

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ALEXANDRA GOMES DA SILVA



Memento mori:

A tradução do poema fúnebre “The Poor Ghost” da poeta vitoriana Christina Rossetti

Uberlândia/MG

2025

ALEXANDRA GOMES DA SILVA

Memento mori:

A tradução comentada do poema fúnebre “The Poor Ghost” da poeta vitoriana
Christina Rossetti

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Tradução do Instituto de
Letras e Linguística da Universidade
Federal de Uberlândia como requisito
parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Cynthia Beatrice
Costa

Uberlândia/MG

2025

ALEXANDRA GOMES DA SILVA

Memento mori:

A tradução comentada do poema fúnebre “The Poor Ghost” da poeta vitoriana
Christina Rossetti

Monografia apresentada ao Curso de
Tradução do Instituto de Letras e
Linguística da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Tradução.

Banca de Avaliação:

Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa – UFU
Orientadora

Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre – UFU
Membro

Prof. Dr. Stéfano Paschoal – UFU
Membro

Uberlândia/MG, 03 de fevereiro de 2025

AGRADECIMENTOS

Ofereço essas gratas palavras à minha materna trindade, minha mãe, minha avó e minha tia, pois, sem elas, a vida não faria o menor sentido.

À Maria Elbe, minha mãe, por me dar todo carinho, amor e luz assim que me teve em seus braços. Agradeço também por me apoiar quando decidi me mudar de cidade para cursar Tradução. Ainda quero que ela se encha de muito orgulho ao ver meu nome como tradutora de um livro.

À Helenita, minha avó, por sempre me incentivar a colocar minha educação à frente de tudo, nunca descrente de que a neta dela é a melhor. Meu alicerce e meu amor, ela certamente motivou esse tema, já que, desde criança, angustia-me saber que um dia ela irá partir; e, às vezes, meus olhos ainda ficam marejados com a impossibilidade de tê-la comigo. Ingênua, gosto de pensar que escrever essa monografia me deu um entendimento melhor de como vou me sentir quando chegar esse fatídico dia.

À Helena, minha tia, por me ensinar a ter os pés no chão, mente tranquila e sorriso fácil no rosto. Embora seja uma perfeita pessimista, também sempre me viu com altas expectativas: grande para conquistar meus próprios sonhos.

À Marianna, minha alma gêmea, por enaltecer minha inteligência, força e determinação. Por jamais ter soltado minha mão, vou amá-la até que a morte nos separe; com grandes chances de assombrá-la tal qual a fantasma de Rossetti caso ela não sofra o suficiente pela minha partida.

À Cynthia, minha orientadora, por acreditar no meu potencial como pesquisadora. Sua calma, paciência e paixão literária fizeram com que as aulas fossem um deleite para minha alma. A todos os professores do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia por me terem feito perceber que a tradução é a paixão que dá significado a minha vida. À Secretária do curso de Tradução, em especial ao Fernando, que não foi nada além de atencioso, paciente e solícito. À Doris, Gabriele e João, por serem os amigos que vou levar até o fim.

À Nix, Moira, Hemera e Nêmesis, minhas gatinhas, por me deixarem abraçá-las toda vez que eu finalizava um capítulo.

“Violenta é a MORTE, ao ser finito,
pois se aproxima a cada dia.
Sua face, vista em toda arte,
reassume aqui fisionomia.
Eis a efígie que explicita
o horror que em nós causa o jazigo,
mas quem de perto a investiga,
imerge em si, contemplativo;
logo agradece ao Deus movente
Pela esperança renovada;
graça ao juiz de toda gente,
criador do FIM que tudo iguala”
(Barth, 2021, p. 30).

RESUMO

Em “The Poor Ghost”, a poeta anglo-italiana Christina Rossetti conta, em versos, o diálogo entre uma fantasma e o seu vivo amado, o qual a rejeita com medo daquilo que ela simbolizava: a morte. Em um lembrete do *memento mori*, a poética alude à obsessão dos vitorianos com a morte, desde o amor até o temor pelo fim da vida. À conta do estilo fúnebre da poeta anglo-italiana, algumas questões nasceram para que pudesse conceber toda essa monografia, a saber: Como a morte exerceu sua influência macabra na Era Vitoriana? Quanto o lema *memento mori* integra a poética de Christina Rossetti? E, de que forma a tradução poética poderia retirar o seu nome de anos de invisibilidade histórica, do morto passado, para voltar a viver no presente, sendo reconhecida como uma das maiores poetisas da Inglaterra? E, por partilhar da mesma admiração que, em suas páginas, Virginia Woolf nutre à Rossetti, pela beleza do trabalho artístico da vitoriana, tive como objetivo geral traduzir e comentar o processo tradutório de “The Poor Ghost”, em relação às rimas, sílabas poéticas e figuras de linguagem do original, procurando manter a forma e a letra em minha primeira tentativa de tradução poética. Relativo às problemáticas complementares ao objetivo geral, os objetivos específicos norteiam a pesquisa conforme solucionam cada uma das interrogações anteriores, pois busco introduzir a eminente iminente Morte, com subtópico específico para o *memento mori* na Era Vitoriana; abordar a teoria da Tradução Poética e da Tradução Comentada; e comentar o processo tradutório do poema “The Poor Ghost” de Christina Rossetti. Nas considerações finais, aponte minha tradução “A Pobre Fantasma” como condizente à assinatura funérea da poeta, de sua tanatografia vitoriana, contudo, com melhorias na forma para que detenha uma similaridade maior com o original “The Poor Ghost”.

Palavras-chave: Christina Rossetti. The Poor Ghost. Tradução Poética. Tradução Comentada.

ABSTRACT

In “The Poor Ghost,” the English-Italian poet Christina Rossetti tells, in verse, the dialogue between a ghost and her living lover, who rejects her out of fear of what she symbolizes: death. In a reminder of *memento mori*, the poem alludes to the Victorians’ obsession with death, from love to fear of the end of life. Given the English-Italian author’s funereal style, some questions arose for the conception of this monograph, which are: How did death exert its macabre influence in the Victorian Era? To what extent does the motto *memento mori* integrate Christina Rossetti’s poetry? And how could poetic translation remove her name from years of historical invisibility, from the dead past to come back to life in the present, being recognized as one of England’s greatest poets? And, as I share the same admiration that, in her pages, Virginia Woolf has for Rossetti, for the beauty of the Victorian woman’s artistic work, I had the general objective of translating and commenting on the translation process of “The Poor Ghost”, in relation to the rhymes, syllables poetics and figures of speech from the original, if I managed to maintain the form and letter in my first attempt at poetic translation. Regarding the problems, and complementary to the general objective, the specific objectives guide the research as they solve each of the previous questions, namely: 1) Introduce the eminent imminent Death, with a specific subtopic for the *memento mori* in the Victorian Era, 2) Approach the theory of Poetic Translation and Commented Translation and 3) Comment on the translation process of the poem “The Poor Ghost” by Christina Rossetti. In the final considerations, I pointed out my translation “A Pobre Fantasma” as consistent with the poet’s funereal signature, from her Victorian thanatography, however, with improvements in form so that it has a greater similarity with the original “The Poor Ghost”.

Keywords: Christina Rossetti. The Poor Ghost. Poetic Translation. Commented Translation.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Cotejo entre as primeiras estrofes.....	34
Tabela 2 – Cotejo entre as segundas estrofes	35
Tabela 3 – Cotejo entre as terceiras estrofes.....	36
Tabela 4 – Cotejo entre as quartas estrofes	36
Tabela 5 – Cotejo entre as quintas estrofes.....	37
Tabela 6 – Cotejo entre as sextas estrofes	37
Tabela 7 – Cotejo entre as sétimas estrofes	38
Tabela 8 – Cotejo entre as oitavas estrofes	38
Tabela 9 – Cotejo entre as nonas estrofes.....	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – A eminente iminente Morte.....	18
1.1 O <i>Memento Mori</i> da Era Vitoriana – O estilo fúnebre de Christina Rossetti	20
CAPÍTULO 2 – A Tradução Poética e a Tradução Comentada.....	29
CAPÍTULO 3 – Comentários da tradução do poema “The Poor Ghost”	34
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICE A – “The Poor Ghost”, original de Christina Rossetti.....	47
APÊNDICE B – “A Pobre Fantasma”, tradução de Alexandra Gomes da Silva	48
APÊNDICE C – Cotejo entre “The Poor Ghost” e “A Pobre Fantasma”	49

INTRODUÇÃO

Em *Um Teto todo Seu* (1929), Virginia Woolf (1882-1941) elabora um ensaio sobre mulheres e ficção, sua escrita é conduzida por uma torrente de pensamentos indignados perante a ausência de espaço e reconhecimento das figuras femininas. Ao longo das páginas, no entanto, a autora relembra a genialidade dos poemas “Maud” de Alfred Tennyson (1809-1892) e “A Birthday” de Christina Rossetti (1830-1894):

Caiu uma lágrima brilhante
Da flor de maracujá no portão
Ela está vindo, minha pomba, minha querida...

... cantavam em meu sangue conforme eu caminhava depressa em direção a Headingley. E então, alternando para os outros versos, cantei, ali onde as águas se revolviam diante do lago:

Meu coração é como um pássaro a cantar
Cujo ninho está em um broto molhado;
Meu coração é como uma macieira...

Que poetas!, eu disse em voz alta, como fazemos ao pôr do sol, que poetas eles eram! (Woolf, 1929, p. 38-39).

Em sequência, Woolf qualifica ambos como “poetas contemporâneos brilhantes” (1929, p. 39), capazes de retratar o sentimento de forma autêntica, anterior aos pesares da guerra. Contudo, apesar do elogio da romancista, Rossetti foi obscurecida pela grandeza do irmão, Dante Gabriel Rossetti, pela sociedade moralista e pela Irmandade Pré-Rafaelita, que a considerava uma poeta menor na literatura vitoriana.

Entretanto, ainda que vítima do desdém masculino, Christina Rossetti persistiu em sua veia artística herdada do pai, o poeta italiano Gabriele Rossetti, e escreveu algumas poesias, publicando sete delas em 1850 para a revista pré-rafaelita de seus irmãos, *The Germ*, sob pseudônimo de Ellen Alleyne, subterfúgio utilizado por grande parte das autoras para que suas obras literárias e suas vozes fossem minimamente levadas a sério; como a própria Charlotte Brontë e suas irmãs Emily e Anne:

Não gostávamos da ideia de chamar a atenção, por isso escondemos os nossos nomes por detrás dos de Currer, Ellis e Acton Bell. A escolha ambígua foi ditada por uma espécie de escrúpulo criterioso segundo o qual assumimos nomes cristãos, claramente masculinos, já que *que não gostamos de nos declarar mulheres, uma vez que naquela altura suspeitávamos que a nossa maneira de escrever e o nosso pensamento não eram aqueles que se podem considerar 'femininos'*. Tínhamos a vaga impressão de que as escritoras são por vezes olhadas com preconceito e tínhamos reparado como os críticos por vezes as castigam com a arma da personalidade e as recompensam com lisonjas que, na verdade, não são elogios (Brontë apud Nóbrega, 2018, p. 84, ênfase minha).

Paralelamente a esta crítica masculina tendenciosa ao modo de escrever feminino que desencadeava a necessidade das mulheres de ocultarem o gênero ao publicar seus romances e suas poesias, o professor e crítico estadunidense Harold Bloom reforça o argumento de não incluí-las dentro do cânone ao alegar que este seria um ato destrutivo (Bloom, 2013, p. 19), uma vez que elas teriam pouco a oferecer além do próprio ressentimento ao patriarcado. Por sua vez, reduzindo todo um corpo de obras literárias ao objetivo de espezinhar os homens, sem considerar que, talvez, a maioria apenas ansiava por expressar anos de reclusão e invisibilidade na arte literária.

Dessa forma, o apagar das mulheres na Literatura tornou mais distante a possibilidade de elas serem lidas, fato inclusive mencionado pelo autor Terry Eagleton na obra *Teoria da literatura* (2006), em que aponta, no capítulo “A ascensão do Inglês”, o número reduzido de escritoras, como George Eliot e Virginia Woolf, de modo que “o ‘inglês’ incluía duas mulheres e meia, considerando Emily Brontë como um caso marginal” (Eagleton, 2006, p. 50). E, em verdade, também qualificada quase como uma exceção, ainda assim, Rossetti não foi incluída na Irmandade Pré-Rafaelita, visto que era uma sociedade estritamente masculina, mas atraiu as atenções para o seu dom artístico; o que lhe deu a vantagem de ser ao menos publicada, embora isso só tenha acontecido após longas alterações e edições de seus irmãos, cujo escrutínio visava lapidar seu estilo a fim de assegurar que este cristalizasse o arquétipo da mulher vitoriana ideal: excessivamente servil, sensível, boa, gentil e submissa (Rosenblum, 1986).

Nascida em Londres, no dia 5 de dezembro de 1830, a poeta anglo-italiana veio ao mundo com a poética engendrada em sua mente. Em seu tempo de vida, Christina Rossetti escreveu mil poemas, quase todos publicados, inclusos sessenta

poemas em italiano, dados bibliográficos levantados por Silva (2018), que adiciona que Rossetti:

Foi uma escritora extremamente versátil: além de poesia, publicou histórias infantis, ficção em prosa para adultos, e seis volumes amplamente lidos de comentários devocionais. As publicações de sua obra permitiram que Rossetti fosse reconhecida como uma das maiores poetisas da Inglaterra vitoriana.

[...] A autora viveu no século XIX, onde às liberdades femininas como o direito das mulheres à educação era motivo de discussão política. Christina Rossetti, por ser parte de uma família abastada e de intelectuais foi educada em casa por seus pais, onde teve acesso ao estudo de obras religiosas, clássicos, contos de fadas e romances. A descendência italiana da família Rossetti proporcionou que a autora tivesse familiaridade com as obras de Dante Alighieri, Petrarca e outros escritores italianos. Porém, a educação conquistada pela autora não se aplicava a todas as mulheres inglesas, que eram ensinadas desde a infância a buscar realização pessoal apenas no casamento e maternidade (Silva, 2018, p. 48).

Poema recitado por Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu*, “A Birthday” foi publicado junto a “Up-hill”, duas das poesias mais conhecidas de Rossetti no *Macmillan’s Magazine* (Souto-maior, 1998). Mais que esses trabalhos, conforme Souto-Maior (1998, p. 71), as coletâneas de Christina Rossetti são: “‘Goblin Market and other poems’ (1862), seguida de ‘The Prince’s Progress and other poems’ (1866), ‘Sing-song: a Nursery Rhyme Book’ (1872)”. Em consonância com a tendência vitoriana, os poemas da poeta italiana eram valorizados por distintos ritmos, baladas, sonetos, inclusive petrarquianos, e figuras de linguagem. No que diz respeito as temáticas, o amor, a religião, a natureza e a morte faziam parte de sua assinatura artística, mormente o cessar da vida, que impactava e ditava o modo de viver dos vitorianos.

De todas as publicações, o livro *Goblin Market* foi o primeiro sucesso literário de Christina Rossetti e conquistou, sobretudo, o público juvenil por conta da dupla fraterna amorosa, os astuciosos goblins e sua fantástica feira de frutas. Salvo as suas rimas divertidas e lúdicas para crianças, traduzido para diversas línguas, inclusive para o português brasileiro sob o nome *O mercado dos Goblins*, pela editora Companhia das Letrinhas em 2015, o conto de fadas sombrio conta a história de amor entre Laura e Lizzie, que é levada a sua máxima quando uma delas precisa

consumir a fruta traiçoeira dos pequenos seres sobrenaturais para salvar a irmã da morte.

Em virtude da tanatografia¹, escrita da morte, a poeta Christina Rossetti seguiu a temática macabra em voga na Era Vitoriana, do luto incansável da rainha Vitória para o seu amado marido Albert. À vista disso, o relembrar da morte era atividade constante para os vitorianos: *memento mori*, expressão latina que significa “lembre-se que você é mortal”, “lembre-se de que vai morrer” ou “lembre-se da morte”. A princípio, nesta monografia, três poemas da Era Vitoriana seriam traduzidos e posteriormente comentados, sendo eles: “Remember”, “When I am dead, my dearest” e “The Poor Ghost”. Todavia, após uma reunião com a orientadora, a falta de simetria entre as três poesias foi colocada em questão, pois tão diferentes em rimas, pés e imagens poéticas entre si; elas em conjunto, considerando as discrepâncias artísticas, poderiam comprometer a avaliação do processo tradutório e comentado ; o que nos fez optar por delimitar o objeto de pesquisa para somente “The Poor Ghost”.

A título de curiosidade, com o propósito de compreender mais sobre o estilo de Rossetti, eu pesquisei por mais de seus poemas fúnebres, sete a mais a retratar de forma única a morte, desde a relutância de ser esquecido após a morte até a aceitação da morte como um evento natural e irrefreável: “A Dirge”, “After Death”, “An End”, “Dead before Death”, “Rest”, “Life and Death” e “Memento Mori”. Isto posto, posteriormente, as obras poéticas antes citadas podem passar pelo mesmo procedimento aplicado neste trabalho por mim em um texto acadêmico de maior espaço ou até, quem sabe, indicar para outros pesquisadores darem continuidade na tradução do numeroso *corpora* fúnebre de Christina Rossetti.

À conta do estilo fúnebre da poeta anglo-italiana, algumas questões nasceram para que pudesse conceber toda essa monografia, que são: Como a morte exerceu sua influência macabra na Era Vitoriana? Quanto o lema *memento mori* integra a poética de Christina Rossetti? E, de que forma a tradução poética poderia retirar o seu nome de anos de invisibilidade histórica, do morto passado para voltar a viver no presente, sendo reconhecida como uma das maiores poetisas da Inglaterra?

E, por partilhar da mesma admiração que, em suas páginas, Virginia Woolf nutre à Rossetti, pela beleza do trabalho artístico da poeta vitoriana, terei como

¹ “Tanato”, em referência a Tânatos, o deus da morte na mitologia grega, e “grafia”, escrita.

objetivo geral traduzir e comentar o processo tradutório de “The Poor Ghost”, um poema que conta o diálogo entre uma morta e um vivo: do além-túmulo, uma fantasma que sai do mundo dos mortos em busca do seu amor, convicta de que irá conseguir convencê-lo a se juntar a ela ao descanso eterno. Horrorizado, o ex-noivo tenta se esquivar da visita daquela que anteriormente tinha chamado de amada. Todo esse imbróglio não amoroso a simbolizar a constante presença da morte na Era Vitoriana, bem como o culto dos mortos e, ironicamente, o temor maior dos vitorianos: a finitude da vida.

Relativo às problemáticas e complementares ao geral, os objetivos específicos norteiam a pesquisa conforme solucionam cada uma das interrogações anteriores, a saber: 1) Introduzir a eminente iminente Morte, com subtópico específico para o *memento mori* na Era Vitoriana; 2) Abordar a teoria da Tradução Poética e da Tradução Comentada; e 3) Comentar o processo tradutório do poema “The Poor Ghost” de Christina Rossetti.

Sob o ponto de vista da natureza da pesquisa, a classificação é básica, pois objetiva gerar novos conhecimentos, porém sem utilizá-los para aplicação ou resolução de problemas (Prodanov, Freitas, 2013). Quanto aos procedimentos técnicos, o texto acadêmico apresenta caráter bibliográfico, com base em materiais já publicados, inclusive já disponíveis no site do projeto Gutenberg, biblioteca digital que dá acesso a um acervo de obras culturais de forma digital e gratuita; no caso o poema “The Poor Ghost” de Christina Rossetti.

Para organização da discussão teórica, a monografia segue a ordem dos objetivos específicos definidos de antemão, dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, discutirei sobre a morte, sua representação na Literatura. Com enfoque, no entanto, para a obsessão funérea vitoriana, o poder do luto da rainha Vitória, o culto aos mortos e o gótico vitoriano; todos constituídos no estilo da poeta anglo-italiana. Logo após, no segundo capítulo, elucidarei a teoria da Tradução Poética, as opiniões favoráveis e desfavoráveis sobre a possibilidade de traduzir poesia; e a Tradução Comentada, ou seja, a importância de comentar o processo tradutório como parte da autoconscientização, aprendizagem e aperfeiçoamento do tradutor. Em contínuo, no terceiro capítulo, apresentarei o cotejo entre o poema “The Poor Ghost” e a minha tradução “A Pobre Fantasma”, seguido dos meus comentários, que verificam o trabalho tradutório em relação às rimas, sílabas poéticas e figuras de

linguagem do original, procurando manter a forma e a letra em minha primeira tentativa de tradução poética.

Nas considerações finais, retomarei as questões da pesquisa com a finalidade de exibir os resultados, e, por se tratar de um trabalho de conclusão de curso voltado para a Tradução Poética e a Tradução Comentada, finalizar com o meu parecer da experiência de traduzir “The Poor Ghost”, da poeta anglo-italiana Christina Rossetti.

Para concluir, sem querer dar uma notoriedade maior do que a apropriada, acredito que minha pesquisa pode deter relevância acadêmica para os Estudos Literários, por tratar da poesia de um meritória poeta para a literatura vitoriana, para a Tradução Literária e Tradução Poética, por traduzir um poema com base nas teorias de ilustres pesquisadores, e, para a Tradução Comentada, por divulgar meus comentários da minha tradução “A Pobre Fantasma”, que podem amparar outros pesquisadores que gostariam de se aventurar em traduzir e comentar seu objeto de pesquisa. Não obstante, também suponho que este trabalho monográfico pode ser valoroso para os Estudos Feministas, por dar visibilidade à voz artística feminina de Christina Rossetti, uma recuperação histórica iniciada por outras universitárias:

Nesse contexto histórico, ser escritora era por si só, um ato revolucionário. A escrita feminina era desvalorizada, principalmente quando estava relacionada à poesia como é o caso de Rossetti, já que a escrita poética era considerada pela crítica literária como um tipo de escrita artística mais elevada do que a escrita em prosa. Era senso comum entre críticos literários do período, que mulheres não escreviam obras literárias relevantes. Toda obra literária é resultado de reflexão, racionalidade e intelectualização, porém a escrita feminina era associada a sentimentalismo e falta de racionalidade, pois a visão comum sobre a mulher era de uma criatura histérica e limitada intelectualmente. À medida que o século progrediu, um número crescente de mulheres começou a expressar sua insatisfação com a situação das mulheres em geral, o verdadeiro lugar da mulher na arte e na sociedade foi um assunto muito debatido, estimulado em grande parte pela popularização da literatura feita por mulheres, exemplo disso, são as obras das romancistas inglesas Mary Shelley, Jane Austen, e Emily Bronte. O número de mulheres autoras que tiveram suas obras publicadas no século XIX, foi maior do que em qualquer outro século anterior. O surgimento de movimentos de reforma social como o abolicionismo e o sufrágismo, por vezes, liderados por mulheres no século XIX, deram às escritoras um contexto para debates e uma audiência para ouvir suas opiniões. Embora mais escritos por homens tenham permanecido no conhecimento do público, nas últimas décadas, as universidades estão realizando uma verdadeira recuperação

bibliográfica redescobrimo uma rica herança de escritoras por todo o mundo (Silva, 2019, p. 49, ênfase minha).

CAPÍTULO 1 – A eminente iminente Morte

Personagem central, por vezes secundária, a morte encena um papel fundamental na maior parte dos romances e poesias, cujo mistério provoca a curiosidade inquietante e finita nos humanos para desvendarem o que está por trás do fechar de olhos definitivo. Na monografia intitulada “Tanatografia em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Eneida*: arquitetônica prosaística e delírios catabáticos em Machado de Assis e Virgílio”, Marcos Eustáquio de Paula Neto cita Eudoro de Souza que corrobora a ideia da recorrência da morte na Literatura. A ansiedade aguçada do artista à medida em “[...] que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos – lá onde as coisas têm a origem primeira e o termo final” (Souza, 1973, p. 179 *apud* Neto, 2017, p.1). Dos tempos idos, em especial na Baixa Idade Média, o fim da vida era retratado pelas danças macabras, como disserta Felipe Vale da Silva no prefácio de *O labor da morte uma dança macabra* (Barth, 2021, p. 7-8):

[...] uma espécie de procissão formada por pares mistos – cada vivo com uma parceira cadavérica correspondente. Muitas vezes, o baile começava com o próprio papa, seguido do imperador, dos príncipes e assim por diante, chegando aos membros mais humildes da sociedade. O ciclo representava que, seja qual for a distinção social de um indivíduo, a morte é destituída de preconceitos: ela vem para todos e quando menos se espera.

Somente após alguns anos, transformada de quadro em quadro, a morte passa a ter sua imagem fixa no esqueleto coberto com um manto preto, foice afiada nas mãos, pronta para retirar o último sopro vital de sua vítima, como comumente a temos em nosso imaginário coletivo na atualidade.

Na Literatura, no entanto, esta figura mórbida poderia ser representada em toda uma tanatografia rica, conforme exposto por Marcos Eustáquio de Paula Neto que menciona a tipologia elaborada por Augusto Rodrigues da Silva Junior: “mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana.” (Silva Junior, 2014 *apud* Neto, 2017, p. 13). Defronte aos exemplos fornecidos pelo professor Silva Junior, é

imprescindível destacar a morte simbolizada pela retornante que deseja conversar com o amado, como o enredo do poema “The Poor Ghost” da vitoriana Christina Rossetti. A morte envolta do defunto que relata suas memórias para os vivos assim que sente seu último suspiro, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do grande escritor negro Machado de Assis, e a morte em si, relacionada amorosamente com um senhor de idade, já próximo do fim da linha da vida, como em *As intermitências da morte* do escritor português José Saramago, na qual a entidade sobrenatural se destitui da posição de “governante suprema dos destinos individuais” (Barth, 2021, p. 15).

Por um olhar sociológico, em *Medo Líquido*, o polônes Zygmunt Bauman trata dos temores da modernidade líquida, na qual a morte se eleva como o medo maior:

A morte é aterradora por essa qualidade específica – a de tornar todas as outras qualidades não mais negociáveis. Cada evento que conhecemos ou de que ficamos sabendo – *exceto* a morte – tem um passado assim como um futuro. Cada um deles – *exceto* a morte – traz a promessa escrita em tinta indelével, ainda que em letras mínimas, de que a trama “continua no próximo capítulo”. A morte traz apenas uma legenda: *Lasciate ogni speranza* (embora a idéia de Dante Alighieri de gravar nos portões do inferno essa inapelável sentença final não fosse realmente legítima, já que todo tipo de coisa continuava acontecendo depois de se atravessarem esses portões... depois do aviso: “Abandonai toda esperança”). Só a morte significa que nada acontecerá daqui por diante, nada acontecerá com *você*, ou seja: nada que você possa ver, ouvir, tocar, cheirar, usufruir ou lamentar. É por essa razão que a morte tende a permanecer incompreensível para os vivos. Com efeito, quando se trata de traçar um limite verdadeiramente intransponível à imaginação humana, a morte não tem concorrentes. A única coisa que não podemos e jamais poderemos visualizar é um mundo que não nos inclua visualizando-o (Bauman, 2008, p. 30-31, ênfase no original).

Talvez com esse temor em seus corações, em meio ao reinado da austera viúva Alexandrina Victoria, os vitorianos tenham se apegado tanto a morte, e, com certeza, ao morto. Com uma cultura inteira voltada para os mortos, a sociedade vitoriana vestia o preto como uniforme, seus *memento mori*² próximos ao peito, inertes por dentro ao respeitarem toda uma moral que extinguiu o que detinham de

² Além de significar “lembre-se da morte”, “lembre-se que irá morrer” e “lembre-se que você é mortal”, *memento mori* era o termo dado para as pequenas lembranças nas quais os vitorianos guardavam o cabelo, os dentes, as fotos, ou qualquer pertence que os conectavam ao morto.

mais legítimo dentro de si. Através dessa sobriedade, os ingleses da Era Vitoriana glorificaram a eminência da morte, em um conflito de a “amar” e a “temer”.

1.1 O *Memento Mori* da Era Vitoriana – O estilo fúnebre de Christina Rossetti

Neste capítulo, as citações, em sua maior parte, serão retiradas dos livros *Mortes vitorianas: Corpos, luto e vestuário* (2010) e *Três lições da história da morte* (2023), ambos de autoria de Juliana Schmitt, pesquisadora brasileira empenhada em traçar a historiografia da morte. Em sua opinião, nunca a morte foi tão vivida até seu último fôlego, com tanto drama e ardor quanto na Era Vitoriana (Schmitt, 2010). Sob influência da rainha Alexandrina Victoria, que se recobriu da cor preta em 64 anos de seu reinado, seu luto aparentemente eterno da morte do seu marido Albert contaminou toda uma sociedade, posto que o “*corpo enlutado da rainha tornou-se a representação de um Estado em luto*, ultrapassando as fronteiras inglesas para influenciar a moda de diversos pontos do continente europeu” (Schmitt, 2010, p. 15, ênfase minha). Em *Mortes vitorianas: Corpos, luto e vestuário*, a pesquisadora fornece mais detalhes sobre o estado de negação da monarca:

Viúva, Vitória adotou o luto pelo resto da vida. Por não ter se casado novamente, ter vivido reclusa e nunca ser vista se divertindo - sua imagem sempre severamente séria em negro, fiel ao marido até o fim - a rainha transformou o luto em sinônimo de virtude: símbolo da esposa que não encontra mais alegria após a morte de seu companheiro. Vestiu o luto profundo por mais de três anos e o meio-luto por quarenta. Seguindo seu exemplo, mantê-lo durante o máximo de tempo possível garantia reputação altamente respeitável a qualquer viúva, Era uma expressão de isolamento e resguardo. A rainha foi também responsável pela adoção do luto por parte da corte e influenciou as mulheres que exigiam que seus empregados se vestissem na morte de seus senhores (Schmitt, 2010, p. 121).

Dedicada ao luto, a rainha Victoria fez com que a data do falecimento de seu marido se tornasse sacra, assim como o quarto de Albert, que permanecia da mesma forma que ele havia deixado: “a cama feita, os trajes do dia prontos para serem vestidos, as escovas e as navalhas dispostas como de hábito” (Schmitt, 2010, p. 121). Esse ritual fúnebre se repetia dia após dia, em um esforço da vitoriana de buscar manter um contato próximo com a alma do seu marido, convicta de que assim se aproximaria dele, para além dos limites dos mundos dos vivos e dos

mortos. Logo, o morto “se tornou objeto de culto” (Schmitt, 2010, p. 141), o desespero aflorado diante da morte do outro, a impossibilidade de ver o ente querido uma vez mais.

Desta forma, vida e morte estreitaram seu laço na Era Vitoriana, ainda mais se for levada em conta a presença da morte no século 19, que, “a cada vinte crianças, três morriam antes de seu primeiro ano e a idade adulta girava em torno dos 43 anos” (Schmitt, 2010, p. 115). Seja pelas péssimas condições miseráveis advindas da pobreza, do trabalho e/ou do sistema de saúde, os vitorianos morriam com frequência, e, por conseguinte, familiarizavam-se estranhamente com este definitivo desfecho.

Marcado como tempo de glória pela Revolução Industrial, mesmo assim, como dissertado anteriormente, a Era Vitoriana também foi definida como um período de problemas, no qual houve um extremo índice de pobreza, morte e violência (ABRAMS; GREENBLATT, 1999, p. 1047). Portanto, em meio à comemoração dos avanços tecnológicos e científicos, os vitorianos abraçaram o luto, aparente na indumentária preta e sem vida:

A sociedade vitoriana concebeu uma forte presentificação da morte em seu cotidiano. Não somente pelos hábitos sociais cada vez menos espontâneos, pondo fim à naturalidade dos atos, ou pela adoção do luto como traje diário. Também o século XIX enunciou um novo entendimento da morte: a morte-tabu, indesejada e, no extremo, negada. Como se fosse possível contorná-la, apegou-se aos corpos, supervalorizou o morto, mantendo-o ao mundo dos vivos. Uma melancólica recusa da efemeridade da vida (Schmitt, 2010, p. 141).

Para a autora, “[...] essa obsessão funérea vinha traduzir ‘uma melancólica recusa da efemeridade da vida’” (Schmitt, 2010, p. 16), uma insistência por parte dos vitorianos para que os mortos ainda fizessem parte das suas vidas, registrando nas vestes, em seus comportamentos e sentimentos uma firme recusa de que a morte havia desempenhado seu papel: ceifado a vida daquele que já estava no fim da linha. A fim de organizar esse temor da morte, a sociedade vitoriana se dedicou ao culto dos mortos, como aclarado a seguir:

Por fim, é possível perceber no período estudado, uma verdadeira obsessão pela morte. O apego dramático a tudo que se relacionasse a um ente falecido levou a sociedade a práticas próprias de um culto

aos mortos, como, por exemplo, a de visitar frequentemente o cadáver em sua nova casa-túmulo. Assim, os restos mortais das pessoas efetivamente indicavam sua presença, como uma multidão de mortos-vivos. Os túmulos personalizados, os pertences restantes e os registros fotográficos post-mortem não permitiam que deixassem o convívio dos sobreviventes (Schmitt, 2010, p. 24).

Mais do que as roupas pretas, a sociedade vitoriana enfraqueceu a liberdade das mulheres, que, reclusas dentro de casa para desempenhar o seu papel doméstico, morriam dentro de si pela moral domesticadora que ditava suas vidas. No que diz respeito às mulheres vitorianas, Schmitt (2010, p. 57) relata que só lhes cabia a “sensibilidade estética, solicitude, sabedoria materna, encantos sociais instintivos”. A própria rainha defendia que as vitorianas deveriam se ocupar com a administração da família e do lar, restritas a um espaço privado, não consciente ainda das problemáticas sociais e as reivindicações de direitos iguais pelo sexo feminino.

Portanto, a domesticidade era um valor de suma importância nesta era, o que permitiu que os homens deixassem as mulheres em segundo plano para se preocuparem em conquistar uma boa oportunidade de trabalho e, assim, serem o alicerce financeiro da família (Abrams; Greenblatt, 1999, p. 1049). Dessa forma, a fábrica, o escritório e o clube de cavalheiros se tornaram espaços pertencentes aos homens a fim de afirmar a unificação da nova irmandade trabalhadora urbana (McLaughlin, 2003, p. 11). Descrito no livro *Mortes vitoriana: Corpos, luto e vestuário*, o casamento perfeito era resumido na união matrimonial do homem dedicado ao trabalho, culto e inteligente com a mulher cuidadosa com o lar:

Gerenciar o lar de classe média significava comprar as provisões, supervisionar os empregados, conservar-se prudentemente dentro do orçamento doméstico, assumir o papel principal na criação dos filhos, com os quais normalmente passavam mais tempo que os seus maridos, presidir com graça com o que os contemporâneos costumavam a chamar de “suplício doméstico” sempre dando a melhor impressão possível como anfitriã. (Schmitt, 2010, p. 59-60).

Frente à aniquilação entre a relação entre homens e mulheres, a cor preta adotada exemplificou com êxito o quão austero, sombrio e isolado os vitorianos haviam se tornado uns com os outros, em um tom melancólico e fúnebre. De acordo com Juliana Schmitt (2010), que se pautou em uma definição científica, o preto seria

a falta de luz, uma metáfora para o lúgubre e a renúncia; um nada que engolfa toda a vivacidade das cores vibrantes.

E, por mencionar renúncia, a pessoa que sofria todas as suas dores psicológicas no luto se afastava de todos, não sendo aceitas demonstrações de alegria, um limite demarcado entre ela e toda a sociedade, a depender dos estágios: fechado ou meio-luto. Contudo, dentro das normas impostas, as mulheres sempre eram sujeitas a um rigor maior do que os homens, como esclarece Schmitt a seguir:

Portanto, nenhum luto era mais longo do que uma esposa. Viúvas deveriam abraçar o luto fechado por cerca de dois anos, período no qual além do vestuário preto, sem joias, usavam um véu cobrindo o rosto ao sair de casa e não era apropriado que arrumassem os cabelos ou usassem perfume. Nesses meses, suas atividades sociais deveriam ser as mínimas possíveis, preferencialmente restritas aos serviços da igreja. Ao fim do luto profundo, se a viúva não tivesse meios para se sustentar e ainda tivesse filhos pequenos, era permitido e aconselhável que se casasse novamente (Schmitt, 2010, p. 118).

Durante o período da Era Vitoriana, o luto significava mais do que a divisão pública entre o enlutado e a sociedade, na verdade, devido ao fato de ser um sistema patriarcal, todo o dever de respeitar os mortos recaía sobre as mulheres vitorianas, que, com suas atitudes nobres e virtuosas, estariam destacando as boas qualidades do defunto, sendo “notadamente, as viúvas - responsáveis por prolongar a reputação post-mortem do marido” (Schmitt, 2023, p. 80). Independente do tempo estipulado pelas regras de etiqueta, a maioria das mulheres vitorianas almejava seguir o longo lamento da monarca, por vezes, com o meio-luto a predominar pelo resto de suas vidas. E, além de se vestir de tecidos pretos, elas poderiam usar um *memento mori*: mechas de cabelo, dentes e fotos do morto encaixados em formato de camafeus, muito além do lema “lembre-se da morte”, “lembre-se que irá morrer” e “lembre-se de que é mortal” (Schmitt, 2010). Em adição, as viúvas poderiam se embelezar com as joias mortuárias, ou as pérolas que lembravam as lágrimas que derramavam no velório ou peças delicadas em forma de cruz, flor e coração, como relicários para armazenar a fotografia *post-mortem* do morto, assim como mechas de cabelo, que Schmitt relata terem sido “alvo de especial devoção durante o século XIX, escolhidos como matéria-prima para a feitura de joias delicadas e caras [...]” (2023, p. 71).

Com essas frases fúnebres a ressoar em suas mentes, os vitorianos, na verdade, por detrás desse culto à morte, temiam os mortos pelo poder que os envolviam: o conhecimento após o fim da vida, a possibilidade do retorno dos defuntos e a áurea de morte dos fantasmas. O próprio corpo do cadáver lhes era abjeto, como confirma Schmitt (2010, p. 152):

Desde sempre, a imagem do corpo putrefato, nojento e detestável inviabiliza uma concepção da morte plenamente positiva. Isso talvez explique a proibição por parte da Igreja em se abrirem os cadáveres: a não visão da putrescência era, em larga medida, a manutenção do modelo de “morte desejada”.

Embora a morte fosse louvada pelos vitorianos, a partida de um ente querido sempre deixava uma marca traumática, uma vez que significava o fim do compartilhamento da vivência com a pessoa amada e a proximidade com o seu próprio ponto final. A morte era “o grande evento da vida” (Schmitt, 2010, p. 167), e, aos poucos, o indivíduo compreendia que as memórias, antes compartilhadas, seriam apenas suas, os dias se passariam sem a presença física da pessoa amada e a solidão iria assolá-lo a cada vida que se esvaía diante de seus olhos. Segundo Schmitt (2010, p. 172), com o intuito de aliviar esse tormento, mechas de cabelo, dentes, vestes e objetos pessoais eram conservados para estabelecer uma conexão direta com os mortos. Muito à frente, em uma separação temporal entre a sociedade líquida e a pós-moderna, porém coerente com o sofrimento com a morte do outro, o sociólogo Zygmunt Bauman o nomeia como “experiência de morte de segundo grau”:

Em todas as épocas e culturas, as vidas de homens e mulheres tendem a se interligar com as de outros seres humanos – seus parentes, vizinhos, amigos próximos –, tal como as nossas. A alguns seres humanos à nossa volta somos ligados pelos laços da simpatia e da intimidade das quais se tecem as relações do tipo “eu-você”. Mas ocorre que esses outros selecionados morrem, desaparecendo um a um de nosso mundo e levando consigo seus próprios mundos para a não-existência. Na maioria dos casos, eles não são substituídos, e nunca o são completamente – e essa impossibilidade de substituí-los plenamente oferece um insight sobre o verdadeiro significado da “singularidade” e da “terminalidade”, capacitando-nos a prever o significado de nossa própria morte, mesmo que continuem os incapazes de visualizar o mundo sem nossa presença, o-mundo-após-nossa-morte, o mundo sem nós para observá-lo. Ao partirem um após outro, nossos próprios mundos, os mundos dos sobreviventes, vão perdendo pouco a pouco os seus conteúdos. Os que viveram muito e viram partir muitas pessoas próximas e queridas

se queixam da solidão: a experiência sinistra, misteriosa, do vazio do mundo – outro *insight* oblíquo sobre o significado da morte (Bauman, 2008, p. 43, ênfase no original e ênfase minha).

Na Era Vitoriana, com todos esses temores usados a seu favor, o gótico tomava força ao abordar em suas narrativas seres sobrenaturais, para ser mais específica, retornantes, que deixavam o mundo dos mortos para atormentar as almas vivas desavisadas. Ao partir da dor, sentimento negativo, o gótico vitoriano trabalha com o sublime, conceito estético pensado por Edmund Burke (1998, p. 66), cuja grandiosidade inexplicável desperta o temor ao fim da própria vida, como as histórias de fantasmas tão recorrentes neste período histórico, como referencia Alaniz Zambrini Gonçalves em seu artigo “Além da vida e da morte: Histórias de fantasma e o espaço assombrado”:

Mas, como a dor é mais forte no seu funcionamento do que o prazer, a morte é, em geral, uma ideia muito mais tocante do que a dor; porque há muito poucas dores, por mais requintadas que sejam, que não são preferidas à morte; não, o que geralmente torna a própria dor, se me é permitido dizê-lo, mais dolorosa, é que ela é considerada como um emissário deste rei dos terrores. Quando o perigo ou a dor se aproximam demasiado, eles são incapazes de dar qualquer deleite, e são simplesmente terríveis; mas em certas modificações, eles podem ser, e são, encantadores, como nós todos os dias experienciamos (Burke, 1998, p. 66, *apud* Gonçalves, 2022, p. 143, tradução da autora).

Outro fator importante para a reincidência das histórias de fantasmas seria o espiritismo, as sessões de mesas girantes que criavam uma comunicação sobrenatural entre os vivos e os mortos, incluindo até mesmo a rainha Vitória, que tentava de todas as formas reavivar a presença do seu marido, cujo espírito especula-se ter reencarnado em um criado do palácio, que ela mantinha por perto, quarto conjugado ao seu, decisão pessoal que provocou muita intriga nos seus súditos. A despeito dessa crença, o fantasma ainda se constitui como infamiliar por ser um símbolo transgressor, uma ruptura das regras dos mundos dos vivos, o duplo: um espírito fora do corpo, o “outro” (Gonçalves, 2022).

A narrativa gótica, como propõe Júlio França (2017), respalda-se em três noções recorrentes nos enredos fantasmagóricos: o *locus horribilis*, o local tenebroso e lúgubre; a manifestação assombrosa do passado; e um monstro. No que toca ao poema “The Poor Ghost”, por ser de curta extensão, sem grandes

detalhes, o *locus horribilis* seria indeterminado, embora exista a recordação do amor entre os personagens quando a mulher ainda estava viva, totalmente indesejada para o homem que apenas ansiava que a fantasma retornasse para a sua “cama”. Isso a configura como o monstro, o ser sobrenatural que irrompe a realidade para assombrar o humano que, surpreso, nem estava consciente de que sua vida seria tão drasticamente destruída, em um rápido declínio psicológico próprio da literatura fantástica.

Mediante toda a contextualização teórica acerca da Era Vitoriana e ao Gótico Vitoriano, analiso a minha tradução “A Pobre Fantasma”, no intuito de delinear o quanto o *memento mori* faz parte da poética de “The Poor Ghost”, o que pode auxiliar ulteriormente na tradução poética, na busca de manter o “tom” do original.

Na primeira estrofe, o olhar do homem se fixa no cabelo da mulher morta, cujo foco nos cachos dourados podem rememorar o costume vitoriano de guardar os fios em seu *memento mori*, em tal caso: lembre-se do seu morto. Sem demora, a voz lírica masculina percebe a brancura na face da ex-noiva, uma denúncia ao seu estado cadavérico, que a indica como monstruosa, consoante à terceira noção de Júlio França.

Na segunda estrofe, a voz da fantasma dissemina qualquer dúvida, pois, com certeza, ela havia deixado o mundo dos mortos para reencontrar o seu grande amor. Ela ainda anuncia que o seu conhecimento se tornou superior ao de seu amante, posto que agora sabe o que a aguardava depois da morte, um progresso tanto no sentido de consciência crescente quanto de evolução da humanidade, na qual a morte é o próximo estado após a vida. No último verso, a voz lírica feminina o adverte de que esse “por-vir” trará esclarecimento sobre esse mistério quando o homem também fizer parte desse ócio eterno.

Na terceira estrofe, o homem não disfarça o seu temor da morte e implora por mais tempo, como se a fantasma fosse a Morte em pessoa. Em uma relação de amor e medo, no fundo, os vitorianos se amedrontavam com a possibilidade de terem suas vidas ceifadas. E, ao dizer que estava “quente, bem contente e feliz”, o personagem cria um contraste com a morta, que provavelmente deveria estar gélida, soturna e vazia.

Na quarta estrofe, a vitoriana reconhece a abjeção daquele que um dia a tinha amado, porém agora rejeita sem hesitação. Nada obstante, em *The Forgotten Gothic*

of Christina Rossetti, Lars Wallner revela que no manuscrito original a resposta para esta estrofe seria:

Espera-me lá na encosta da verdejante colina,
 Observa-me durante minha breve maré da vida,
 Olha as margaridas os seus cem olhos a soprar,
 Ó, minha querida noiva, para enfim, a ti retornar (Crump, s/a, p. 271
apud Wallner, 2010, p. 20, tradução minha)³.

Nesta quinta estrofe descartada, o homem iria pedir para que ela o esperasse, enquanto ele vivia sua vida sem intercorrências. Contudo, como discutido por Wallner, essa resposta do homem conferiria um tom mais leve ao poema, acima de tudo pela imagem do paraíso de “verdejante colina”, que destoa do gótico vitoriano e da poética fúnebre e desanimadora dos versos anteriores.

No poema original, a quinta estrofe definitiva nega a possibilidade do amor entre os impossíveis enamorados, ele dilucida que já cumpriu com o amor que poderia dedicar a ela, como se o seu estado de meio-luto já tivesse cessado. Talvez, sem intenção, Rossetti critica a falta de comprometimento masculino em honrar sua parceira depois de seu falecimento, o que corrobora com a afirmação de que as regras de etiqueta do luto valiam muito mais para as viúvas da Era Vitoriana.

Na sexta estrofe, o homem tenta convencer a fantasma de que ainda a ama; porém, contraditório, ele insiste para que ela volte para onde está sua cama. Ao plantar uma flor em seu túmulo, o vitoriano acredita ter estabelecido contato suficiente com a morte, respeitou o básico determinado pela cultura fúnebre de sua sociedade.

Na sétima estrofe, a voz lírica feminina expõe seu ressentimento com o homem por ele não a amar mesmo após seu falecimento, com uma “promessa” de não o abandonar e de o acordar com o ruído de seus ossos, o que compõe uma imagem abjeta e monstruosa dela: um corpo cadavérico já em decomposição.

Na oitava estrofe, perturbado, o homem decide voltar para casa, sozinho, a fim de se enterrar da cabeça aos pés em uma carga de chumbo, uma imagem poética que estranhamente evoca a terra que cobre por completo o caixão do morto. Assim

³ No original: “Wait for me there on the green hill side; / Watch for me all my brief life-tide; / Watch where the daisies blow hundred-eyed; I will come back to you at last, O promised bride”.

sendo, pelo cunho fantástico dos eventos, o vitoriano passa por uma espiral de loucura, já projetando a aura macabra da fantasma nele mesmo, cada vez mais alerta para a eminência da morte.

Por fim, na nona estrofe, a morta encerra a discussão ao desdenhar das falsas lágrimas que o homem havia derramado em seu leito, de volta para seu túmulo, disposta a abrir os olhos novamente para o mundo dos vivos exclusivamente no dia do julgamento.

Farto de referências ao *memento mori* e ao gótico vitoriano, todo esse estilo fúnebre de Rossetti foi investigado na esperança de facilitar o processo tradutório “The Poor Ghost”; poema que será submetido à Tradução Poética e à Tradução Comentada.

CAPÍTULO 2 – A Tradução Poética e a Tradução Comentada

No cerne da Literatura, há romances, contos e poemas que enriquecem a vasta biblioteca desta sexta arte: obras literárias de puro primor e valia. Para certificar a apreciação de todos os leitores mundo afora, a tradução literária tenta transpor a materialidade do texto-fonte para o texto-alvo, que conta com outro idioma, outra cultura, outros indivíduos. Todavia, a poesia compreende uma complexidade estética que talvez possa ser solucionada somente pela tradução poética. Na verdade, tal afirmação anterior pode ser refutada de imediato, se considerar a ausência de consenso na viabilidade de traduzir poesia, uma nítida divisão entre: um poema pode ser traduzido como qualquer outro tipo de texto; e um poema não pode ser traduzido pela impossibilidade de captar a essência contida nos versos (Britto, 2022). Em *A tradução literária* (2022), Britto manifesta sua perspectiva de que, de fato, a poesia pode ser traduzida, mas nela sempre constará falhas, sendo necessário recriá-la ou transpoetizá-la; o que inviabiliza a capacidade de mensurar a qualidade do produto do processo tradutório, sendo possível apenas tecer comentários pautados em uma régua que leva em conta o gosto pessoal.

Como contraparte, o norte-americano Robert Frost e o romancista russo Vladimir Nabokov acreditam na intraduzibilidade da poesia. Para Frost, “poesia é o que se perde na tradução” (Britto, 2022, p. 121); como se o inefável da poética fosse apagado do texto-alvo por conta da incompetência do tradutor de produzir o sensível efeito estético do poema. E, para Nabokov, a improbabilidade de tradução poética se fundamenta na incompatibilidade dos recursos entre dois idiomas distintos, sendo preferível nem sequer realizar uma tentativa (Britto, 2022).

Porém, favorável à tradução de poesia, Britto refuta o argumento de ambos ao declarar que a poesia pode ser traduzida como qualquer outro texto literário, tendo, é claro, suas características particulares que a diferenciam da prosa, como:

[...] o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliteraões, a aparência visual das palavras no papel etc. – [tudo que] pode ser de importância crucial (Britto, 2022, p. 119-120).

Por conseguinte, o autor estipula que a tarefa do tradutor consiste em:

[...] identificar as características poeticamente relevantes do texto poético e reproduzir as que lhe parecem mais importantes. O significado do texto é, na grande maioria dos casos, fundamental; mas os elementos formais podem ser tão importantes quanto o significado, e em alguns poemas sua importância é até maior (Britto, 2022, p. 132-133).

Em adição, no artigo “Três Poemas de Christina Rossetti”, Silva elucida o quão trabalhoso é manter os sentidos produzidos no texto-fonte, pois a tradução poética solicita uma tomada de decisões por parte do tradutor, que precisa sempre ponderar os sacrifícios, as perdas, mas também os ganhos relativos ao seu trabalho. De acordo com ela, o texto-alvo sempre servirá como uma leitura do texto-fonte por manifestar a marca, a personalidade e as interferências do tradutor. Nas palavras do escritor José Paulo Paes, “[...] o caso limite da problemática geral da tradução; por isso, é no seu desempenho que o estatuto do tradutor mais se aproxima do estatuto do autor” (Paes, 1990, p. 45 *apud* Silva, 2019, p. 52). Inclusive, como mais um debate sem resposta definitiva na Tradução, alguns pesquisadores levantam questionamentos se verdadeiramente a autoridade do tradutor imposta no texto-fonte não o tornaria o autor do texto-alvo, o que elevaria seu *status* na grande cadeia do processo tradutório, uma vez que ele molda um novo texto para ser estimado por um público-alvo.

Quase compatível a essa linha de raciocínio, no ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, Haroldo de Campos crê que a tradução criativa pode superar o original, graças ao grande feito de um tradutor que, ao atingir o apogeu de sua técnica, faria o autor original ser ofuscado (Britto, 2022). Incapaz de conter sua ironia, Britto (2022) indica os extremos opostos, a dupla negação: Vladimir Nabokov, que nega em absoluto a possibilidade de se traduzir poesia; e Haroldo de Campos, que confia tanto no refinamento de seu trabalho que nega que seriam traduções.

No livro *Transcrição*, uma coletânea dos trabalhos mais importantes do tradutor de poesia, Haroldo de Campos conceitua a tradução criativa como *recriação*, *transcrição*, *reimaginação*, *transtextualização*, *transparadisação* e *transluciferação*; em suas palavras, “criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade de recriação” (CAMPOS, 2015, p. 5), não obstante, também

de acordo com a exequibilidade da tradução poética, como todos os teóricos que cita em sequência:

Nesta altura da exposição: 1. reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, *creative transposition*, *Umdichtung* (“transpoetização”); 2. na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática “paramórfica” voltada para o redesenho da “função poética” (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, “modo de representar” (ou de “encenar”) a *intentio* do original; essa operação, em Benjamin, corresponde a uma “parafiguração” (*Anbildung*), capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido através de uma hiperfidelidade “estranhante”, melhor definido como “fidelidade à redação da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*); 3. finalmente, na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatibilidade dos textos poéticos [...]. (Campos, 2015, p. 35, ênfases no original).

Alinhada aos pareceres positivos em relação à tradução poética, neste trabalho acadêmico, sustento-me na *recriação* proposta por Haroldo de Campos, disposta a me aprofundar nos pormenores do poema “The Poor Ghost” da poeta vitoriana Christina Rossetti: a forma, a métrica, a rima e as figuras de linguagem. Nessa monografia, entretanto, estou consciente das perdas e dos ganhos que minhas decisões podem acarretar no resultado final da minha tradução, a qual cogito aperfeiçoar futuramente para enfatizar o meu interesse de atuar na tradução poética e literária, como também respeitar a avaliação da banca examinadora.

Nos apêndices, disponho a análise de contagem de estrofes, esquema de rimas e sílabas poéticas tanto do original quanto de “A Pobre Fantasma”; com acréscimo no final do cotejo entre original e tradução. Vale ressaltar que, inexperiente nesta parte técnica, fiz a escansão de “The Poor Ghost” por conta própria, sem achar nenhum material disponível na internet, em resultados em português ou em inglês, o que somente fortalece meu intento de tentar valorizar e conscientizar sobre a importância de Christina Rossetti no rol de grandes poetas da língua inglesa.

Além da forma, no capítulo anterior, realizei uma retomada histórica para justificar como o *memento mori* da Era Vitoriana influenciou no estilo fúnebre da poeta, um gótico fantasmagórico que permeia todos os seus versos. Todo esse

aprofundamento teórico acerca da anglo-italiana e seu poema teve como intuito o depreender em sua totalidade, de forma que as minhas decisões tomadas durante o processo tradutório estejam próximas ao conhecimento que adquiri do *ethos* de “The Poor Ghost”; que também segue o objetivo da tradução comentada, conforme exposto por Torres no artigo “Por que e como pesquisar a tradução comentada?” (2017):

Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro* (1984, p. 20) tenta delimitar o campo de ação da tradução e do comentário e situa a tradução como o espaço da leitura original e singular pela qual um tradutor transplanta um texto em outra cultura, iniciando uma recepção nova do autor que ele traduz em outro sistema literário e cultural. Berman considera ainda que não existe comentário sem interpretação [...] Ele apreende o comentário como glosa, como esclarecedor de sentido, de figura e de interpretação ao redor de um texto. O comentário de uma tradução auxilia a interpretação e a primeira vista, esta seria a principal função do comentário (Torres, 2017, p. 16).

Para o próximo capítulo, eu irei pôr em prática a teoria da tradução poética. Após cada tabela contendo as estrofes do original “The Poor Ghost” e a tradução “A Pobre Fantasma”, os meus comentários irão ordenar minhas justificativas sobre as escolhas tradutórias, tentando fazer um balanço dos fracassos e sucessos para, quem sabe, depois revisitar esses resultados para melhorar a qualidade da minha tentativa de traduzir a poesia de Christina Rossetti.

Com base nas características elaboradas por Marie-Hélène Catherine Torres (2017, p. 18), qualifico minha tradução comentada com: 1) caráter autoral, pois sou autora da tradução tanto quanto do comentário; 2) caráter metatextual, dado que a tradução está incluída nos meus comentários; 3) caráter discursivo-crítico, já que mostro o processo de tradução para que minhas escolhas sejam validadas; 4) caráter descritivo, pois meu comentário parte de uma tradução feita por mim e, além disso, creio que pode refletir sobre tendências tradutórias e traduções comentadas; e 5) meu comentário teoriza, como anteriormente explanado, toda uma prática de tradução.

No decorrer da tradução comentada, entre o interpretar, o traduzir e o comentar, todos possuem uma subjetividade, haja vista que não há uma única e verdadeira interpretação, tradução e comentário, o que me faz insistir no fato de que não existe uma tradução poética certa também, porque o tradutor tenta o impossível:

Já Paulo Rónai, em sua preciosa *Escola de Tradutores*, tratando do problema, salientou que a demonstração da impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertiva de que tradução é arte. São suas as palavras: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível (Campos, 2015, p. 5, ênfase no original).

CAPÍTULO 3 – Comentários da tradução do poema “The Poor Ghost”

Objeto de pesquisa desta monografia, “The Poor Ghost” foi o poema fúnebre eleito para passar pela tradução poética e, de forma concomitante, a tradução comentada. Em um discurso lamentoso, a fantasma, que irrompe o mundo dos vivos, inicia um diálogo com o seu amante vivo para persuadi-lo a dormir no sono infinito com ela, juntos no amor e na morte. Perplexo com a inesperada visita, o homem argumenta que a paixão tinha se findado com a morte daquela que antes almejava ter um desenlace afetuoso. Portanto, frente a rejeição indisfarçável dele, a mulher aponta o cinismo do “viúvo” ao cair em prantos em seu leito, não inclinada mais a ceder para a falsa saudade do amado e só despertar no dia do julgamento final.

De fato, a peça de arte poética poderia ser resumida nestas palavras, mas essa síntese não faz jus à organização métrica, rimas e figuras de linguagem pensadas por Christina Rossetti. “The Poor Ghost” se divide em nove estrofes, cada uma com 4 versos, rima única AAAA, a qual varia, em seguida, para BBBB, CCCC, DDDD, EEEE, FFFF, GGGG, HHHH e CCCC. Neste trabalho acadêmico, proponho-me a realizar a tradução poética do poema fúnebre da poeta anglo-italiana, uma primeira tentativa, consciente de que o resultado pode não ser dos melhores. Com base nos comentários da tradução, creio que ao relatar o decorrer do processo tradutório, conscientizarei-me das escolhas que tomei e das melhorias que poderia inserir para lapidar melhor “A Pobre Fantasma”. A princípio, para reformulação futura, disponho a seguir meu primeiro intento de tradução poética:

Tabela 1 – Cotejo entre as primeiras estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
O whence do you come, my dear friend, to me, With your golden hair all fallen below your knee, And your face as white as snowdrops on the lea, And your voice as hollow as the hollow sea?	Oh, donde tu vieste, minha cara amiga, Sobre teu joelho, teu cabelo dourado, E tua face alva como o nevar no prado, E tua voz profunda como o mar sem fim?

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na primeira estrofe da tradução, com o intuito de manter a formalidade do original, condizente ao período histórico no qual a poeta se situava, preferi o uso da segunda pessoa do singular “tu” e, em consequência, “tua”, “teu” e “ti”, precedido do “donde” abreviado para igualar ao “*whence*”. Em busca de tentar deixar a tradução com versos alexandrinos, ou seja, doze sílabas poéticas, omiti o “caído” que faz referência a “*hair all fallen*”, embora “sobre teu joelho” também transmita a imagem visual de que o cabelo loiro estava acima do nível dos joelhos da fantasma, reestruturado para o início do verso para permanecer com a rima. No quarto verso, há a primeira ocorrência de figura de linguagem, a aproximação de elementos heterogêneos, relação entre comparado e comparante (Vidal, 2020), nesse caso, a símile em “a face branca como flocos de neve” e “voz profunda como o mar sem fim”. Contudo, para respeitar a métrica dos versos alexandrinos, transformei os “flocos de neve” que correspondem ao “*snowdrops*” do original para “nevar”, uma ação maior que remete ao cair dos objetos menores no ar, metonímia: “o efeito em lugar da causa” (o nevar em lugar da neve) (Vidal, 2020). Tendo êxito em continuar os versos alexandrinos, houve a perda, no entanto, do esquema de rimas do original AAAA para a tradução ABBA, o que afasta a tradução da forma original do poema, dado que em “The Poor Ghost” as monorrimas são constantes ao decorrer dos versos, enquanto que, na métrica, os versos são decassílabos⁴ em peso, dez sílabas poéticas, variando em onze, nove e oito.

Tabela 2 – Cotejo entre as segundas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
From the other world I come back to you, My locks are uncurled with dripping, drenching dew. You know the old, whilst I know the new: But to-morrow you shall know this too.	Do outro mundo, para ti eu regresso, Cachos retos do róscido rocio a respingar. Teu saber antigo, o meu progresso, O por-vir irá muito deste ócio mostrar.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na segunda estrofe, vale ressaltar a aliteração cuidadosamente arquitetada de Rossetti em “*dripping, drenching dew*” traduzido para “róscido rocio a respingar”⁵, ainda acompanhado de “reto” que reforça a repetição do som de “r” na estrofe. Em

⁴ Pentâmetros.

⁵ *Róscido* significa coberto ou molhado de orvalho (*drenching*); e *rocio*, gotas de umidade (*dew*).

sequência, a antítese “*old*” e “*knew*” se tornou “antigo” e “progresso”, cujo sentido denota que a morte demonstra ser o estado mais evoluído da vida, mais a frente, o que significa que a fantasma possui um conhecimento maior do mundo, especialmente dos mortos, do que o amado. Por fim, para equivaler a composição de “*to-morrow*” optei por “por-vir” acreditando que esta escolha tradutória exprime o mesmo aviso ameaçador de que a morte está mais perto do “viúvo”, omitindo a conjunção adversativa do poema. Em uma análise geral, três versos permaneceram alexandrinos, porém, o segundo se estabeleceu como bárbaro, mais de 13 sílabas poéticas, sem contar a dificuldade em cumprir a rima BBBB de “The Poor Ghost”, sendo CDCD na tradução.

Tabela 3 – Cotejo entre as terceiras estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
O, not to-morrow into the dark, I pray;	Oh, não o por-vir nas trevas, eu rezo;
O, not to-morrow, too soon to go away:	Oh, não o por-vir, partir mais cedo do que quis:
Here I feel warm and well-content and gay:	Aqui sou quente, bem contente e feliz,
Give me another year, another day.	Outro ano, outro dia, eu te peço.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na terceira estrofe, a dificuldade de continuar a rima CCCC do original permaneceu, apesar de que os versos alexandrinos se mantiveram estáveis sem alterações nas sílabas poéticas. Mais do que isso, a metonímia “*another year, another day*” (dias e anos como parte do todo) traduzido para “Outro ano, outro dia” se desloca para o início, de forma que “eu te peço” rime com “eu rezo”. Mais uma vez, os versos alexandrinos e a rima inconsistente, dado que no original é CCCC e na tradução, EFFE.

Tabela 4 – Cotejo entre as quartas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
Am I so changed in a day and a night	Estou tão mudada no nascer e cair do dia
That mine own only love shrinks from me with	Para que meu amor me evite com agonia,
fright,	Corpo a virar para esquerda ou direita,
Is fain to turn away to left or right,	Olhos a cobrir do que a tua vista espreita?
And cover up his eyes from the sight?	

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na quarta estrofe, as únicas modificações dignas de nota na tradução são: “Corpo a virar para esquerda ou direita / Olhos a cobrir do que tua vista espreita?” Distintas do poema “The Poor Ghost”, o corpo e as partes do corpo são ressaltadas logo no início desses versos, de forma a acrescentar um aspecto visual ainda mais marcado ao homem que sente repulsa pela abjeta mulher a sua frente. Neste, os versos alexandrinos decaem para apenas um, enquanto os outros três se constituem como versos bárbaros. Como resultado definitivo, o padrão de rimas do original não é alcançado: DDDD contra GGHH.

Tabela 5 – Cotejo entre as quintas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
Indeed I loved you, my chosen friend, I loved you for life, but life has an end; Through sickness I was ready to tend; But death mars all, which we cannot mend.	De fato, eu te amo, minha amada, Eu te amei em vida, mas ela foi cessada; Por toda doença me propus a cuidar, Mas a morte arruína a tudo, sem curar.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na quinta estrofe, alguns termos foram omitidos como “*chosen*” e “*we cannot mend*” para tentar manter as sílabas poéticas como alexandrinas, contudo, apenas duas permaneceram neste ideal, visto que outras duas se qualificam como bárbaras. As rimas do poema EEEE não foram replicadas, uma vez que a tradução se organizou no esquema IIDD.

Tabela 6 – Cotejo entre as sextas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
Indeed I loved you; I love you yet If you will stay where your bed is set, Where I have planted a violet Which the wind waves, which the dew makes wet.	De fato, te amei, amor que não estremece Se tu ficares onde tua cama repousa, Onde eu plantei uma rosa, flor formosa Ali a afaga o ar e a água a umedece.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na sexta estrofe, traduzi “*I love you yet*” para “amor que não estremece” para rimar mais abaixo com “a água a umedece”, o que pode acidentalmente soar irônico, pois perante o comportamento resistente do homem fica nítido que o amor entre eles é inexistente, ele só o afirma para que ela retorne para a cama onde ela repousa,

uma metáfora do túmulo da morta. Logo depois, no terceiro verso, troquei a “violeta” pela “rosa” em um esforço de encontrar alguma rima com “repousa”, com acréscimo de “flor formosa” que não consta no original. Para concluir, observa-se a aliteração de “The Poor Ghost” em “*Which the wind waves*”, o qual tentei aproximar com “Ali afaga o ar”. No que tange a métrica e a rima, dois versos são alexandrinos, dois bárbaros, sem coincidência rítmica entre original FFFF e tradução JKKJ ainda.

Tabela 7 – Cotejo entre as sétimas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
Life is gone, then love too is gone, It was a reed that I leant upon: Never doubt I will leave you alone And not wake you rattling bone with bone.	A vida se foi, então o amor também acaba, Junto a um junco que me reclinava: Nunca duvides que eu te deixarei sozinho lá E que o ruído de osso contra osso não te acordará.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na sétima estrofe, reestruturei “*rattling bone with bone*” para o começo do verso em “E que o ruído de osso contra osso”, não reduzido para “ruído de ossos” para preservar a imagem poética de degradação que envolve o cadáver da fantasma, uma metonímia de um todo que se desfaz em partes: o corpo se esvai e resta apenas ossos. Pela quantidade de aliterações, decidi traduzir “*a reed thar I leant upon*” para “Junto a um junco” com o intuito de chamar a atenção para o som de “j”, uma compensação pelas perdas nas estrofes passadas. Por conta disso, esse verso em específico se apresentou o mais longo da estrofe, com dezoito sílabas poéticas, dois bárbaros e um alexandrino. Em relação às rimas, “The Poor Ghost” se dispõe em GGGG, enquanto a tradução segue MMNN. Envolvida nesse processo de traduzir poesia, enfim percebo a dificuldade de replicar a métrica e a rima de um poema, cuja complexidade requer uma verdadeira especialidade e técnica para se aproximar o máximo possível da forma estética do original.

Tabela 8 – Cotejo entre as oitavas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
I go home alone to my bed, Dug deep at the foot and deep at the head, Roofed in with a load of lead, Warm enough for the forgotten dead.	Eu irei só, na cama me deitar adormecido, Enterrar dos pés à cabeça profundo e fundo Coberto com carga de chumbo, Quente para o defunto esquecido.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Na oitava estrofe, no início da tradução, busquei suprimir “*home*” para encaixar nos versos alexandrinos, o que provou ser vão, já que as sílabas poéticas totalizaram quatorze. Outra supressão, desta vez realizada com o “*enough*”, sob a mesma justificativa de alcançar as doze sílabas, sendo esta tentativa bem-sucedida. Quanto a adição, inseri “profundo” para alinhar com a repetição de “*deep*” no segundo verso, o que custou a falta de um verso alexandrino. Ainda neste verso, “coberto com carga de chumbo”, criou-se uma aliteração não intencional, contudo, em minha opinião, apropriada, dada a ocorrência de aliterações no estilo da vitoriana Christina Rossetti. Ao final, a equação tradutória resultou em dois versos alexandrinos, sem identificação rítmica com “The Poor Ghost” de rimas HHHH e a tradução OPPO.

Tabela 9 – Cotejo entre as nonas estrofes

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
But why did your tears soak through the clay, And why did your sobs wake me where I lay? I was away, far enough away: Let me sleep now till the Judgment Day.	Mas por que tuas lágrimas molharam o leito, E por que teus soluços me despertaram de onde me deito? Eu estava longe, longe do teu lamento, Agora deixe-me dormir até o dia do julgamento.

Fonte: Original retirado do site Project Gutenberg e tradução produzida pela própria autora.

Por fim, na nona estrofe, houve uma recriação de “*clay*” para “leito”, a utilização de uma metáfora que subtende que a terra seria onde a fantasma se deita, sua nova cama nesse estado pós-morte. No segundo verso, a extensão em português revelou-se mais longa em razão do comprimento de algumas palavras do idioma, diferente do inglês que possui uma brevidade em sua natureza, infelizmente, com dezoito sílabas poéticas. De forma geral, a tradução poética desta estrofe alongou em demasia os versos, sem nenhum alexandrino, nem mesmo rimas coincidentes ao CCCC do original.

Decerto, a análise do poema “The Poor Ghost” trouxe clareza para as decisões tomadas na minha primeira tentativa de tradução poética. Parte da Era Vitoriana, a poeta anglo-italiana Christina Rossetti vivenciou um dos períodos históricos mais apaixonados pelo culto da morte, uma ansiedade sem precedentes sobre o fim do outro e de si mesmo, temor explicado anos-luz à frente pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman:

Os sofistas, que pregavam que o medo da morte é contrário à razão – argumentando que quando a morte está aqui eu não estou mais, e quando eu estou aqui a morte não está –, estavam enganados: onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu *pavor* de que mais cedo ou mais tarde a morte *vai* pôr um fim a minha presença aqui. Ao realizar essa tarefa, ao enfrentar ou descarregar o “medo secundário” – o medo que se origina, não da morte batendo à porta, mas de nosso conhecimento de que isso certamente ocorrerá, mais cedo ou mais tarde –, tais instintos, se é que fomos equipados com eles, seriam de pouca valia. A solução dessa tarefa deve ser empreendida e realizada, se for possível realizá-la, pelos próprios seres humanos. E isso é feito – para o bem ou para o mal, embora apenas com resultados ambíguos (Bauman, 2008, p. 31, ênfase no original).

Através de sua tanatografia vitoriana, uma metáfora de rejeição romântica do vivo para a morta, Rossetti desvela o medo oculto dos vitorianos por detrás de seus atos de devoção à morte, cuja tentativa de proximidade, na verdade, será descartada no segundo em que estiverem de frente com a eminente iminente Morte, a sublime rainha que irá revelar todos os mistérios pós-morte.

Conquanto, por ação do ato tradutório, a tradição de determinado período histórico é resgatada por meio do transportar entre texto-fonte e texto-alvo, uma aproximação dos valores e costumes do passado a serem revistos sob um novo olhar no presente. Não muito diferente da cultura de idolatria dos vitorianos, por exemplo, na dianteira da pandemia de Covid-19, similar às ondas de contágio da Peste Negra que invocaram as danças macabras, os corpos mortos amontoados em valas comuns foram homenageados por alguns sobreviventes nas redes sociais, nas quais os vivos prestaram uma última declaração ao ente querido que teve sua vida ceifada pelo efeito contundente do vírus (Schmitt, 2010).

Nos versos de sua obra literária macabra, as palavras poéticas de “The Poor Ghost” se unem a outros à biblioterapia: romances, livros, contos, poemas e histórias infantis que ensinam sobre a resignação em relação à morte, pois é, como qualificado por Bauman, infalível. Dado isso, a tradução poética de “The Poor Ghost” ganha mais uma utilidade, não só por acessibilizar o estilo fúnebre de Christina Rossetti para a língua portuguesa, mas por exercer uma função terapêutica, como *O mercado dos goblins*, (2015) da mesma poeta, publicado pela editora Companhia das Letrinhas.

Em minha suposição pessoal, ademais da preocupação em zelar pela temática de *memento mori* da Era Vitoriana, como tradutora iniciante, posso ter me refreado em ser criativa, mais preocupada em não causar alterações tão drásticas no original, mas também não traduzir literalmente, como articulado por Alane Melo da Silva:

A tradução poética sempre existiu e existirá. Essa visão de impossibilidade tradutória apontada por Frost não abarca todo o processo de tradução poética. *A tradução de poesia poderá ser também criação literária; dessa forma, o tradutor só perderá a “alma” do poema se utilizar uma tradução literal.* Para realizar um trabalho tradutório, é necessário usar as palavras como forma de recriar o sentido do texto na língua alvo. *No texto traduzido serão feitas adaptações linguísticas, de uma língua para outra; desse modo, sensibilidade poética e criticidade literária são essenciais para o tradutor* (Silva, 2019, p.54, ênfase minha).

Em um cômputo final sobre meu desempenho, considero que tentei ao máximo seguir o “tom” fúnebre proposto pela poeta vitoriana Christina Rossetti em um esforço de manter a letra, de modo que apesar de ter sacrificado as rimas regulares do original, tentei compensar essa perda com rimas em cada estrofe, mesmo que não seguisse um padrão de rimas concreto. E, pela inconstância de sílabas poéticas em “The Poor Ghost”, não coloco a oscilação de sílabas poéticas como uma perda no processo tradutório, embora possa atrapalhar no ritmo do poema. A meu favor, julgo que consegui manter as imagens poéticas construídas pelas figuras de linguagem, sem causar tanto prejuízo na estética macabra que constrói o visual da noiva fantasma rejeitada.

Mais do que sensibilidade poética, mais do que criticidade literária, tenho em mente que, como tradutora amadora de poesia, a técnica poética também é essencial para a tradução, algo que poderia ter feito diferença na construção de rimas certas e contínuas, já que “The Poor Ghost” é marcado com monorrimas fixas, um elemento de peso que deveria ter sido melhor traduzido para o texto-alvo.

No que diz respeito a minha formação no curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia, a grade curricular ostenta uma gama diversificada de disciplinas para aprimorar a prática de Tradução Literária: Produção Criativa de Textos, Literaturas de Expressão em Língua Inglesa, Tradução para a Língua Inglesa I e II, Prática de Tradução: Textos Literários e Tradução e Cultura. Ademais, os próprios professores levam projetos e oficinas voltadas para Literatura, com o objetivo de fazer com que os estudantes se familiarizem na prática, ao menos um

pouco, com essa tradução mais sensível e artística. Todavia, a tradução de poesia demanda um saber mais apurado, um exercício constante e um olho clínico que ainda não consegui obter como profissional, pesquisadora e poeta.

Por fim, para uma primeira tentativa na tradução poética, levando em conta toda carga histórica do *memento mori* vitoriano, o desejo de reviver esse culto aos mortos do passado de volta ao presente, qualifico “A Pobre Fantasma” como um produto tradutório satisfatório, a letra ainda bela, a forma infiel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir esse trabalho monográfico, como esboçado no início, retomo as problemáticas difundidas na Introdução, sendo elas: Como a morte exerceu sua influência macabra na Era Vitoriana? Quanto o lema *memento mori* integra a poética de Christina Rossetti? E, de que forma, a tradução poética poderia retirar o seu nome de anos de invisibilidade histórica, do morto passado para voltar a viver no presente, sendo reconhecida como uma das maiores poetisas da Inglaterra?

Na Era Vitoriana, a sociedade como um todo começou a cultuar a morte, sobretudo o morto. Entorno de uma névoa de luto, o sobrevivente reforçava os laços com o falecido mesmo após seu fim ao participar de sessões espíritas, usar preto nas vestes, pôr as joias mortuárias e tirar fotografias pós-morte do familiar sem vida; uma consequência do estado prolongado de luto da rainha Vitória, que era vista como um símbolo de virtude a ser copiado pelas viúvas por honrar as memórias de seu falecido marido Albert.

Atrelado a isso, o lema *memento mori* se incorporou à assinatura artística da poeta inglesa Christina Rossetti, dado que algumas de suas poesias se alinham com as frases: “lembre-se da morte”, “lembre-se que irá morrer”, “lembre-se que você é mortal”. Para mais, em “The Poor Ghost”, objeto de pesquisa deste estudo acadêmico, “lembre-se do morto” se incorpora à expressão latina, quando uma mulher morta decide retornar ao seu amante vivo, esperançosa de que a paixão de ambos não havia esfriado. Afora a recusa de reafirmar os votos de amor com a fantasma, o noivo sente ter feito o suficiente: plantou uma rosa, chorou sobre o leito dela e a amou em vida. Por isso, nesta tanatografia vitoriana, a morte tem uma relação dúbia com os humanos, pois, entre o amor e o temor, há uma irresolução sobre aquilo que enxerga como desconhecido, o “outro”.

Do passado, de onde sua voz feminina havia sido silenciada, seu potencial poético esnobado e sua liberdade circunscrita a papéis de gênero, no presente; Christina Rossetti revive, por meio da pesquisa acadêmica, e, primordialmente, neste caso, da tradução poética que a torna ainda mais notória, com a sucessiva aclamação de seu nome como uma das maiores poetisas da literatura inglesa.

“A Pobre Fantasma”, minha primeira tentativa de traduzir o poema “The Poor Ghost”, revela certa semelhança com o original, visto que ambos tratam da mesma

“alma” poética: a iminente eminente Morte. Em “Três poemas de Christina Rossetti”, no que diz respeito à mensagem do original, a pesquisadora Alane Melo da Silva inclusive defende que “o poema traduzido e o original são duas realidades do mesmo assunto, a tradução será sempre um texto novo, mas sem deixar de ser também o poema original” (Silva, 2019, p.57).

Tal como ponderado nos comentários sobre o processo tradutório, não há como negar minha inclinação à letra, o conteúdo artístico do poema, em detrimento da forma, a quantidade de sílabas poéticas e as rimas. Fascinada pela temática macabra, no fim, meu objetivo foi embelezar a letra e tentar replicar a forma, na esperança de reproduzir uma tradução à altura da qualidade do poema “The Poor Ghost”. Apesar desses “poréns”, estou satisfeita com o meu resultado e os meus comentários, consciente de que o elemento estrutural deve ser aperfeiçoado e de que minha tarefa como tradutora foi concluída:

A representação que a obra traduzida terá é responsabilidade do tradutor, que deverá preservar o efeito emocional e a complexidade da obra, embora fatores como estrutura e sintaxe possam ser alterados na tradução, a mensagem original do poema deve permanecer na versão traduzida. Como ressaltamos, a poesia de Rossetti apresenta temas importantes para a existência humana mostram uma autora interessada em escrever por um desejo artístico de liberdade. Embora a autora não fosse tão popular como a sua contemporânea Elizabeth Barrett Browning, sua obra contém um lirismo romântico e um domínio da prosódia e versificação encontrado em poucos poetas. Seus escritos influenciaram escritores como Virgínia Woolf, Elizabeth Jennings e Philip Larkin, sua obra é um exemplo do romantismo para ser admirado e relido até a atualidade (Silva, 2019, p. 58).

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard; GREENBLATT, Stephen. The Victorian Age. **The Norton Anthology of English Literature**. In: ABRAMS, Meyer Howard; GREENBLATT, Stephen. 7th ed. New York: Norton & Company, 1999. p. 1043-1065.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- BARTH, Fernando. **O trabalho da morte: uma dança macabra**. Tradução de Felipe Vale da Silva. 1.ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 5ª ed., p. 9-153, 2022.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. Organizado por Marcelo Tânia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.
- DA ROCHA, Guilherme Magri; ZANOTO, Sérgio Augusto. A ALICE DE CHRISTINA ROSSETTI. **Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, v. 5, n. 1, p. 193-202, 2014.
- DE SOUZA, Rafael Zeferino. A VISIBILIDADE DA CRÍTICA FEMINISTA AMERICANA NO SÉCULO XX: APONTAMENTOS SOBRE TEXTOS DE KATE MILLET E ELAINE SHOWALTER. **Revista Guará-Revista de Linguagem e Literatura**, v. 9, n. 2, p. 76-83, 2019.
- FRANÇA, Júlio. O Sequestro do Gótico no Brasil. In: CAMARGO, Luciana Moura Colucci de; FRANÇA, Júlio. **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 111-124.
- GONÇALVES, Alanis Zambrini. **Além da vida e da morte: histórias de fantasma e o espaço assombrado**. 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/123492436/AI%C3%A9m_Da_Vida_e_Da_Morte_Hist%C3%B3rias_De_Fantasma_e_O_Espa%C3%A7o_Assombrado. Acesso em: 19 jan. 2025.
- LOPES, Vera; NOGUEIRA, Carlos (orgs.). Editorial: Saramago: amor e engajamento. In: LOPES, Vera; NOGUEIRA, Carlos (orgs.). **Saramago: amor e engajamento**. Cadernos CESPUC de Pesquisa: Série Ensaio. Belo Horizonte: [s.n.], 2022. p. 1-215.
- MCLAUGHLIN, Rebecca L. **A Study in Sherlock: Revisiting the Relationship between Sherlock Holmes and Dr. John Watson**. 2013.

NETO, M. E. de P. Tanatografia em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Eneida: arquitetônica prosaística e delírios catabáticos em Machado de Assis e Virgílio. 2017. 41 f. Monografia (Licenciatura em Letras – Português) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico- 2ª Edição**. Editora Feevale, 2013.

ROSENBLUM, Dolores. **Christina Rossetti: The Poetry of Endurance**. SIU Press, 1986.

SCHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas: Corpos, lutos e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.

SCHMITT, Juliana. **Três lições da história da morte**. Editora UFRJ, 2023.

SILVA, Alane Melo. Três poemas de Christina Rossetti. **WEB REVISTA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA**, v. 16, n. 16, p. 48-59, 2019.

SOUTO-MAIOR, V. A. Avaliação e produção em tradução literária: uma experiência de reciprocidade. **Fragmentos**, volume 7 nº 2, p. 55/72 Florianópolis/ jan – jun, 1998.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). **Literatura traduzida, tradução comentada e comentários de tradução**: volume dois. Fortaleza, CE: Substância, 2017. p. 15-35. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40930>. Acesso em: 19 jan. 2025.

VIDAL, Ariovaldo . Figuras de linguagem I. 2020. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - Texto de aula).

WALLNER, Lars. **The Forgotten Gothic of Christina Rossetti**. 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Nova Fronteira, 2019.

APÊNDICE A – “The Poor Ghost”, original de Christina Rossetti

Estrofe	“The Poor Ghost”, de Christina Rossetti	Rima	Sílabas poéticas
1ª	O whence do you come, my dear friend, to me, With your golden hair all fallen below your knee, And your face as white as snowdrops on the lea, And your voice as hollow as the hollow sea?	A A A A	11 11 11 11
2ª	From the other world I come back to you, My locks are uncurled with dripping, drenching dew. You know the old, whilst I know the new: But to-morrow you shall know this too.	B B B B	10 11 9 9
3ª	O, not to-morrow into the dark, I pray; O, not to-morrow, too soon to go away: Here I feel warm and well-content and gay: Give me another year, another day.	C C C C	10 10 10 9
4ª	Am I so changed in a day and a night That mine own only love shrinks from me with fright, Is fain to turn away to left or right, And cover up his eyes from the sight?	D D D D	10 11 10 10
5ª	Indeed I loved you, my chosen friend, I loved you for life, but life has an end; Through sickness I was ready to tend; But death mars all, which we cannot mend.	E E E E	9 10 9 10
6ª	Indeed I loved you; I love you yet If you will stay where your bed is set, Where I have planted a violet Which the wind waves, which the dew makes wet.	F F F F	9 9 8 10
7ª	Life is gone, then love too is gone, It was a reed that I leant upon: Never doubt I will leave you alone And not wake you rattling bone with bone.	G G G G	9 9 9 10
8ª	I go home alone to my bed, Dug deep at the foot and deep at the head, Roofed in with a load of lead, Warm enough for the forgotten dead.	H H H H	8 10 9 10
9ª	But why did your tears soak through the clay, And why did your sobs wake me where I lay? I was away, far enough away: Let me sleep now till the Judgment Day.	C C C C	10 10 9 10

APÊNDICE B – “A Pobre Fantasma”, tradução de Alexandra Gomes da Silva

Estrofe	“A Pobre Fantasma”, de Alexandra Gomes da Silva	Rima	Sílabas poéticas
1ª	Oh, donde tu vieste, minha cara amiga, Sobre teu joelho, teu cabelo dourado, E tua face alva como o nevar no prado, E tua voz profunda como o mar sem fim?	A B B A	12 12 12 12
2ª	Do outro mundo, para ti eu regresso, Cachos retos do róscido rocio a respingar. Teu saber antigo, o meu progresso, O por-vir irá muito deste ócio mostrar.	C D C D	12 14 12 12
3ª	Oh, não o por-vir nas trevas, eu rezo; Oh, não o por-vir, partir mais cedo do que quis: Aqui sou quente, bem contente e feliz, Outro ano, outro dia, eu te peço.	E F F E	12 12 12 12
4ª	Estou tão mudada no nascer e cair do dia Para que meu amor me evite com agonia, Corpo a virar para esquerda ou direita, Olhos a cobrir do que a tua vista espreita?	G G H H	14 12 14 14
5ª	De fato, eu te amo, minha amada, Eu te amei em vida, mas ela foi cessada; Por toda doença me propus a cuidar, Mas a morte arruína a tudo, sem curar.	I I D D	12 14 12 14
6ª	De fato, te amo, amor que não estremece Se tu ficares onde tua cama repousa, Onde eu plantei uma rosa, flor formosa Ali a afaga o ar e a água a umedece.	J K K J	12 14 12 16
7ª	A vida se foi, então o amor também acaba, Junto a um junco que me reclinava: Nunca duvides que eu te deixarei sozinho lá E que o ruído de osso contra osso não te acordará.	M M N N	14 12 14 18
8ª	Eu irei só, na cama me deitar adormecido, Enterrar dos pés à cabeça profundo e fundo Coberto com carga de chumbo, Quente para o defunto esquecido.	O P P O	14 14 12 12
9ª	Mas por que tuas lágrimas molharam o leito, E por que teus soluços me despertaram de onde me deito? Eu estava longe, longe do teu lamento, Agora deixe-me dormir até o dia do julgamento.	Q Q R R	14 18 14 16

APÊNDICE C – Cotejo entre “The Poor Ghost” e “A Pobre Fantasma”

“The Poor Ghost”	“A Pobre Fantasma”
O whence do you come, my dear friend, to me, With your golden hair all fallen below your knee, And your face as white as snowdrops on the lea, And your voice as hollow as the hollow sea?	Oh, donde tu vieste, minha cara amiga, Sobre teu joelho, teu cabelo dourado, E tua face alva como o nevar no prado, E tua voz profunda como o mar sem fim?
From the other world I come back to you, My locks are uncurled with dripping, drenching dew. You know the old, whilst I know the new: But to-morrow you shall know this too.	Do outro mundo, para ti eu regresso, Cachos retos do róscido rocio a respingar. Teu saber antigo, o meu progresso, O por-vir irá muito deste ócio mostrar.
O, not to-morrow into the dark, I pray; O, not to-morrow, too soon to go away: Here I feel warm and well-content and gay: Give me another year, another day.	Oh, não o por-vir nas trevas, eu rezo; Oh, não o por-vir, partir mais cedo do que quis: Aqui sou quente, bem contente e feliz, Outro ano, outro dia, eu te peço.
Am I so changed in a day and a night That mine own only love shrinks from me with fright, Is fain to turn away to left or right, And cover up his eyes from the sight?	Estou tão mudada no nascer e cair do dia Para que meu amor me evite com agonia, Corpo a virar para esquerda ou direita, Olhos a cobrir do que a tua vista espreita?
Indeed I loved you, my chosen friend, I loved you for life, but life has an end; Through sickness I was ready to tend; But death mars all, which we cannot mend.	De fato, eu te amo, minha amada, Eu te amei em vida, mas ela foi cessada; Por toda doença me propus a cuidar, Mas a morte arruína a tudo, sem curar.
Indeed I loved you; I love you yet If you will stay where your bed is set, Where I have planted a violet Which the wind waves, which the dew makes wet.	De fato, te amo, amor que não estremece Se tu ficares onde tua cama repousa, Onde eu plantei uma rosa, flor formosa Ali a afaga o ar e a água a umedece.
Life is gone, then love too is gone, It was a reed that I leant upon: Never doubt I will leave you alone And not wake you rattling bone with bone.	A vida se foi, então o amor também acaba, Junto a um junco que me reclinava: Nunca duvides que eu te deixarei sozinho lá E que o ruído de osso contra osso não te acordará.
I go home alone to my bed, Dug deep at the foot and deep at the head, Roofed in with a load of lead, Warm enough for the forgotten dead.	Eu irei só, na cama me deitar adormecido, Enterrar dos pés à cabeça profundo e fundo Coberto com carga de chumbo, Quente para o defunto esquecido.
But why did your tears soak through the clay, And why did your sobs wake me where I lay? I was away, far enough away: Let me sleep now till the Judgment Day.	Mas por que tuas lágrimas molharam o leito, E por que teus soluços me despertaram de onde me deito? Eu estava longe, longe do teu lamento, Agora deixe-me dormir até o dia do julgamento.