas aliterações, como em **lembras-brilho** e em **peixes-pés**. E no último verso ocorrem aliterações em “t” e “v”, que de algum modo tornam mais enfática a promessa que fecha o texto: “E revestida de luz te volto a ver.”

É bastante problemática a tradução do verso “Se for possível, manda-me me dizer”, que se repete, com variações, ao longo do poema. Optamos por “*If you can*”, por ser uma forma anglo-saxã sinônima a “*if possible*” e que soa mais usual nesse contexto de pedir favor. Além disso, “*if possible*” soaria por demais *businesslike*. Para traduzir de forma mais literal a segunda parte deste verso – “manda-me dizer” – precisaríamos de uma construção meio desajeitada, muito longa, em inglês: *have someone come and tell me*. Ao nosso ver, em português está dito que a poeta quer que o ser amado mande alguém (um mensageiro?) trazer uma notícia. Optamos por “*send me word*”, construção que soa ligeiramente antiga, e mantém a idéia da intermediação de alguém, a sugestão da presença de um mensageiro. Outra vantagem de “*send me word*” é que podemos repetir uma construção similar quando o “refrão” reaparece, ligeiramente modificado: “Manda-me buscar/*Send for me*”.

Os versos que dizem das lembranças, evocando certas imagens (“E se te lembras do brilho das mares/ De alguns peixes rosados/Numas águas/ E dos meus pés molhados”) são de delicada tradução. Como traduzir “**peixes rosados**”, e como fazer esse som e esse sentido ecoarem com “**pés molhados**” depois? Ficamos, por enquanto, com “*pale red fish*”, que parece melhor do que “*pink fish*”, principalmente por manter o ritmo: “*pale red fish – my wet feet*”, correspondendo à repetição de **p_s_ados** no original. Nesse trecho há também o “alguns” e “numas”. Em inglês as duas expressões seriam traduzidas por *some*, mas como não queríamos repetir, foi usado “*in certain seas*”, que parece bom também pela aliteração.

No último verso, muito bonito, onde “luz” ressoa com “lua”, presente no verso anterior (como se dissesse: “e revestida de lua te volto a ver”), este eco de perdeu. Mas podemos usar “*dressed in light*”, que recupera a sibilante de “*moonless*”, além de criar uma rima com “*night*” no verso anterior.

Quanto ao número de acentos por versos, a versão está próxima do original. Talvez os versos pareçam um pouco mais curtos, e isto pode ser porque as palavras em inglês tendem a ter menos sílabas do que as palavras em português. Perdemos muitas rimas, mas não todas. Em inglês, temos as rimas *clear-nearer*, a rima sibilante entre *tides* e *seas* e entre *moonless* e *dressed*, e ainda, *night-light*.

De modo geral, a tradução desse poema não ficou ruim, mas é como se não tivesse a mesma força do texto em português. Sim, foi mantida a forma que lembra o soneto, e temos as mesmas pausas e cesuras. O ritmo geral foi preservado. Porém, a versão parece perder nos detalhes. As rimas e os ecos entre muitas palavras foram perdidos, a tradução do verso que se repete foi problemática, e o último verso tem uma tradução “correta”, mas sem metade da força de todas as consoantes, afiadas, em português. Como sabemos, um poema traduzido deve tentar recriar os principais efeitos poéticos de um poema, e parece que o principal, o ritmo, foi mantido; mas as perdas de muitos detalhes fizeram com que o poema traduzido seja mais diluído do que o original.

4.6. Comentário final

Ao traduzir e comentar os poemas de Hilda Hilst, não perdemos de vista o impacto do conjunto de efeitos poéticos, como aspectos semânticos e sintáticos, efeitos de ritmo e rima, entre outros. A poesia de Hilda é densa, quase toda linha de verso traz complexidades tradutórias. Ao traduzir, considerando que uma equivalência total entre original e tradução é improvável, privilegiamos certos efeitos em detrimento de outros, os que parecem mais importantes em cada poema. Sendo assim, os comentários sobre as traduções tratam de diversos níveis da poética hilstiana, mas tende a se concentrar nos aspectos que se colocam de modo mais evidente. Espera-se que o efeito final da tradução, seu modo de significar, seja semelhante ao original.

Como efeitos poéticos característicos de Hilda, destacamos o registro solene e o uso freqüente de rimas. Procuramos, portanto, recriar em inglês as rimas e preservar a solenidade dos poemas, que se revela tanto no vocabulário, como em certo “metro

fantasma” presente em alguns versos. Nas traduções, embora de modo mais frouxo, encontramos também alguns versos metrificados. Para manter o registro alto, optamos algumas vezes por palavras de origem latina, que soam menos naturais em inglês, e nos interessam justamente por provocar certo estranhamento. Tentamos recriar em inglês o que parecia ser mais marcante na estrutura dos poemas, como jogos de rimas internas e certas repetições sintáticas. Em termos semânticos, a perda de algumas sutilezas foi inevitável. Mas os poemas de Hilda são tão fortes que, mesmo traduzidos, parecem preservar boa parte de sua força. Esperamos, portanto, que a presença *intensa, flamante e preclara* dessa lírica também se faça sentir em língua inglesa.