

## **IMAGENS DO BRASIL NA POESIA DE ELIZABETH BISHOP**

Thaís Flores Nogueira Diniz  
UFMG

Elizabeth Bishop, poeta americana que viveu no Brasil nas décadas de 50 e 60, legou à posteridade poemas magistrais, entre eles alguns que, de maneira simples, retratam aspectos peculiares da vida brasileira. O trabalho se propõe a analisar “The Burglar of Babylon” em comparação com “O Ladrão da Babilônia”, tradução realizada por Paulo Henriques Britto. Neste poema, várias imagens do Brasil são apresentadas, mas principalmente as das favelas do Rio de Janeiro e seus moradores, imigrantes de várias partes do país.

O poema é escrito em forma de balada, forma de canção narrativa, que era preservada e transmitida oralmente, focalizando um episódio ou situação. Na balada, o personagem fala em seu próprio nome, o que significa que os diálogos estão sempre presentes. Entretanto, embora sempre exista a primeira pessoa, quem fala representa a voz do povo. A história, em linguagem simples, é a chave da balada e, como a ênfase é dada a esta, não há espaço para a delineação do personagem. As repetições e os paralelismos encontrados servem ao propósito de enfatizar o episódio principal e, ao mesmo tempo, descarregar a emoção. Sabe-se que Elizabeth Bishop tinha preferência pelas formas tradicionais. Vejamos, então, como a autora trabalha os vários elementos da balada em seu poema e qual a finalidade do uso desses elementos.

“The Burglar of Babylon” gira em torno de um personagem que simboliza, ao mesmo tempo, o imigrante do norte, o favelado, e as

várias gerações de brasileiros que enfrentam as agruras de pertencerem a uma classe menos favorecida e de serem eternamente perseguidos pela polícia. É a história de Micuçu e tantos outros brasileiros de boa família, que se tornam ladrões por força das circunstâncias. Como as baladas tradicionais americanas, que contam a história dos fora da lei como Jesse James e Sam Bass, o poema narra a história de um brasileiro, também um fora da lei.

O poema inicia com a comparação entre os migrantes que vêm para o Rio de Janeiro e as aves de arribação. São “milhões de pardais”, diz o poema, que migram e param para descansar, fazendo seus ninhos frágeis, “de madeira e papelão”, segundo Paulo Henriques Britto. Esses barracões são construídos provisoriamente como os ninhos das aves migradoras, mas acabam se tornando perenes, “como os líquens”, que grudam e se espalham. Ao virem para o Rio, “os pardais” se instalam nos morros. O herói do nosso poema se instala no Morro da Babilônia, a capital de um antigo Império, local de prazeres e luxúria, a antítese de Jerusalém e do paraíso. Etimologicamente, Babilônia significa “a porta de deus”, porém de um deus pervertido em homem, no que ele tem de mais vil: o instinto de dominação e a luxúria. Como a Babilônia significa também o triunfo passageiro, o lugar onde se aprende magia para usá-la para a destruição, serve bem para simbolizar a moradia de Micuçu, o herói do poema.

Assim, de pardal, o nosso herói passa a micuçu, espécie de cobra da Região Norte, cujo veneno é mortal. Símbolo do que há de escuro no psiquismo obscuro, incompreensível e misterioso, a cobra também significa o que é escandaloso para o espírito. Embora “criado direito, com carinho, com amor” segundo a tia, “Micuçu nunca prestou”. Os fregueses do botequim da tia desdenhavam-no por ele ter sido preso seis vezes. Apesar disso, era temido pelos soldados que o tachavam de perigoso. As cobras dos nossos morros são, de fato, pardais transformados, sem trabalho, passando frio e fome, nos barracos de papel.

Perseguido pela polícia — pegara noventa anos de cadeia — Micuçu vem despedir-se da tia que o criara como filho e agradecer-lhe por tudo que fizera. Sabia que ia morrer, era inevitável. Ainda assim ameaça algum possível delator e sobe o morro. Porém, em vez de encontrar os jardins suspensos e as muralhas que cercavam a antiga Babilônia, Micuçu foi se esconder nas cavernas e no forte abandonado, de onde podia vislumbrar a cidade do Rio de Janeiro. Como os barcos que passavam ao longe, tornando-se apenas um pequeno ponto, Micuçu se assemelhava a uma mosca na amurada. De cobra criada que era, passa a ser uma mosca no muro, um ponto insignificante, tão insignificante que não consegue ser visto pelo helicóptero do Exército que se une à Polícia para persegui-lo morro acima. No alto do morro é o alvo/mosca da Polícia e dos ricos que observam atentamente a caçada humana através dos binóculos, à distância. Micuçu vê seu fim se aproximando. Prenuncia a morte e chega a espantar um urubu que se acerca, agourento. Depois de uma noite longa, com a vida nas mãos dos soldados que, como formigas, sobem o morro, Micuçu é atingido no ouvido e morre, para alívio da polícia e da população. Lá em baixo, os ricos e afortunados, indiferentes, tomam seu banho de mar, cercados de vendedores, na praia. O pardal/cobra/mosca morre, como chegou ao morro, sem nada: “um revólver, dois contos de réis e as roupas do corpo”.

Imagens simples como estas servem para descrever a trajetória do imigrante que termina seus dias no morro da Babilônia, lido e traduzido pelos seus contextos e pelos signos que se misturam à sua descrição. A linguagem que o descreve é multivalente. Em vez de mostrá-lo despido, usa elementos que o ornamentam e que contam sua história, escrita pelas muitas figuras que nele habitam: a tia, a irmã, a Polícia, o Exército e a cobra criada que veio do Norte e se instala, para morrer mais tarde. Babilônia significa, portanto, o mundo material onde o espírito se desenvolve ou se desintegra. No Rio de Janeiro, esse morro é o local para onde se dirigem aqueles que, como Micuçu, buscam uma vida melhor,

segurança e emprego, uma tia, enfim, mas acabam por encontrar desintegração, morte e desgraça. O local que aparentemente servia de proteção — tinha esconderijo como cavernas e um forte abandonado — era vulnerável. E Micuçu sabia disso.

Paulo Henriques Britto capta a mensagem do poema em sua tradução fazendo-o ao mesmo tempo tradicionalmente formal — estrofes com o mesmo número de linhas, rimas bem feitas e métrica repetitiva — e tradicionalmente histórico — situado dentro de um espaço temporal razoavelmente delimitado: momento em que as favelas se tornaram um lugar paradoxal. Sua atitude é a de naturalizar o texto traduzido, amenizando-o, modificando-o e assim tornando-o mais próximo da cultura brasileira, receptora do texto.<sup>1</sup> Para isso, usa expressões bastante coloquiais e marcas de oralidade que lhe permitem ser fiel ao texto, sem deixar que ele perca de vista a forma em que o poema foi escrito — a balada.

A re-escrita do texto está marcada com uma linguagem mais coloquial ainda que o original, provando assim a competência e maestria do tradutor. Exemplos se encontram no uso das palavras “salafrário”, “o sem-vergonha”, “o infeliz”, “o morto”, que se referem ao personagem; “birosca” e “barraco”, respectivamente para botequim e barracão; “rabear”, que se refere ao movimento feito pela pipa; “tirar fino”, para frisar que o tiro passara bem perto do alvo e “espiar”, para descrever a ação de olhar através do binóculo. “Desgraçado” é o adjetivo usado para descrever o sol amarelo “feito” ovo (em lugar da conjunção “como”). Além desses exemplos de linguagem coloquial, ainda podemos enumerar outros: “barulheira medonha”, “dar uma batida”, “o fim de Micuçu” e “esbaforido”, expressões coloquiais e gírias constantes do poema.

Como na língua inglesa são distintas as formas de linguagem escrita e falada e no português não existe um registro aceitável para a reprodução da fala, os tradutores têm de desenvolver estratégias para amenizar o texto, aproximando-o dessa. Neste poema, a maestria do tradutor pode ser demonstrada em sua habilidade para usar marcas de oralidade que exercem a mesma função da balada, que narra, com linguagem simples e fluente, como uma canção.

Uma dessas marcas, recorrente em todo o poema, é a manutenção, e não a elisão, do pronome sujeito, que seria própria do português padrão.

O exemplo abaixo ilustra esse procedimento:

They said, "He'll go to his auntie, Who raised him like a son. She has a little drink shop On the hill of Babylon".	Disseram: " <b>Ele</b> vai atrás da tia, Que criou o <b>sem-vergonha</b> . Ela tem uma <b>birosca</b> No morro da Babilônia".
--	--

Além da não-elição do pronome sujeito redundante, nesta estrofe, o uso das palavras "sem-vergonha" (não presente no texto em inglês) e "birosca" (para traduzir "drink shop") serve para exemplificar a linguagem coloquial usada.

He did go straight to his auntie, And he drank a final beer. He told her, "The soldiers are coming, And I've got to disappear".	E foi mesmo lá na tia, Beber e se despedir: " <b>Eu</b> tenho que <b>me mandar</b> , Os <b>home tão</b> vindo aí".
--	---

Na estrofe acima, além da manutenção do pronome sujeito redundante na tradução, a expressão "me mandar" é puramente coloquial e substitui bem, em sentido, o "I've got to disappear". As expressões "os home", no lugar de "soldiers" e "tão", forma contrata de "estão", são outros exemplos de marcas de oralidade do português empregadas pelo tradutor.

"Ninety years they gave me. Who wants to live that long? I'll settle for ninety hours, On the hill of Babylon".	" <b>Eu peguei</b> noventa anos. Nem quero viver tudo isso! Só quero noventa minutos Uma cerveja e um chouriço."
--	---

Novamente a manutenção do pronome sujeito e a expressão idiomática “peguei” para se referir ao tempo de prisão aplicado a um condenado pela justiça representam a língua falada pelo brasileiro. Nesta estrofe, “a cerveja e o chouriço”, último desejo do condenado, também substituem a certeza do tempo (“ninety hours”) de vida que lhe resta.

Na estrofe seguinte, a marca de oralidade se encontra na forma de agradecimento através do “(o)brigado, tia” (“You were good to me”) e no uso da expressão “A senhora foi muito legal”, onde a palavra “legal”, com o sentido de “ser bondoso”, é bastante coloquial em português, constituindo-se mesmo numa gíria atual. Novamente nesta estrofe, “Vou tentar fugir dos home”, no lugar de “I’ll run as long as I can” e “Mas sei que eu vou me dar mal”, para traduzir “But I’m a doomed man” representam exemplos felizes da tradução de Paulo Henriques. Vejamos como ficou a tradução:

“Don’t tell anyone you saw me. I’ll run as long as I can. You were good to me, and I love you, But I’m a doomed man”	“ <b>Brigado</b> por tudo, tia A senhora foi muito <b>legal</b> . Vou tentar <b>fugir dos home</b> , Mas sei que <b>eu vou me dar mal</b> ”.
---	---

A recomendação, “don’t tell anyone you saw me” só aparece, na tradução, na estrofe seguinte

“If you say you saw me, daughter, You’re just as good as dead”	“Se <b>tu</b> contar que me viu <b>Tu vai morrer</b> , viu menina?”
---	--

onde o pronome “tu” é mantido e não concorda com o verbo. Juntamente com a forma analítica “tu vai morrer”, em vez da sintética “tu morrerás”, ambos os procedimentos aparecem como marcas de oralidade. O mesmo acontece nas estrofes 15 e 16, onde

as frases “And he knew he was going to die”, dispostas como refrão, são traduzidas pelas falas de Micuçu: “Eu vou morrer”.

Ao dirigir-se ao urubu, que vem voando em sua direção, Micuçu usa a forma eclipsada “**Pera aí**”... e mantém o pronome sujeito “que **eu** ainda não morri” para traduzir: “Not yet, my son, not yet”, fortes marcas de oralidade.

Depois da morte de Micuçu, os comentários da tia também mostram marcas como essas:

“We have always been respected.  
My shop is honest and clean.  
I loved him, but from a baby  
Micuçu was always mean.

“**Eu** criei **ele** direito,  
Com carinho, com amor.  
Mas não sei, desde pequeno,  
Micuçu **nunca** prestou.

We have been respected.  
His sister has a job.  
Both of us gave him money.  
Why did he have to rob?

Eu e a irmã **dava** dinheiro,  
**Nunca** faltou **nada, não**.  
Por que foi que esse menino  
**Cismou** de virar ladrão?

I raised him to be honest,  
Even here, in Babylon slum”.

**Eu** criei ele direito,  
Mesmo aqui nessa favela.”

Primeiro, temos a manutenção do pronome sujeito que reaparece nas estrofes acima. Depois, é o pronome reto (ele) que aparece como objeto direto do verbo, o que não é aceitável em português. Porém duas outras marcas de oralidade estão ainda presentes. A primeira é a dupla negativa: “Nunca faltou nada, não” e a segunda é o duplo “que”: “Por que foi que”. Neste trecho ainda existem algumas marcas que caracterizam o discurso como coloquial. Uma delas é a falta de concordância verbal: “Eu e a irmã dava dinheiro”, em vez de “dávamos”; outra, é o uso da expressão “Micuçu nunca prestou” para descrever seu comportamento como marginal. Uma terceira marca seria o uso do verbo “cismar”, usado no sentido

que, em português, seria “decidir a fazer alguma coisa a despeito de tudo”, forma bastante informal. Nos comentários dos fregueses, além da repetida manutenção do pronome sujeito, ainda há o uso do *palavrão*, só aceitável em linguagem informal.

“He wasn’t much of a burglar,            **“Ele era um ladrão de merda.**  
He got caught six times—or more”    Foi pego mais de seis vezes”.

A análise da tradução do poema nos leva a concluir que a reescrita é marcada com uma linguagem mais coloquial do que o próprio original, onde a diferença entre as línguas falada e escrita já se encontra acentuada normalmente, mesmo sem o uso dos artificios dos quais se valeu o tradutor. Como um todo e não apenas nos diálogos, o poema, em forma de balada que bem traduz essa oralidade e coloquialidade, narrando um episódio comum nas nossas favelas, serve à finalidade de apontar também uma desigualdade evidente entre as camadas sociais brasileiras, assunto raramente abordado nos poemas de Elizabeth Bishop. Assim, a autora, seguida pelo tradutor, se apropria de uma forma literária, a balada, para narrar uma história que, no fundo, denuncia as condições de vida dos menos favorecidos no Brasil.

### Nota

1. Os termos transliterar e naturalizar, usados por Lefevere, significam respectivamente criar imagens exóticas, conservando-as próximas da cultura origem e amenizar, modificando a obra para torná-la próxima da cultura receptora.



## **Bibliografia**

Bishop, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Seleção, introdução e tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.