

Elementos poéticos de um conto de Caio Fernando Abreu e sua tradução para a língua inglesa

Lara Souto Santana¹⁹

Resumo: Caio Fernando Abreu (1948-1996) tem sua obra composta predominantemente por contos. Este artigo pretende analisar os aspectos poéticos que perpassam um deles: “Sem Ana, blues”, publicado no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* em 1988 e verificar de que forma sua tradução para língua inglesa – “Blues without Ana” –, feita por David Treece e publicada no livro *Dragons...* em 1990 na Inglaterra, foi apresentada ao leitor do conto na língua citada. Tais elementos fazem a narrativa ser mais que uma história sobre solidão. Lembramos ainda que nossas observações se darão sempre sob ponto de vista de leitores do texto em língua portuguesa.

Palavras-chave: Sem Ana, Blues, Blues without Ana, Caio Fernando Abreu, tradução, poesia.

Abstract: Caio Fernando Abreu (1948-1996) wrote many short stories. This article intends to analyze one of them, “Sem Ana, blues” which was published in *Os dragões não conhecem o paraíso* in 1988 and its translation into English, “Blues without Ana”, by David Treece published in *Dragons...* in 1990 in England. The analysis will demonstrate some aspects related to poetry and in which way they were presented to the readers of this short story in the English language. These elements make the narrative be more than an ordinary story about loneliness. It is also important to mention that our observations are always made as readers of the text written in Portuguese.

Keywords: Sem Ana, blues. Blues without Ana. Caio Fernando Abreu. Translation. Poetry..

¹⁹Mestre pela Universidade de São Paulo na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Introdução

A escritora Lygia Fagundes Telles, no prefácio do livro *O Ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, diz “O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é...”²⁰ A literatura, de fato, causa-nos inquietações, e este artigo só existe porque o conto “Sem Ana, blues”, que compõe o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, do autor já citado, possui, dentre outros aspectos, uma linguagem que, de certa forma, provoca-nos e, ao mesmo tempo, chama-nos atenção.

Os recursos poéticos presentes na prosa de Abreu foram levantados primeiramente a partir da narrativa em língua portuguesa. Em seguida, analisamos a tradução do conto para língua inglesa feita por David Treece, e observamos, sob ponto de vista de leitores de língua portuguesa se esses recursos foram mantidos. Em alguns momentos, utilizaremos os termos “língua de partida” e “língua de chegada” para nos referirmos à língua portuguesa e à língua inglesa, respectivamente.

Não pretendemos julgar a qualidade da tradução de “Sem Ana, blues”, nossa intenção é fazer alguns levantamentos das escolhas do tradutor e verificar se os recursos poéticos utilizados por Caio Fernando Abreu em língua portuguesa produzem o mesmo efeito de expressão ou estão presentes no conto em língua inglesa.

Caio Fernando Abreu (1948-1996)

Caio Fernando Loureiro de Abreu²¹ nasce em setembro de 1948 na cidade de Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande

²⁰ TELLES, 2001, p.13.

²¹ Serviram-nos de fontes para contar uma história de Caio Fernando Abreu, as seguintes obras: O poeta negro, de José Castelo (In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999) e uma publicação da Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu* 2.ed. Porto Alegre: ULBRA: IEL, 1995. (autores Gaúchos; v. 19).

do Sul. Muda-se para Porto Alegre para fazer seus estudos secundários e lá tem seus primeiros contos publicados. Em 1970, já vivendo em São Paulo publica *Inventário do irremediável*, um livro de contos, e o romance *Limite branco*.

Em seguida vieram: *O Ovo Apunhalado*, *Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados* - livro mais famoso de sua carreira-, *Triângulo das águas* e em 1988, o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* é publicado pela Companhia das Letras. Neste mesmo ano, Regina Zilberman organiza a antologia de contos *Mel & Girassóis*. No ano seguinte, a editora Globo publica *As frangas*, único livro do autor dedicado ao público infantil. Em 1990, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* é lançado. Nos anos seguintes, o autor viaja à Europa para lançar as traduções de seus livros. Além disso, também escreve crônicas para os jornais O Estado de São Paulo e Zero Hora.

Volta da França em 1994 e anuncia, na crônica "última carta para além dos muros": "Voltei da Europa em junho me sentindo doente. [...] Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo."²² Volta para a casa dos pais em Porto Alegre, onde se põe a revisar livros do início de sua carreira literária, além de organizar *Ovelhas negras*, último livro publicado antes de sua morte.

Caio Fernando Abreu faleceu em fevereiro de 1996, menos de dois anos depois do diagnóstico positivo do vírus da AIDS. Depois de sua morte, foram lançados livros inéditos, a saber: *Pequenas epifanias* (1996), com crônicas publicadas nos jornais O Estado de S. Paulo e Zero Hora, *Estranhos estrangeiros*, coletânea de contos e novelas (1996), *Teatro completo* (1997), *Cartas* (2002), *A vida gritando nos cantos*²³ (2012), uma nova coletânea com crônicas publicadas no jornal O Estado de S. Paulo, e *Poesias nunca publicadas*²⁴, com poemas recolhidos do acervo de Caio Fernando

²² ABREU, 2006, p.212.

²³ Organização minha e de Liana Farias.

²⁴ Organização de Márcia Ivana de Lima e Silva e Letícia da Costa Chaplin.

Abreu, cuja previsão de lançamento era 2012, porém, por uma falha editorial, teve sua publicação cancelada e, até o momento, não tem previsão de lançamento. Além das antologias: *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito* (2000), *Melhores contos* (2006), *Caio 3D: o essencial da década de 1970* (2006), *Caio 3D: o essencial da década de 1980* (2005), *Caio 3D: o essencial da década de 1990* (2006), *Além do ponto e outros contos* (2009), uma coletânea com fragmentos da obra do autor que tanto se popularizou na internet: *#Caio Fernando Abreu de A a Z* (2013) e *O melhor de Caio Fernando Abreu: contos e crônicas* (2015).

David Treece

David Treece²⁵ atualmente é diretor do Departamento de estudos portugueses e brasileiros do Centro de Cultura e Sociedade brasileira no King's College. Em entrevista ele comenta que seu interesse pelo Brasil se deu pelo fato de, em Liverpool, ele ter tido como orientador John Gledson, um dos maiores especialistas em Machado de Assis.

Além de ter traduzido para a língua inglesa o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, David Treece traduziu os seguintes autores: João Gilberto Noll, Ana Cristina César e João Guimarães Rosa. Atualmente, além de suas atividades acadêmicas, David Treece dedica-se a tradução de canções brasileiras para a língua inglesa.

A história de “Sem Ana, blues”

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, como já mencionamos, foi publicado em 1988 pela Companhia das Letras. O volume é composto por treze histórias que, segundo o autor, giram “sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo,

²⁵ Todas as informações sobre David Treece foram obtidas nos sites: disponíveis em: <<http://www.kcl.ac.uk/schools/humanities/depts/pobrst/staff/treece>> e <<http://www.oilondres.com.br/estudos/davidtreece.htm>>. Acesso em 07/05/2009.

amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura.”²⁶.

O autor diz ainda que o livro pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo²⁷.

“Sem Ana, blues”, nosso objeto de estudo, narra a história de um homem de meia-idade que parece ter sido abandonado pela mulher amada, Ana. Em seu apartamento, ele só tem nas mãos um bilhete deixado por ela. O narrador em primeira pessoa descreve de que forma reagiu ao bilhete de Ana:

Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou [...] e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar.²⁸

O narrador sente falta de Ana e vive momentos de profunda tristeza.

De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca - de vodca, de lágrima e de café. [...] O gosto de lágrimas chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo [...] e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos.²⁹

²⁶ ABREU, 2005, p. 19.

²⁷ Idem, 2005, p. 19.

²⁸ Idem, 1988, pp.41-42.

²⁹ Idem, Ibidem, pp.42-43.

Depois de um tempo, tenta se reerguer da fase de depressão e procura se livrar de Ana e de tudo que o fazia lembrar-se dela: troca os móveis de lugar, compra coisas novas, passa a trazer mulheres completamente diferentes de Ana para casa, a fazer atividades físicas, viagens e exercícios para esquecê-la, além de mudar sua aparência e sua postura com relação a si mesmo. Apesar de todas as mudanças, ele parece não se sentir livre dessa falta de Ana e do dia em que fora abandonado por ela.

sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento - aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente.³⁰

Sabemos que o tempo passou, porque ouvimos já os seus lamentos; sentimos seu desespero, os cheiros impregnados na história que ele nunca havia dividido com ninguém. O conto chega ao fim.

Elementos poéticos: “Sem Ana, Blues” x “Blues without Ana”

Quan-do-A-na-me-dei-xou... Sete sílabas, como nos versos em redondilha maior, muito comum em poemas e canções.

³⁰ Idem, *Ibidem*, pp.46-47.

Repete-se como um refrão, alternando com *depois que Ana me deixou...* pontuando o conto e marcando o ritmo.

A narrativa, dizendo do modo mais simples, é uma sucessão de acontecimentos. O conto é uma narrativa breve e, segundo Angélica Soares, esse é um tipo de gênero literário, em que “pela pequena extensão, sobressai o caráter poético geralmente atribuído a essa forma narrativa.”³¹.

A linguagem de “Sem Ana, blues” é literária, o que significa dizer que ela “é encarada não como simples instrumento de comunicação, mas como o próprio objeto de expressão estética. O efeito da linguagem como tal é sempre um efeito poético”³². Importa menos o que se conta que a combinação das palavras que contam. Nelas valem todas as possibilidades da ficção, e estão em jogo “as seduções do jogo verbal”³³.

Alfredo Bosi tem razão quando afirma que a escolha do contista é calculada, daí seu universo não ser tão “aleatório ou inocente”³⁴. Em entrevista, Caio Fernando Abreu expõe esse tipo de preocupação, e afirma: “Eu trabalho o texto lendo em voz alta, gravando, escandindo o ritmo e as cadências. Mas eu não sei exatamente quando a coisa, a frase, está redonda”³⁵.

Nessa coisa-frase – matéria do conto – podemos notar recursos como a aliteração, definida como “a repetição insistente dos mesmos sons consonantais, podendo ser eles iniciais, ou integrantes da sílaba tônica, ou distribuídos mais irregularmente em vocábulos próximos”³⁶. É o que ressoa em:

[...] embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto. Porque nunca contei à ninguém de Ana. Nunca ninguém soube de Ana em minha vida. Nunca dividi Ana com ninguém. Nunca ninguém jamais soube de tudo isso ou

³¹ SOARES, 2005, p. 55.

³² GUIMARÃES, 1988, p. 81.

³³ BOSI, 1974, p. 7.

³⁴ Idem, 1974, p. 8.

³⁵ SECRETARIA, 1995, V.19, p. 5.

³⁶ MARTINS, 2003, p. 38.

aquilo que aconteceu quando e depois que Ana me deixou.³⁷

As nasais /m/ e /n/ espalham-se como se partissem do nome (de) Ana, principalmente em palavras negativas: nunca, ninguém / nunca ninguém jamais... Ana quando. Essas consoantes, para Martins, podem ser ditas “moles, doces”, e “se harmonizam com as palavras e enunciados.”³⁸

Na língua de chegada, talvez com menos força, o conto manteve o efeito citado: “The truth is that I’ve never told anyone about Ana. No one has ever found out her. I’ve never shared her with anyone, and nobody has ever found out about what happened when and after Ana left me.”³⁹

Em outro trecho, é outro o efeito produzido pela aliteração. O narrador fala dos dias seguintes à partida de Ana, em que chorava e chorava “até dormir sonhos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava.”⁴⁰ Martins destaca, com relação às consoantes constrictivas, o “seu caráter contínuo”, elas “sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem”⁴¹.

No trecho equivalente em língua inglesa, porém, não encontramos a mesma incidência do efeito sonoro produzido na língua de partida: “The taste of sugarless coffee followed me through the hangover mornings and afternoons in the agency, amongst ad copy and jumping every time the phone rang.”⁴² Entretanto, logo em seguida nota-se a aliteração com o som de /s/:

³⁷ ABREU, 1988, p. 46.

³⁸ MARTINS, 2003, p. 37.

³⁹ ABREU, 1990, p. 35.

⁴⁰ Idem, 1988, p. 43.

⁴¹ MARTINS, 2003, p. 35.

⁴² ABREU, 1990, p. 32.

he sick feeling in the pit of my stomach and my puffy eyes, especially on Fridays, just before those Saturdays and Sundays without Ana ever again came crashing down on me, there would come the certainty that suddenly, normal as anything, someone would say⁴³

Além dos sons figurados, apontados acima, marcas registradas da poesia e que imprimem musicalidade ao conto, temos outras expressões figuradas, classificadas de diferentes formas, segundo diferentes autores⁴⁴. Seguimos, neste artigo, as propostas de Garcia (2003) e de Brandão (1989).

A repetição é uma marca forte no conto. A primeira frase, *Quando Ana me deixou*, vai ser retomada diversas vezes, alternando com *depois que Ana me deixou*, que podem ser vistas como um refrão, além de reforçar a idéia do abandono e de alterarem a passagem do tempo. A repetição também indica a continuidade das ações e, ao mesmo tempo, enfatiza-as. “e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos”⁴⁵; e “Vomitava e vomitava de madrugada [...] e só sabia perguntar por que, por que, por que...”⁴⁶

Reproduzimos aqui as repetições - mantidas na língua de chegada - com a finalidade de expor as escolhas feitas pelo tradutor: “and weep and weep and weep”⁴⁷ “I would vomit and vomit in the early morning (...) and all I could ask was why, why, why”⁴⁸

⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 32.

⁴⁴ Antônio Soares Amora, por exemplo, em *Teoria da literatura* (1969, pp. 135-141), divide-as em *figuras*: pleonásticas (de repetição); elípticas; de ordem inversa; de comparação e de contraste; e *tropos*: metáfora, sinédoque e metonímia. Para Bechara (2004), os tropos são *alterações semânticas* (pp. 397-405), e as figuras que repetem, omitem, invertem ou interrompem a ordem dos elementos são *figuras de sintaxe* (pp. 592-598). As *figuras de pensamento* - antítese, ironia, eufemismo, gradação, hipérbole - não são consideradas pelo autor.

⁴⁵ ABREU, 1988, p. 43.

⁴⁶ Idem, 1988, p. 43.

⁴⁷ Idem, 1990, p.32

⁴⁸ Idem, *Ibidem*, p.33.

Vale ressaltar que a importância em destacar aqui as figuras é mostrar como elas se constroem numa frequência que parece entrar em harmonia com a memória corporal do narrador, trazendo à tona as sensações de um corpo “parado na sala do apartamento”⁴⁹; “parado aqui no meio da sala”⁵⁰; tendo na boca os “gostos de vodca, lágrima e café, entre as pontadas na cabeça, o nojo da boca do estômago e os olhos inchados”⁵¹; sentindo-se “uma bolha opaca de sabão”⁵². Todos os sentidos se fundem, inclusive em língua inglesa,⁵³ sinestesticamente nesse momento- quando sem Ana, que abre e fecha o conto.

Entre as figuras que se destacam na composição do conto encontra-se a comparação, definida como “uma metáfora explicitada, que mantém os elos entre os termos comparados”⁵⁴: “uma vida com ou sem alguém como Ana dentro dela”⁵⁵; “abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela”⁵⁶; “acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade”⁵⁷; “abandonado no meio do deserto como um santo que Deus largou em plena penitência”⁵⁸. E as comparações culminam no dia que:

ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento - aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era

⁴⁹ Idem, 1988, p.41.

⁵⁰ Idem, 1988, pp.46-47.

⁵¹ Idem, Ibidem, p. 43.

⁵² Idem, Ibidem, p.47.

⁵³ Para que este artigo não se torne extenso, julgamos que a citação dos 3 trechos em língua inglesa não se faz necessária.

⁵⁴ BECHARA, 2004, p. 398.

⁵⁵ ABREU, 1988, p. 41.

⁵⁶ Idem, Ibidem, p. 43.

⁵⁷ Idem, Ibidem, p. 43.

⁵⁸ Idem, Ibidem, p. 44.

o nosso, com o último bilhete dela nas mãos.⁵⁹ (grifos nossos).

Os trechos acima, quando traduzidos para o inglês, mantiveram as comparações com as seguintes expressões: “someone like”⁶⁰, “as if”⁶¹, “would seem as”⁶² e “like a saint”⁶³. Citamos o último trecho integralmente, pois o que nos chama atenção não é a comparação, mas sim “sequel”, pois embora possamos dizer que não houve comprometimento do significado, “sequel” causa uma espécie de quebra do efeito “when/after” espalhados ao longo da narrativa.

this day is still the same one, like a clock which has stopped, stuck at the same moment – that moment. As if when Ana left me there was no sequel and I just went on standing here until today in the middle of the living-room which used to be ours, with her last note in my hands.⁶⁴ (grifos nossos).

A comparação vai se tornando mais sutil, e vai trabalhar junto com outra figura fundamental nesse conto: a metáfora, que, segundo Brandão, pode ser definida como “um sintagma em que se manifesta a identidade de dois significantes, junto à não-identidade dos dois significados a eles correspondentes, estabelecendo uma verdadeira contradição”⁶⁵. Para esse teórico, a metáfora é “a relação” que “permite praticamente uma equivalência entre toda e qualquer significação”, e temos então, nesse caso, “o maior grau de abertura possível”⁶⁶. Vejamos o que acontece, por exemplo, com os dois excertos - primeiro na língua de partida e depois na língua de chegada - que se seguem.

⁵⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 46-47.

⁶⁰ Idem, 1990, p.30.

⁶¹ Idem, *Ibidem*, p.32.

⁶² Idem, *Ibidem*, p.32.

⁶³ Idem, *Ibidem*, p.33.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 36.

⁶⁵ BRANDÃO, 1989, p.76.

⁶⁶ Idem, 1989, p.21.

O primeiro está no terceiro parágrafo. Depois que situa o tempo no momento *quando Ana me deixou*, o narrador anuncia, abrindo o terceiro parágrafo, que vai falar do momento *depois que Ana me deixou*. Anuncia e pára imediatamente, para voltar ainda atrás, e contar que

no momento-quando não acontece nada dentro dele, somente a ausência de Ana, igual a uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento, e dentro dessa bolha é que estou parado também, suspenso também, mas não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho e ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão⁶⁷ (grifos nossos).

.....
nothing takes place in the moment- when, just Ana's absence, like a round, shining soap bubble suspended in space, right in the middle of the living room, and I'm standing inside that bubble too, suspended too, but not shining, quite the opposite, opaque, dim, dull and still dressed in one of the suits I wear to work, just the knot of my tie slightly loosened, because it's the beginning of summer⁶⁸ (grifos nossos)

A ausência de Ana é igual a uma bolha de sabão, e ele está dentro dela, da bolha-ausência. No último parágrafo, encerrando o conto, é possível perceber a metamorfose pela qual passou/está passando o narrador:

Para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse

⁶⁷ ABREU, 1988, p. 42.

⁶⁸ Idem, 1990, p. 31.

ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas⁶⁹. (grifos nossos).

.....
forever, now, I feel like an opaque soap bubble, suspended in the middle of the living-room, waiting for a chance gust of wind from the open window to carry it off, or for someone to prick that stupid bubble with a pin and make it burst suddenly in the bluish air that looks more like something inside a fish tank, and disappear without leaving a trace.⁷⁰ (grifos nossos)

Podemos considerar que “Sem Ana, blues” tem duas metáforas centrais: a da bolha – porque, no final, o narrador não está mais dentro da bolha, mas sente-se a própria bolha que, por sua vez, se torna opaca como ele – e a do naufrágio:

no meio daquele momento entre a vodka e a lágrima, me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade. Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico eu não conseguia evitar⁷¹ (grifos nossos).

.....
Because halfway between the vodka and the tears, when I crawled from the living room into the bedroom, sometimes the little corridor of the apartment would seem as huge as an ocean liner’s at the height of a storm. Between the living room and the bedroom, at the height of the storm, swaying inside the ocean liner, I couldn’t help⁷² (grifos nossos).

Nesse trecho já acontece uma passagem da comparação o corredor do apartamento com o de um transatlântico. A metáfora surge com todo o perigo do naufrágio: “Trair Ana, que me

⁶⁹ Idem, 1988, p. 48.

⁷⁰ Idem, 1990, p. 36.

⁷¹ Idem, 1988, p. 43.

⁷² Idem, 1990, p. 32.

abandonara, doía mais que ela ter me abandonado, sem se importar que eu naufragasse toda noite no enorme corredor de transatlântico daquele apartamento em plena tempestade, sem salva-vidas.”⁷³

Em língua inglesa, “went down” não foi modalizado, - que seria uma possibilidade para a tradução de verbos do modo subjuntivo em língua portuguesa -, Dessa forma, o narrador naufraga e Ana somente o abandona, “sem se importar” foi omitido pelo tradutor. Vejamos, então: “Betraying Ana (who had deserted me) hurt more than her desertion but I still went down in that shipwreck every night, in the huge corridor on the ocean liner in that apartment at the height of the storm and without a life jacket.”⁷⁴

A narrativa também é feita de metonímias que são construídas de “relações reais de ordem qualitativa que levam a empregar metonimicamente uma palavra por outra, a designar uma coisa com o nome de outra”⁷⁵. As metonímias se sucedem nos parágrafos em que o narrador se precipita em tentar fugir do vazio da ausência de Ana: “comprei um Kutka e um Gregório, um forno microondas, fitas de vídeo, duas dúzias de copos de cristal, e comecei a trazer outras mulheres para casa”⁷⁶; e “como colocava pedras de gelo no meu escocês”⁷⁷.

O primeiro exemplo em língua inglesa nos chama atenção, pois o tradutor opta por utilizar “bought some pieces by Kutka and Gregório”⁷⁸, deste modo, já não se cria mais o conhecido efeito da metonímia de “autor pela obra”⁷⁹. Já no segundo trecho, entretanto, temos “in the way he’d put ice cubes in my Scotch”⁸⁰.

⁷³ Idem, 1988, p. 45.

⁷⁴ Idem, 1990, p.34.

⁷⁵ GARCIA, 2003, pp. 115-116.

⁷⁶ ABREU, 1988, p. 44.

⁷⁷ Idem, Ibidem, p. 46.

⁷⁸ Idem, 1990, p. 33.

⁷⁹ GARCIA, 2003, p. 115.

⁸⁰ ABREU, 1990, p. 35.

Tanto na língua de partida quanto na língua de chegada notamos que quando o narrador tenta se esquecer de Ana – especialmente quando traz mulheres para casa –, todas as ações se sucedem gradativamente em alta velocidade, vejamos:

Vieram Gina, a das calcinhas pretas, e Lilian, a dos olhos verdes frios, e Beth, das coxas grossas e pés gelados, e Marilene, que fumava demais e tinha um filho, e Mariko, a nissei que queria ser loura, e também Marta, Luiza, Creuza, Júlia, Débora, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Márcia, Nadir, Aline e mais de 15 Marias, e uma por uma das garotas ousadas da Rua Augusta, com suas botinhas brancas e minissaia de couro, e destas moças que anunciam especialidades nos jornais.⁸¹

.....
Gina came over, the one with the black knickers, and Lilian, the one with the cold green eyes, and Beth, with the plump thighs and icy feet, and Marlene, who smoked too much and had a son, and Mariko, the second-generation Japanese who wanted to be blonde, and Marta, Luiza, Creuza, Julia, Deborah, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Marcia, Nadir, Aline too and more than fifteen Marias, and one by one all the tarty little darlings from Augusta Street, with their white boots and leather miniskirts, and the girls who advertise 'extras' in the newspapers.⁸²

Nesses trechos há uma gradação, que marca uma impessoalização em relação ao modo de ver e caracterizar as mulheres com quem o narrador se relaciona. As características das moças são cada vez menos importantes, até o ponto em que não passam de simples anúncios de jornais.

⁸¹ Idem, 1988, p. 46.

⁸² Idem, 1990, p. 34.

No ciclo seguinte, tanto em “Sem Ana, blues” quanto em “Blues without Ana”, encontramos outro tipo de gradação: “and suddenly maybe Carla, Vicente’s wife, so understanding and mature, and unexpectedly Mariana, Vicente’s sister, so compliant and natural in her metallic dental floss bikini and, why not, eventually Vicente himself”⁸³ e “e de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, tão compreensiva e madura, inesperadamente, Mariana, irmã de Vicente, transponível e natural em seu fio dental metálico, por que não, afinal, o próprio Vicente”⁸⁴... nenhuma possibilidade é descartada.

Considerações Finais

No último parágrafo do conto, o narrador fala das palavras duras com as quais Ana escrevera o bilhete deixado para ele. E do que é feita a literatura senão de palavras? “Que estranha potência a vossa”⁸⁵ – as palavras de Caio Fernando Abreu, que escreveu e publicou mais de cem contos em livros, dão a “Sem Ana, blues” grande valor literário; valor que aqui tentamos apontar.

Os elementos aqui estudados fazem-nos observar que Caio Fernando Abreu, em “Sem Ana, blues”, acrescenta à estrutura corrente de um conto recursos extremamente poéticos, que proporcionam ao leitor o sentimento de proximidade ao sofrimento pelo qual o narrador passa.

“Blues without Ana”, a tradução de “Sem Ana, blues” para língua inglesa, foi utilizada para que pudéssemos observar as escolhas do tradutor, David Treece, se a poeticidade da prosa de Caio Fernando Abreu foi mantida, de modo que o leitor do conto em inglês tenha também o sentimento de proximidade mencionado acima.

Salientamos ainda que privilegiamos os recursos sonoros e lexicais presentes na narrativa. Outros elementos permanecem à

⁸³ Idem, 1990, p.36.

⁸⁴ ABREU, 1988, p. 47.

⁸⁵ Verso do Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles.

espera de quem os queiram explorar. Uma escolha se fez necessária, pois dentre as inquietações e descobertas proporcionadas por leituras e reflexões feitas a partir de “Sem Ana, blues”, alguns caminhos deixaram de ser percorridos.

Talvez em um “momento-depois”⁸⁶, possamos ter oportunidades tanto para enveredarmos por caminhos não percorridos quanto para nos aprofundarmos nos já “conhecidos” uma vez que a narrativa de Caio Fernando Abreu pode ser considerada como “uma rica arquitetura de detalhes”⁸⁷ e nela ainda há muitos aspectos a serem estudados.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D - O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Dragons*. Trad. David Treece. London: Boulevard books, 1990.

_____. *Pequenas epifanias*. Gil França Veloso (org). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ALLEGRO, Alzira. Leite. Vieira. . Do conto e sua tradução: algumas implicações (e provocações) do gênero. *Revista Funadesp*, v.2, 2007. p. 13-35.

AMORA, A. S. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Revista. São Paulo: Clássico-Científica, 1969.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

BOSI, Alfredo (Org.). Situação e forma do conto brasileiro. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDusp, 1974.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As Figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO, José. O poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GARCIA, Moacyr Othon. *Comunicação em Prosa Moderna*. 23ª. ed. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

GUIMARÃES, Elisa. Linguagem literária. In: *Língua portuguesa*, 2ª ed.. São Paulo: FDE, 1988.

MARTINS SANT’ANNA, Nilce. *Introdução à Estilística*. 3. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2003.

⁸⁶ ABREU, 1988, p.42.

⁸⁷ ALLEGRO, 2007, p.13

SECRETARIA de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu* 2.ed. Porto Alegre: ULBRA: IEL, 1995. (autores Gaúchos; v. 19).
TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU< Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
SOARES, Angélica, *Gêneros literários*, 5ª. ed. São Paulo: Ática, 2005.