



## Teatralizações femininas. Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tradutoras

### *Female Theatrical Performances. Cecília Meireles and Sophia de Mello Breyner Andresen: Translators*

Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil  
sscramim@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-0316-0582>

**Resumo:** O objetivo desta reflexão é comparar as práticas de escrita de duas poetisas, a saber, Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles, com as traduções que fizeram, respectivamente, de *Hamlet*, Shakespeare, em 1987, e *Orlando*, Virginia Woolf, em 1948. A partir da análise dessas traduções, comparadas a alguns poemas de ambas as poetisas, pretende-se desenvolver a afirmação de Giorgio Agamben (2007) de que o poeta moderno elabora sua subjetividade sem deixar que esta fique marcada por um “lugar” ao qual ela devesse “retornar” em nome de uma originalidade primordial de sua palavra lírica. O sujeito decorrente desse processo está livre para viver esse momento presente no qual ele se encontra com sua incompletude e compreende que é feito de uma angústia analisável. Contemplar a linguagem é o modo de produzir subjetividades não essenciais. A tradução é um dos modos mais eficientes de se pensar a palavra. Sendo operada por deslocamentos incessantes, a prática da tradução é um interrogar-se sem cessar – e angustiadamente – pelo sentido da materialidade mesma da estrutura da palavra sem alcançar o sentido pleno do que é traduzido. A tradução faz surgir de um ato objetivo uma potência subjetiva, pois de seu vazio de conteúdo pode ser dito algo de novo.

**Palavras-chave:** Sophia de Mello Breyner Andresen; Cecília Meireles; poesia brasileira; poesia portuguesa; tradução.

**Abstract:** The purpose of this reflection is to compare the writing practices of the two poets, Sophia de Mello Breyner Andresen and Cecília Meireles, with the translations they made of *Hamlet*, Shakespeare, Breyner in 1987, and *Orlando*, Virginia Woolf, by Meireles in 1948. From the analysis of these translations, compared to some poems of both poets, it is intended to develop Giorgio Agamben’s (2007) claim that the modern poets elaborate their subjectivity without allowing it to be marked by a “place” to which they owe “return” in the name of a primordial originality of their lyrical word. The subject resulting from this process is free to live in this present moment in which they find themselves with their

incompleteness and understand that they are made of an analyzable anguish. Contemplating language is the way to produce non-essential subjectivities. Translation is one of the most efficient ways of thinking about the word. Being operated by incessant displacements, translating is to constantly interrogate and distress oneself for the meaning of the very materiality of the word structure without reaching the full meaning of what is translated. Translation gives rise to subjective power from an objective act, because something new can be said of its content void.

**Keywords:** Sophia de Mello Breyner Andresen; Cecília Meireles; Brazilian poetry; Portuguese poetry; translation.

## 1 Mulheres que escrevem mulheres

Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen são duas mulheres cujas obras se apresentaram ao público como intencionalmente racionais, sustentadas por uma posição frente ao mundo que as caracterizava por, deliberadamente, fazerem aparecer a produção artístico-intelectual feminina. O trabalho de Cecília Meireles (1901-1964) ainda está por ser estudado em seu conjunto, sua obra está bastante dispersa, pois nem tudo foi publicado em livro. Contudo, pesquisadores têm tentado trazer de volta à circulação poemas ainda inéditos. A tese de doutorado de Erion Marcos Prado é um exemplo desse esforço: o trabalho traz à cena contemporânea os poemas que foram publicados por Cecília Meireles, na revista modernista *Festa*, os quais entre os anos de 1927-1929 (primeira fase) e 1934-1935 (segunda fase), do grupo neossimbolista. Esses poemas foram, posteriormente, excluídos pela própria autora na reunião de sua obra. Para além dos poemas resgatados pela tese supracitada, há também as crônicas dispersas em periódicos, edições de livros esgotadas, traduções, conferências, desenhos e, ainda, a revista *Travel in Brazil*, criada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), publicada em inglês com o intuito de atrair turistas ao Brasil durante o governo Vargas. Cecília, além de ter sido editora da revista entre 1941-1942, publicou ali vários artigos assinados com seu nome ou com pseudônimos. Recentemente, essa publicação obteve uma reedição e ganhou um estudo específico de Luís Antônio Contatori Romano, *Cecília Meireles e a Travel in Brazil (1941-1942)*. Trata-se de importante trabalho de recuperação da obra de Cecília Meireles, pois os arquivos que continham a revista *Travel in Brazil*, juntamente com todo o acervo do DIP, haviam sido destruídos pelo governo Dutra (1946-1951) numa tentativa de apagar a memória desse órgão de propaganda do Estado Novo.

As relações de Cecília Meireles com a ditadura de Getúlio Vargas mereceriam um estudo à parte, no entanto, gostaria de destacar aqui que a autora teve presença marcante no jornalismo do início dos anos 1930 na seção “Página de Educação” do *Diário de Notícias*, com o qual colaborava diariamente. Em sua coluna defendeu e veiculou as ideias da Escola Nova, cujo manifesto assinou em 1932. Por diversas vezes manifestou-se a favor do internacionalismo e do desarmamento: segundo a educadora, a internacionalização e a campanha pelo desarmamento deveriam começar nas escolas, nas palavras e nos atos dos professores, “principalmente nos atos, porque falar já quase não vale a pena...” (MEIRELES, 1932, p. 12). O governo Vargas, na época, retrocedeu frente às pressões da Igreja Católica – que lhe dera apoio durante do golpe de Estado – para implementação da obrigatoriedade do ensino religioso nos programas de ensino das escolas públicas. A partir desse retrocesso e diante de outros mais, Cecília Meireles se opôs à implementação dessa obrigatoriedade. Em carta de 23 de maio de 1932 a Fernando Azevedo, a escritora desabafou escrevendo que “a corrente a que pertence o Sr. Tristão de Athayde age com esse delírio dos fracassados, que, na loucura da salvação, não podem distinguir mais a natureza dos seus próprios argumentos” (MEIRELES *apud* MOARES, 2016, p. 747). E completou: “eu creio – e antes andasse enganada – que esses cronistas nos vão dar muito trabalho”, isso “porque não é fácil, nem agradável, nem prático discutir com enfermos [...] e quase todos incuráveis” (MEIRELES *apud* MOARES, 2016, p. 747). Desse modo, opunha-se ao ensino religioso e assumia a defesa da separação republicana entre Estado e Igreja, questão que ficou evidente na sua luta contra o decreto ministerial que privilegiava interesses religiosos no campo educacional e denunciava o delírio coletivo de criar uma atmosfera algo ruidosa com o intuito de atordoar a todos para confundir “as novas tendências pedagógicas com o comunismo” (MORAES, 2016, p. 746).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Segundo José Damiro de Moraes, em “Cecília Meireles e o ensino religioso nos anos 1930: embates em defesa da escola nova”, que consultou os arquivos com as cartas recebidas por Fernando Azevedo da parte de Cecília Meireles, a correspondência entre eles demonstra o enfrentamento de Cecília Meireles com a frente católica. Ela se refere às ações de Tristão de Athayde em carta de 23/05/1932 a Azevedo. Comenta e analisa com o educador escolanovista: “as tentativas de desmoralizar a Escola Nova por parte desse articulista católico que, para Meireles, buscava confundir a tendência pedagógica com o comunismo” (MORAES, 2016, p. 746).

Outro destaque que merece estudo é sua posição filosoficamente marcante no que diz respeito aos direitos das mulheres, tanto no que se refere à vida social como ao direito de decidir sobre seu próprio corpo. A tradução que Cecília Meireles fez do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, é um modo ao mesmo tempo incisivo e sutil de operar essa reflexão filosófica sobre a relação entre o gênero – literário e sexual – e a natureza. Além da tradução de *Orlando*, Cecília publica no ano seguinte o livro de poemas *Retrato natural* (1949), uma reunião de oitenta e cinco poemas, frutos de uma viagem da escrita do poema em direção ao conhecimento das coisas, mediada pela observação das cores, flores, água, pássaros. Promove nesses poemas uma meditação pelo sentido da existência humana mediado pela ironia e deleite diante dos espaços naturais. O livro *Retrato natural* se soma ao esforço da autora por pensar, legal e antropológicamente, a presença da mulher na sociedade brasileira. Cecília Meireles escreveu três artigos quando das discussões e implementação da lei que regularizou o trabalho feminino país. Sua atuação intelectual foi importante nas discussões que fizeram avançar a implementação da lei.<sup>2</sup>

No século XXI, questões como essas poderiam interessar apenas por seu caráter de registro histórico, no entanto, convencida de que a luta por uma escola laica ainda não tenha acabado no Brasil – e de que os mesmos conservadores que na década de 1930 queriam impor os dogmas do catolicismo no âmbito do ensino secular e público se travestiram com doutrina pentecostal –, considero ser preciso denunciar que ainda acossa as mulheres do século XXI o fantasma das restrições à sua autonomia plena. Portanto, não é demasiado retomar esse gesto autoral de Cecília Meireles entre 1937 e 1940, que com um esforço socioantropológico significativo, fez um estudo das metamorfoses do trabalho feminino na construção do Brasil desde o século XVI – quando ainda país nenhum existia – até os anos de Vargas, quando se tentava liberar a mulher – se casada – do consentimento do marido para exercer uma atividade profissional, o qual foi acompanhado por uma reivindicação social para tornar a maternidade e os cuidados com as crianças em idade pré-escolar uma responsabilidade pública. No Brasil

---

<sup>2</sup> Cf. em: O trabalho feminino no Brasil. *O Observador Econômico & Financeiro*, n. 17, 1937. Em: O trabalho feminino no Brasil. *O Observador Econômico & Financeiro*, n. 42, jul. 1939. Em: Cenas do trabalho feminino. *O Observador Econômico & Financeiro*, n. 50, mar. 1940

de hoje, esse problema se desdobra na reivindicação das mulheres pelo status de saúde pública para os cuidados que o Estado deve oferecer quando se decide interromper uma gravidez. Tudo isso seriam inteiramente ações referentes à cidadania se não houvesse, ainda, a contaminação de crenças e dogmas pessoais no âmbito da vida cidadã. Cecília Meireles, nos três artigos supracitados, fala da atividade laboral das mulheres durante quatro séculos. Se lemos hoje os artigos, publicados entre 1937 e 1940 na revista *O Observador Econômico & Financeiro*, teremos a impressão de que nada mudou no país.

Cecília Meireles, uma artista com profunda compreensão da história do Brasil e de sua literatura, constrói, filosoficamente, uma obra em metamorfose. Ela soube atentamente observar a natureza e constatar que, permanecendo as mesmas, as coisas vão ganhando outra forma exigindo, por isso, as metamorfoses também nos modos de luta contra algo que não cessa de voltar.

Dezenove anos mais nova que Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen viveu entre 1919 e 2004 e teve que lutar contra praticamente os mesmos problemas que a colega brasileira, ainda que de maneira reflexa: Cecília foi acusada de fazer “sombra” ao trabalho de seu primeiro marido, o artista plástico Fernando Correia Dias; de Sophia, ao contrário, falava-se que até mesmo seu ativismo político vinha de seu marido, Francisco José Carneiro de Sousa Tavares, e não dela. A historiadora Eloisa Aragão<sup>3</sup> relata ter ouvido frases como essas diversas vezes enquanto pesquisava a trajetória do ativismo antifascista da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

Do mesmo modo que Cecília Meireles, Sophia produziu uma vasta obra literária que vai desde poemas até suas traduções do francês e do inglês (em especial de algumas obras de Shakespeare e Dante Alighieri). Foi comum a ambas o gesto de excluir livros e poemas de sua obra reunida.

---

<sup>3</sup> A pesquisadora, em sua tese de doutorado intitulada *Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto ‘O jantar do bispo’ e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)*, defendida na Universidade de São Paulo em 2017, destaca a atuação intelectual da poeta e sua oposição ao regime salazarista, tanto em manifestações e ações de caráter público de cidadania quanto em numerosos poemas e contos. A partir dessa premissa, a pesquisadora defende a tese de que as contradições da vida social foram incorporadas à obra artística de Sophia.

Cecília Meireles excluiu os poemas publicados na revista conservadora, neossymbolista e católica *Festa*, e Sophia de Mello Breyner Andresen, o livro de 1961, *O Cristo cigano*.<sup>4</sup> Nas semelhanças entre seus trabalhos encontra-se a ação política: Sophia se opõe abertamente ao regime totalitário de António de Oliveira Salazar quando alguns padres da igreja católica, na década de 1950, decidem não mais o apoiar atuando, a partir de então, em defesa – e até escondendo – políticos perseguidos pelo regime. A poeta será eleita deputada constituinte logo após a caída do regime totalitário pelo partido socialista.

Por seu interesse nos mitos clássicos gregos, a fixação no movimento vital da natureza fará com que Sophia produza igualmente uma obra com foco na metamorfose, disso derivando sua compreensão do mundo. A meditação no que diz respeito ao sentido da vida é, na obra da poeta, uma constante que tem como mediação a observação da paisagem natural. Disso decorre a sabedoria que se produz em seu texto, provocadora de um diálogo entre os próprios mitos da literatura ocidental e sua recorrente conversa com a cultura clássica grega. A perscrutação da atividade linguística é uma constante no seu texto poético que – ao exercer a faculdade mais destacada da poesia que é a de nomear as coisas – sabe-se, desde o princípio de sua tarefa, que escreve como se fosse um ator que nunca experimentará a completude de seu trabalho.

Seu rigor com a palavra no seu uso poético lhe propiciou a maestria na tradução de obras de literatura. A tradução que fez de *Hamlet* ainda hoje é celebrada em Portugal como uma das mais bem realizadas do poeta inglês em nosso idioma. Sophia cumpriu, com sua poesia, aquilo que Giorgio Agamben (2007, p. 108) indicava quando refletiu sobre a construção da subjetividade do poeta moderno cuja interioridade se elabora sem deixar que esta fique marcada por um “lugar” ao qual ela devesse “retornar” em nome de uma

---

<sup>4</sup> Eucanaã Ferraz informa na apresentação que escreve à antologia de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Coral e outros poemas*, que “muitos críticos o [o livro *O Cristo cigano*] consideram um caso à parte na obra de Sophia, sobretudo pelas características formais – versos curtos e medidos, principalmente a redondilha –, mas também pelo universo temático, no qual a luz dá lugar à obscuridade. [...] A própria poeta pareceu concordar e ratificar tal ‘condição descentrada’, tendo em vista que daria o nome de *Livro sexto* à reunião de poemas que publica a seguir, quando pela ordem de publicação, é *O Cristo cigano* que ocupa o lugar de sexto livro. E a desconfiança de que o volume fora mesmo expurgado seria confirmada a adiante, com a sua exclusão da *Obra poética*, que reuniu, em 1991, todos os livros da autora”. (FERRAZ, 2018, p. 27).

originalidade primordial de sua palavra lírica. O poeta moderno traduz e constrói sua subjetividade simultaneamente, sem princípio hierárquico constitutivo. O sujeito decorrente desse processo está livre para viver esse momento sempre presente no qual ele se encontra com sua incompletude frente ao outro que o constituiu, compreendendo, com isso, que é feito de uma angústia analisável (AGAMBEN, 2007, p. 108).

Contemplar a linguagem e considerá-la a partir de um ponto de vista exterior é o modo de produzir subjetividades não essenciais. A tradução é um dos modos mais eficientes de se pensar a palavra e produzir o texto. Sendo operada por deslocamentos incessantes, a prática da tradução é um interrogar-se sem cessar – e de modo angustiante – pelo sentido da materialidade mesma da estrutura da palavra sem alcançar o sentido pleno do que é traduzido. A tradução faz surgir de um ato objetivo uma potência subjetiva, pois de seu vazio de conteúdo pode ser dito algo de novo, pode dela surgir uma nova política.

## 2 As metamorfoses

A prática da tradução é metamorfose. É a materialização de um desejo de livrar-se das analogias oferecidas por um pensamento que encontra sentido pleno no processo de transmissão. Buscar palavras mediante um processo analógico de espelhamento entre mundo e palavra faz com que o processo de transmissão fique comprometido por visões de mundo extremamente idiossincráticas. Sem o espelhamento, o processo de transmissão não se fixa na reprodução e a passagem operada pela a tradução se transporta para a esfera da criação, entendendo-se criação não apenas como fazer nascer algo nunca visto antes. A criação é, também, dar novos usos ao que já estava dado. A teoria da tradução com a qual as práticas textuais de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen são analisadas neste artigo fundamenta-se no conceito desenvolvido por Walter Benjamin de “pervivência”.

Quando Walter Benjamin traduziu os poemas da antologia *As flores do mal*, de Baudelaire, para o alemão, publicou um prefácio para explicitar seu modo de traduzir aqueles poemas. Sua proposição, que originou o conceito, estava ligada à ideia de uma nova vida do texto que era produzida pela experiência da leitura tradutória. Em 1923, quando o filósofo elabora o conceito de “pervivência”, *das Fortleben*, o que fundamentava sua prática de leitura tradutória não era somente a consideração sobre uma questão

metodológica no que se refere à técnica do ato e do efeito de traduzir, ou, ainda, sobre algo intimamente ligado à cultura letrada aquilo que Benjamin queria dar dimensão destacada. Tratava-se de uma consideração sobre a potência de um ato em sua dimensão vital, na sua relação com a vida. O termo utilizado no texto para designar a força exercida pela operação tradutora frente à falta de lugar do texto traduzido no presente da tradução, *das Fortleben*, inclui na sua etimologia o termo *leben*, que pode indicar tanto o uso do substantivo *vida*, *das Leben*, quanto o verbo *leben*, ‘viver’. Diante da preposição *fort*, a expressão ganha a possibilidade de sentido de “viver através”. (Cf. SCRAMIM, 2019).

### 3 A borboleta Orlando

Em 1948, Cecília Meireles publicou a tradução de *Orlando*, de Virgínia Woolf. Por se tratar de uma biografia romanceada de Victoria Sackville-West, o texto mantém contato com o gênero fantasioso das narrativas feéricas, no entanto, é a história da vida de um artista que nos é contada, um artista “trans”, já que Victoria Sackville-West produziu poesia, narrativa e vários jardins – pois era paisagista – e cultivava uma vida ambivalente em relação à sua identidade sexual. Mantinha simultaneamente um sólido casamento heterossexual, bem como amantes artistas mulheres. Sackville-West escreveu em 1927 um longo poema narrativo, *The Land*. O personagem Orlando que dá nome ao romance de Virgínia Woolf é também um artista “trans”. Ele simultaneamente se traveste de homem ou mulher – de acordo com suas curiosidades e circunstâncias –, é poeta e tenta ao longo da narrativa escrever o poema de sua vida, cujo título ele já define desde as suas primeiras experiências com o mundo: O carvalho. Os momentos no livro em que o leitor está em contato com o referido poema de Orlando são justamente aqueles em que ele está fazendo experiência com a natureza.

Sabe-se que usar o nome de Orlando para um personagem, depois que Shakespeare o consagrou na comédia *As you like it* não é algo isento de complexidades. *As you like it* é um texto dramático de Shakespeare que trata do amor de Rosalinda travestida em roupas masculinas por Orlando. Rosalinda usava um pseudônimo, Ganimedes, e se traveste de homem para se proteger durante uma fuga pela floresta belga das Ardennes. O fato é que Orlando nutre uma paixão correspondida por Ganimedes. Sabemos que se trata de Rosalinda disfarçada, no entanto, Orlando não sabe.



Shakespeare, Woolf, Guimarães Rosa: não há nada de inocente em cada um desses textos. Colocaram seus personagens a atuar e jogar com a natureza e com a história literária. O contexto dos amores ambivalentes é a paisagem natural e é nela que ganham a dramaticidade de uma questão moderna. No mundo clássico e no gênero pastoral, a floresta tem a função de melhorar as pessoas ruins. Cecília Meireles traduzirá o livro de Woolf durante seus anos de militância pelo direito assegurado pelo Estado à dignidade da mulher nos ambientes de trabalho, pelo direito ao voto feminino, por uma educação livre dos preceitos religiosos. Contudo, traduzir *Orlando* a situa na encruzilhada a que sua própria obra a conduz: a cruel experiência de intersectar natureza e cultura.

Já desde seus primeiros trabalhos, Cecília Meireles situa essa intersecção em lugares dramáticos. Os “Cinco poemas de Cecília Meireles”, publicados no número 1 da revista *Festa*, em 1927, dão testemunho desse modo de encarar o próprio trabalho com a linguagem em relação à vida natural. Aquilo que tem o sentido, a princípio, de um começo pode, sob outro ponto de vista, ser compreendido como fim. Simultâneos, fim e começo são compreendidos como formas de vida.

Nas obras de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen, a natureza é o ambiente tormentoso onde a consciência dessas formas acontecem. Elas produzem sensações ambivalentes: medo, horror, indignação, admiração e amor, mesmo em se tratando de poemas que podem ter uma qualidade linguística superior. Veja-se o horror que pode causar a motivação de destruição de uma vida humana para atingir-se a perfeição artística, provocado por uma concepção de arte no livro *O Cristo cigano*. De modo semelhante, no poema *O casulo* – o primeiro da série publicada em *Festa*, em 1927 – coloca a linguagem na encruzilhada entre vida e morte, entre horror e admiração, entre paralisia e movimento:

Hoje, romperam-se todos os casulos:  
E foi uma festividade, em torno...  
Mas tu, guardado no teu,  
Não te pudeste mover mais:  
Não tinhas aquele pequenino sopro,  
Invisível,  
Oculto,  
Que anima todas as formas...  
(MEIRELES *apud* PRADO, 2018, p. 42)

Tal impasse diante da natureza e da cultura, da linguagem e das coisas, retorna no poema “Elegia para uma pequena borboleta”, de *Retrato Natural* (1949), livro a que me referi anteriormente como sendo muito próximo cronologicamente do trabalho com a tradução de *Orlando*:

Como chegavas do casulo,  
– inacabada seda viva! –  
tuas antenas – fios soltos  
da trama de que eras tecida,  
e teus olhos, dois grãos da noite  
de onde o teu mistério surgia,

[...]

minha mão tosca te agarrou  
com uma dura, inocente culpa,  
e é cinza de lua o teu corpo,  
meus dedos, tua sepultura.  
Já desfeita e ainda palpitante,  
expiras sem noção nenhuma.

[...]

(MEIRELES, 1983, p. 318)

Morte e vida estão confrontadas como formas possíveis de existência, inclusive aquela que necessita da interferência da linguagem verbal, isto é, a forma do poema, seus contrastes e paralelismos internos motivados pelo estar atento da linguagem aos seus próprios movimentos e também aos externos.

Na tradução que Cecília Meireles faz de um trecho do romance de Woolf, em que Orlando-mulher está entre os ciganos, revela-se a alegria e a penúria de se viver sem os recursos de uma sociedade que ainda não se separou totalmente da vida natural. Nesse trecho, ela grafa com a inicial em maiúscula o substantivo “Natureza” que está precedido pelo artigo definido feminino “a”. Ao se referir à deusa cigana, “Natureza”, com o fonema inicial em maiúsculas e com o pronome pessoal e artigo qualificando a palavra como pertencente ao gênero feminino, Cecília vai na direção contrária ao que, inicialmente, propôs Woolf: *Nature* não foi caracterizada como masculina e tampouco feminina:

Começaram a suspeitar que tinha crenças diferentes das suas, e os velhos e as velhas acham provável que tivesse caído nas garras do mais vil e cruel dos deuses, que é a Natureza. Não estavam muito enganados. A doença inglesa, o amor à natureza, era inato nela; e aqui, onde a natureza era muito mais vasta e poderosa que na Inglaterra, deixava-se cair nas suas mãos como nunca o fizera antes. O mal é demasiado conhecido e tem sido, ai de mim! demasiado descrito, para necessitar nova descrição, a não ser muito rápida... (WOOLF-MEIRELES, 1978, p. 79)

As diferenças entre os ciganos e Orlando ficam bastante esclarecidas nesse episódio sobre as considerações distintas entre ambos frente à força da natureza, que para os primeiros era possuidora de uma ética maléfica. E o texto continua com suas distinções culturais. Sigamos a tradução de Cecília:

Essa diferença de opinião perturbou Orlando, que fora, até ali, perfeitamente feliz. Começou a indagar se a natureza seria bela ou cruel, e perguntava a si mesma que beleza era aquela; se existia nas próprias coisas, ou nela, apenas; e assim passou ao problema da natureza da realidade, que a conduziu à verdade, que por sua vez a conduziu ao amor, à amizade, à poesia (como outrora na colina natal), meditações que, por não poderem ser compartilhadas, lhe fizeram sentir, como nunca, saudades do papel e da tinta.

“Oh, se ao menos eu pudesse escrever!” gritava (pois padecia do estranho preconceito dos escritores de que as palavras escritas são palavras compartilhadas). (WOOLF-MEIRELES, 1978, p. 80)

Simultaneamente, a natureza como lugar aprazível de vida e como lugar de angústias, tormentos e morte estão presentes nesses trechos destacados da tradução de Meireles do romance de Woolf. A partir da consideração da ambivalência do ser, confrontada com as forças paradoxais da natureza e tomada como problemas da literatura, são construídos por Virgínia Woolf e Cecília Meireles os conflitos entre uma mulher e uma borboleta, entre um casulo aprisionado e uma “festa” de desabrochar de asas, entre mulher-homem “trans” e um povo primitivo que não o estranha por ele ser “transgênero” e sim por ser “estrangeiro”. Diante desses conflitos, que são “trans” em ambas as tarefas dessas escritas, o que se impõe é o labor na construção do poema: no caso de Meireles, a elegia “still-life” do casulo e da borboleta e, no caso de Woolf, do poema também em “still-life” *O carvalho*, razão da vida do personagem Orlando. Tarefa de toda uma vida

de escrita, tentar escrevê-lo incessantemente: escrever o poema *O carvalho* – bem como as elegias de Cecília – era um modo de conhecer-se e dar-se a ver ao outro. No entanto, o poema, ao longo da narrativa, não passará de algo balbuciante que logra algum resultado mínimo aqui e ali, nunca tendo sido completado nem ao menos alcançado um “volume” de versos que merecesse seu destaque dentro da narrativa. O poema *O carvalho* era a vida mesma da personagem Orlando e a meditação das mutações sofridas por ela.

Esse modo de operar era compartilhado por Cecília Meireles, isto é, a presença da paisagem, elemento estruturante do gênero pastoral, no qual o ambiente natural serve para melhorar as pessoas que não são ruins ou boas inteiramente. No decorrer de seus textos, se dissolve o maniqueísmo na contraposição da complexidade da personagem Orlando diante do maniqueísmo dos ciganos com quem convive momentaneamente e do impasse entre o isto ou o aquilo em Cecília Meireles. Os conflitos são vividos como tensões na língua, na expressão, no tema e no espaço e transita-se, com isso, da linguagem do poema ao teatro, onde o que interessa não é propriamente a realidade e sim o lugar em que os conflitos são encenados.

#### 4 Mar-Ofélia

Sophia de Mello Breyner Andresen escreve versos com a paisagem.<sup>5</sup> A natureza comparece, em seus textos, dramatizada, transmutando-se em paisagem dramática, não-natural, pois envolve tensões entre língua, sensações e motivos. Entretanto, não se trata da expressão de visões de seres simples ligados a uma natureza simples. A complexidade de sua escrita se destaca, de modo muito evidente, quando traduz *Hamlet*, de Shakespeare. A tradutora se esmera e prioriza as reencenações dos poemas pastorais, que estão na boca da personagem Ofélia quando submetida à crise de nervos que lhe resulta da relação amorosa com o príncipe Hamlet. Histórica, não tão malévola e nem tão boazinha quanto uma mente maniqueísta poderia requer dela, os poemas que constituem suas falas são autênticas baladas pastorais sem o maniqueísmo inerente ao gênero.

---

<sup>5</sup> Rosa Maria Martelo (2010, p. 54), em “Sophia e o fio de sílabas”, destaca algo até então não percebido por outros leitores-críticos da obra da poeta: que é a relação entre a paisagem natural e o ritmo de sua escrita. A construção rítmica dos versos é concebida juntamente ao modo de ver a paisagem.

OPHÉLIA (*canta*)

Foi no caixão sem véu sobre o rosto.  
La, di, lai, la, ri, lai, la, ri lai.  
Sobre a campa chorou meu desgosto.  
Vai em paz, minha pomba.  
[..]

Devias cantar “Abaixo, abaixo”, e chamar-lhe rebaixado. Ai, é como diz a cantiga! Foi o criado falso que roubou a filha do senhor.

Toma rosmanninho, é para a saudade – querido, peço-te que te lembres – isso são amores-perfeitos para os teus pensamentos.

Para ti [*ao Rei*], funcho e papoilas, [*À Rainha*] Para ti, arruda e também alguma para mim; podemos chamar-lhe erva santa dos Domingos. – Ai, a arruda pode-se usar em vários sentidos. Está aqui um malmequer. Gostava de vos dar violetas, mas secaram todas quando o meu pai morreu. Dizem que teve uma boa morte.

(*canta*) O doce Robim é minha alegria.

Será que não volta mais?  
Será que não volta mais?  
Morreu, foi a sua sorte,  
Vai p’ra teu leito de morte,  
Não voltará nunca mais.  
Sua barba era de neve,  
Seu cabelo era de linha,  
Morreu, seguiu seu caminho,  
Nosso pranto corre em vão,  
Deus lhe dê seu perdão  
E todas as almas cristãs, assim peço a Deus. Ide em paz. [*Sai*]  
(SHAKESPEARE-ANDRESEN, 2015, p. 331-333).

Considerando o fato de que poderia ser observado um caráter sexual ambivalente na personagem Hamlet e considerando, ainda, sua oscilação no que se refere a tomar o poder no reino da Dinamarca por suas próprias mãos, assassinando seu tio – questões importantes a que a vasta crítica literária e dramaturgicada dessa obra de Shakespeare dispensou atenção e discurso –, a preferência da tradutora pela personagem Ophélia acontece em função da relação que nela se constrói entre o caráter aprazível e transtornado da natureza e a subjetividade que ali se forma.

Diferentemente das falas dos demais personagens da peça, as falas de Ophélia são mantidas por Sophia Breyner, na tradução para o português, na forma de poema pastoral. Ressalte-se que a tradução de Sophia foi solicitada para a encenação da peça em Portugal. Com suas falas marcadas pela estrutura do poema, Ophélia ganha destaque na obra com suas palavras alcançando a autoridade do “ditado”. Fundado na memória da língua, o “ditado” da poesia está simultaneamente impossibilitado de ter seu sentido fixado ou decidido. Ele é somente possível de ser vivido na circunstância do acontecimento. A histeria de Ophélia, tomada no interior dessa experiência do ditado, distingue-se da histeria de Hamlet: sua histeria guarda laços com o poema, transitando entre dizer e ser e não – como nas falas de Hamlet, entre “ser ou não ser”.

A relação de Ophélia com a natureza é antinatural, no sentido de que é muito relacionada ao uso da língua. Ophélia simboliza, hierarquiza e expurga. O pai, o irmão, o namorado são elementos hierarquizados em relação ao mundo, mas ela os contesta e lhes dá outro sentido. Com isso, além do compromisso com o ditado da poesia, cumpre uma outra exigência: a do personagem trágico que se submete ao destino que os deuses lhe impõem, ressignificando o mito. Natureza e mito, cultura e história transitam nela entre pares antitéticos: entre a verdade e a ficção.

Desse modo, a tradução e seu efeito prático na língua se conjugam na história mesma da língua – alguém que exercita a comunicação mediante o uso de “versos” –, na história da literatura – ao traduzir literatura do século XVII –, na história de si e do outro – ao tentar criar uma imagem para sua própria subjetividade – e na história natural – dramatizando as metamorfoses. Esse modo de operar a escrita aproxima-se daquilo que Georges Bataille (1970, p. 60) defenderá como sendo o modo adequado à modernidade de lidar com o conhecimento e com as matérias: a heterologia.<sup>6</sup> Opondo-

---

<sup>6</sup> Georges Bataille se propõe a usar pela primeira vez o termo “heterologia” em *O valor de uso no D.A.F. de Sade*, reivindicando com ele um outro modo de compreensão dos processos de produção de conhecimento. Nesse mesmo texto, define o conceito como “ciência do completamente outro” (BATAILLE, 1970, p. 60). O conhecimento ainda fica mantido nesse seu conceito no âmbito da relação entre sujeito e objeto, contudo ele tenta perverter a hierarquia de apropriação do sujeito frente àquilo que não é idêntico a si mesmo como um simples objeto. O mundo deixa de ter, portanto, uma conotação estritamente objetual. Bataille propõe que é o sujeito que resulta da atitude de excreção/expropriação, sendo o objeto resultado de apropriação. Nessa reflexão sobre o processo de formação do conhecimento

se a qualquer modo de construção do conhecimento que pressuponha uma apropriação homogênea na relação entre sujeito e mundo, entre sujeito e língua, entre o próprio e o impróprio, Bataille dá preferência aos elementos que escapam à objetivação na observação dos fenômenos que são heterogêneos a princípio. Nesse sentido, a tradução e os arquivos de cultura são imprescindíveis nesse modo de operar. Não é fortuito que os escritores modernos sejam exímios tradutores.

Na poesia de Sophia Breyner é evidente o aspecto relacional de instâncias da língua, dos mitos literários, do “eu” e do “outro” no contexto de uma história natural pensada como história do mundo. Isto que pode ser observado no poema “A princesa da cidade extrema ou a morte dos ritos”, do livro *Ilhas* (1986), publicado justamente durante os anos em que Sophia se dedicava à tradução do Hamlet. No poema de Sophia, a mulher da realeza, que vai aos poucos perdendo os atributos que lhe são inerentes, é entrevista com virtudes que a colocam no rol das mulheres superiores, ou seja, aquelas que são despojadas, sabem administrar as adversidades e infortúnios diante das tragédias. Contudo, há um momento a partir do qual a princesa já não pode mais agir com a sobriedade e racionalidade de sua clássica posição: o momento do sequestro/impedimento da possibilidade de ela reencenar o ritual artístico que, no mundo da “cidade extrema”, está relacionado ao culto aos deuses:

[...]

Como seda no chão cai despreendida

Assim ela esvaída

Quando a si torna não torna à sua imagem

Tudo é abolido e bebido em repentina voragem

O colóquio dos bambus calou-se

Nem a rã coaxa

Como caule ao vento seu pescoço fino baloiça

Suas pestanas permanecem imóveis como as do cego que há milênios

Junto da ponte não vê o rio

---

operada por Bataille são montadas correlações e correspondências entre processos orgânicos e/ou fisiológicos com os fenômenos mais obscuros da vida social. A partir disso, a “heterologia” bataillana pode ser compreendida como um dos modos de se pensar a alteridade social a partir de princípios antropológicos e sociológicos. (BATAILLE, 1970, p. 57)

Em seus vestidos tropeça como o cego  
Suas mãos tateiam o ar  
Muito alto ouve ranger o céu  
São os deuses rasgando suas sedosas bandeiras de vento  
  
Para não ouvir o silvo dos gumes acerados  
Mergulha no lago até o lodo  
Depois flutua muitos dias  
No centro da corola que formam  
Os seus largos vestidos espalhados  
(ANDRESEN, 2018, p. 309-310)

A partir desse segundo momento do poema “A princesa da cidade extrema ou a morte dos ritos”, a aproximação com a disposição da personagem shakespeariana Ophélia é notável. No entanto, a princesa não tem voz própria no texto de Sophia, o discurso descreve seu delírio, como por exemplo no verso “Quando a si torna não torna à sua imagem”, no qual usa a voz verbal na terceira pessoa do singular para descrever o estado de exterioridade em relação a si mesma da princesa. Trata-se de um verso muito bem construído, pois a cesura na quinta sílaba coincide com uma quebra semântica, “quando a si torna não torna...”, que cria uma imagem forte da histeria, com os gestos retorcidos, “tornar e não tornar”, culminando no verso “Tudo é abolido e bebido em repentina voragem” à semelhança daqueles corpos em suas contorções diante de uma dor psíquica. Contudo, a enunciação do discurso permanece racional: é alguém que vê de fora a cena. É interessante destacar aqui, a relação desse poema com as traduções que Sophia fez das cantigas de Ophélia à beira de um ataque de nervos. “Será que não volta mais? /Será que não volta mais?” (ANDRESEN, 2018, p. 333). A cena do suicídio de Ophélia também é reencenada nesse poema de Sophia.

LAERTES

Afogada. Ali! Onde?

RAINHA

Junto ao rio cresce inclinado o salgueiro

E suas folhas de prata veem-se no vidro da corrente

[...]

E ela e suas coroas de ervas silvestres caíram

No rio em pranto. Os seus vestidos abertos incharam



E algum tempo à flor das águas a levaram como sereia  
E ela cantava versos de canções antigas,  
Como alguém que não conhece a própria perdição,  
Ou como criatura nascida nas águas  
E das águas irmã. Mas seu flutuar não podia durar muito,  
Pesados de beber os seus vestidos  
Das melodiosas baladas separaram  
A mísera e mesquinha e a arrastaram  
Para a morte no lodo.  
(SHAKESPEARE-ANDRESEN, 2015, p. 353-355)

Quando Sophia faz sua homenagem a Cecília Meireles no poema “Na morte de Cecília Meireles”, escrito em 1964 por ocasião de sua morte, observa-se certa crítica ao que ela vê como classicismo de Cecília:

Seu canto permanece  
Alinhando nas páginas dos livros  
Verso por verso letra por letra  
Canto de poeta  
Canto Interior a tudo  
  
Canto de Cecília  
A profunda a secreta  
Construtora de um dia  
Amargo e ledó  
Construtora de um espaço clássico  
Num arquipélago nebuloso e medido  
  
Cecília – cinza  
As palavras no meio do mar permanecem enxutas.  
(ANDRESEN, 2010, p. 290)

Num determinado plano de compreensão, também é possível de se constatar essa constrição – que não é apenas formal, mas de controle da expressividade – nos poemas de Sophia. Contudo, quando ambas as poetisas operam suas traduções, essa concepção clássica de verso e, por consequência, de poesia como *contrainte* / *constriction* / constrição se amplia, ultrapassa a si mesma como empreendimento artístico e permite sua abertura para o heterogêneo que é o vasto mundo ao qual as duas obras poéticas se dirigem. Fazer com que as línguas e os arquivos culturais entrem em relação é um

modo de trabalhar essa heterogeneidade do mundo na sociedade e, com isso, produzir subjetividades não essenciais. A tradução é um dos modos mais eficientes de se pensar o heterogêneo e, assim, um dos modos mais eficazes de se lidar com as alteridades na cultura. Sendo operada por deslocamentos incessantes, a prática da tradução é um angustiado interrogar-se incessante pelo sentido da materialidade mesma da estrutura da palavra sem alcançar o sentido pleno do que é traduzido. A tradução faz surgir de um ato objetivo, uma potência subjetiva. Ela expurga e expele para construir, e de seu vazio de conteúdo pode ser dito algo novo.

## Referências

- AGAMBEN, G. Vocación y voz. In: \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ARAGÃO, E. *Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto ‘O jantar do bispo’ e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)*. 2017. 293f. Tese (Doutorado em História Social, Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BATAILLE, G. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. t. II.
- FERRAZ, E. Breve percurso frente ao mar, apresentação à antologia. In: ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MARTELO, R. M. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MEIRELES, C. *Crônicas de educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- MEIRELES, C. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1983.
- MEIRELES, C. O trabalho feminino no Brasil. *O Observador Econômico & Financeiro*, Rio de Janeiro, n.17, 1937.
- MEIRELES, C. Questão de educação. *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 fev. 1932.

MEIRELES, C. *Retrato natural*. Rio de Janeiro: Global, 2014.

MORAES, J. D. de. Cecília Meireles e o ensino religioso nos anos 1930: embates em defesa da Escola Nova. *Educação Pesquisa*, São Paulo, v. 42, n. 3, p. 741-754, jul./set. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201609151046>.

PRADO, E. M. *Retosques nos retratos de Cecília Meireles*. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

SCRAMIM, S. “*Pervivências*” do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

SHAKEPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Sophia de Mello Breyner Andresen. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

WOOLF, V. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 7 de julho de 2020.