



Sonetos de uma palavra, de Seymour Mayne: fragmentos e expansões poéticas
Word Sonnet by Seymour Mayne: Fragments and Poetics Expansions

Alexandre Daniel de S. Feldman*

Resumo: O *Word Sonnet*, traduzido por *Soneto de uma palavra*, é uma variante da forma tradicional de soneto. Há críticos que são completamente contrários à denominação, uma vez que consideram o soneto em sua forma tradicional e que o fato de se manter catorze linhas não garantiria a estrutura convencional do que pode ser originalmente considerado um soneto. Entretanto, em essência, a estrutura de um poema composto em catorze linhas com uma única palavra em cada verso mostra-se como algo inovador. Sabe-se que o fluir da arte poética não pressupõe obstáculos de estrutura e forma.

Palavras-chave: Soneto. Fragmentos. Seymour Mayne.

Abstract: *Word Sonnet*, translated *Soneto de uma palavra*, is a variant of the traditional sonnet form. There are critics that are completely contrary to the title, since they consider the sonnet in its traditional form and the fact of maintaining fourteen lines would ensure the conventional structure than can be originally considered a sonnet. However, in essence, the structure of a poem composed in fourteen lines with a single word in each line shows up as something innovative. It is known that the flow of poetic art does not presuppose obstacles of structure and shape.

Keywords: Sonnet. Fragments. Seymour Mayne.

O *Word Sonnet*, traduzido por *Soneto de uma palavra*, é uma variante da forma tradicional de soneto. Há críticos que são completamente contrários à denominação, uma vez que consideram o soneto em sua forma tradicional e que o fato de se manter catorze linhas não garantiria a estrutura convencional do que pode ser originalmente considerado um soneto. Entretanto, em essência, a estrutura de um poema composto em catorze linhas com uma única palavra em cada verso mostra-se como algo inovador. Sabe-se que o fluir da arte poética não pressupõe obstáculos de estrutura e forma. Pode-se dizer que o soneto de uma palavra é soneto por conta de sua estrutura linear, mas não pela estrutura métrica. A métrica, há muito esquecida a partir dos movimentos modernistas e de vanguarda, concede espaço à força da palavra que, sozinha, em uma linha, atrai toda a atenção para si e a sua carga conceitual mais profunda para somente depois tomar corpo no que pode ser entendido como a dimensão frasal que se opera entre as linhas deste minúsculo soneto.



Nota-se, em estudos acerca dessa modalidade, que a palavra em si torna-se frase e seus sentidos se multiplicam numa operação que ao mesmo tempo pressupõe o encadeamento textual previsto nos manuais de coesão e coerência como sua completa autonomia, ao menos por um instante. Todavia, vale salientar, que autonomia não significa que outra palavra poderia estar lá, pois, na verdade, a escolha, não raramente limitada pelo número de linhas e, conseqüentemente, catorze palavras, exige a máxima capacidade de transformar cada verbete num caleidoscópio que opera multicores e as mais diversas percepções e sensações.

Justamente por ser um poema curto e aparentemente comprimido, instiga o leitor, o apreciador de poesia, a retornar ao começo e relê-lo. Tal ato, de imediato, se revela produtivo e outra leitura é feita com novas impressões e distintas caracterizações. O ir e vir, o experimentar a leitura inversa, isto é, do final para o começo, do meio ao fim, do meio ao início conferem a esse tipo de poema uma dimensão geométrica. Algo semelhante a diferentes apreciações de um prisma. Em vez de palavras, tem-se a impressão do olhar sobre um objeto. Cada linha, isto é, cada verso uma superfície maior ou menor dessa figura com catorze planos. Quando se dá conta desses movimentos, o leitor já está literalmente a brincar mergulhado no mundo de significados múltiplos que um mesmo significante, isto é, uma palavra-verso, oferece. E, mais do que polissemia de ordem contextual, vê-se uma polissemia de ordem poético-estrutural que surge exatamente da forma condensada e restrita imposta pela própria forma. Quebrou-se a forma tradicional do soneto, mas ao manter sua linearidade fez-se com que diferentes períodos literários convivessem numa mesma poesia, numa mesma linha. O soneto e a poesia moderna se mesclam no *Word Sonnet*.

Há versos que são conectores, ou seja, nos quais uma simples conjunção ou preposição faz a ponte entre ideias que tomam forma na imagem mental que se cria e flui na mente do leitor. Seu valor, que antes era reduzido em um poema tradicional, aqui se mostra maior, pois ocupa o mesmo nível e o mesmo grau de estrutura que as palavras mais reluzentes e multissignificativas: uma linha. E a preposição, a conjunção, o artigo definido ou indefinido convidam o leitor a investigá-los com mais detalhe e precisão.

Cada poema constitui-se de uma frase ou, às vezes, duas. A estrutura frasal verificada na vertical pode ser entendida como mais uma quebra, ao menos para as línguas ocidentais, pois estas operam sua estrutura escrita na horizontal enquanto algumas línguas orientais operam uma leitura vertical. De qualquer modo, a estrutura em si, apesar de significativa, não é mais importante que o conteúdo. Justamente, no movimento de identificação da essência e substância



da carga conceitual máxima da palavra-verso pode haver ou não uma explosão de multissignificados que produzem imagens mentais instantaneamente na mente do leitor.

Tome-se, primeiramente, como exemplo, o “Soneto Ricochete”.¹ Nele, de imediato, a força da palavra remete a algo que resvala, encosta, atinge um ponto, alguém ou algo que não era previsto. O ricochete de uma bala, o ricochete de um chicote é com o que esperamos nos deparar. Todavia, teremos o ricochete de luzes. Ora, o ricochete de luzes é o que normalmente se denomina de reflexo. Perguntar-se-ia o leitor se o poeta não poderia ter dado ao soneto de uma palavra o título de “reflexo”. A resposta é muito simples: não. Como não, por que não? Justamente pela força da palavra. Ricochete é ato de ricochetear que, por sua vez, carrega a ideia de reflexo, de choque entre duas superfícies, dois corpos, mas sem necessariamente haver intenção. Ora, se reflexo está contido em ricochete por que não aceitar uma simples troca? Porque ricochete, sua velocidade e seu efeito algumas vezes forte ou até mesmo violento não estão na passividade do reflexo. Eis, portanto, o poder da palavra e sua polissemia.

Ricochete

Vá
encontrar
algo
no
escuro:
neve
refletindo
a
si
própria,
num
ricochete
de
luminosidade.

Ricochet

Go
find
something
in
the
dark:
snow
reflected
off
itself,
a
ricochet
of
Illumination.

A força da palavra já induz o leitor a esperar por um impacto que o comando imperativo, não comumente previsto na função poética, revela inesperadamente a passagem do tempo. A carga conceitual de cada verbete transporta o leitor de uma simples imagem fotográfica a um mundo que mais se apresentaria como surreal ou fantasioso. Não se pode ver neve no escuro. A



ausência de luz não permite que os objetos e as formas sejam percebidos. Não há novidade nisto. É a luz que torna o mundo físico perceptível. Ainda mais: é o reflexo da luz em nossos olhos que torna o mundo físico visível. Mas o poeta diz para o leitor procurar algo no escuro.

Assim sendo, pode-se depreender que a ordem do poeta para o seu leitor é para que este não procure algo no mundo visível e sim em outro lugar. Talvez na mente, no sentimento ou ainda em um não lugar. Uma frase simples, um comando aparentemente tolo que, ao final, revela-se “um ricochetear de ideias” que se acumulam uma por cima da outra do mesmo modo que as palavras foram colocadas nas catorze linhas, isto é, separadas e simultaneamente unidas pelo sentido do todo. Após o comando, há a explicitação de o que deve ser encontrado. Enquanto o mais lógico seria que o poeta dissesse o nome de um objeto e a partir dele invocasse elementos outros, ou ainda, sugerisse que algo abstrato fosse encontrado no escuro, opta, calmamente, por quebrar a expectativa e sugere que o leitor procure neve que reflete a si própria. Ora, o que é a neve que reflete a si própria se não um reflexo, um espelho. Mas, se essa neve está no escuro, não há reflexo. Todavia, à neve é atribuída a força do reflexo da luz, ou seja, o ricochete de luminosidade, uma maneira de dizer que a neve contrapõe-se à escuridão (da noite ou da alma) de modo que ela seria um reflexo do dia na escuridão noturna. Um ricochete, algo não programado. Um ricochete da luz solar, uma expansão.

Se adotado um ponto de vista de influência de elementos bíblicos e judaicos na obra do poeta canadense Seymour Mayne, poder-se-á revelar ainda mais: a luz em oposição às trevas e o ricochete de luminosidade, isto é, o *big bang* da vida tomando forma.

Iniciar a análise do poema por esse soneto revela precisamente o fato de este dar título ao livro do poeta, professor de Literatura Canadense, Estudos Canadenses e Produção Textual na Universidade de Ottawa. Ricochete é o efeito produzido pelo soneto de uma palavra e, por isso, confere o título ao livro. A expansão do vocábulo do pensado ao imprevisto e as sensações e imagens mentais que se interconectam de uma forma tão rápida quanto o passar de uma estrela cadente, a qual se sabe, não se trata de estrela e sim recebe essa denominação por um equívoco do olhar, fazem com que as ideias que brotam do emergir significativo dos vocábulos sejam ricocheteadas e transformem as linhas numa corrente expressiva ao mesmo tempo em que se preserva a individualidade na pluralidade de cada palavra-verso. Lembra também uma característica esquecida ou negligentemente apartada pela crítica tradicional, ou seja, a judaicidade que por meio de poesias que lembram ditos talmúdicos temperam os microversos com ironia e sagacidade.



Seymour Mayne é autor, editor e tradutor de mais de sessenta livros. Seus escritos foram traduzidos para diversas línguas: francês, alemão, hebraico, polonês, romeno, russo, espanhol e português. Suas últimas publicações incluem *Ricochet: Word Sonnets/Sonnets d'un mot* – a bilingual English/French edição com seus sonetos de uma palavra, *The Old Blue Couch and Other Stories* – um volume com seus contos, and *On the Cusp: Word Sonnets/Albores: Sonetos de una palabra/À l'orée: Sonnets d'un mot* – uma publicação trilingue.

O poeta é um inovador entusiasta do soneto de uma palavra e realizou diversas leituras e deu várias palestras, no exterior e no Canadá, acerca dessa forma única e miniaturizada de poesia. Outra coisa a se considerar para análise é o ponto de vista, o olhar do tradutor. Como dar conta da transformação e, em especial, das estruturas frasais e os conectivos? Eis uma questão que revela de imediato, ao menos, em boa parte do processo, que, ao fundo, todos políglotas sabem: há e não há tradução. Há tradução porque ao menos fragmentos ou ajustes de fragmentos podem ser transpostos do idioma A para o idioma B. Contudo, não há tradução perfeita, exata e que dê conta de todas as particularidades de uma língua ou cultura porque a força da palavra em seu aspecto de significado apresenta em diferentes línguas, variadas raízes e distintas ligações. Traduzir poesia é praticamente um crime que se comete em relação ao original, porque as impossibilidades persistem e não há um fim absoluto. A frustração do tradutor vai além de inversões e adequações. Não há como pensar em reagir: cada língua apresenta suas correntes de significação que ampliam e aprisionam. Exemplificando melhor: “in” no soneto Ricochete não é “no” e, portanto, em termos de precisão termo a termo a melhor tradução seria “em”. Porém, traduzir o termo desta forma obrigaria o tradutor a separar a preposição “em” do artigo definido “o”.

Em termos estruturais, estaria a tradução mais próxima do original no que tange a forma. Todavia, sabe-se que o fluir poético busca o som e o fruir das imagens e do modo que foi traduzido, isto é, aglutinando preposição e artigo (“no”) permitiu conceder ao poema a velocidade e o elemento natural da língua falada presente no uso do imperativo desde o início do soneto. Velocidade que na tradução para o português é ainda mais ampliada ao se trocar o verbo do participio passado para a forma do gerúndio. Preferiu-se “neve refletindo a si própria” a “snow reflected off itself” para conceder a velocidade e o fruir. Outro exemplo a ser apontado é a palavra-verso artigo indefinido “a” justamente a que antecede a palavra-verso que dá título ao poema e, como já explicado, a concepção do que vem a ser o soneto de uma palavra. Assim, esse termo fora traduzido por “num”, o que revela que o tradutor optou por inserir uma preposição aglutinada ao artigo indefinido que não há no original. Que efeito



pode ser revelado por esta opção? Exatamente a ligação do reflexo. Algo que se reflete o faz “em” outro algo e, portanto, há uma conexão ampliada que não se faz necessária na língua inglesa por conta da regência verbal.

Nota-se, portanto, que, em termos de tradução, o *Word Sonnet* constitui-se num desafio instigante, isto é, um exercício de semântica que não deixa de lado questões gramaticais. Alterações são inevitáveis no processo tradutório. Entretanto, ler um soneto de uma palavra e sua tradução lado a lado permite comparações e a imediata reação diante das inevitáveis leituras. Quem usa óculos sabe que além do grau há o eixo da lente e que qualquer alteração no eixo pode distorcer, modificar melhorando ou piorando o que se vê.

Vale a pena comparar a tradução a seguir:

Janeiro	January
Depois	After
da	the
terceira	third
queda	fall
até	even
o	the
tráfico	traffic
se	trails
dissipa	away
em	in
uma	the
neve	thick
espessa	sinking
absorvente.	snow.

A maior alteração de foco ocorrida na tradução dessa poesia parece realmente ser a passagem do artigo definido “the” para “uma”, ou seja, usando um artigo indefinido. Se não houvesse diferença entre o definido e indefinido nas línguas trabalhadas isso não seria uma questão a ser debatida. Todavia, não se trata aqui de latim. Portanto, os artigos são importantes e conferem sentidos, detalhes que devem, sempre que possível serem preservados. Contudo, é facilmente verificável que no caso exposto, o artigo em língua portuguesa é usado, como no primeiro soneto analisado nesse artigo, de forma aglutinado. Se a opção do tradutor fosse pela aglutinação, ele teria de necessariamente inserir outra palavra, pois a aglutinação eliminaria um verso. Assim, o grau de



liberdade do tradutor faz com que sua atividade e reflexão permitam tentar causar o menor dano possível ao original. Há teorias que afirmam que o ato de traduzir se constitui também em um ato criativo. Sim, é verdade, mas não um ato criativo isolado. Ele tem um ponto de partida e um referencial: o original. Portanto, evitar, ao máximo, fugas de significado faz parte da árdua e trabalhosa tarefa de traduzir.

Em termos de forma, no caso do *Word Sonnet*, afora essas que mais dizem respeito ao uso de preposições, artigos e regências, por se tratar de uma palavra a cada verso, por não haver métrica, a forma até certo ponto será secundária. As inversões do posicionamento de adjetivos e substantivos também são inevitáveis, mas, mesmo obrigatórias, vale a pena prestar atenção a pequenas alterações que podem causar em sentido e interpretação.

Em termos de palavra, sentido, força e significado, talvez, o termo que desperte maior atenção seja *sinking*, aquilo que afunda, chafurda que fora traduzido por “absorvente”. Não que não seja uma opção dicionarizada. Todavia, a força da palavra é contingentemente alterada. Enquanto no inglês, há a ideia de que algo afunda na neve, na tradução em língua portuguesa, absorvente confere a sensação de algo a que se adere de forma ao menos mais natural. Não há, por exemplo, a violência de afundar. Assim, em português não se perde algo, há um movimento de entrega, de se deixar levar.

No entanto, o que mais chama a atenção na tradução é o sentido da carga semântica, do efeito cultural da língua. Em outras palavras, aquilo que mesmo traduzido não é traduzido. E o que é isso e onde podemos encontrar na poesia? Se olharmos, com microscópios culturais, as traduções, em sua grande maioria, revelar-se-iam muito mais falhas na profundidade do que é normalmente imaginado. Mas não há necessidade de tão largo aprofundamento. Basta olhar para o título. Exatamente o título. *January* foi, diga-se, perfeitamente traduzido por janeiro. Não há problema nenhum em termos de palavra, do mês. Aqui é um excelente exemplo de vocábulo que não pode ser substituído por outro termo. E, em se tratando de *Word Sonnet*, não há permissão nem mesmo para trocas como, por exemplo, “primeiro mês do ano”, “o nascer do ano”. Mas, um leitor atento sabe que *January* do poeta Seymour Mayne não é Janeiro do tradutor Alexandre Feldman. O *January*, de Mayne, por uma questão gramatical e de norma culta será sempre escrito com letra maiúscula.

Já o *Janeiro*, de Feldman, apresenta coincidentemente essa característica por se tratar do título. Estivesse a palavra em um dos versos e Janeiro seria janeiro, com letra minúscula. Talvez menor? Vale a pena, ao menos, a reflexão. Afinal, a convenção maiúscula e minúscula não existe em todas as línguas. Haja vista o



principal caso: o hebraico. Língua bíblica que se dirige a Deus, Senhor, Adonai, Jeová com letras minúsculas. Aliás, não vale a pena pensar que talvez, em hebraico, só existam letras maiúsculas? Enfim, há algo ainda maior do que o tamanho da letra e sua percepção e importância sociolinguística. O *January*, do poeta canadense, é frio, a neve presente deixa isso claro, enquanto o janeiro, do tradutor, é quente e a neve é naturalmente algo externo ao país, à realidade, à cultura. Assim sendo, mesmo sendo traduzida, a força da palavra em seu aspecto cultural, por mais que compreendida, não é vista do mesmo modo. O poeta está mergulhado, “absorvido” na neve. O tradutor, ao contrário, é, no máximo, um observador. A neve é distante, mesmo que ler tal poema seja refrescante no calor tropical.

O soneto seguinte retoma a luminosidade de *Ricochete*, mas, diferentemente do anterior, evoca mais de modo mais nítido e direto a ligação da luz, isto é, da luminosidade com o ato da criação do relato em Gênesis. O poeta, como em *Ricochete*, faz uma pergunta ao leitor, mas ao contrário da anterior aqui é mais sutil e leve em sua indagação. A complexa dualidade escuridão-luz é revista. Dessa vez, a luz é a luz que separa as trevas, o silêncio, o não existir, o antes inexplicável do existir, do tempo, da eternidade. E o interessante é notar que, ao recorrer à imagem bíblica, o autor está apontando a luz e não a luz solar. O conhecedor do ato da criação sabe que a primeira coisa criada por expressão de vontade por Elohim foi, justamente a luz que possibilitou a divisão entre o dia e a noite. Contudo, essa luz não é o sol ou outro astro qualquer porque estes foram criados posteriormente.

Ora, essa luz é, na teologia, tanto judaica quanto cristã, interpretada como a mais profunda manifestação do divino. O atributo de toda a criação. O existir em oposição ao vácuo, ao vazio. Daí o silêncio. O vácuo é silêncio. A física sabe que no vácuo o som não se propaga. O silêncio absoluto é a manifestação da ausência de luz. Escuridão e silêncio se unem não numa simbiose de calmaria meditativa, mas em representação do abismo, da dúvida e, em última instância, até mesmo da morte. Afinal, a morte é a escuridão, a ausência de movimento, o sono absoluto, o silêncio. Estranhamente, a morte surge questionada em um poema cujo título é Luz. No entanto, há algo ainda mais intrigante se levada em consideração a vertente judaica do poeta canadense. A Luz é metáfora do divino, de Elohim, de Adonai, de YHWH. Afinal, a pergunta é se o leitor crê na luz eterna e não na luz do sol, de uma tocha, lanterna ou qualquer outra fonte. Uma luz inesgotável eterna é uma luz para o além-tempo e, conseqüentemente, além-espço. É metafísica pura.



Nesse soneto, é igualmente invocada a ideia da palavra como atributo de criação. Algo que deixa de Saussure a Bakhtin, de Pierce a Bloomfield sem fôlego, isto é, sem palavras. A ideia que ultrapassa a dicotomia significado/significante está no silêncio das entrelinhas que se torna no todo tão revelador por aquilo que não é explícito, verbalizado, tanto ou mais do que aquilo que está nas linhas. Não há a palavra deus no poema. Mas, em termos culturais, ela está lá. Então temos a camada do texto e a camada interpretativa. Falar sobre o não explícito o não verbalizado no texto parece uma heresia linguística por mais que essa reconheça interpretações para além da camada textual. Tanto é que o texto escrito, gravado, perpetuado possui a característica primordial de documento.

Em termos jurídicos ocidentais, mesmo havendo interpretações, essas são limitadas e não se alongam para o não dito, ao substrato invisível. Então, se vemos além do escrito, seria possível ao tradutor evocar o não verbalizado em sua tradução? Sim e isso depende da sintonia, da capacidade de adentrar o mundo interlinear, a distância entre o núcleo do átomo e seus elétrons que é, cientificamente, comprovado pelo vazio. Ora se o que cria todas as substâncias, o mundo físico, é composto de vazio, por que não se pode aceitar o vazio como significativo? Justamente porque o vazio não conhece regras nem limites? Sim. Por ser o caos que a ordem da criação divina aboliu? O *tohuwawohu*? Também sim. Pode haver o alongamento no vácuo linguístico desde que ele se projete sobre o limite, *dir-se-ia*, gravitacional que é exercido pela cultura. Deixem os linguistas se debaterem.

Há muito tempo, bem antes das formulações da linguística moderna, os hermeneutas judeus já sabiam dessas camadas intra e extratextuais. Daí o método *PaRDeS* de exegese e interpretação. *PaRDeS* é um acrônimo de *Peshat* (פֶּשֶׁט) cujo significado é “simples”, “direto” e se refere, portanto, a interpretação literal do texto, ou seja, a primeira camada; *Remez* (רֵמֵז) que se refere ao simbólico e alegórico e pode ser traduzido por “dica” ou “insinuação” do que está para além do sentido literal: o metafórico; *Darash* (דָּרַשׁ) cuja tradução é procurar, investigar por comparação e associação com outros termos iguais, relações de palavras em contextos semelhantes e diferentes; e, por fim *Sod* (סוּד), o “segredo”, o “místico” apreendido não pelo texto em si, mas pela inspiração ou revelação dele proveniente.

Em termos de interpretação literária, *Peshat* se refere ao literal, *Remez* ao alegórico, *Darash* às parábolas e *Sod* ao oculto, místico, mas no que se refere à capacidade interpretativa, o primeiro é para o homem comum, àquele a quem somente o literal, o superficial confere sentido. O segundo é o ponto que pode ser atingido pelos letrados, pelas pessoas que estudam e conseguem ir além do



sentido absolutamente literal de um texto. O terceiro, já com bem menos adeptos, era na tradição judaica reservado ao rei, isto é, aquele que está acima do homem comum e do letrado. Aquele que procura o conhecimento máximo do que se encontra a sua volta. E, por fim, o quarto e último método interpretativo que era reservadíssimo e ainda o é, àqueles poucos que vão além do escrito, além da linguagem mostrada, verbalizada, transmitida. Ela é a camada do místico, que, interpreta o mundo acima, inclusive dos reis, ou seja, a imagem do profeta. E, a título de esclarecimento: o profeta bíblico é um indignado, um revoltado (talvez até mesmo no sentido camusiano que o termo possa adotar) e não um vidente. O que diz do futuro é de fundamento ético e não de sortilégio.

Resumindo, o que foi definido como o além texto, a entrelinha, o conteúdo no vácuo linguístico é a interpretação que pode ser feita na poesia condensada e miniaturizada de Mayne, bem como no seu vazio significativo. Ao ocidente parece estranho propor a leitura do que não foi escrito, mas está contido no escrito. Deus, no *Word Sonnet*, a seguir, ilumina o silêncio, traz a vida e é eterno porque é capaz de iluminar a primeira e última palavra, isto é, o sentido da vida, dado pela palavra, atributo humano que por meio do qual torna o mundo sensível e metafísico visível, tangível e, certamente, problemático.

Luz

Light

Quem	Who
acredita	believes
na	in
luz	light
eterna,	everlasting,
iluminando	enlightening
silêncio,	silence,
escuridão	darkness
e	and
a	the
primeira	first
e	and
última	final
palavra?	word?



Por fim, apresenta-se aqui a poesia mais carregada de judaicidade. A que fala por meio do silêncio místico, de *Sod*, de um mundo destruído quase que por completo. De um mundo cultural praticamente aniquilado e cuja sobrevivência ainda é incerta. Destarte, é, dentre os poemas apresentados, o mais escuro, mesmo nele não havendo a palavra escuridão. É o poema mais cinza por carregar a morte. É o poema da consternação, do sofrimento, da dor mesmo que nenhum desses termos esteja lá. É um soneto assustador. É Shakespeariano na presença fantasmagórica dos mortos sem cara e sem nome que, assim como o pai de Hamlet, clamam por justiça que nunca virá. É Freudianamente complexado e carregado de um trauma indelével.

É um lamento, uma reza, um clamor inútil no vácuo da superfície da carne. É depressão absoluta. É tudo isso e nada disso é dito. E é a palavra, a língua apagada à força pela bestialidade do mundo ocidental e cristão. É a selvageria europeia que não carrega nada do exótico que os colonizadores procuraram nas Américas, África, Ásia e Oceania. É a prova histórica do potencial satânico do espírito humano. É desumano. É maléfico em seu resultado. É espelho da podridão dos interesses institucionais acima das mais básicas necessidades humanas. É putrefação do espírito. É o homem-barro na lama mais suja. É o passado que não se cala. É o sussurro aterrador. É o sonho dos mortos. É o suplício de um *Welt* que somente perdurará se voltar a ser *Lebn* pela palavra cujo poder é de criação e sublime.

Ídiche

Eco
de
sussurros
como
fantasmas
distantes
em
seus
milhões
sonham
com
o
discurso
vivo.

Yiddish

Echoes
of
whispers
as
distant
ghosts
in
their
millions
dream
the
living
into
speech



O poema é tudo o que fora anteriormente analisado por se referir aos milhões de vítimas inocentes que foram aniquiladas nas fábricas de morte produzida na autoproclamada culta civilização europeia pelas mãos e desejos do povo alemão, em especial, os nazistas e por todos os colaboradores cristãos antissemitas covardes que os auxiliaram a perseguir, deportar, aprisionar ou escravizar e dizimar pessoas (pais, filhos, crianças, bebês, idosos) cujo único fator para tanto ódio do qual foram vítimas foi o fato de serem judeus. Uma característica, somente repensada no ocidente a partir do Concílio Vaticano II. É, portanto, em última análise, mais do que resultado de discursos historicamente carregados pelo ódio, é a frustração da incoerência do mundo dito ocidental, isto é, mundo cristão ou cristianizado que historicamente se autorreveste de uma aura de bondade, solidariedade e pureza, mas cuja documentação histórica revela exatamente o contrário. O poeta canadense, Seymour Mayne, nesse *Word Sonnet*, revela o desejo de reavivamento do idioma iídiche e, conseqüentemente, desse mundo cultural que foi quase que em sua totalidade transformado em cinza.

* **Alexandre Daniel de S. Feldman** é professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Nota

© Todos os direitos e copyright dos poemas em inglês citados neste artigo pertencem ao autor, Seymour Mayne. Os direitos das respectivas traduções a Alexandre Feldman e ao autor.

Referências

ALTER, Robert. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books, 1985.

GOODY, Jack; WATT, Ian. *The Consequences of Literacy. Comparative Studies in Society and History*. London: Cambridge University Press, v. 5, n. 3, p. 304-345, 1963.

HOWE, Irving. Writing and the Holocaust. In: LANG, Berel (Ed.). *Writing and the Holocaust*. New York-London: Holmes & Meier, 1988. p. 175-99.

MAYNE, Seymour. *Ricochet*. English & French. Ricochet: word sonnets – sonnets d'un mot / Seymour Mayne. Traduit de l'anglais par Sabine Huynh. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011.