

Vássia Vanessa da Silveira

**A POESIA E O GRITO: TRADUÇÃO COMENTADA
DO *DIARIO DE DJELFA* (1944) DE MAX AUB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Meritxell Hernando Marsal.

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silveira, Vássia Vanessa da
A poesia e o grito : Tradução comentada Do Diário
de Djelfa (1944) de Max Aub / Vássia Vanessa da
Silveira ; orientadora, Prof.^a Dr.^a Meritxell
Hernando Marsal, 2017.
175 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de poesia. 3.
Max Aub; Diário de Djelfa. 4. exílio republicano. 5.
testemunho. I. Marsal, Prof.^a Dr.^a Meritxell
Hernando . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Vássia Vanessa da Silveira


**A POESIA E O GRITO: TRADUÇÃO COMENTADA DO
DIÁRIO DE DJELFA (1944) DE MAX AUB**

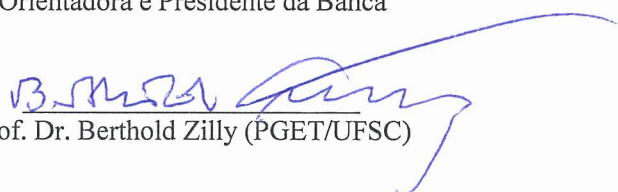
Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 11 de julho de 2017.

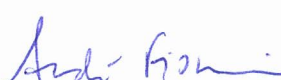
Prof.^a Dr.^a Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:


Prof.^a Meritxell Hernando Marsal (PGET/UFSC)
Orientadora e Presidente da Banca


Prof. Dr. Berthold Zilly (PGET/UFSC)

Prof.^a Dr.^a Valéria De Marco (DLM/USP)


Prof. Dr. André Fiorussi (PGLIT/UFSC)

À Clara e Anaís (Nana, Ana e quantas mais ela quiser), que por existirem fazem do meu mundo um lugar menos inóspito; e cobram força à beira de abismos e tempestades.

AGRADECIMENTOS

À Meritxell Hernando Marsal, pela orientação, a leitura cuidadosa e por confiar que mesmo em meio ao fogo cruzado da vida eu levaria a pesquisa até o fim – ou a mais um começo; e Javier Lluç-Prats, que conheci tardiamente, mas cuja generosidade em compartilhar textos aos quais eu não teria acesso fácil foi recebida com alegria.

Aos professores da banca examinadora, por terem aceitado o convite e, sobretudo, pelo papel que cada um teve (ainda que não soubessem) na pesquisa: são de Valéria De Marco os textos que compõem as primeiras leituras críticas que fiz a respeito de Max Aub; Berthold Zilly, grande leitor e tradutor de Guimarães Rosa para o Alemão, alimentou minha paixão pelos livros (cada aula sua era um convite para ampliar a modesta biblioteca) e fortaleceu a crença de que literatura e tradução caminham muito bem juntas; André Fiorussi, que generosamente se dispôs a ouvir meus dramas frente à métrica dos sonetos de Aub, e cujos comentários abriram caminhos para enfrentar encruzilhadas tradutórias referentes ao metro.

Aos professores Walter Carlos Costa e Maria Aparecida Barbosa, pela leitura, observações e sugestões na Banca de Qualificação.

A Elson e Jalva, pelas sementes plantadas e o incondicional apoio à filha cigana.

Aos amigos distantes, mas nunca esquecidos, que se fizeram presentes em diferentes momentos da pesquisa. Agradecimento especial à Carolina Villada, amiga com quem pude compartilhar exílios, utopias, bem-querenças – sigamos, Caro! Você na Colômbia; eu, no Acre.

À CAPES, pela bolsa.

E a todos que cruzaram até agora o meu caminho, pois de um jeito ou d'outro algo me ensinaram.

*Ne permettons pas qu'on nous enlève
la part de la nature que nous
renfermons. N'en perdons pas une
étamine, n'en cédon pas un gravier
d'eau.*

René Char, 1962.

*No permitamos que nos sustraigan la
parte de naturaleza que contenemos.
No perdamos ni un estambre de ella,
no cedamos ni un guijo de su agua.*

René Char (2007)

RESUMO

Esta pesquisa traz uma tradução comentada para o português do Brasil do conjunto de poemas escolhidos por Max Aub (1903-1972) para a primeira edição do *Diario de Djelfa*. O livro foi publicado originalmente em 1944, no México, com 27 poemas – a maior parte escrita no período em que Max Aub esteve preso no campo de concentração de Djelfa (1941-1942), na Argélia, durante a 2ª Guerra Mundial, seis fotografias e um prólogo assinado pelo autor. O *Diario de Djelfa* – que ganhou edição ampliada em 1970, quando foram incluídos outros vinte poemas – está inserido no contexto do exílio republicano espanhol e reflete a experiência concentracionária de Aub. A tradução é inédita no Brasil e procurou responder a desafios apresentados por Max Aub que nos remetem ao forte teor testemunhal do *Diario de Djelfa*: a inclusão de elementos como as fotografias tiradas no campo de concentração, o prólogo, e o uso da palavra “Diário” no título. Diante de tais elementos e partindo de uma leitura que considerou a forma-poema simbioticamente ligada ao testemunho, o projeto tradutório assumiu como caminho para enfrentar o desafio de traduzir o poema sem silenciar o testemunho, o acolhimento do Outro. Nesse sentido, a adoção de estratégias defendidas por teóricos como Antoine Berman e Lawrence Venuti serve como marca da postura ética e política adotada pela tradução do *Diario de Djelfa*; e com a qual esperamos colaborar para a reflexão sobre o papel que a tradução pode ter frente a textos escritos sob a égide da violência praticada por regimes totalitários, como aqueles que compõem as literaturas de testemunho e do exílio republicano.

Palavras-chave: Tradução de poesia; Max Aub; *Diario de Djelfa*; exílio republicano; testemunho.

RESUMEN

Esta investigación consiste en una traducción comentada para el portugués del Brasil del conjunto de poemas escogidos por Max Aub (1903-1972) para la primera edición del *Diario de Djelfa*. El libro fue publicado originalmente en 1944 en México con 27 poemas –la mayoría escrita en el período en que Max Aub estuvo preso en el campo de concentración de Delfa en Argelia (1941-1942), durante la 2ª Guerra Mundial; seis fotografías y un prólogo firmado por el autor. El *Diario de Djelfa* – que tiene una edición ampliada en 1970, cuando fueron incluidos otros 20 poemas –, está inserto en el contexto del exilio republicano español y refleja la experiencia concentracionaria de Aub. La traducción es inédita en Brasil y busca responder a desafíos presentados por Max Aub que nos remiten al fuerte tenor testimonial del *Diario de Djelfa*: la inclusión de elementos como las fotografías tomadas en el campo de concentración; el prólogo; y el uso de la palabra “Diario” en el título. Ante tales elementos y partiendo de una lectura que considero de forma-poema simbióticamente articulada al testimonio, el proyecto de traducción asumió como camino para enfrentar el desafío de traducir el poema sin silenciar el testimonio, el acogimiento del Otro. En este sentido, la adopción de las estrategias defendidas por teóricos como Antoine Berman y Lawrence Venuti, sirve como indicación de una postura ética y política adoptada por la traducción del *Diario de Djelfa*; y con el cual esperamos colaborar a la reflexión sobre el papel que la traducción puede tener con los textos escritos bajo la égida de la violencia practicada por regímenes totalitarios, como aquellos que componen las literaturas del testimonio y del exilio republicano.

Palabras-clave: Traducción de poesía; Max Aub; *Diario de Djelfa*; exilio republicano; testimonio.

ABSTRACT

This research presents the commented translation into Brazilian Portuguese of the chosen poems by Max Aub (1930-1972) collected for the first edition of the *Diario de Djelfa*. The book was originally published in 1944 in Mexico with 27 poems – most of them written in the period of Max Aub’s imprisonment in the concentration camp in Djelfa, in Argelia (1941-1942), during the Second World War –, six photographs and a prologue signed by the author. The *Diario de Djelfa* – that has an enlarged edition in 1970, when other 20 poems were included –, is placed in the context of the republican Spanish exile, and reflects Aub’s experience in a concentration camp. The translation has not been published in Brazil and aims at responding to the challenges presented by Max Aub, which refer us to the strong testimonial tenor in the *Diario de Djelfa*: the inclusion of elements such as the photographs taken in the concentration camp, the prologue and the use of the Word “Diario” (diary) in the title. Taken into account such elements and departing from a reading that I consider has a poem form symbiotically articulated to the testimony, the translation project acquired the path of the embracement of the other in order to face the challenge of translating the poem without silencing the testimony. In this sense, adopting the strategies defended by theorists such as Antoine Berman and Lawrence Venuti reflects an ethical and political stand taken by the translation of the *Diario de Djelfa*. Thus, we aim at contributing to the reflection on the role that translation can play with texts written under the aegis of violence carried under totalitarian regimes, such as those that make part of testimonial literatures and of the republican exile.

Keywords: poetry translation, Max aub, *Diario de Djelfa*, republican exile, testimony.

SUMÁRIO

APARTE	19
INTRODUÇÃO	21
1. LITERATURA À SOMBRA DO DESABRIGO.....	29
1.1 PREÂMBULOS DO DESABRIGO	29
1.1.1 Desabrigos de Max Aub.....	36
1.1.2 A Guerra Civil Espanhola	40
1.1.3 O exílio republicano de 1939	42
1.1.4 Os campos franceses e a experiência concentracionária	45
1.1.5 O testemunho exilado.....	50
1.2 O <i>DIARIO DE DJELFA</i> : APROXIMAÇÕES A UMA LEITURA. 53	
1.2.1 O <i>Diario de Djelfa</i> à luz do laberinto mágico.....	60
1.2.2 O grito na poesia.....	64
2. ABRAÇAR O OUTRO: UMA TRADUÇÃO DE POEMAS DE AUB	69
3. DA LEITURA À TRADUÇÃO DO GRITO: TEIAS DO TRADUZIR	117
3.1 A LEITORA NA TEIA	118
3.2 A TRADUTORA NA TEIA	126
3.2.1 A forma do grito	131
3.2.2 O ilustre desconcertante	140
3.3 MI CASA, SU CASA: A TRADUÇÃO NO CENTRO DA TEIA	147
3.3.1 Alta calandria fija.....	148
3.3.2 ¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!	151
3.3.3 Los roedores de huesos	152
3.3.4 Toda una historia	153
3.3.5 Al son de Lope	156
3.3.6 No tienes tú la culpa	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	165

APARTE

Texto que deve ser lido em filigrana ao longo de todo este trabalho¹

Este aparte² – perturbação dos códigos acadêmicos – nasce inspirado em Max Aub que, a julgar pela leitura que fiz de obras escritas pelo autor no pós-guerra civil na Espanha, demonstrava o desejo (ou a necessidade?) de *falar* diretamente ao leitor.

Aqui, desejo e necessidade se fundem. Formam uma massa barrenta que remete às minhas raízes, ao rumor de leituras e vozes interiores, a experiências com a escrita, e ao sentimento de exílio. Um exílio que evidentemente não está inscrito na violência de quem se vê obrigado, graças a governos autoritários, a sair do lugar que considera como seu. Mas que nasce, ironicamente, no centro da própria língua materna – e na cultura do país de origem.

Compreender o exílio ao qual me refiro significa dizer que nasci e cresci guiada pelos mistérios da floresta Amazônica – outra fala, outra maneira de ver o mundo, outra cultura, outro universo dentro do Brasil; e que esta pesquisa foi feita em Desterro, bela ilha situada no Sul do país, região historicamente com as costas viradas para o Norte. Significa dizer ainda das dificuldades pessoais para lidar com os códigos da Academia, do esforço para aprender a manejar o discurso acadêmico e os conceitos de um campo até então desconhecido: os Estudos da Tradução.

Dos possíveis avanços e os inevitáveis fracassos do percurso resta a certeza de uma ética adotada não somente na tradução, mas ao longo da pesquisa como um todo: o compromisso com aquilo que representa minhas posturas ideológicas, as inquietações; e cuja essência encontra-

¹ Expressão adaptada de Aub que em *La gallina ciega. Diario Español*, logo após a dedicatória, inclui uma epígrafe com o seguinte título: “Texto que debe leerse en filigrana a través de todas las hojas de este libro.” (AUB, 2009, p. 21).

² Max Aub usa desse recurso em obras como *Morir por cerrar los ojos*. Na primeira edição do livro seu “Aparte”, datado em 6 de junho de 1944, começa com a seguinte indagação: “¿Cómo habla el que es mudo? Por señas; así os hablo por garaboatos y llega a vosotros, una vez más, este mi teatro en el fantasma del papel.” (AUB, 2007, p. 81). Em 1966, o autor escreve um “Segundo aparte”, para nova edição do livro, que no contexto do exílio espanhol, servia para marcar o silêncio ao qual estava relegada sua obra: “Veintidós años después de escrito el anterior, lo continúo” (AUB, 2007, p. 84). A edição de 1966 de *Morir por cejar los ojos* foi a primeira publicada na Espanha.

se enraizada na experiência de quem, por ter nascido e crescido à sombra das árvores e à beira de rios amazônicos, conhece o significado da expressão “estar à margem”.

INTRODUÇÃO

La playa ¿es orilla
de la mar o de la tierra?
Conseja bizantina.
La orilla del bosque
¿es su límite o del llano borde?
¿Qué frontera separa
lo tuyo de lo mío?”

Max Aub

O *Diario de Djelfa* foi publicado pela primeira vez em 1944, no México, com 27 poemas, seis fotografias e um prólogo assinado por Max Aub (1903-1972). Em 1970, com aprovação de Aub, a editora Joaquín Mortiz³ lançou uma nova e ampliada edição do livro, que saiu como o volume 9 da coleção “Obras Incompletas de Max Aub”. Na edição de 1970, foram mantidos o prólogo e as seis fotografias, e acrescentados outros vinte poemas, publicados originalmente na revista *Sala de Espera* (1948/1951)⁴ – totalizando 47 poemas, organizados de forma cronológica. O primeiro deles, “Alta calandria fija”, com data de 4 de maio de 1941; e o último, “Mal día”, de 8 de julho de 1942. Na Espanha, como marca do silêncio e do apagamento resultante da ditadura de Franco, o *Diario de Djelfa* só foi publicado em 1998.

A edição espanhola de 1998 foi organizada por Xelo Candel Vila e publicada em Valência, na coleção de poesia das *Edicions de la Guerra & café Malvarrosa*, dirigida por Vicent Berenguer e Toni Moll. A publicação é fiel à edição mexicana de 1970, aprovada por Aub. Para

³ A editora Joaquín Mortiz foi fundada no México, em 1962, pelo também exilado espanhol Joaquín Díez-Canedo (1917-1999), e incorporada ao Grupo Planeta em 1985. O nome da editora se originou a partir da união do sobrenome com o qual seu fundador assinava as cartas que enviava para a mãe, em Madri, durante a ditadura de Franco: Joaquín M. Ortiz. Joaquín Díez-Canedo era filho do poeta Enrique Díez-Canedo, que assinou o prólogo dos *Poemas Cotidianos* (1925), primeiro livro de poesia publicado por Max Aub.

⁴ *Sala de Espera* foi uma revista individual criada por Aub em 1948 e que circulou até 1951. Nesse período foram publicados trinta números. Neles encontram-se além de poemas que foram depois incluídos no *Diario de Djelfa* (edições de 1970; 1998; 2015), artigos, peças de teatro, contos e alguns dos textos que em 1957 seriam reunidos pelo autor no livro *Crímenes ejemplares*. Para Valeria De Marco, *Sala de Espera* representa “o primeiro projeto de reflexão estética do autor sobre o exílio” (DE MARCO, 2009: 119).

marcar a postura política frente ao silêncio na história da recepção do texto na Espanha franquista, e também no período de transição para a democracia, este trabalho tomou como base a edição espanhola organizada por Candel Vila, que também assina o texto introdutório a partir do qual foi possível localizar os poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa – os 27 escolhidos e publicados por Aub em 1944, nos primeiros anos de seu exílio no México.

A maior parte do *corpus* no qual este trabalho se debruça diz respeito a poemas escritos no período em que o autor esteve preso no campo de concentração de Djelfa (1941-1942), na Argélia, durante a 2ª Guerra Mundial. Trata-se, portanto, de textos nascidos da experiência concentracionária de Max Aub (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2010). Experiência que, no caso do *Diario de Djelfa*, se revela de maneira contundente: além dos poemas ultrapassarem a ideia que convencionalmente se tem da poesia como manifestação da beleza para alcançar o lugar da denúncia frente ao horror e à barbárie dos campos, as seis fotografias tiradas em Djelfa, duas delas mostrando o próprio Aub, não deixam dúvidas sobre a matéria que anima e explica o *Diario de Djelfa*: o desamparo, a dor e a fragilidade de vidas submetidas ao frio, à fome, à violência.

Sobre os 27 poemas que aqui interessam há consenso (CANDEL VILA, 1998; SICOT, 2009) de que quatro foram escritos antes da chegada de Aub ao campo situado na Argélia. São eles: “Alta calandria fija”, “Me acuerdo hoy de Aranjuez”, “!Ay, Aranjuez, Aranjuez!” e “A Antonio Caamaño”. Este consenso, no entanto, não se repete quando o assunto é comprovar que o último poema do livro, “Mal día”, foi o único escrito após a saída do campo de concentração de Djelfa. Em estudos mais recentes, Bernard Sicot (2007; 2009) defende que além deste, outros quatro poemas do livro foram escritos após a liberação de Aub do campo de Djelfa e antes de sua chegada ao México: “El palo entre las manos”, “No tienes tu la culpa”, “Romance de Gravela” e “Visita”.

Pensando na recepção do texto, vale ressaltar que mesmo nos dias atuais os poemas escritos por Aub em Djelfa carecem da devida atenção: desde a publicação organizada por Xelo Candel Vila, em 1998, o *Diario de Djelfa* precisou esperar mais 17 anos para ganhar nova edição na Espanha. E ironicamente deve-se a um pesquisador francês, Bernard Sicot, a edição crítica do *Diario de Delfa* lançada em 2015, em Madrid, pela Visor Libros. Com exceção do texto introdutório assinado por Sicot, a inclusão de uma cronologia dos anos 1939-1942, bibliografia consultada e as notas, a publicação é fiel àquela aprovada por Aub em

1970. Bernard Sicot também traduziu para o francês o *Diario de Djelfa* – a tradução foi publicada em 2009, na França, em edição bilingüe.

Dono de uma vasta e diversificada obra, Max Aub é pouco conhecido no Brasil e até o momento, o único livro dele traduzido e publicado no país foi *Crimes Exemplares*, que saiu pela Amauta Editora, em 2003, com tradução de Vanderley Mendonça⁵. Esta constatação, por si só, justificaria uma tradução para o português do *Diario de Djelfa*. Mas somada ao fato de que o livro está inserido no contexto do exílio republicano e que mesmo a Espanha democrática ainda não reconheceu devidamente a importância e o lugar que ocupa a escrita de Aub (DE MARCO, 2009)⁶, traduzi-lo significa assumir o importante papel que a tradução pode ter frente à prática de apagamento dos regimes totalitários – presente, inclusive, em ditaduras militares ocorridas na América Latina.

E aqui, talvez caiba lembrar uma das primeiras perguntas surgidas no início da pesquisa: Como traduzir respeitando, para além da estranheza do Outro, a estranheza provocada pela própria poesia? Sabe-se que responder a esta questão significa não apenas decidir se levamos ou não o leitor ao texto – dilema que repousa na dicotomia tradutória apresentada por Schleiermacher (2010) – mas, sobretudo, abraçar ou não a ideia defendida por Octavio Paz (2009) de que a poesia, em sua universalidade, pode e deve ser traduzida.

Na tradução do *Diario de Djelfa*, esta encruzilhada acabou se desdobrando. Pois como era de se esperar de uma pesquisa inscrita no campo dos Estudos da Tradução, à medida que eram feitas novas leituras do texto⁷ – o que nos leva à observação de Jorge Luis Borges em *Borges oral & sete noites*: “Mudamos incessantemente, e é viável afirmar que cada leitura de um livro, cada releitura, cada lembrança

⁵ Após o lançamento pela Amauta, o mesmo título ganhou nova tradução ao português do Brasil em 2015, de Sergio Molina. A tradução de Molina é acompanhada por ilustrações do argentino Liniers, assim como a edição argentina do livro lançada no mesmo ano pela editora Libros del Zorro Rojo (AUB, Max. *Crímenes ejemplares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2015).

⁶ Em artigo de 2009, publicado na revista *Aletria*, Valéria De Marco observa: “Hoje, apesar de algumas de suas obras estarem em coleções de bolso, [Max Aub] não é conhecido como [Rafael] Alberti nem integra conteúdo de disciplinas dos cursos de Letras” (DE MARCO, 2000, p. 115). Ver:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1475>

⁷ Este trabalho compartilha a ideia, defendida por Gayatri Spivak (2004), da tradução como leitura.

dessa leitura renovam o texto. Também o texto é o cambiante rio de Heráclito” (BORGES, 2011, p. 160-161) – as tensões do par língua estrangeira/poema foram acrescidas de outras significativamente mais complexas, sintetizadas na seguinte pergunta: Como traduzir o poema sem silenciar a força do testemunho?

Esta pergunta nasce da compreensão de que os poemas reunidos por Aub em *Diario de Djelfa* foram produzidos à sombra da violência de Estado, o que justifica lê-los sob o prisma da literatura de testemunho, seguindo a linha defendida por pesquisadores como Valeria De Marco, que entende o testemunho como elemento não restrito aos campos nazistas (DE MARCO, 2004). Nesse sentido, a historicidade dos poemas do *Diario de Djelfa* foi considerada como um elemento de extrema relevância para a pesquisa, obrigando-a a percorrer caminhos que situam o texto no epicentro de eventos traumáticos relacionados à 2ª Guerra Mundial e cujos desdobramentos permanecem nos dias de hoje – nos levando a refletir, por exemplo, sobre o exílio, a violência no estado de exceção, o testemunho (AGAMBEN 2002; 2004; 2008).

O termo historicidade é compreendido e usado nesta dissertação a partir das concepções de História em Hannah Arendt (1974) e Reinhart Koselleck (2006). Empregá-lo ao longo do texto é convidar o leitor a pensar na noção de ruptura desenvolvida por Arendt a partir do evento totalitário, bem como na experiência e no testemunho como elementos de uma prática política e social. Significa reafirmar que os poemas de Aub refletem, a partir da experiência individual do autor, um horror que é também coletivo – o que nos remete ao espaço de experiência do qual fala Kosseleck:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia. Neste sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. (KOSELLECK, 2006, p. 309-310)

O referencial teórico obedeceu, por tanto, a duas preocupações: a escolha tradutória e a leitura dos poemas a partir das discussões sobre o

exílio republicano, a literatura de testemunho e a experiência concentracionária. Assim, além de ideias dos teóricos que serviram de base para a tradução proposta – sobretudo Antoine Berman (2013) e Lawrence Venuti (2002; 2004) –, foram privilegiadas reflexões de hispanistas como Ignacio Soldevila Durante, Manoel Aznar Soler e Javier Sánchez Zapatero; e de pensadores cujos trabalhos acreditamos ser fundamental para o entendimento das relações histórico-sociais do texto em questão, tais como Hannah Arendt e Giorgio Agamben – cujos conceitos de *vida nua*, *estado de exceção* e *biopolítica* colaboraram para justificar a postura política adotada pela tradução. Para atender à objetividade da pesquisa esta dissertação abriu mão do desejo inicial de aprofundar esses conceitos, limitando-se, no primeiro capítulo, a comentá-los e a sinalizar para o leitor o percurso de leitura do projeto *Homo Sacer*. Série de reflexões que compõe um conjunto de obras cujo primeiro volume, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, foi publicado por Agamben em 1995, seguida da publicação, em 1998, do volume III: *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*; e em 2003, da primeira parte do volume II, intitulada *Estado de exceção* – todos traduzidos no Brasil.

No caso de Arendt – que assim como Aub foi vítima do regime de Vichy e enviada a um dos campos de concentração franceses quando era refugiada apátrida na França –, foram fundamentais as reflexões sobre os mecanismos de controle e repressão em governos totalitários, bem como a ideia de dominação total representada pelos campos de concentração (ARENDDT, 1974, p. 536-537).

Por acreditar que nenhuma escolha é arbitrária, ao ter como referências teóricas para a tradução proposta os nomes de Venuti e Berman – autores cujo pensamento tradutório remete ao famoso ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*), escrito por Friedrich Schleiermacher em 1813 –, esta pesquisa é movida por uma postura crítica frente ao lugar do texto e seu autor. Postura que nasce da compreensão do deslocamento como um elemento que aponta para o desabrigo (STEINER, 1990), gênese não somente dos poemas do *Diario de Djelfa*, mas da escrita de Max Aub como um todo: o lugar e o não-lugar, o estar e o não-estar, o pertencer e o não-pertencer. Tensões que residem no cerne da linguagem, ou das línguas que pulsam em Max Aub: esse escritor com sobrenome alemão, nascido na França; naturalizado espanhol na juventude; depois cidadão mexicano, em 22 de janeiro de 1956; e que escolheu o espanhol como idioma – ainda que, segundo observou Albrecht Buschmann, a língua materna [a adquirida graças à

mãe; já que Aub tinha o alemão também como língua materna] jamais o tenha abandonado de todo: “(...) Esa *r* francesa le marca físicamente, y en este sentido, su cuerpo, dominando su voz, prohíbe todo intento de asimilación cultural completa” (BUSCHMANN, 2003, [p.7]).

Além dos elementos históricos, sociais e políticos vinculados à criação do *Diario de Djelfa*, a escolha deste livro como objeto de pesquisa se deu pelo interesse na leitura e tradução de poesia. Interesse que também levou à constatação de que mesmo no contexto hispânico, a poesia de Max Aub, comparada às obras dramática e narrativa do autor, ainda é pouco estudada. Um exemplo que apesar de não contemplar a totalidade de textos serve de parâmetro, é o fato de que em seção da página da Fundação Max Aub, até a finalização deste trabalho, havia indicação de apenas 47 estudos sobre o tema, incluindo textos introdutórios, como o que fez Xelo Candel Vila à edição que serviu de base para a pesquisa. Desses, apenas cinco claramente dedicados ao *Diario de Djelfa*. Em contrapartida, encontram-se listados na mesma seção 358 estudos sobre a narrativa; 216 sobre o teatro; 213 sobre o conjunto da obra, incluindo livros, artigos, resenhas, ensaios; e 128 sobre prosa ensaística, diários, cinema e outros escritos de Aub⁸.

As questões colocadas por este trabalho foram organizadas em três capítulos. No primeiro é feita a apresentação de Max Aub, entremeada por uma leitura de eventos históricos que julgamos necessária para compreender o contexto no qual está inserido o *corpus* da tradução. A leitura proposta para os 27 poemas do *Diario de Djelfa*, bem como as razões que levaram à defesa da imagem simbólica do grito para pensar a tradução do testemunho no texto, encontra-se também neste capítulo.

O segundo capítulo apresenta a proposta de tradução para o português do Brasil dos 27 poemas publicados na primeira edição do *Diario de Djelfa*. O terceiro retoma elementos relacionados à leitura que o trabalho propõe dos poemas, com ênfase em problemas específicos da tradução do gênero poesia, e aponta questões discutidas pelas teorias tradutórias que apoiam as escolhas feitas aqui, revelando a postura assumida na tradução do *Diario de Djelfa*: a manutenção de estratégias tradutórias que deixam no texto de chegada marcas da estranheza do Outro. É também neste capítulo que se encontram os comentários da tradução.

⁸ Ver:

http://www.maxaub.org/index.php?option=com_flexcontent&task=view&flexcontentid=89&Itemid=91

Sobre as escolhas que marcam a escrita da dissertação e a eventual perturbação que algumas possam causar ao leitor se faz necessário esclarecer alguns pontos. O primeiro deles é que esta pesquisa reconhece o multilinguismo (ou plurilinguismo) de Max Aub como um elemento presente na linguagem poética do texto aqui traduzido. Essa presença é, inclusive, uma das peças para compreender *perturbações* que o leitor do *Diario de Djelfa* enfrenta. Frente a esta constatação, e também para ser coerente com a intertextualidade de seu *corpus*, esta pesquisa assume o multilinguismo como estratégia que funciona como uma espécie de convite ao leitor: experimentar, na leitura das reflexões feitas pelo trabalho, o rumorejar (BARTHES, 2004) das línguas. Com este intuito, as citações em língua estrangeira (Espanhol ou Francês) não foram traduzidas – exceção feita para aquelas retiradas do prólogo escrito por Max Aub ao *Diario de Djelfa* e a trechos de poemas do *corpus* incluídos ao longo do texto, cujas traduções propostas seguem em nota de rodapé.

Outro ponto que sugere esclarecimento ao leitor diz respeito a citações retiradas de ensaios, artigos ou livros em formato digital. O acesso, por exemplo, a livros que integram *El laberinto mágico*, de Max Aub, foi possível graças à inscrição paga junto à plataforma *Scribd*⁹ – a assinatura nesta biblioteca digital garantiu o acesso a outros livros usados pela pesquisa. Ainda que o conteúdo seja o mesmo das versões impressas, a numeração no formato digital muda. Para sinalizar ao leitor que as páginas indicadas nas citações foram retiradas de textos nesse formato, adotamos o uso de colchetes. Em raros casos, mesmo tendo acesso ao formato digital do livro, a pesquisa preferiu usar trechos de Aub citados por outros autores, lançando mão da expressão latina *apud* para remeter o leitor ao impresso.

Também é importante salientar que toda e qualquer palavra grifada em citações foram feitas por seus respectivos autores, o que significa afirmar que não interferimos em suas vozes – a não ser quando há necessidade de esclarecer algum ponto, o que fazemos mediante o uso de colchetes dentro da citação. Ainda sobre os grifos importa afirmar que eventualmente lançamos mão do recurso também em nossas reflexões – mas salvo situações que possam deixar o leitor em dúvida, não vimos necessidade de marcar a autoria.

Considerando que esta pesquisa se inscreve no campo dos Estudos da Tradução, julgamos importante reconhecer, não apenas nas referências bibliográficas ao final, o trabalho dos tradutores de textos

⁹ <https://pt.scribd.com/>

consultados. Assim, as citações retiradas de livros ou artigos estrangeiros traduzidos no Brasil remetem a uma nota na qual indicamos seu(s) tradutor(es). Para não aumentar o número de anotações, no caso de outros trechos retirados da mesma obra, nos eximimos de repetir a referência.

Sobre as notas: é possível que alguns leitores as considerem em número exagerado. No entanto, e não apenas por serem fruto de experiências de leituras que julgamos importantes para as reflexões do trabalho, as anotações cumprem aqui um papel que reforça o desejo da pesquisa de marcar a intertextualidade. Nesse sentido, podemos dizer que o texto opera na multiplicidade de caminhos, mas cabe ao leitor decidir se quer ou não percorrê-los.

Por fim, importa ressaltar que frente aos poemas que integram o *corpus* desta pesquisa, a pergunta “Que fronteira separa o teu do meu?”, presente nos versos iniciais de “Cuestión Bizantina”¹⁰, poema escrito por Aub em uma das prisões francesas onde foi prisioneiro antes de ser enviado à Argélia, serviu como uma espécie de bússola para o trabalho. Imagem alegórica que, de maneira geral, funcionou como síntese dos desafios apresentados pelo texto ao longo do processo de tradução e das escolhas tradutórias assumidas. Nesse sentido, a interrogação do poema de Aub orientou inquietações que dizem respeito não apenas às questões que a tradução de poesia impõe ao tradutor¹¹, mas também ao compromisso que este pode assumir frente a um conteúdo testemunhal.

¹⁰ O poema foi publicado originalmente na revista *Sala de Espera* e incluído, em 1970, na edição ampliada do *Diario de Djéfa*.

¹¹ Elementos como ritmo, forma, rima, métrica, entre outros.

1. LITERATURA À SOMBRA DO DESABRIGO

*Mil hombres mueren de nada,
la culpa no te alcanza.
¿No es así, comandante?*

Max Aub, 1944.

Este capítulo tem como objetivo explicitar as razões que fizeram com que os poemas traduzidos neste trabalho fossem lidos como elementos de testemunho. Para isso, ele apresenta Max Aub ao leitor, propõe uma leitura de eventos históricos que ajudam a compreender as circunstâncias sob as quais foram escritos os poemas do *Diario de Delfa* e faz uma análise da obra, com ênfase no recorte da pesquisa: os 27 poemas escolhidos por Aub para compor a primeira edição do livro (1944) e o grito como elemento simbólico para pensar a tradução. Esta parte do trabalho aponta para o diálogo da pesquisa com temas desenvolvidos nos campos da historiografia e da literatura comparada, como o êxodo republicano de 1939, a literatura concentracionária, o exílio, e o testemunho literário. O texto, porém, é centrado nas experiências de Max Aub – tratando, em especial, do período no qual o *Diario de Delfa* está inserido, ou seja: de 1939 a 1944, ano de publicação da primeira edição do livro, no México. Os temas aqui abordados servem, por um lado, para indicar o olhar interdisciplinar que moveu a pesquisa; e por outro, para justificar a postura tradutória assumida na tradução dos poemas de Aub.

1.1 PREÂMBULOS DO DESABRIGO

Fosse a literatura do século XX uma máquina cujo funcionamento dependesse exclusivamente de uma peça, esta peça poderia chamar-se desabrigo. Pois foi, grosso modo, à sombra do desabrigo frente às profundas mudanças econômicas, culturais e sociais impulsionadas pela 1ª Guerra Mundial (1914-1918) que vimos surgir, nas duas primeiras décadas daquele século, as vanguardas literárias; e um pouco depois, a literatura ao redor da qual gira esta pesquisa: àquela cujos textos estão atados aos horrores da Guerra Civil na Espanha (1936-1939) e da 2ª Guerra Mundial (1939-1945).

Pensar a literatura deste período a partir da imagem do desabrigo implica considerar não apenas a condição e/ou a postura do homem frente ao mundo que vive, mas, sobretudo, o quanto e como a linguagem literária dá conta de tais relações. Para Steiner (1990), por exemplo, o

desabrigo é um dos elementos marcantes da revolução da linguagem ocorrida nas primeiras décadas do século XX. E sinônimo do emergente pluralismo linguístico na obra de alguns escritores do período que “mantêm uma relação de hesitação dialética não apenas com uma língua materna – como antes fizeram Hölderlin ou Rimbaud –, mas com várias línguas”¹² (STEINER, 1990, p.10).

O fato de esse pluralismo linguístico apontar, como sugere Steiner, para a questão “de um centro perdido” (STEINER, 1990: 10) está também relacionado à literatura do exílio – em 1970, ano de publicação de *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*, o autor francês apontou Nabokov, Borges e Beckett como as três figuras representativas dessa literatura (STEINER, 1990, p.10) – e interessa a esta reflexão por dois motivos. Primeiro porque pode indicar, do ponto de vista da linguagem, o papel que o desabrigo da língua materna exerceu na obra do autor do *Diário de Djelfa*, mais especificamente nos poemas traduzidos neste trabalho. Para a tradução, isso significa considerar que Max Aub tinha o francês e o alemão como línguas maternas, mas adotou o espanhol como língua de expressão, escrevendo toda sua obra nesse idioma. O que pode nos levar a questionamentos como: em que medida a coexistência desses sistemas linguísticos em Aub impulsiona suas escolhas na construção dos poemas que compõe o corpus da pesquisa? E como a tradução pode evidenciá-los?

O segundo motivo pelo qual a reflexão de Steiner interessa a este trabalho leva em conta as razões que empurraram Aub a três exílios e sucessivas prisões, pois compreendemos que a partir delas é possível dizer que a imagem do centro perdido sugerida por Steiner, em 1970, está ligada também, e de modo atávico, a eventos históricos posteriores que remetem não somente à barbárie de governos totalitários e às fraturas profundas dos deslocamentos, do exílio; mas também aos horrores dos campos de concentração.

Agora, como pensar o desabrigo – ou o centro perdido – na tradução dos poemas de Aub? Ou mais especificamente: como traduzir o testemunho desse desabrigo? Tais perguntas surgem da leitura que este trabalho propõe do *Diário de Djelfa* como texto inscrito no campo da literatura de testemunho (DE MARCO, 2004), e também da compreensão de que a literatura “es un fenómeno de la vida social” (OSORIO, 1981, p. 228), ideia com a qual compartilhamos.

Responder, por tanto, às questões colocadas acima implica para a pesquisa a aceitação de que a poesia do *Diário de Djelfa* está também

¹² Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

vinculada a eventos históricos que fizeram do século XX, a *era da catástrofe* (HOBSBAWM, 1995). Tal compreensão marcou de forma decisiva os caminhos percorridos por este trabalho, nos levando a afirmar que a experiência tradutória dos poemas de Max Aub se deu em um território transdisciplinar. Sobre esta afirmação há dois pontos a serem considerados. O primeiro deles refere-se à compreensão que este trabalho compartilha da tradução como experiência – Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*¹³, Antoine Berman propõe pensar a tradução não a partir da dupla teoria e prática, mas da relação entre experiência e reflexão: “Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência” (BERMAN, 2013, p. 23); e o segundo diz respeito à compreensão que temos de que ler os poemas do *Diario de Djelfa* também como testemunho implica na necessidade de percorrer outros campos teóricos além dos Estudos da Tradução.

Nesse sentido, é possível dizer que se por um lado as estratégias adotadas na experiência tradutória dos poemas do *Diario de Djelfa* têm como base teórica ideias defendidas por Antoine Berman (2013) e Lawrence Venuti (2002; 2004); por outro, foram os textos de Hannah Arendt (*As origens do totalitarismo*), Michel Foucault (em especial *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France -1975-1976*) e Giorgio Agamben (sobretudo *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*; e *Estado de exceção*) que orientaram a leitura dos eventos traumáticos vivenciados por Max Aub a partir de 1939, permitindo lê-los como resultado da violência característica de regimes totalitários. Para a pesquisa, a atualidade de alguns mecanismos usados por governos desta natureza reforçam o lugar de importância da tradução dos poemas escritos por Aub em Djelfa:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma Guerra Civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência

¹³ O livro foi lançado em 1985. Para este trabalho, tomei como base a segunda edição lançada pela PGET/UFSC, em 2013, com tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; e Andreia Guerini. As citações de Berman ao longo do capítulo, portanto, remetem ao trabalho desses tradutores.

permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das praticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos.¹⁴ (AGAMBEN, 2004, p. 13)

E aqui, ainda que não seja objetivo do trabalho discorrer sobre os conceitos de campo – “que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra” (AGAMBEN, 2002, p. 175) –, vida nua e biopolítica, parece-nos imprescindível considerá-los. Não apenas porque surgem de reflexões que abordam as complexidades da época na qual está inserido o *Diario de Djelfa* – e cujos instrumentos de controle permanecem em nosso século; mas sobretudo porque ajudam a compreender um dos pontos-chave que orientou a tradução dos poemas, ou seja: as condições de violência, fragilidade e desamparo as quais estava submetido Aub quando os escreveu: “Fueron escritas estas poesias en el campo de concentración de Djelfa, en las altiplanicies del Atlas sahariano; les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir el día seguinte”¹⁵ (AUB, 1998, p. 21).

Nesse sentido, importa pensar tanto no que Foucault definiu como biopoder – ou o governo da própria vida, que remete à submissão da vida humana ao poder que a reduziu, na modernidade, à condição puramente biológica e, por tanto, passível de ser administrada (FOUCAULT, 1999; 1988) – quanto na ideia de vida nua¹⁶ (AGAMBEN, 2002). Em especial esta última – a vida nua –, pois é a partir de sua relação com o espaço do campo, que podemos ter dimensão da violência e do desamparo aos quais se faz referência ao longo da dissertação.

Sobre o conceito de biopoder em Foucault (1999), para esta reflexão interessou principalmente a ideia de que os mecanismos de gestão do biopoder não se limitam à regulamentação e/ou aniquilamento da vida:

¹⁴ Tradução de Iraci D. Poleti.

¹⁵ Essas poesias foram escritas no campo de concentração de Djelfa, nos altiplanos do Atlas saariano; Devo a vida talvez a elas porque ao gerá-las encontrava forças para resistir ao dia seguinte. (Tradução nossa)

¹⁶ No texto intitulado “Limiar”, no primeiro capítulo de *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*, Agamben remete-se à relação entre violência e direito – que Walter Benjamin, em um de seus ensaios, chama de “vida nua” (*bloß Leben*) – propondo uma reflexão sobre a relação entre vida nua e poder soberano. Ver: AGAMBEN, 2002, p.71-75.

(...) por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinio direto, mas também tudo o que pode ser assassinio indireto; o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc.¹⁷ (FOUCAULT, 1999, p. 306)

O conceito de biopoder foi abordado por Michel Foucault (1926-1984) em cursos ministrados por ele no *Collège de France*, entre 1971 e 1984, quando esteve à frente da cátedra de *História dos Sistemas de Pensamento*. A aula expositiva considerada como fundamental para a pesquisa é a de 27 de março de 1976 (FOUCAULT, 1999, p.285-315). Ela está incluída no conjunto de aulas que, compiladas, deu origem ao livro *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*, em tradução no Brasil de Maria Ermantina Galvão. Já em relação à compreensão que Foucault tem de biopolítica, um texto esclarecedor é o “Direito de morte e poder sobre a vida”, que encerra *A vontade do saber* – primeiro volume da *História da Sexualidade*, publicado originalmente em 1976, pela editora Gallimard. Nele Foucault analisa as mudanças do poder ocorridas a partir de meados do século XVIII e século XIX, quando a vida biológica passa a ser incluída em mecanismos e cálculos do governo, o que resultaria no surgimento da biopolítica:

Se pudéssemos chamar “bio-história” as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de “bio-política” para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana.¹⁸ (FOUCAULT, 1988, p. 134)

Já as formulações de Giorgio Agamben sobre biopolítica partem de reflexões de Michel Foucault, e também de autores como Hannah Arendt, Walter Benjamin e Carl Schmitt. O ponto central do conceito em Agamben é a ideia da “vida nua” (ou “vida sacra”). Para desenvolvê-la, Agamben se remonta primeiramente à distinção que os gregos faziam entre *zôé* (o viver inerente a todos os seres vivos, sejam eles homens e/ou animais) e *bíos* (forma ou maneira de viver de um indivíduo ou

¹⁷ Tradução de Maria Ermantina Galvão.

¹⁸ Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

grupo). A vida nua corresponderia, nos dias atuais, à antiga noção grega de *zoé* – ou seja: o viver pura e simplesmente, a vida excluída da política. Para ele, se a vida deixa de ser politicamente relevante,

é então somente "vida sacra" e, como tal, pode ser impunemente eliminada. Toda sociedade fixa este limite, toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus "homens sacros". É possível, alias, que este limite, do qual depende a politização e a *exceptio* da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. A vida nua não esta mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente.¹⁹ (AGAMBEN, 2002, p. 146)

Nesse sentido, e considerando a experiência concentracionária²⁰ (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014; 2011) de Max Aub como exemplo de vida nua, é possível afirmar que este trabalho compactua com a defesa que Agamben (2002) faz do campo como paradigma da biopolítica:

A questão correta sobre os horrores cometidos nos campos não é, portanto, aquela que pergunta hipocritamente como foi possível cometer delitos tão atrozes para com seres humanos; mais honesto e sobretudo mais útil seria indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito. (AGAMBEN, 2002, p. 178)

Pois assim como é verdade que os prisioneiros dos campos de concentração franceses, entre os quais Aub, não conheceram as câmaras

¹⁹ Tradução de Henrique Burigo.

²⁰ Esta expressão deriva do termo cunhado pelo filósofo e escritor francês David Rousseat (1912-1997) no livro *O universo concentracionário* (1946), escrito após sua libertação do campo de concentração onde fora preso, em 1943, pela Gestapo.

de gás; também é certo que estiveram sistematicamente submetidos à lenta e degradante violência da fome, do frio e das doenças, que empurraram à morte a maior parte deles (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014). Não por acaso, em texto que serve como prefácio à primeira edição de *Morir por cerrar los ojos*, lançado no mesmo ano que o *Diario de Djelfa*, Max Aub adverte: “Estos dramas históricos (...) reflejan lo que tantos vimos o vivimos. Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba” (AUB, 2007: 81). A data na qual Aub assina o texto não poderia ser mais emblemática: 6 de junho de 1944, dia que marca o Desembarque na Normandia²¹.

A leitura de que os poemas escolhidos pela pesquisa refletem a dor e a violência vividas por Max Aub e seus companheiros no campo de concentração de Djelfa – e que essa experiência, por sua vez, nos remete a mecanismos de violência perpetrados por regimes totalitários (ARENDDT, 1974; AGAMBEN 2002; 2004), é o que nos leva a afirmar o testemunho na poesia do *Diario de Djelfa*. Um testemunho que é compreendido aqui a partir de uma visão não restrita à barbárie e ao horror que caracterizaram os campos alemães de concentração e extermínio durante a 2ª Guerra Mundial (DE MARCO, 2004) – e que se configuraram como um tema central dos estudos da *shoah*.

Para pensar a tradução dos poemas de Aub em diálogo com o testemunho, retomando uma das perguntas feitas anteriormente – como traduzir o testemunho do desabrigo? –, este trabalho elege como caminho a imagem simbólica do grito. E aqui é importante ressaltar que ao refletir sobre a relação entre o horror, o testemunho e os limites da linguagem frente à experiência vivida por Max Aub no campo de concentração de Djelfa, não se buscou amparo na ideia subjacente à famosa afirmação de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26)²². Mas na posterior reconsideração que Theodor W. Adorno faz desta sentença ao dizer, no capítulo “Meditaciones sobre metafísica” do livro *Dialéctica negativa*, em tradução para o espanhol, que “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar;

²¹ O também chamado Dia D foi liderado pelos Estados Unidos e aliados; e marcou o início da queda de Hitler.

²² A frase foi cunhada por Theodor W. Adorno no ensaio “Crítica cultural e sociedade”, de 1949. A tradução da citação é de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida.

de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas” (ADORNO, 1975, p. 362-363).

1.1.1 Desabrigos de Max Aub

A obra de Max Aub é bem diversa, e inclui gêneros como o teatro, o ensaio, a prosa e a poesia. Sobre essa diversidade, Valéria De Marco, no artigo “Max Aub: uma poética do exílio” (2009:115-129) comenta que até 1990 a bibliografia sobre Aub reconhecia três movimentos que definiriam o percurso da produção do autor. O primeiro deles seria o das obras publicadas antes da Guerra Civil na Espanha e que estariam inscritas nas pautas das vanguardas europeias – a exemplo de livros como *Poemas cotidianos*, *Geografía*, *Fábula verde* e *Luis Álvarez Petreña*. O segundo, aquele marcado pela experiência da guerra, que daria lugar ao escritor comprometido com o testemunho – e que deu origem ao conjunto *El laberinto mágico*, *Diario de Djelfa*, *San Juan*, *Morir por cerrar los ojos*. E o terceiro o do autor de obras como *Jusep Torres Campalans*, *Juego de cartas* e *Antología traducida*, onde prevalecem o humor e o exercício da imaginação (DE MARCO, 2009, 117-118).

Nascido na França em uma família de origem judaica (o pai era alemão e a mãe francesa), Max Aub²³ conheceu cedo as agruras da guerra, da perseguição política e, conseqüentemente, do desabrigo. Ele tinha onze anos quando foi obrigado a sair de Paris, em 1914, fugindo da 1ª Guerra Mundial: “Apenas com as malas de roupa, a família mudou-se para Valência e o que deixou para trás foi leiloadado como ‘bens do inimigo’” (DE MARCO, 2009, p. 116). Com uma formação clássica e domínio do francês e do alemão, Aub frequentou em Valência, nos anos 1915 e 1916, o Instituto Luís Vives. Neste período, sem saber nada da literatura espanhola e com um conhecimento até então rudimentar da língua, ele valeu-se do francês e do latim para ler primeiro textos medievais, em especial o poeta Gonzalo de Berceo (SOLDEVILA DURANTE, 2003), informação que Aub confirmaria em 1953: “En clase de literatura mi entusiasmo iba a Berceo (porque yo, con mi francés y mi latín, muy a los principios, entendía mejor – o lo creía– a los primitivos)” (AUB, *apud* SOLDEVILA, 2003 [p. 1-2]).

Ao terminar os estudos secundários Max Aub resolveu ajudar o pai nas atividades de comércio ao invés de ingressar na universidade, percorrendo povoados de Aragão, Levante, Catalunha e Almeria, além

²³ Cujo nome de batismo é Max Aub Mohrenwitz.

de viagens regulares a Paris: “Cuando terminé de estudiar, mi padre me dejó escoger entre formar parte de una casa comercial que tenía, y donde se necesitaban agentes viajeros, o estudiar una carrera cualquiera, y decidí ayudarle. Elegí viajar...” (AUB, *apud* MALGAT, 2007: 43)²⁴.

A decisão de trabalhar como caixeiro viajante em nada comprometeu a formação intelectual do jovem Aub. Além de textos em francês e alemão, ele lia cada vez mais autores espanhóis, especialmente os da geração de 98, “El primero, Miguel de Unamuno, que colaboraba regularmente en *El Mercantil Valenciano* (...) Y las novelas de Baroja, por supuesto” (SOLDEVILA DURANTE, 2003 [p. 3]). Em 1922, quando começou a frequentar as tertúlias promovidas em cafés de Barcelona e Madrid – espaços ocupados pelos principais nomes da literatura espanhola da época, como Jorge Guillén, Federico Garcia Lorca, Pedro Salinas, Pío Baroja e Valle-Inclán –, Aub já era leitor de importantes revistas publicadas na Espanha e em outros países da Europa vanguardista. Entre as publicações espanholas, estava *España* (1915-1924), fundada e dirigida por José Ortega y Gasset, e que Aub afirmou estar na base de sua formação (SOLDEVILA DURANTE, 1973). Em trechos de cartas enviadas a Soldevila Durante²⁵, ele diz: “A

²⁴ Durante a pesquisa não foi possível o acesso direto a importantes fontes, a exemplo das anotações feitas por Aub em diversas cadernetas, diários, bem como as cartas que compõem o rico epistolário do autor. Este material encontra-se atualmente em arquivos mantidos pela Fundação Max Aub, em Sergobe; e também no Colégio do México (Arquivo Max Aub, Biblioteca Daniel Cosío Villegas). Frente à impossibilidade de dirimir esta lacuna, que certamente incomoda a todo pesquisador, este trabalho privilegiou como fonte de pesquisa textos de autores que tiveram acesso às inúmeras anotações feitas por Max Aub ao longo de sua vida, o que, por fim, explica o uso ao longo da dissertação da expressão latina *apud*.

²⁵ A correspondência entre os dois começou em 1954, quando Soldevila ainda era estudante, e se prolongou até a morte de Aub, em 1972. Essas cartas foram organizadas depois por Javier Lluch-Prats e lançadas em livro. Ver artigo sobre a publicação: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV07n08a07> (Acesso em janeiro de 2017). Ver também: *Max Aub. Ignacio Soldevila. Epistolario 1954-1972*. Edición, estudio introductorio y notas de Javier Lluch-Prats. Fundación Max Aub, Colección Epistolario Max Aub, n. 4. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2007. Ignacio Soldevila Durante (1929-2008) foi o grande pesquisador da obra de Max Aub. Aspectos de sua trajetória, bem como de sua amizade com Aub, foram abordados por diversos autores em uma homenagem organizada por Javier Lluch-Prats, publicada em 2009, pelo *El Correo de Euclides*. Ver: “Una vida letraherida. Homenaje a Ignacio Soldevila Durante”. In: *El Correo de Euclides*, 2009, n. 4, p. 141-232.

España sucedió *Revista de Occidente*. Estaba suscrito a las revistas literarias francesas, belgas e italianas de vanguardia (...) desde 1918 no perdí un número de N.R.F [*Nouvelle Revue Française*] (AUB, *apud* SOLDEVILA DURANTE, 1973, p. 46).

O início da carreira literária de Max Aub inscreve-se no cenário contraditório da Espanha dos anos 1920, marcado pelas experimentações vanguardistas da geração de 27 e pela ditadura de Primo de Rivera (1923-1930). Sua primeira publicação, um conjunto de poemas curtos que depois foram incorporados ao livro *Los poemas cotidianos* (1925)²⁶, saiu no nº 359 da revista *España*, em 1923.

Nos anos seguintes, e ainda que tenha escrito e publicado textos afinados com as propostas estéticas de sua geração, Aub experimentaria outra ordem de desabrigo: a de não compartilhar inteiramente com as ideias, preconizadas por José Ortega y Gasset²⁷, que conduziam o grupo vanguardista do qual fazia parte: “Todos eran mis amigos, pero ya había algo en mí que no comulgaba con las teorías de Ortega – reflejo de tantas alemanas” (AUB, *apud* SOLDEVILA DURANTE, 1973, p. 35). A esse respeito talvez seja válido lembrar que as constantes viagens de Aub pelas diferentes regiões da Espanha o colocavam em contato com as diversas realidades vividas pelas classes populares da época contrariando, de certa maneira, o isolamento social que caracterizou a chamada literatura desumanizada. Para Ignacio Soldevila Durante (1973), esta experiência, aliada a outras particularidades de Aub – entre as quais a origem estrangeira e a decisão de se naturalizar espanhol aos vinte anos –, contribuiu para que o autor “pudiera sentir lo parcial, dentro del concierto – o el desconcierto – de la cultura europea, de las bases estéticas y éticas del movimiento literario deshumanizante” (SOLDEVILA DURANTE, 1973, p. 35). E aqui talvez valha recuperar um trecho da análise de Soldevila Durante sobre *Geografía* (1929)²⁸,

²⁶ Para uma aproximação sobre o livro, ver texto de Juan Antonio Millón: *La poesía primera de Max Aub. Una lectura de Los poemas cotidianos*. Congreso Internacional "Max Aub. Testigo del siglo XX". Biblioteca Valenciana, 11 de Abril, 2003. Disponível em: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/millon%20max%20aub.pdf> Acesso em setembro de 2016.

²⁷ Referência ao conjunto de ensaios que Ortega y Gasset lançou em 1925, em especial o que deu nome ao livro: *La deshumanización del arte*.

²⁸ Em epílogo à edição de 1964 de *Geografía*, publicada no México, Max Aub afirma: “Escribí *Geografía* en 1925. La *Revista de Occidente* dio unos fragmentos en su número 52, de octubre de 1927. Se publicó en los *Cuadernos Literarios*, de *La Lectura*, dirigidos por Enrique Díez-Canedo, en 1929. Ausente

considerado pelo hispanista o batismo de fogo de Aub como narrador vanguardista:

Es muy importante, por debajo de los aspectos de mayor artificio en este relato, la presencia de ciertas zonas oscuras, en las que creemos ver apuntar una problemática de tipo existencial, anuncio claro de todo lo que acabará aflorando después del conflicto civil en la obra de Aub, hasta el extremo de constituir uno de los rasgos básicos de sus escritos. (SOLDEVILA DURANTE 1973, p. 55)

A percepção existencial apontada pelo hispanista abre caminho para compreender as inquietações de Aub. Entre as quais o compromisso com o homem e o mundo que o cerca. Em artigo publicado originalmente em 2003, no número 319 da revista *El Caimán Barbudo*, e incluído na edição cubana de *Geografía* (AUB, 2004), Yamil Díaz Gómez afirma:

Por encima de la “deshumanización del arte” y otras doctrinas, orteguianas o no; por encima del irracionalismo de los años 20, hay en Max Aub un temprano intento de recuperación de ese otro imprescindible —llamémosle “lector”— alejado, espantado, ante la más violenta revolución de los códigos artísticos y literarios. Pero como su búsqueda no lleva signo mercantil (recuperar “consumidores”) sino raíz humanista, lo que persigue en estos libros [Díaz Gómez refiere-se aquí a *Geografía*, *Fábula Verde* e *Yo Vivo*] es superar el divorcio entre el hombre y su entorno,

de España, no corregí las pruebas y así no me di cuenta de que en el manuscrito entregado faltaba un capítulo, enviado a no recuerdo qué revista. Esas páginas fueron publicadas, sin explicación, en *La Gaceta Literaria* del 1º de octubre de 1929. Así, de hecho, este relato viene a publicarse íntegro ahora por primera vez, y sin rectificar una coma, tal como se escribió hace cerca de cuarenta años. Me parece mentira: muchos de los nombres geográficos que aquí se acumulan han perdido parte de su encanto, debido entonces exclusivamente a la resonancia de sus sílabas. De una obra de juventud ha venido a serlo de niñez: ya Padang y el mar de Joló están al alcance de cualquiera”. O texto foi reproduzido na edição cubana do livro, a qual tivemos acesso em formato digital (AUB, 2004 [p.48]).

entre el hombre y el hombre. (DÍAZ GOMEZ, in: AUB, 2004 [p.51-52])

No início da década de 1930, a escrita de Max Aub – assim como a de outros poetas de sua geração, entre os quais o amigo Federico Garcia Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999) e Luis Cernuda (1902-1963) –, voltou-se para as questões sociais, e caminhou lado a lado com a militância²⁹: “En rigor, ya desde el 14 de abril de 1931 el escritor Max Aub fue un escritor *leal* al proyecto político y cultural de la II República” (AZNAR SOLER, 2003, p. 20).

1.1.2 A Guerra Civil Espanhola

Em julho de 1936, após tentativa mal sucedida de um golpe na II República, a Espanha entrou em um dos momentos mais dramáticos de sua história: a Guerra Civil Espanhola. O conflito prolongou-se até 1939. Envolveu países como França, Alemanha, Itália, Inglaterra e a antiga União Soviética, e dividiu o país em duas grandes forças: de um lado, o grupo que se autoproclamava nacional; de outro, os republicanos. O grupo republicano uniu comunistas, socialistas, anarquistas, democratas e liberais em defesa da República; enquanto os nacionais, apoiados pela Igreja Católica, lutavam contra o que consideravam um perigo aos interesses da pátria espanhola: o comunismo.

Durante a Guerra Civil, o exército nacionalista, liderado pelo general Francisco Franco (1892-1975), recebeu importante apoio da Alemanha nazista e da Itália fascista. O envio de armamento e tropas voluntárias por Hitler e Mussolini acabou favorecendo o grupo nacional: em 1º de abril de 1939, após a queda de Madri, Valencia, Alicante e Murcia, Franco assume o poder e dá início a uma das ditaduras mais violentas e longas da Europa.

O regime ditatorial na Espanha durou até 1975, ano da morte do general Francisco Franco. Foram 36 anos de franquismo, seguidos de um lento e gradativo período de transição até a democracia – que se consolidaria somente com a vitória do Partido Socialista Operário

²⁹ Em texto incluído no livro *Los laberintos del exilio: Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Manuel Aznar Soler faz uma análise dessa militância nos ensaios escritos e publicados por Aub a partir dos anos 1930 e ao longo de sua vida. Ver: “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”. In: AZNAR SOLER, 2003, p. 17-77.

Espanhol (PSOE - Partido Socialista Obrero Español) nas eleições de outubro de 1982.

Nos primeiros meses da Guerra Civil Max Aub, que começou a escrever teatro experimental em 1922, assumiu a direção de *El Búho*, grupo de teatro universitário de Valência, e colocou em cena peças que evidenciavam sua posição antifascista³⁰. O compromisso de Aub com a causa republicana caminhou, durante todo o conflito, ao lado de outras iniciativas como a filmagem de *La esperanza: Sierra de Teruel*, produção franco-espanhola com roteiro baseado no romance *L'Espoir* (*A esperança*), de André Malraux (1901-1976). Dirigido pelo próprio Malraux, com roteiro traduzido ao espanhol por Aub, *Sierra de Teruel* tem como cenário a Guerra Civil Espanhola. As filmagens começaram em julho de 1938, em localidades catalãs como Barcelona, Tarragona y Collbató. O filme só foi exibido comercialmente em 1945, com o fim da 2ª Guerra Mundial. .

O ativismo de Max Aub em favor da causa republicana era manifestado também em pronunciamentos públicos como o que fez na França, ao apresentar no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris, em 1937 – quando ocupava o cargo de Adido Cultural na Embaixada da Espanha, em Paris –, *Guernica*, de Pablo Picasso:

Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante todo una manifestación popular. (...) A quienes protesten aduciendo que así no son las cosas hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la realidad española. Si el cuadro de Picasso tiene algún defecto es de ser demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrocemente cierto. (AUB, *apud* DE MARCO, 2009, p. 117)

O bombardeio de Guernica, em abril de 1937, serve de emblema das atrocidades que resultou na fuga em massa de civis e militares durante a guerra. Do início até o final, o avanço das tropas lideradas por Franco levou milhares de republicanos a enfrentar as dificuldades e os perigos da travessia pelas cordilheiras dos Pirineus, fronteira natural com a França. Nos últimos anos do conflito, sobretudo em 1939, grupos de refugiados buscaram segurança dirigindo-se também ao Norte da

³⁰ *El bazar de la providencia*, de Alberti; e *Historia y muerte de Pedro López García*, do próprio Aub, foram algumas das peças apresentadas pelo grupo na época.

África. O percurso era feito pelo mar até alcançar lugares como a Argélia, na época sob o domínio francês.

Sobre o destino da última leva de republicanos que no final da guerra se dirigiu às colônias francesas no norte da África, Simón Porolli (2011) anota: “Este es otro capítulo penoso de la derrota republicana, teñido de sangre por las numerosas ejecuciones y suicidios, y marcado por las precariedades sanitarias extremas en las costas argelinas” (SIMÓN POROLLI, 2011, p. 60).

No caso da fuga pelos Pirineus, o momento mais dramático ocorreu nos meses de janeiro e fevereiro de 1939, quando as ofensivas contra a frente republicana Catalã conseguiram derrubá-la, e cerca de meio milhão de pessoas, incluindo crianças e idosos, cruzaram as cordilheiras para alcançar o país vizinho. Além do expressivo número, esta leva de refugiados caracterizou-se também pela variedade, pois desde 1938, a Catalunha era o destino de centenas de pessoas que fugiam de outras regiões do conflito à medida que avançavam as ofensivas das tropas de Franco: “en 1938 convivían en el principado un total de 700.000 refugiados entre vascos, santanderinos, asturianos, castellanos, extremeños, aragoneses y andaluces perfilando esse exilio interno en Cataluña” (BOCANEGRA BARBECHO, 2006, p. 221). Os antecedentes da ofensiva que selaria o destino dos republicanos e definiria a vitória franquista remete-se à Batalha de Elbro, quando em julho de 1938, a derrota republicana deixou aberto o acesso à Catalunha, culminando com a ocupação de Barcelona pelas tropas de Franco, em 26 de janeiro de 1939.

1.1.3 O exílio republicano de 1939

O exílio republicano espanhol representa um extenso campo de estudos. Servem como mostra desta afirmação a significativa ampliação, nas últimas duas décadas, da bibliografia que se dedica ao tema; e iniciativas, no âmbito acadêmico, como a criação do GEXEL (*Grupo de Estudios del Exilio Literario*), dirigido por Manuel Aznar Soler; ou da *Biblioteca del Exilio*, portal alojado na *Biblioteca Virtual Cervantes*. Frente à constatação de que por mais atraente que seja percorrer este campo³¹, era preciso delimitá-lo, optou-se neste trabalho por fazer uma

³¹ Uma aproximação mais geral ao tema pode ser feita com a leitura de: *Andaluces en el exilio (con motivo de la Guerra Civil, 1936-1939)*. Coord. Alfonso Ramos Torres. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009; *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Alicia Alted Vigil e Manuel

abordagem sumária e restrita às experiências de Aub, autor-chave da pesquisa.

Assim, a intenção deste item do capítulo é basicamente chamar a atenção do leitor para o intenso êxodo provocado pela Guerra Civil na Espanha, movimento que ajuda a compreender o que levou Max Aub a buscar refúgio na França, bem como as consequências daquele que foi o segundo exílio do autor.

Nesse sentido, o primeiro ponto a ser considerado relaciona-se com a dificuldade de quantificar o êxodo republicano em território francês, pois como observou Dora Schwarzstein (2001), as estimativas divergem e alguns autores chegam a calcular que no final da Guerra Civil Espanhola havia um milhão e meio de refugiados na França. Por esta razão, e considerando o fato de que a França se constituiu como um lugar de passagem para a maioria dos exilados republicanos, adotamos como parâmetro para a estimativa, dados do Relatório Valière (*Rapport Valière*), documento divulgado pela Comissão de Finanças da Câmara de Deputados do governo francês, em 9 de março de 1939, e citado por diversos autores – entre os quais Schwarzstein (2001) e Ferran de Pol (2003). O número de exilados à época de divulgação do documento seria, portanto, de 440 mil pessoas, número que muito provavelmente incluía os milhares de refugiados que cruzaram os Pirineus logo após a ocupação de Barcelona pelas tropas de Franco, em 26 de janeiro de 1939.

Segundo Bocanegra (2009), a expressiva leva de refugiados republicanos que cruzou as cordilheiras nos meses de janeiro e fevereiro de 1939 dirigiu-se aos postos fronteiriços de *Latour-de-Carol*, *Bourg-Madame*, *Pratts-de-Mollo-la-Prest*, *Le Perthus* e *Cerbère*, na região dos *Pyrénées-Orientales*, departamento francês situado no sudoeste da França. O grupo incluía intelectuais, profissionais liberais, militares e também operários.

A dura travessia pelos Pirineus – além das dificuldades geográficas do caminho, a fuga pelas cordilheiras era feita sob os ataques aéreos das tropas nacionalistas –, foi agravada pelo rigoroso inverno de 1939. Para os que não conseguiam embarcar em veículos, seguir o caminho a pé significava vencer também o frio e a neve.

Muitos, principalmente os mais velhos e as crianças, não suportaram e acabaram morrendo no trajeto. Um terror e desamparo que foram reconstituídos por Max Aub em *Campo francés*, que foi publicado em 1965 e tem como cenário inicial a Catalunha, em 30 de janeiro de 1939:

El cielo: los aviones más cerca. Ametrallamiento lejano. La carretera, los coches, cachivaches abandonados; el camión de gasolina; a lo lejos un puente, un riachuelo. Nadie.

Ruido de aviones, más cerca. Sobre el riachuelo ráfaga de ametralladora. Ídem en la tierra. La ráfaga pasa sobre un hombre con las manos en el cogote, la sangre empieza a manar entre sus dedos. En la carretera, ristra de bombas incendiarias en busca del camión. Tras cada explosión, caras de hombres, mujeres, niños, el perro. El techo del cobertizo, visto al principio, de pronto, acribillado a balazos. La carretera: el camión quemándose. Un niño que corre a campo traviesa, lejos, pequeño, sosteniéndose un brazo. Caer. Ruido de aviones alejándose. Un grito. Una queja. Un mojón: A Francia, 35 kilómetros. (AUB, 1998b [p.7])

Segundo Aub, *Campo Francés* foi escrito ao deixar o campo de Djelfa, em setembro de 1942, durante os 23 dias da travessia de Casablanca (Marrocos) a Veracruz, no México (AUB, 1998b). Sobre o texto, Gérard Malgat observa: “Campo francés manifiesta el sufrimiento moral que ha padecido Aub (...) es también y ante todo un diario de la desgracia, de la espantosa maquinaria de la denuncia que se instaló en Francia, en París, en 1939” (MALGAT, 2007, p. 184).

Em nota que abre a primeira edição de *Campo francés*, datada em fevereiro de 1964, Aub (198b, [p. 3]) escreve: “Había vivido todos sus cuadros todos sus encuadres”. De fato, e ainda que o autor afirme em seguida não estar representado entre os personagens – “Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; sencillamente: apunto con mi caletre, que no peca de agudo; una vez más, cronista” (AUB, 1998, [p.4]) –, Aub conhecia o significado daquela fuga: em 1939, ao lado de André Malraux, ele também cruzou os Pirineus para chegar à França.

Aub e Malraux estavam envolvidos na gravação de cenas finais para *Sierra de Teruel*, quando a ofensiva franquista na região da Catalunha interrompeu as filmagens obrigando-os a terminar o filme na França. A amizade entre Max Aub e o escritor francês perdurou até a

morte de Aub, em 1972. Neste período, ambos mantiveram uma profícua correspondência – parte dessas cartas foram abordadas por Gérard Malgat no livro *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (2007).

Da Espanha, país onde se naturalizou – “Soy español puesto que uno es siempre de donde hace el bachillerato; de donde se hace uno hombre” (AUB, *apud* MALGAT, 2007, p. 40) –, Aub levaria o idioma – ele aprendeu a falar o castelhano e o catalão – e as lembranças de um lugar que jamais voltou a ser seu. Em 1969, quando esteve no país após 30 anos de exílio, Max Aub foi categórico ao afirmar publicamente: “He venido, pero no he vuelto” (AUB, 2009, p. 7).

1.1.4 Os campos franceses e a experiência concentracionária

Desde 1936, os republicanos que atravessavam a fronteira para chegar à França enfrentavam situações de precariedade ao alcançarem o país vizinho – despojados de seus pertences, abatidos, aterrorizados e sem saber o que o futuro lhes reservava, homens, mulheres e crianças encontravam ali abrigo em lugares improvisados pelo governo francês. Mas este quadro agravou-se a partir do início de 1939, quando a situação dos exilados na França, incluindo o próprio Aub, caminhava para um desfecho ainda mais violento: a dura experiência dos campos de concentração franceses, realidade que estava diretamente relacionada a mudanças que vinham ocorrendo no cenário político do país.

Sobre as mudanças na política francesa, Schwarzstein (2001, p. 3) observa que desde o começo da Guerra Civil Espanhola, o governo da Frente Popular, liderado de junho de 1936 a junho de 1937 pelo socialista León Blum, expressou simpatia pela República Espanhola. Mas internamente, esta simpatia não era consenso: a administração era fruto de uma coalizão que unia socialistas e radicais, e os radicais se opunham às alterações propostas por Blum por considerar que ameaçavam a estabilidade do governo.

Em 1937, frente a evidente ajuda que a Itália e a Alemanha estavam dando às tropas comandadas pelo General Francisco Franco – segundo Romero Salvadó (2008), cerca de 80 mil italianos e 20 mil alemães lutaram na Espanha durante a guerra civil –, León Blum propôs apoiar os republicanos, mas a ideia foi rejeitada, pois havia o medo de internacionalização do conflito. Isso acarretou fortes ataques por grupos de esquerda. Em abril de 1938, Blum renunciou e foi substituído pelo radical Edouard Daladier. O novo governo excluiu os socialistas de sua base parlamentar e promoveu uma política de confronto com os

comunistas. Elementos xenófobos presentes na sociedade francesa desde o início dos anos 1930 ganharam mais espaço, e uma série de medidas legislativas para controlar e reprimir os estrangeiros foram colocadas em prática (SCHWARZSTEIN, 2001, p. 3).

Uma das medidas de repressão aos refugiados republicanos foi dificultar a entrada deles no país com o fechamento das passagens fronteiriças. Segundo Josep-Vicent Garcia i Raffi, em nota à edição de 2003 de *Campo de concentración* (1939), do escritor catalão Lluís Ferran de Pol, a fronteira com a França foi aberta em 27 de janeiro de 1939. Sobre esta data, em artigo publicado em novembro de 2009, no projeto *e-xilad@s*, Lidia Bocanegra (2009)³² defende que só foram abertas em 28 de janeiro, dois dias após a ocupação de Barcelona pelas tropas nacionalistas:

El 28 de enero (...), el ministro republicano de Estado, Julio Álvarez del Vayo, conseguiría del gobierno francés la apertura de la frontera francesa para acoger a miles de refugiados civiles. El 5 de febrero, después de dejar pasar solamente a población civil, las autoridades francesas aceptarían también la entrada en su territorio a los combatientes a cambio de su desarme e internamiento en campos de concentración. (BOCANEGRA, 2009, s/p)

A outra medida tomada pelo governo francês foi a criação, a partir de janeiro de 1939, dos primeiros campos. Abordar o tema dos campos criados pela França no final da década de 1930 significa considerar a distinção que o governo francês fazia entre os de acolhimento (*d'accueil*) ou de internação (*d'internement*); as diferentes definições dadas por autores que trataram o assunto; e o testemunho de quem passou por eles.

O hispanista Garcia i Raffi (In: FERRAN DE POL, 2003, p. 48, nota 23) ilustra bem a controvérsia terminológica em relação aos campos franceses. Após citar Jacinto Luis Guereña³³, para quem os

³² Disponível em <http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/historia-exilio>
Acesso em setembro de 2016.

³³ Em texto que integra o volume *Españoles en Francia 1936-1946* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991:300) Guereña diz que “Se diferencian, así, y hasta se encaran, dos realidades: a) Los *campes d'accueil*, o los *campes d'hébergement*, según la administración francesa; b) Los campos de concentración, según los exilados, los *usurarios* (sic) de esas viviendas. [...] A

campos de concentração não eram chamados assim pelos franceses por vergonha, Garcia i Raffi afirma que esta vergonha permanece em parte da historiografia atual, apontando como exemplo o fato de Pierre Vilar considerar os campos criados pela França como sendo de refugiados, distinguindo-os dos campos de concentração nazistas.

De fato, nomear os campos franceses como de acolhimento ou de internação é lançar mão de um eufemismo. Pois se para o governo francês tratava-se de diferenciar os locais para onde eram enviados os refugiados – mulheres, crianças e idosos, militares ou pessoas consideradas, por suas convicções políticas, como indesejáveis e perigosas –, para os republicanos a experiência mostraria que as semelhanças entre os campos eram maiores que as diferenças: “tanto la bibliografía especializada como las palabras de los mismos testigos dan cuenta del régimen disciplinario que se estableció en los campos, sin contar con que hubo centros de castigo abiertos especialmente para tales fines” (SIMÓN POROLLI, 2011, p. 67).

Entre os diversos testemunhos de prisioneiros encontra-se o do escritor catalão Lluís Ferran de Pol, que esteve em *Saint-Cyprien*, um dos campos denominados pelo governo francês como de internação. Em trecho de *Campo de concentración (1939)*, Ferran de Pol retrata sua chegada ao lugar:

De pronto nos hallamos ante unas alambradas que cercan el campo (...). Andamos por este cercado, atónitos. No queremos creer lo que ven nuestros ojos. Nos ha entrado miedo de afrontar la realidad (...) No hay ni una cabaña, ni un pequeño refugio contra el viento que empieza a soplar. Vamos de aquí para allá buscando un lugar. Pero es inútil. Es preferible abrir las manos, soltar nuestros fardos y tendernos como bestias. (FERRAN DE POL, 2003, p. 50-51)

Se para Simón Porolli (2011), o primeiro campo criado pelo governo francês foi o de *Rieucros*, em Lozère, em 21 de janeiro de 1939 – as autoridades francesas encaminhavam para lá as mulheres consideradas perigosas –, para Bocanegra (2006), os primeiros foram os de *Argelés*, *Saint-Cyprien*, *Barcarés*, *Arles-sur-Tech* e *Prats de Mollo*, todos localizados em praias na região da fronteira com a Catalunha.

los galos les avergonzó llamar campos de concentración a lo que no dejaba de serlo. Prefirieron emplear lo de campos de acogida o de albergamiento”.

De um modo ou de outro, o certo é que a iniciativa de criação dos campos estava amparada por um decreto-lei de 12 de novembro de 1938, no qual o governo francês estabelecia a necessidade de criar centros de acolhimento (*centres d'accueil*) para abrigar o contingente cada vez maior de republicanos no país. Esses espaços, no entanto, “tenían de “*centres d'accueil*” sólo el nombre: todo faltaba en ellos” (SCHWARZSTEIN, 2001, p. 11). Tratava-se, na realidade, de lugares que refletiam a postura francesa em relação aos refugiados da Guerra Civil espanhola, servindo como uma antecipação da política colaboracionista³⁴ que o governo adotaria ao longo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

E aqui é importante esclarecer que frente à precariedade e a violência experimentadas por Max Aub nos campos de Roland Garros e Le Vernet d'Ariège, na França; e Djelfa, na Argélia; bem como a definição dada pelo próprio Aub no prólogo do *Diario de Djelfa* (1998), esta pesquisa assume a terminologia de campo de concentração, espaço que compreendemos a partir de sua relação com os conceitos de vida nua e estado de exceção em Agamben (2002 e 2004, respectivamente).

De fato, o cenário da França de 1939 representou para Max Aub o início daquele que seria um de seus mais violentos desabrigos. Desde a chegada em Paris, graças a denúncias anônimas de que era comunista e também à política colaboracionista francesa, ele enfrentou três diferentes prisões (Marselha, Nice e Argel) além de outros campos de concentração (Roland Garros e Le Vernet) antes de ser enviado, em 1941, ao de Djelfa, na Argélia – permanecendo ali até 1942, quando conseguiu escapar para o México, onde viveu exilado até sua morte em 22 de julho de 1972.

A julgar por anotações no diário pessoal de Aub, a situação de precariedade antecedeu as prisões enfrentadas pelo autor. No texto de introdução à edição de 1998 do *Diario de Djelfa*, Xelo Candel Vila reproduz, em nota, o seguinte trecho escrito por Aub: “La buhardilla; ya no recuerdo el papel que recubría la pared. Sólo aquella cocina de gas en la esquina, empotrada. Y mis maletas y el triste catre. La mesa de pino y

³⁴ A política colaboracionista francesa teve como marco inicial a ocupação do Norte da França pela Alemanha nazista em junho de 1940. Ela ficou conhecida como o regime de Vichy, tinha à frente a figura do general Philippe Pétain e se prolongou até 1944. Estima-se que neste período, o regime de Vichy tenha sido responsável por mais de 80 mil deportações para os campos da Alemanha nazista; e milhares de mortes. Os arquivos deste período mantiveram-se fechados até 2015, quando a França finalmente decidiu abrir parte deles.

las hijas repartidas por los alrededores de París.” (AUB, 1998, p. 8). Também em diário, Aub anotaria seu horror ao clima de vigilância e delação que pairava na França naquele período, o que nos remete a uma das estratégias adotadas por governos totalitários, apontada por Arendt (1974): “La traición, los delatores, los espías: la policía por todas partes. (...) Imposibilidad de tener confianza en quien sea. (...) La gente traiciona no por servir a un ideal o por propio provecho (...) sino por abandono total de dignidad” (AUB, *apud* SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014: 224-225). O desabafo tinha razão de ser, pois a denúncia que o levou à prisão fora feita por um conhecido seu como indica anotação do autor: “Rancaño (...) me confirma que N., tal como supuse, era un traidor. Lo que me reafirma en mi idea de que la mayoría de mis desdichas provinieron de él” (AUB, *apud* SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014: 224).

Não foram poucas as desgraças vividas por Aub desde as denúncias que o levaram primeiro ao campo de Roland Garros, em Paris; e depois aos de Le Vernet e Djelfa. Como prisioneiro, ele sentiu na pele a fome, o frio, as condições insalubres, a violência dos guardas. E viu morrer muitos de seus companheiros de infortúnio, sobretudo em Djelfa: “Ya hiedes, Julián Castillo.../Entre cuatro te sacamos/seco y sin remedio alguno”³⁵ (AUB, 1998, p.39).

Vítima e testemunha dos campos, o autor do *Diario de Djelfa* fez da degradante experiência a matéria central de boa parte de seus textos, dando origem não somente à obra que nos interessa, mas a narrativas complexas como o conjunto *El Laberinto mágico*, que trata da Guerra Civil espanhola e reúne seis romances – *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) e *Campo de los almendros* (1968) – e 39 contos reunidos postumamente no livro *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, publicado em 1994.

De Roland Garros, em *Campo francés*, Aub escreveu: “Las gradas, que forman el techo en declive de la estancia, tienen seis metros de alto en la entrada y acaban en ángulo agudo, con el suelo mismo. La gente duerme en tierra, en largas filas y paja suelta” (AUB, 1998b [p.50]); e de Le Vernet, onde esteve preso antes de ser enviado ao campo de Djelfa: “He visto muchos internados con manos y pies morados. Se les hielan. Carecen de defensas. Uno no se explica cómo

³⁵ Já fedes, Julián Castillo.../Em quatro nós te tiramos/seco e sem remédio algum. (Tradução nossa)

pueden sobrevivir. Su existencia, en las condiciones físicas en que se encuentran, es una equivocación” (AUB, 2015b [p. 529]).

Se a gênese de muitos relatos do *laberinto mágico* é a urgência de contar os horrores dos campos (MALGAT, 2007), com o *Diario de Djelfa* ocorre o mesmo. E isso o próprio Aub deixa claro ao comentar os poemas no prólogo do livro: “su valor, si es que alguno tienen, radica en otro plano: la desoladora epopeya del ejército español destrozado en los campos de concentración franceses”³⁶ (AUB, 1998, p. 22).

1.1.5 O testemunho exilado

A maior parte da obra produzida por Max Aub a partir de 1936 tem como marcos o compromisso com a memória e o testemunho³⁷. Nesse sentido, é solidária ao movimento que caracterizou parte da literatura produzida a partir da segunda metade do século XX: a dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, como Primo Levi, Paul Celan, Jorge Semprun, David Rousset, entre outros.

No que diz respeito ao testemunho, é possível dizer que em Aub ele está relacionado tanto à violência vivida pelo autor nos campos de Roland Garros, Le Vernet e Djelfa – “No llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre, sino el de una nación, el de una clase” (AUB, 2007, p. 81) – quanto às fraturas do exílio: “Fuimos; No somos Historia. La Historia está hecha de cenizas. No somos viejos, ni siquiera arrinconados; sencillamente, la gente olvida” (AUB, 1985, p. 17), escreveria Max Aub pouco antes de sua morte. O desabafo de Aub faz parte de suas anotações para o livro *Conversaciones con Buñuel*, obra póstuma que, segundo o autor, começou a ser organizada em 1971, dois anos e meio após a viagem que fez à Espanha: “Hoy, domingo 3 de enero de 1971, tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje” (AUB, 1985, p. 27).

³⁶ Seu valor, se é que tem algum, radica em outro plano: a desoladora epopeia do exército espanhol destrozado nos campos de concentração franceses. (Tradução nossa)

³⁷ Para esses temas na escrita de Max Aub, ver: SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973; AZNAR SOLER, Manuel. *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento, 2014.

A constatação do autor do *Diario de Djelfa* nos anos 1970 diz um pouco do sofrimento e das consequências da longa e irrecuperável espera. Seis anos antes de morrer, Aub dava mostras de que a esperança alimentada nos primeiros anos do exílio mexicano não tinha mais como ser a mesma:

En 1944 creí – y no sólo yo – que a lo sumo un par de años más tarde podría ponerse en escena esta obra en Madrid. Con dificultades y generosidad, otra generación la lleva de nuevo al papel en vez de a su lugar natural: las tablas, en que ha de morir cualquier drama. No pueden más. Y, volviendo los ojos atrás, sin duda, como Sancho, me troqué «tomando los ojos por los dientes» y mis armas dan risa para quienes sigo fuera de camino. (AUB, 2007, p. 84)

O trecho citado acima foi escrito por Aub em 1966 para a segunda edição de *Morir por cerrar los ojos*, peça que assim como outras do teatro aubiano³⁸ continuava longe dos palcos espanhóis, situação que o levaria a afirmar: “Cuando leo tantas publicaciones que tratan del teatro español contemporáneo y no veo aparecer mi nombre, me entristezco (...) no cuento, no me tienen en cuenta, por la sencilla y evidente razón de que mis obras no se representan en Madrid” (AUB, 2007, p.87). Tal desabafo nos remete ao silêncio imposto pela ditadura de Franco não somente às obras de Aub, mas também a outras produzidas por diversos autores do exílio republicano. Pois como lembra Malgat (2011), a maior parte das obras com teor testemunhal foi proibida pela censura durante o regime franquista, “los 115 informes de censura conservados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares prueban, si es que hubiera necesidad, el vigor de la represión editorial franquista” (MALGAT, 2011, s/p). Situação que após a morte de Franco deu lugar a outro tipo de silêncio, aquele nascido da necessidade de esquecer os anos sombrios: “esta literatura de la memoria sufre un olvido voluntario durante una Transición deseosa de evitar las secuelas de la dictadura y preocupada por no despertar los

³⁸ Sobre o teatro de Max Aub ver: AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro 1928-1938*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993; AZNAR SOLER, Manuel. *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003; VENEGAS GRAU, Carmen. “Introducción”, in: AUB, Max. *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 11-63.

antagonismos ni avivar las heridas aún vivas del conflicto” (MALGAT, 2011, s/p).

As marcas deste silêncio, Max Aub sentiu na pele ao viajar para a Espanha franquista, em 1969, com o intuito de fazer entrevistas para o livro sobre o cineasta Luis Buñuel, encomendado a ele pela editora Aguilar. A dura experiência resultaria na escrita de *La gallina ciega. Diario Español*, lançado pela primeira vez no México, em 1971, pela editora Joaquín Mortíz – a mesma que publicou, em 1970, a edição ampliada do *Diario de Djelfa*.

Nas mais de 400 páginas de *La gallina ciega*, a escrita de Max Aub guia o leitor pelos tortuosos caminhos do retorno a uma Espanha diferente daquela ansiada em versos escritos no campo de concentração de Djelfa – “¿Dónde estás España? Siempre, siempre España”³⁹ (AUB, 1998, p. 82) –, uma Espanha que Aub não reconhecia mais: “Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros” (AUB, 2009, p. 403).

O alheamento político local e a constatação do total desconhecimento, mesmo entre poetas, de suas obras – “jamás oyeron el santo de mi apellido” (AUB, 2009, p. 41) –, assim como a de outros exilados, foi para Aub uma das mais dolorosas experiências do retorno à Espanha. No prólogo de *La gallina ciega*, após comentar o desinteresse da juventude da época e da imprensa local pela Guerra Civil Espanhola, Aub resume o alheamento da Espanha franquista e, conseqüentemente, o apagamento da literatura exilada da qual ele fazia parte: “Nadie me preguntó por Paulino Masip, ni por Rafael [Alberti] o María Teresa [León]. ¿Quién por [José] Gaos – que acababa de morir –, por Emilio Prados, o quién me pidió detalles de la muerte de Luis Cernuda?” (AUB, 2009, p. 24).

Aquela Espanha de 1969 era o retrato de uma dupla e violenta derrota para os escritores exilados republicanos. Pois se por um lado a violência que os levou à fuga durante a guerra civil, sobretudo após a vitória de Franco em 1939, era inquestionável; por outro o apagamento – que para Aznar Soler surge no rastro da despolitização, da desmemória e do esquecimento “que los han convertido (...) en unos fantasmas desconocidos” (AZNAR SOLER, in: AUB, 2009, p. 13) – resultante da ditadura sugeria fraturas ainda mais profundas. E que acreditamos estarem sinalizadas na seguinte afirmação de Max Aub: “España está mal. Ya se le pasará. No hay razón en contra, ni en pro; pero si basta para la Historia, para mí, no” (AUB, 2009, p. 408).

³⁹ Onde estás, Espanha? Sempre, sempre Espanha. (Tradução nossa)

1.2 O *DIARIO DE DJELFA*: APROXIMAÇÕES A UMA LEITURA

O *Diario de Djelfa* foi publicado originalmente, como comentamos na introdução, com 27 poemas, acompanhados de seis fotografias e de um prólogo. Esse texto, assinado por Max Aub em janeiro de 1944, sinaliza para o leitor a matéria que animam os poemas do livro. No prólogo, o autor, remetendo-se a Bécquer⁴⁰, afirmava que:

No son estos versos – memorias o diario –, “ligeros y ardientes hijos de la sensación”, ni fueron escritos en “el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu los evoca”, sino hijos de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza – o de la desesperación. (AUB, 1998, p. 21)

De fato, ao contrastar sua poesia com o ideal romântico de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Aub não deixa dúvida sobre a verve dos poemas do *Diario de Djelfa*, sobretudo aqueles publicados em 1944: a condição desumana imposta aos prisioneiros do campo de concentração – condição esta que não dá lugar a lirismos e/ou versos sentimentais, mas que servem para afirmar, como observou Bernard Sicot, “l’immense fossé intentionnel qui separe les vers de son *Journal de Djelfa* et ceux de l’auteur des *Rimes*” (SICOT, 2009, p. 31).

Se como observa Eduardo Vázquez Martín, a poesia anterior de Max Aub demonstrava uma clara preferência do autor pelo romantismo de Bécquer em detrimento ao modernismo de Rubén Darío (VÁZQUEZ MARTÍN, 2003), parece razoável afirmar que ao citá-lo no prólogo, Aub aponta para uma ruptura que não é somente estética. Mas que está intrinsecamente ligada ao tempo e aos horrores que lhe coube viver, testemunhar e narrar: “Que el destino nos depara los temas y no nos toca sino desarrollarlos a la medida de nuestras fuerzas”⁴¹ (AUB, 1998, p. 21). E aqui importa ressaltar que ao empregar o termo narrar para falar desta poesia, nos remetemos à urgência sobre a qual fala Malgat (2007),

⁴⁰ Ver: BECQUER, Gustavo Adolfo. Cartas literarias a una mujer. In: *Rimas*. Edição crítica de Luís Caparrós Esperante. Espanha: Instituto Cervantes, 2002-2015. Disponível em:

<http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta.htm> . Acesso em março de 2016.

⁴¹ Que o destino nos reserva os temas e só nos cabe desenvolvê-los na medida de nossas forças. (Tradução nossa)

citada anteriormente; e também à tese nº 6 de Walter Benjamin, onde o autor afirma que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁴² (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Filha do frio, da fome ou da desesperança, como afirmou Aub em citação anterior, a poesia do *Diario de Djelfa* é muito inquietante – “atada al recuerdo, se desdibuja, palidece y cobra virtud fantasmal según los fantasmas de cada lector”⁴³ (AUB, 1998, p. 22). Ela desconcerta o leitor tanto pela presença de elementos como vocabulário pouco usual no espanhol e estrangeirismos, que sugerem um esforço na leitura; quanto pelo caráter de realismo que os versos assumem ao traçar imagens que nos levam à degradação a que eram submetidos os prisioneiros do campo de concentração – “Mantas por todas vestiduras tuertas/los jamerdados, esqueleto en cueros./uñas y dientes, únicos aperos./acurrucados roen cales muertas”⁴⁴ (AUB, 1998, p.35) –, às intempéries do deserto que cerca Djelfa – “En las garras del viento/va lo alto desplomado./Menguan los pies en muerte/leños amoratados”⁴⁵ (AUB, 1998, p. 61) –, e também às fraturas do exílio: “Tú me subes a la garganta, España./ cada palabra regurgita sal...”⁴⁶ (AUB, 1998, p. 49). Dos 27 poemas que formam o *corpus* do trabalho, 14 remetem diretamente à violência a que eram submetidos os prisioneiros no campo de concentração de Djelfa⁴⁷ – e desses, dois denunciam nominalmente os responsáveis pelo campo, entre os quais Gravela – um dos mais sádicos e cruéis oficiais de Djelfa: “Cómo quieres que te olvide,/tú, Gravela, hijo de puta,/hiel surcada de vinagres/todo tú pura pezuña,/y matador a mansalva,/diciendo con risa tuna:«Aquí dejaréis los

⁴² Tradução de Pierre de Place.

⁴³ Atada à lembrança, ela se turva, empalidece, adquire caráter fantasmagórico de acordo com os fantasmas de cada leitor. (Tradução nossa)

⁴⁴ Mantas feito vestimentas tortas/os desmedrados, pele em esqueletos,/unhas e dentes, únicos aprestos,/roem encolhidos cal, sobras mortas. (Tradução nossa)

⁴⁵ Nas garras do vento/o alto vai inclinado/minguam os pés em morte/troncos arroxeados. (Tradução nossa)

⁴⁶ Tu me sobes à garganta, Espanha,/ cada palavra regurgita sal... (Tradução nossa)

⁴⁷ “Los roedores de huesos”; “*In memoriam*”; “Ya hiedes, Julián Castillo”; “Ya lo dice el refrán...”; “Tres años”; “Otro eco”; “Toda una historia”; “Epitafio”; “¡Que se pudra!”; “¡Dios, cuánto perro!”; “El palo entre las manos”; “No tienes tú la culpa”; “Romance de Gravela”; e “Visita”.

huesos./Ganará la guerra Prusia,/calla cochino español.»⁴⁸ (AUB, 1998, p. 133).

E se é verdade a observação de Saliha Zerrouki que do conjunto de 47 poemas do *Diario de Djelfa*⁴⁹ há três desligados de toda a tristeza e violência (ZERROUKI, 2009), podemos afirmar que o mesmo não ocorre com o conjunto escolhido para a experiência tradutória sobre a qual tratamos. Pois mesmo aqueles que parecem se encaixar na descrição dada por Max Aub ao afirmar no prólogo ter incluído alguns “poemas hechos «adrede», buscando olvido en ejercicios retóricos u otros menos atados a lo inmediato”⁵⁰ (AUB, 1998, p. 21), denotam tanto a violência implícita do forçoso exílio – “Me acuerdo hoy de Aranjuez,/del cielo castellano,/del cielo, azul acero,/del viento entre los álamos./De nada más, Teresa,/del viento, ruido raudoy rama removida,/del viento castellano”⁵¹ (AUB, 1998, p. 32) –, quanto a tristeza: “Inventora del gorrión/y del verderón,/son de futuros ardores,/alta calandria en pío,/si cantas amores/no te entenderemos, no”⁵² (AUB, 1998, p.25). E em nada alteram a essência do conjunto, cuja tônica é o horror, a barbárie, a precariedade e as experiências limítrofes de um viver à sombra da desumanidade impostas pela violência de Estado: “Ya hiedes, Julián Castillo,/no moriste, te mataron,/reviente quien culpa tuvo/de este presidio africano”⁵³ (AUB, 1998, p. 41).

Como testemunho, os poemas do *Diario de Djelfa* não só dão conta da violência do campo de concentração como também servem para denunciar o destino que esta violência legou a muitos prisioneiros –

⁴⁸ Como quieres que te esqueça/tu, Gravela, filho da puta,/fel sulcado de acidez/tu inteiro puro casco,/e matador de mão-cheia,/dizendo com riso velhaco:/ “Aquí dejarão seus ossos./Ganhará a guerra Prússia,/cala maldito espanhol”. (Tradução nossa)

⁴⁹ Este número refere-se ao conjunto que passou a integrar as edições do livro posteriores à de 1970, quando foram incluídos, com aprovação de Aub, outros vinte poemas.

⁵⁰ Poemas feitos *propositadamente*, procurando o esquecimento em exercícios retóricos ou outros menos ligados ao imediato. (Tradução nossa)

⁵¹ Lembro-me hoje de Aranjuez,/do céu castelhano,/do céu, azul aço,/do vento entre os álamos./De nada mais, Teresa, do vento, ruído rápido/e ramo removido,/do vento castelhano. (Tradução nossa)

⁵² Inventora do pardal/e do verdilhão, /som de futuros ardores,/alta calhandra a piar/se cantas amores/não te entenderemos, não. (Tradução nossa)

⁵³ Já fedes, Julián Castillo,/não morreste, te mataram,/exploda quem culpa teve/deste presídio africano. (Tradução nossa)

entre os quais Julián Castillo, que dá nome ao poema “Ya hiedes, Julián Castillo”, e Manuel Vázquez González, de “Toda una historia”: a morte. Morte lenta e agonizante que chegava à medida que as forças humanas iam se dobrando aos açoitamentos do vento frio ou do calor extremo, à fome, às doenças, aos piolhos, às sarnas, às bordoadas dos oficiais franceses, às torturas do campo especial: “El Madriles, diarreas,/tirados sus veinte años./Reconcomido de sarna,/treinta tiene el italiano,/toda su vida en los ojos”⁵⁴ (AUB, 1998, p. 71).

Morte que podemos ler também a partir do pensamento articulado por Adorno (1975) ao falar de Auschwitz:

El que en los campos de concentración no sólo muriese el individuo, sino el ejemplar de una especie, tiene que afectar también a la muerte de los que escaparon a esa medida. El genocidio es la integración absoluta, que cuece en todas partes donde los hombres son homogeneizados, pulidos – como se decía en el ejército – hasta ser borrados literalmente del mapa como anomalías del concepto de su nulidad total y absoluta. Auschwitz confirma la teoría filosófica que equipara la pura identidad con la muerte. (ADORNO, 1975, p. 362-363)

Frente a este conteúdo, é importante ressaltar que ler aqui os poemas do *Diario de Djelfa* como testemunho significa não apenas levar em conta o fato de que esta poesia foi escrita em um campo de concentração, mas também de reconhecer que no cerne dos textos traduzidos por este trabalho encontram-se elementos que nos remetem a violências vividas e testemunhadas por Aub. O que nos leva a afirmar que se para Bernard Sicot (2003) o *Diario de Djelfa* representa um testemunho poético dos campos do século XX “sean estos de concentración, de trabajo o de exterminio” (SICOT, 2003 [p. 1]), para a pesquisa o conjunto de poemas da primeira edição do livro não dá lugar a eufemismos. Ele é compreendido como testemunho poético, sim. Mas dos horrores de um campo de concentração. E, como tal, cumpre a dura tarefa de abordar o indizível – Primo Levi, em *Se questo è un uomo* (1947), traduzido para o português do Brasil como *É isto um homem?*, afirmou: “A nossa língua não tem palavra para expressar essa ofensa, a

⁵⁴ O Madriles, diarreas,/tirados seus vinte anos./Consumido de sarna,/trinta tem o italiano. (Tradução nossa).

aniquilação de um homem”⁵⁵ (LEVI, 1997, p. 24). Nesse sentido, o indizível nos poemas do *Diario de Djelfa* é como a porteira da cripta descrita por Seligmann-Silva:

Uma figura que tanto vem “de dentro” como está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. Essa cripta evidentemente – assim como a noção forte de “real” – possui a mesma concepção freudiana de *Unheimlich* (sinistro, estranho): como algo familiar que não pode ser revelado. O que pode habitar este túmulo senão o próprio histórico? (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74; grifos do autor)

Ler esta poesia significa ter forças para acompanhar a desnudez do horror que se desdobra em elementos visuais presentes nos poemas – e que remetem a técnicas cinematográficas decorrentes, provavelmente, da experiência do autor com a escrita do gênero⁵⁶. As cenas sugerem uma inquietante cotidianidade, que vai das intempéries do clima ao sadismo e à brutalidade dos oficiais franceses no campo de concentração de Djelfa: “Por roer la caña sucia,/los mandas al calabozo/donde los hielos se encuña”⁵⁷ (AUB, 1998, p. 134).

E aqui parece pertinente lembrar um trecho da nota que abre o *Campo francés*, onde Aub afirma que “De hecho, pasé de un set [referência às filmagens de *La esperanza: Sierra de Teruel*] a los campos de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una pantalla” (AUB, 1998b [p.4]). Nesse sentido, os poemas do *Diario de Djelfa* parecem também convidar o leitor a assistir, como se estivesse diante da grande tela sobre a qual fala Aub (1998b), a barbárie e o horror vividos pelos prisioneiros do campo em Argélia: “Acurrucado en horquilla/Casanada bien tapado/bajo su manta se

⁵⁵ Tradução de Luigi Del Re.

⁵⁶ Para as experiências de Aub com o cinema, ver: AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar, 1985; ZERROUKI, Saliha. “Max Aub y el exilio español en Argelia”, in: *Quaderns de la Mediterrània - Cuadernos del Mediterráneo*, n. 2-3, 2001, p. 199-206.

⁵⁷ Por roer o talo imundo,/manda-os ao calabouço/onde os gelos se cunham. (Tradução nossa)

come/sus excrementos. El vaho/es piedra y lanzada al pecho”⁵⁸ (AUB, 1998, p. 72).

Ao lado dessa visualidade na poesia do *Diario de Djelfa*, estão ainda as fotografias. As imagens, duas delas retratando o próprio Aub, parecem espelhar o que é narrável nos poemas, e também o inenarrável⁵⁹ – ou indizível (LEVI, 1997): “(...) al dar a ver el frío, el calor, la delgadez y el hambre, la miseria de ese vivir inseguro con la escasa protección de las tiendas de campaña en un medio desértico y un clima riguroso, algo dicen de los límites de lo humano y de los límites de las palabras” (SICOT, 2003 [p. 2]). Não por acaso, ao final do prólogo citado anteriormente, Aub adverte: “Sólo mis compañeros muertos y enterrados en Djelfa, el millar de sobrevivientes, podrán, quizá, captar lo que aqui se apunta”⁶⁰ (AUB, 1998, p. 22).

Tanto as fotografias quanto os elementos visuais presentes nos poemas do *Diario de Djelfa* interessam a este trabalho na medida em que vemos neles um caráter que aponta também para certo hibridismo do texto, o que nos leva a refletir sobre o impacto que isso pode representar para a tradução dos poemas. Falar em hibridismo na poesia do livro significa considerar não apenas leituras como a que Zerrouki (2001) fez do poema “Toda una historia” como um épico que apresenta claramente procedimentos cinematográficos (ZERROUKI, 2001)⁶¹, mas também observações como as de Carmen Venegas Grau que, ao se debruçar no teatro de Aub, mais especificamente na peça *Morir por cerrar los ojos*, conclui que

⁵⁸ Encorujado em forquilha/Casanada bem coberto/por baixo da manta come/seus excrementos. O bafo/é pedra, um tiro no peito. (Tradução nossa)

⁵⁹ Sobre o peso dessas imagens, há que se levar em conta, ainda, o fato de que em 1944, ano da primeira edição do *Diario de Djelfa*, o mundo ainda não tinha notícias dos campos de concentração nazistas.

⁶⁰ Somente meus companheiros, mortos e enterrados em Djelfa, os mil sobreviventes, poderão, talvez, captar o que aqui é apontado. (Tradução nossa)

⁶¹ Sobre a afirmação, Saliha Zerrouki observa: “Al inicio de «Toda una historia», hay un juego de anticipación (donde se informa sobre la vida del protagonista) que suscita, alimenta y dirige la curiosidad del espectador hacia lo que va a suceder. Los tiempos y momentos fuertes (...), necesarios para ley de progresión continua, requieren que la tensión dramática sea concebida de manera que vaya aumentando hasta el final (...) Se acumulan los tiempos fuertes, produciendo el efecto de una estructura acumulativa comparable a un recorrido de tren fantasma (a la manera de Spielberg): la descripción de la mazmorra y del campo especial” (ZERROUKI, 2001: 204).

En cuanto a la forma, nos encontramos antes una escritura cercana a las técnicas cinematográficas (...) En efecto, Aub va en busca de una forma propia que, sin anular el vigor expresivo del teatro, alcance la máxima capacidad comunicativa, de exposición de los problemas de la época. (VENEGAS GRAU, in: AUB, 2007, p. 22).

E aqui talvez seja válido sublinhar, partindo da observação de Venegas Grau citada acima, que ao lançar mão na composição dos poemas do *Diario de Djelfa* de elementos que julgamos remeter à escrita cinematográfica, Max Aub também parece sinalizar para as peculiaridades que fazem desta poesia um território que não admite fronteiras de gênero. Nesse sentido, traduzir o *Diario de Djelfa* significa também levar em conta a possível dissolução entre os limites do poema, do testemunho, ou mesmo da escrita diarística, sugerida pelo título do livro.

Por fim, e retomando afirmação feita no início, é importante ressaltar que se por um lado este trabalho não compactua com aquilo que julgamos ser um pudor do pesquisador francês Bernard Sicot (2003; 2015) em relação aos campos de concentração criados pela França no século XX⁶²; por outro compartilhamos da defesa que ele faz ao afirmar que o *Diario de Djelfa* não foi publicado para “para divertir o servir de ‘adorno’ al mundo, sino para decir la verdad, para tener razón frente a la Historia” (SICOT, 2003 [p.3]). Defesa que acreditamos ser solidária não apenas às experiências vividas por Max Aub, mas também à concepção que o autor manifestava ter em relação à literatura: “Creo que la literatura tiene algo más que hacer que divertir: debe tener razón. Creo que la literatura tiene más que hacer que ser bonita: debe tener razón. Debe tener razón en todos los sentidos de la frase” (AUB, *apud* SICOT, 2003 [p.3]). Aforismo⁶³ que Max Aub cunhou e colocou em prática ao

⁶² Sobre esse *pudor*, é curioso observar que dos textos de Bernard Sicot (2003; 2007; 2009; 2015) aos quais tivemos acesso ao longo da pesquisa, em nenhum o pesquisador – e também tradutor de Aub –, usa o termo campo de concentração para se referir à Djelfa. Mais curioso ainda é notar a presença desse *pudor* na edição crítica do *Diario de Djelfa* organizada por Sicot, e publicada na Espanha em 2015 – visto que no prólogo que acompanha o livro, o próprio Max Aub denomina Djelfa como campo de concentração.

⁶³ O aforismo é um dos traços característicos da escrita aubiana. Estudo sobre o tema foi desenvolvido por Javier Quiñones, que reuniu os aforismos na vasta obra de Max Aub, trabalho que resultou na publicação do livro *Aforismos en el*

deixar o campo de concentração de Djelfa, aos 39 anos, e assumir a grande *profissão de fé*⁶⁴: dar testemunho das atrocidades que viu e viveu – “el hecho singular de sobrevivir en éstos [poemas] la única esperanza de victoria que nuestros cómitres, con los médios que nos negaron, no supieron lograr”⁶⁵ (AUB, 1998, p. 22).

1.2.1 O Diário de Djelfa à luz do laberinto mágico

É possível pensar que a gênese dos poemas reunidos no *Diário de Djelfa* remete tanto à urgência do testemunho – “Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salí” (AUB, *apud* NUÑEZ, 2003, p. 427) – quanto a uma das principais características do processo de criação do autor, pelo menos no que se refere ao período pós-guerra civil na Espanha: o hábito de anotar. Sobre este hábito, no artigo “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”⁶⁶, Javier Lluch-Prats chama a atenção para a importância das anotações de Aub deixadas em diversos cadernos, agendas e folhas soltas que hoje servem como indicação a pesquisadores que se debruçam nos meandros narrativos que compõe *El laberinto mágico*, o conjunto mais estudado da obra de Max Aub⁶⁷ – e “el mejor ciclo narrativo que se ha escrito sobre la Guerra Civil española y sus consecuencias” (LLUCH-PRATS, 2006b [p.1]).

Segundo Lluch-Prats, as anotações de Aub permitem seguir o rastro de planificação e composição de algumas novelas e relatos do

laberinto, lançado pela Edhasa, em 2003, ano que marcou as comemorações de cem anos de nascimento do autor do *Diário de Djelfa*. Para uma aproximação, ver o seguinte artigo de Quiñones: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javierquinones.pdf> Acesso em janeiro de 2017.

⁶⁴ A expressão que tomamos emprestada foi usada por Aub para definir as escolhas de seu personagem José Molina, em *La calle de Valverde* (1961).

⁶⁵ O fato singular de sobreviver nestes [poemas] a única esperança de vitória que nossos comitres, com os meios que nos negaram, não souberam alcançar. (Tradução nossa)

⁶⁶ LLUCH-PRATS, Javier. “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”. *El Correo de Euclides*, n.1, 2006b, p.293-303. Disponível em <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javier%20lluch.pdf> acesso em dezembro de 2016.

⁶⁷ Sobre este conjunto ou parte dele há diversos e importantes estudos publicados, entre os quais se destacam os de Ignacio Soldevila Durante e Manuel Aznar Soler.

ciclo *El laberinto mágico*, bem como compreender o processo criativo do autor “pues recogen los fragmentos que (...) dieron cuerpo a los textos que conocemos, con más o menos modificaciones” (LLUCH-PRATS, 2006b [p.1]).

Lluch-Prats afirma que entre as anotações de Aub há uma de 1942, onde o autor indica claramente o projeto de escrever um romance a partir das experiências vividas no campo de concentração de Djelfa: “Mi experiencia africana – publicado el Diario [*Diario de Djelfa*, 1944] –, hacerla presente en una novela: *Campo africano*” (AUB, *apud* LLUCH-PRATS, 2006b [p.3]). A mesma citação será usada por Gérard Malgat, ao afirmar que a intenção de Max Aub, pouco depois da publicação, em 1944, do *Diario de Djelfa*, era dedicar um volume à experiência vivida no campo de concentração na Argélia (MALGAT, 2007, p. 198); e repetida por Francisco Caudet (2011, p. 334). A discrepância na referência ao ano no qual o autor de Djelfa teria efetivamente feito esta anotação – tanto Malgat (2007) quanto Caudet (2011) afirmam que ela teria sido escrita por Aub em 1944 – é elucidada por Lluch-Prats (2006b).

A constatação de Lluch-Prats quanto a importância dos registros deixados por Max Aub (2006b) nos interessa na medida que compreendemos que a poesia do *Diario de Djelfa* apresenta elementos que apontam para o que poderíamos chamar de um relato poético, o que implica na concordância deste trabalho com a defesa que Gérard Malgat faz ao afirmar que os poemas reunidos no livro não devem ser separados dos relatos que compõem *El laberinto mágico* (MALGAT, 2007).

Nesse sentido talvez valha recuperar aqui a observação de Carmen Venegas Grau sobre a origem de textos narrativos que integram *El laberinto mágico*: as anotações feitas por Max Aub nos campos de concentração, entre os quais o de Djelfa. Na introdução à edição crítica de *Morir por cerrar los ojos* (AUB, 2007)⁶⁸, Venegas Grau afirma que “Todos estos apuntes inéditos fueron seguramente tomados por el escritor «bajo el fuego de la acción», convirtiéndose a posteriori en el origen del texto definitivo de *Campo francés* y, por tanto, de *Morir por cerrar los ojos*” (VENEGAS GRAU, in: AUB, 2007, p. 32). Mais a

⁶⁸ Sobre o teatro de Max Aub ver: AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro 1928-1938*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993; AZNAR SOLER, Manuel. *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003; VENEGAS GRAU, Carmen. “Introducción”, in: AUB, Max. *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 11-63.

frente, ela reproduz a seguinte anotação de Aub: “*Souvenirs de la Maison des morts – Ex-hombres*” (AUB, 2007, p. 33); e defende que a mesma revela de forma definitiva não apenas o fato das anotações terem sido feitas pelo autor nos campos mas também que será a partir delas que escreverá *Campo francés* e *Morir por cerrar los ojos*.

Ora, se considerarmos que Djelfa era conhecido como o campo da morte (RAFANEAU-BOJ, 1993), e que a expressão *Ex-hombres*⁶⁹ (grifo meu) surge em versos do *Diario de Djelfa* – “En el marabú apiñados/seis ex-hombres en montón./Miseria sobre miseria./sin abrigo ni colchón”⁷⁰ (AUB, 1998, p. 37) –, é razoável pensar que a origem dos textos narrativos citados por Venegas Grau estaria em poemas escritos por Aub no campo instalado na Argélia.

Para Gérard Malgat (2007), a coincidência entre os personagens do *Diario de Djelfa* e a prosa do labirinto de Max Aub são elementos que justificariam a leitura dos poemas dentro do corpo narrativo que compõe *El laberinto mágico*. De fato, em ambos os casos, o leitor se depara não apenas com a semelhança da matéria sobre a qual gira a escrita de Aub – a fome, o frio, a insalubridade dos campos de concentração, o sadismo dos guardas, a morte como uma ameaça real e constante – mas também com a presença de prisioneiros que foram companheiros de Max Aub em Djelfa, entre os quais José Dorca, Enrique Casanada, Julián Castillo.

Em artigo publicado em 2003⁷¹, na revista *Letra Internacional*, Malgat já apontava, partindo de uma análise de *Campo francés*, para uma leitura do *Diario de Djelfa* integrada ao conjunto *El laberinto mágico*:

Este guión [*Campo francés*], que Aub nunca pudo realizar, es una acusación contra la arbitrariedad policíaca y su motor, la delación, contra la estupidez y la humillación. Como lo son también los poemas reunidos en el *Diario de Djelfa*, que

⁶⁹ A expressão “ex-homens” sugere também a leitura da obra de Máximo Gorki, pois além do livro *Os ex-homens*, lançado pelo autor russo em 1897, esta expressão é, direta ou indiretamente, muito presente na obra da primeira fase de Gorki – aquela de textos como *Malva* (1897), *Pequenos burgueses* (1901), *Ralé* (1902).

⁷⁰ E no marabu apinhados / seis ex-homens em montão. / Miséria sobre miséria, / sem abrigo nem colchão. (Tradução nossa)

⁷¹ Disponível em: https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/max_aub_14.pdf Acesso em março de 2016.

contienen las mismas precisiones factuales – y tristemente reales – que las incluídas en los relatos. (MALGAT, 2003, s/p).

É possível dizer que alguns poemas do *Diario de Djelfa* não só ecoam como também são desdobrados por Aub em relatos que integram *El laberinto mágico*. No conto *El limpiabotas del Padre Eterno*, por exemplo, o personagem central é o madrilenho Juan Domínguez, o *Málaga* (AUB, 1998), cuja morte em Djelfa em decorrência da severidade do clima aliada à crueldade dos guardas está marcada nos versos de “El palo entre las manos”: “(...) el sargento de guardia/ mira fijo y remira/la rígida piltrafa (...)/¿De qué ha muerto?, pregunta./ Del hambre y las heladas./ Dos lágrimas de fango le corren por la cara”⁷² (AUB, 1998, p.128). No conto *El limpiabotas del Padre Eterno*, Aub dá os nomes do oficial Gravela e do guarda Ahmed ben Ali Makrani, e no final do texto retoma a cena do poema: “*Il sourit encore ce cochon...* – decía Gravela a Ahmed, sin ver que a éste, de pie, un paso atrás, le asomaban las lágrimas en los ojos” (AUB, *apud* MALGAT, p. 315).

O sadismo de Gravela está presente em vários poemas do *Diario de Djelfa*, ainda que nem sempre Aub faça referência direta ao nome do oficial, e também no *Limpiabotas del Padre Eterno*, onde o personagem é retratado com aguçada ironia por Aub. Um exemplo dessa ironia é a referência que Aub faz no conto aos boatos que corriam no campo sobre as traições da mulher de Gravela – e que foram apontadas antes no *Diario de Djelfa*, no poema “Romance de Gravela”: “El vino te balancea:/cabrón, tu mujer te zurra/ – «Os enseñaré a vivir.»./gritas, animal sin turmas,/ladrón; tu voz sube a látigo,/en menopáusica muda”⁷³ (AUB, 1998, p. 135).

Ao compactuar com a defesa feita por Malgat (2007; 2003) de ler os poemas do *Diario de Djelfa* como textos que integram a obra narrativa de Aub que trata da Guerra Civil Espanhola, este trabalho procura sinalizar para o peso que esta poesia pode ocupar dentro do corpus da escrita aubiana dedicada ao testemunho literário, ou mais especificamente dentro do *laberinto mágico*, o grande projeto do autor nesta área. Além disso, outro aspecto que consideramos ser passível de reflexão é o fato dos poemas terem sido escritos no campo de

⁷² Do que morreu?, pregunta./Da fome e das geadas./Duas lágrimas de lodo/escorrem em sua cara. (Tradução nossa)

⁷³ O vinho já te mareia:/corno, tua mulher te surra/ – “Ensinarei-os a viver”./gritas, animal sem bando,/ladrão; tua voz sobe ao açoite/em menopausada muda. (Tradução nossa)

concentração, o que pode nos remeter à urgência de um processo de elaboração reivindicado pelo compromisso com a memória assumido por Aub no pós-guerra civil da Espanha.

Nesse sentido, e pese a condição de prisioneiro naquele que foi apontado como o pior dos campos de concentração criados na África Subsaariana (RAFANEAU-BOJ, 1993), o fato é que Max Aub não só conseguiu repetir em Djelfa o exercício realizado em prisões anteriores⁷⁴ como também fez dos textos escritos ali um instrumento de sobrevivência coletiva: “Solíamos leerlos, hambreados y lívidos, a la luz de una mariposa cuidadosamente resguardada, bajo las tiendas de campaña, ocultándola de la crueldad imbecil de unos guardianes ciegos”⁷⁵ (AUB, 1998, p. 21-22).

1.2.2 O grito na poesia

Nos poemas do *Diario de Djelfa* o inapreensível⁷⁶ (BENJAMIN, 2010) dá lugar a uma espécie de materialidade, sobretudo quando nos deparamos, como comentado antes, com o registro fotográfico que os acompanha. Ao refletir sobre essas imagens, e mais especificamente sobre as duas que retratam Aub no campo de concentração de Djelfa, Bernad Sicot observa: “Esta voz que enuncia los poemas repartidos antes y después de las fotografías está así directamente ligada al hombre representado que coincide con el autor cuyo nombre viene indicado en la cubierta del libro” (SICOT, 2003 [p.3]). Essa referencialidade, unida

⁷⁴ Para Javier Sánchez Zapatero, era premente a necessidade de Aub em registrar, para depois transmitir, a experiência vivida nos campos, “De ahí que aprovechara cualquier papel que llegara a sus manos para anotar datos y anécdotas que pudieran perdurar más allá de los límites que su frágil memoria imponía” (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014, p. 241).

⁷⁵ Costumávamos lerlos, famintos e lívidos, à luz de uma lamparina cuidadosamente resguardada, sob as tendas de campanha, ocultando-a da crueldade imbecil de uns guardas cegos. (Tradução nossa)

⁷⁶ O termo foi usado por Walter Benjamin no famoso ensaio “*Die Aufgabe des Übersetzers*” (A Tarefa do Tradutor), escrito em 1921 e publicado como prefácio à tradução feita por Benjamin dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire (Heidelberg, Alemanha), em 1923. Na tradução de Susana Kampff Lages (BENJAMIN, 2010: 203-205): “Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto o que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?”.

ao compromisso político-poético⁷⁷ assumido por Max Aub frente às experiências vividas por ele e seus companheiros nos campos de concentração e prisões francesas, dá pouca margem para a leitura dos poemas sob o prisma da metalinguagem (SICOT, 2003).

É exatamente esse caráter de imanência dos poemas escritos por Aub no campo de concentração de Djelfa que nos leva a pensar o poético (ARROJO, 2007) a partir do que denominamos, em uma tentativa de síntese, de grito: a fragilidade da vida humana que produz esses poemas e que nos remete à vida nua (AGAMBEN, 2002), o olhar sobre a barbárie e a impotência frente ao totalitário, o peso das palavras em sua carga de denúncia. E também o silêncio – elemento que permanece, ainda hoje, como um fantasma na história da recepção do texto. Pois o silêncio é visto aqui como uma estratégia empregada por regimes totalitários para o apagamento da memória; o que nos leva a pensar que a não publicação na Espanha franquista e no período de transição para a democracia (ou mesmo hoje) da obra de Max Aub tem impacto inclusive na construção do cânone, compreensão que temos a partir de informações apontadas na introdução e em itens anteriores deste capítulo.

A leitura dos poemas do *Diario de Djelfa* a partir da imagem simbólica do grito⁷⁸ surge do entrelaçamento de reflexões de Theodor W. Adorno (1975) e Philippe Lejeune (1975); e procura responder ao conteúdo que julgamos testemunhal (DE MARCO, 2004) e à presença

⁷⁷ Para Xelo Candel Vila, Max Aub “consciente de los límites a los que le conducía el conocimiento del yo, convierte el testimonio personal en testimonio histórico. Pero de nuevo no se trata de la mera descripción objetiva, sino de la percepción particular ante los hechos, de la perspectiva impresionista que adopta ese sujeto poético ante ellos, de la memoria con la que son juzgados y valorados en una palabra integradora y plural. En el contexto que ocupa la primera mitad del siglo XX, Max Aub presenta pues una poética integradora. Del engranaje vanguardista a la tradición realista, nos encontramos ante una palabra que recoge la experiencia individual y el tiempo histórico” (CANDEL VILA, 2003 [p.6]).

⁷⁸ A imagem do grito como elemento simbólico nas artes será tema de um dos textos escritos por Márcio Seligmann-Silva, no primeiro capítulo do livro *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (SELIGMANN-SILVA, 2005: 19-60). O mesmo tema foi bordado anteriormente pelo autor em artigo publicado em 1999, na revista *Insight*; e em 2003, na revista *Alea: Estudos Neolatinos*. Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003 Acesso em abril de 2017.

de dois elementos incomuns em um livro de poemas: as fotografias tiradas no campo de concentração e o emprego da palavra *diário* (grifo meu) no título – que nos remete ao pacto autobiográfico, sintetizado por Philippe Lejeune como “C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité” (LEJEUNE, 2006, s/p).

Partindo dessa ideia, importa ressaltar que não se trata, aqui, de considerar a simples presença da palavra *diário* no título como prova incontestada da veracidade de cenas ou pequenas histórias que permeiam os poemas do *Diario de Djelfa*. Mas de tirar proveito da ambiguidade que a palavra encerra (ZERROUKI, 2009)⁷⁹, relacionando-a, ao mesmo tempo, com o manifesto teor das fotografias incluídas no livro: a vida nua (AGAMBEN, 2002). Relacionar essa ambiguidade com o conceito de vida nua a partir dessas imagens talvez signifique abandonar a suposta segurança que podemos alcançar ao lidar com as características que definem um gênero literário como poesia, diário ou testemunho. Pois em se tratando do *Diario de Djelfa*, essas características se mesclam em um jogo cujas peças sugerem uma espécie de quebra-cabeças. E o desejo de montá-lo nos leva, inevitavelmente, a relacionar às imagens com os poemas; e estes, com o testemunho – em um movimento ao mesmo tempo cíclico, que parece apontar para a inter-relação que texto e imagem têm no livro.

Nesse sentido, o *Diario de Djelfa* é também uma espécie de labirinto. E percorrê-lo implica estar aberto ao diálogo entre os diferentes elementos que Aub usa na composição dos poemas e do próprio livro. Para um trabalho que se propõe a traduzir na poesia o testemunho isso significa ler, por exemplo, os versos que denunciam a fome e o frio unidos à magreza e a desnudez exibidas por companheiros de Aub na fotografia cuja legenda é “Lucharon en el Ebro”/Lutaram em Ebro; ou ainda a terceira na sequência de imagens do livro, aquela que mostra José Dorca – personagem que aparece no poema “Toda una historia”: “Los sesenta pasa Dorca,/siempre metido en sus cálculos”⁸⁰ (AUB, 1998, p. 71).

De qualquer maneira, e pensando na tradução dos poemas, decifrar os segredos do possível labirinto ou montar as peças do quebra-

⁷⁹ Para Zerrouki (2009:95) o título do *Diario de Djelfa* é ambíguo porque “al tratarse de un diario, tenderíamos a pensar que se trata de un diario íntimo o de un diario de viajes. Pero, la única relación del diario de Aub con la literatura confidencial es la fecha regular y cronológica que enlaza los poemas”.

⁸⁰ Dos sessenta passa Dorca,/sempre metido em seus cálculos. (Tradução nossa)

cabeça são ações que implicam na concordância com as regras do jogo literário. Jogo que pode ser lido a partir da seguinte reflexão de Márcio Seligmann-Silva: “A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é marcada pelo ‘real’ – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro (...)” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74).

Em se tratando das peças do jogo comentadas anteriormente, se levarmos em conta que das seis fotografias duas retratam o próprio Aub, a ideia de um diário suscitada pelo título e pela datação cronológica dos poemas pode ser lida ainda como um artifício que remete à impossibilidade da escrita diarística⁸¹ no campo de concentração e, conseqüentemente, à violência desse espaço. Pois se por um lado é possível reconhecer que o emprego da palavra *diário* no título do livro brinca com os limites do que é *real*; por outro, as fotografias parecem suprimir esses limites e *atestar* o que dizem os poemas: “Al cielo mordedor/ [os prisioneiros] flotan con sus harapos,/mantas hechas girones/banderas son del campo/ y muestras del desprecio/de lo real, trizados”⁸² (AUB, 1998, p.61).

Além de poder remeter à busca sobre a qual fala SELIGMANN-SILVA (2005), apontada anteriormente, esses rastros ou pistas que sugerem uma diluição entre o eu-poético e a figura do próprio autor talvez nos permitam perguntar: estaria Max Aub, com seu *Diario de Djelfa* – e frente às condições que enfrentava – inovando o gênero de escrita que caracteriza um diário?

Ainda que não seja o foco do trabalho desenvolver esta linha de pensamento, considerar a importância que os diários tiveram para a construção da obra de Aub no período pós-guerra civil na Espanha parece um caminho próximo à leitura que propomos dos poemas do

⁸¹ Os diários escritos por Max Aub de 1939 a 1972 se configuram como um importante material de pesquisa sobre o périplo enfrentado pelo autor – a Guerra Civil Espanhola, a experiência dos campos de concentração, o longo e irreparável exílio. Foram publicados postumamente, com edição crítica de Manoel Aznar Soler: *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial, 1998; *Diarios 1939-1952*. México: Conaculta, Col. Memorias Mexicanas, 2000; *Diarios, 1953-1966*. México: Conaculta, Col. Memorias Mexicanas, 2002; *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Sevilla: Renacimiento, Col. Memoria del exilio, Anejos, 4, 2003.

⁸² Sob o céu mordedor/flutuam com seus farrapos,/mantas desfeitas em trapos,/são bandeiras do campo/e mostras do desprezo/do real, espedaçados. (Tradução nossa)

livro. Leitura que se coaduna com a defesa de Malgat (2007) ao afirmar que o título “diário” situa esses poemas como uma continuação do testemunho, como um complemento da prosa – “son igualmente elementos para la memoria” (MALGAT, 2007, p.198).

Por outro lado, ao lidarmos com este teor testemunhal é preciso não esquecer que estamos diante de um texto escrito em versos o que resulta ser imprescindível lê-lo também como poesia, como um discurso que guarda ambições formais (SICOT, 2003). A esse respeito é importante ressaltar que os 27 poemas aqui traduzidos compõem um conjunto diverso, com modelos que vão do épico ao lírico. Essa variedade, aliada ao desafio que nos propomos de manter na tradução a inquietude e o desconforto do testemunho, gera uma tensão quase esmagadora para a experiência tradutória. Pois atender à forma do poema na poesia do *Diario de Djelfa* em nosso idioma implica, muitas vezes, em lançar mão de acréscimos – expediente que se por um lado pode responder, por exemplo, à métrica que um soneto pede; por outro pode ferir a dureza presente nos versos escritos por Aub.

Essa tensão, aliada à dupla estranheza proporcionada pelo par língua estrangeira/poema, representa uma negociação extremamente difícil. E cujos termos ganham contornos ainda mais delicados frente a outros elementos usados por Aub nos poemas do *Diario de Djelfa*, como os jogos paronímicos, os neologismos e arabismos – sobretudo este último, pois implica uma leitura que está além do par de línguas espanhol-português; e para este trabalho, é também uma marca significativa da matéria política que anima a poesia e o testemunho do livro.

Nesse sentido, resta reafirmar que a preocupação em traduzir o que compreendemos como grito se justifica naquilo que Benjamin (2010) chamou de pervivência (*Fortleben*). Em outras palavras, um alargamento, uma sobrevida dos poemas. Que, neste caso, cumpre também uma função de reparação, pois abre caminhos para que o leitor brasileiro percorra o espaço de jogo e denúncia dos poemas de Aub – “todo cuanto en ellas se narra es real sucedido. Versos inimaginados o inimaginables, se les podría llamar, sin que me llamara engaño”⁸³ (AUB, 1998, p. 21) –, compreendendo a dimensão histórica dessa poesia e suas implicações no presente.

⁸³ Tudo o que nelas se narra é real sucedido. Versos inimaginados ou inimagináveis, poderia chamá-los, sem invocar engano. (Tradução nossa)

2. ABRAÇAR O OUTRO: UMA TRADUÇÃO DE POEMAS DE AUB

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

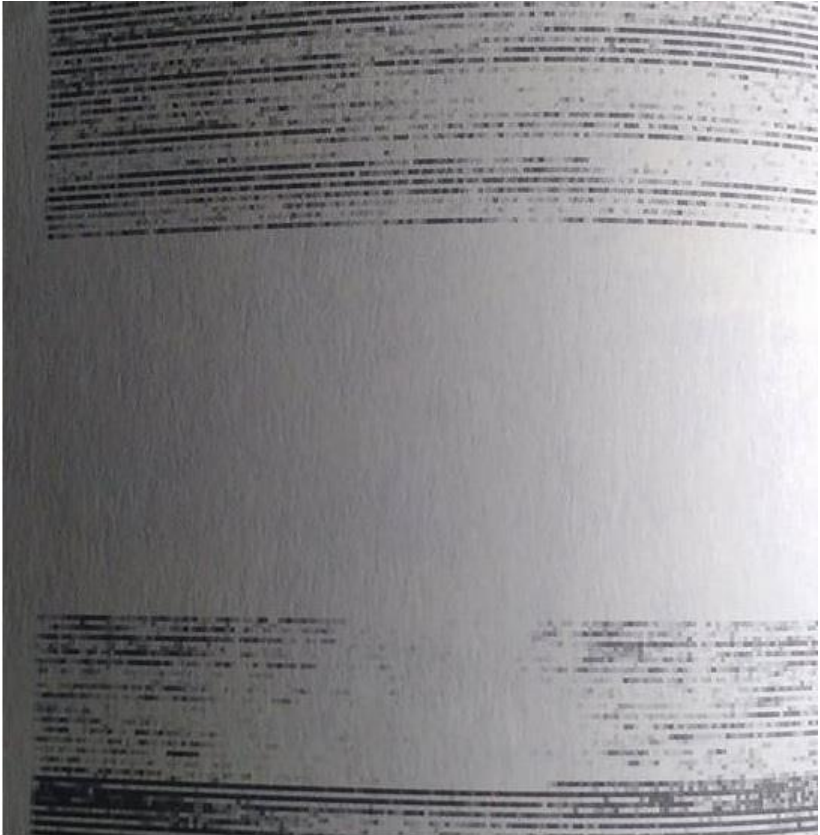
Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.



En el campo



Fotocopia del manuscrito de este libro, tal como logré sacarlo del campo.



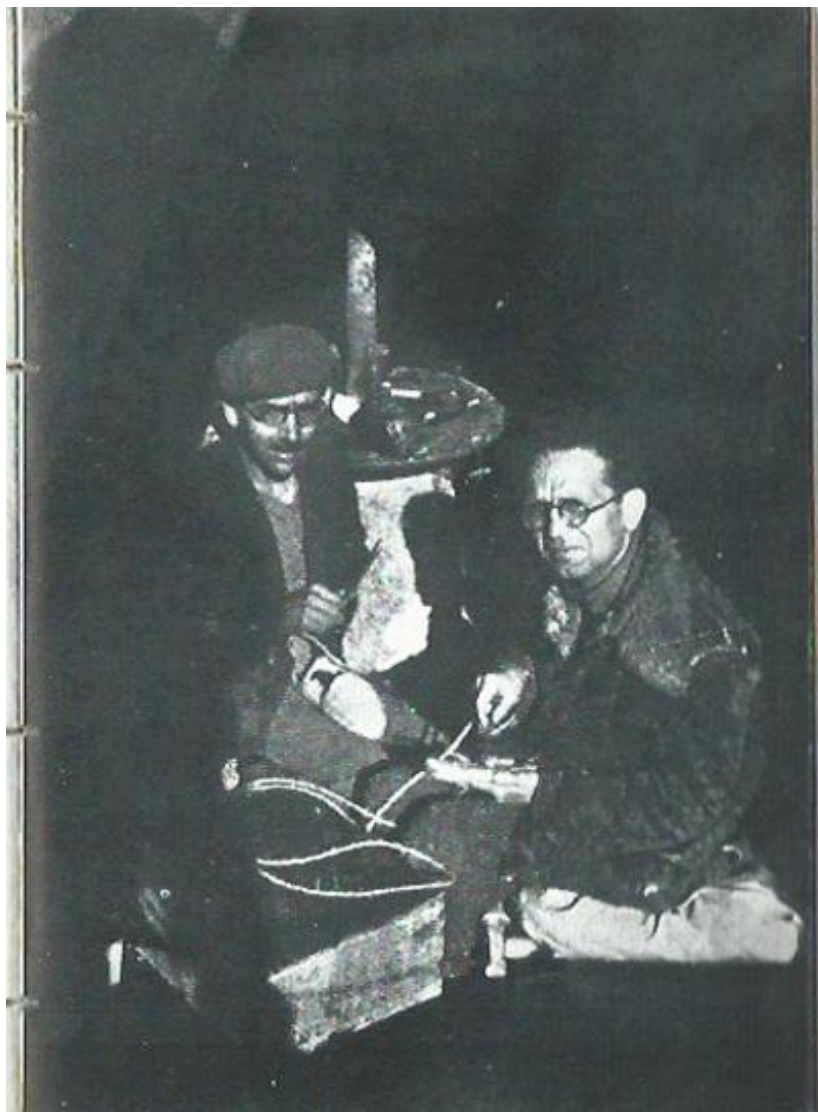
José Dorca, 65 años.



Lucharon en el Ebro.



Con sus mejores prendas.



Mi trabajo: montar alpargatas.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

Em respeito aos direitos de autor não disponibilizamos aqui os 27 poemas escolhidos por Max Aub para a primeira edição do *Diario de Djelfa* (1944), nem a tradução que este trabalho propôs para eles.

3. DA LEITURA À TRADUÇÃO DO GRITO: TEIAS DO TRADUZIR

Mallarmé nos falou da angústia do poeta ante o infinito da página em branco, mas não sei de ninguém que tenha jamais falado da angústia do tradutor ante o infinito da página impressa.

José Paulo Paes, 1990.

Este capítulo é dedicado à reflexão da experiência tradutória. Nele serão comentadas as escolhas e os aspectos que nortearam o caminho da tradução – percurso que dialoga com elementos abordados no primeiro capítulo, entre os quais o contexto histórico do *Diario de Djelfa*; e o grito como elemento poético e marco do testemunho.

A proposta para este texto é de renunciar ao tom de impessoalidade, para que a figura da leitora-tradutora possa assumir sua voz. Esta mudança não se funda necessariamente na preocupação com a invisibilidade do tradutor (Venuti, 2004), mas na compreensão de que a defesa impessoal das escolhas e experiência tradutória apaga um aspecto do trabalho que considero fundamental: o da leitura, que é sempre particular; pois é mediada pelas vivências que cada um tem com o mundo, a(s) língua(s), os livros, as diferentes culturas. O que significa também compartilhar do pensamento de Spivak (2004), para quem a tradução é o ato mais íntimo de leitura.

Sem a pretensão de passear por pressupostos encontrados na história da tradução, o que pretendo aqui é esboçar elementos que marcaram meu percurso de experiência e reflexão tradutória; e que estão relacionados à consciência do papel político que a tradução pode assumir ao (re)conhecer o Outro e decidir acolhê-lo; e às especificidades reclamadas pela tradução de poesia.

Ao convidar o leitor a percorrer as reflexões sobre a experiência tradutória dos poemas do *Diario de Djelfa*, devo antes alertá-lo que as mesmas encontram-se, como sugere o subtítulo do capítulo, entremeadas ao longo de todo o texto. Isso não significa afirmar que me furtei a sistematizá-las; e sim que me deixei levar pelo que julgo ser o centro de uma tradução literária: uma (inter)relação entre textos, leituras e vivências – fios, visíveis ou não, que se entrelaçam para formar aquilo que gostaria de nomear como a teia da tradução.

3.1 A LEITORA NA TEIA

Mapear pela reflexão o território da experiência tradutória (BERMAN, 2013) dos poemas do *Diario de Djelfa* significa aqui reconhecer que o fenômeno tradutório – desde as traduções dos Escritos Sagrados para o aramaico até as modernas, apoiadas em ferramentas tecnológicas – opera sempre na multiplicidade de caminhos. Uma multiplicidade que mesmo quando inscrita em movimentos mais amplos, como a defesa e escolhas tradutórias de autores que acabaram por definir teorias como a do Renascimento ou do Romantismo Alemão, não eximem o tradutor da necessidade de justificar-se. Exemplos desta afirmação há vários, mas ficarei aqui com o de Frei Luís de León (1527-1591) que em 1561, escreveu uma defesa de sua tradução ao *Cantar de los cantares*⁸⁴ afirmando, entre outras coisas, que “O que traduz há de ser fiel e cabal e, se for possível, contar as palavras para dar outras tantas, não mais nem menos, da mesma qualidade e condição e variedade de significações que as originais”⁸⁵ (LEÓN, 2006, p. 413-415).

A decisão de recuperar aqui a concepção tradutória de Frei Luís de León foi movida por uma dupla e feliz coincidência: a de eu ter lido o prólogo no qual ele explicita e defende suas escolhas para a tradução do *Cântico dos cânticos*; e o fato de que no prólogo ao *Diario de Djelfa*,

⁸⁴ A defesa de Frei Luís de León encontra-se no “Prólogo ao Cântico dos cânticos” (*Prólogo a Cantar de los cantares*), texto incluído no volume 4 da antologia *Clássicos da Teoria da Tradução*, organizado por Mauri Furlan e publicado em 2006 pelo Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução (Nuplitt) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A tradução para o texto de León é de Fábio Renato Corrêa. O *Cântico dos Cânticos* costuma ser apontado por críticos literários como o mais polêmico texto bíblico. Escrito em versos e atribuído a Salomão, o poema tem despertado ao longo da história a curiosidade de tradutores, poetas e pesquisadores das mais distintas áreas do conhecimento que buscam decifrar, através das imagens nele contidas, sua simbologia. A singularidade do Cântico em relação aos demais textos da Bíblia se inscreve não somente no terreno da sensualidade e erotismo atribuídos, modernamente, aos seus versos, mas também na forma com a qual o texto foi construído – acarretando diferentes divisões para a estrutura do poema. O *Cântico dos Cânticos* é também o texto literário mais traduzido em todo o mundo servindo, segundo observou Geraldo Holanda Cavalcanti (2005), para a discussão dos problemas da tradução.

⁸⁵ Todas as citações usadas neste trabalho referentes à tradução de Frei Luis de León ao “Cântico dos cânticos” foram traduzidas por Fábio Renato Corrêa.

Max Aub comenta sobre os limites de sua força para dar aos versos reunidos no livro o brilho trágico que a matéria merecia (AUB, 1998), e conclui citando trecho da obra *De los nombres de Cristo (1587)*⁸⁶, de Frei Luis de León: “por más que, como quería Fray Luis, haya hecho lo posible «para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes»”⁸⁷ (AUB, 1998, p.21).

A tradução proposta por Frei Luís de León ao *Cântico dos cânticos* afastou-se da carga alegórica que, até então, revestia a tradução de textos bíblicos, e o Cântico de Salomão em especial, defendendo o poema como uma égloga pastoril. A decisão de León de não usar as paráfrases está inserida na teoria renascentista tradutória, que será despida do caráter explicativo das traduções medievais, que faziam uso constante da paráfrase. Segundo observa Mauri Furlan (2006), a concepção de tradução da Idade Média era centrada na *enarratio*, o que implica que o comentário “praticamente substitui o texto original, como um recurso na tarefa de assimilar e explicar a Antiguidade. E porque o texto não era considerado como algo imutável e definitivo, [...] valorizava-se a possibilidade de enriquecê-lo, corrigi-lo e variá-lo” (FURLAN, 2006, p. 23). Em contrapartida, os tradutores renascentistas irão se basear na *elocutio*, propondo-se a “produzir arte textual na língua de chegada, mas sempre a partir da recuperação de toda a arte do

⁸⁶ A citação de Aub remete especificamente ao capítulo “Monte”, do livro de Frei Luís de León. O trecho completo da reflexão de Frei Luís à qual Aub se refere é: “– Gran verdad, Juliano, es – respondió al punto Marcelo – lo que decís. Porque éste es sólo digno sujeto de la poesía; y los que la sacan de él, y forzándola la emplean, o por mejor decir, la pierden en argumentos de liviandad, habían de ser castigados como públicos corrompedores de dos cosas santísimas: de la poesía y de las costumbres. La poesía corrompen, porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede, porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los profetas casi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios, como los que incitados por otras causas sobrehumanas hablaron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no veían les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes” (LÉON, 1967[p..36]).

⁸⁷ Ainda que, como queria Fray Luis, eu tenha feito o possível, “para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes”.

modelo, perseguindo uma forma até então impraticada de fidelidade ao pensamento e à expressão” (FURLAN, 2006, p. 28-29).

Portanto, as escolhas tradutórias de Frei Luís de León – entre as quais a da tradução direta do hebraico e a recusa em fazer uso da interpretação alegórica do texto bíblico – podem ser lidas como uma mostra da virada teórica proposta por autores e tradutores renascentistas: a importância do original como fonte; o respeito à essência do texto de partida; e ao mesmo tempo, a preocupação com a língua de chegada (FURLAN, 2006).

O que não impediu o tradutor de ser preso pela inquisição sob a acusação de ter dispensado o uso de paráfrases e privilegiado o texto hebraico ao invés da Vulgata – tradução latina feita por São Jerônimo e adotada pelo Concílio de Trento.

Ao exemplo de Frei Luís de León poderia acrescentar ainda a incompreensão e o desprezo com os quais as traduções de Sófocles por Hölderlin foram recebidas pelos contemporâneos do poeta suábio, entre eles Goethe e Friedrich Schelling (CAMPOS, 1972). No entanto, meu interesse aqui é, em última instância, apontar para o fato de que o conjunto dos poemas traduzidos neste trabalho é apenas uma, entre tantas possibilidades de leitura e tradução.

Nesse sentido, creio ser válido compartilhar que a proposta inicial de meu projeto de pesquisa era uma tradução comentada do *Diario de Djelfa* com base nas ideias defendidas por Haroldo de Campos para a tradução de textos poéticos. Refiro-me à proposta de transcriação, cuja ideia Haroldo de Campos resumiu⁸⁸ em uma entrevista dada à revista *E*, em 2003, nos seguintes termos:

Transcriação é um conceito de que me valho em correspondência aos de *creative transposition* (transposição criativa), de R. Jakobson, e de *Umdichtung* (trans-ou-circunpoetização), de W. Benjamin. Significa semiótico-operacionalmente, não apenas verter o conteúdo (a semântica) do poema de origem, mas transpor-lhe a forma significante (todos os elementos pertinentes às duas dimensões conhecidas pelo pai da Glossemática, o linguista dinamarquês Hjelmsleu). No plano da forma do conteúdo trata-

⁸⁸ Para uma leitura mais ampliada sobre o pensamento do poeta e tradutor brasileiro, ver: CAMPOS, Haroldo. *Transcriação*, org. Marcelo Tápia; Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

se de “desenhos sintáticos”, traços morfológicos, de estrutura gramatical ou, para Jakobson, da poesia da gramática; para E. Pound, da logopéia. (CAMPOS, 2003, p. 28-29).

E aqui convém reconhecer que o ensaio “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), de Walter Benjamin, foi e continua sendo um rumor contínuo para a minha teia do traduzir. Meu interesse por este texto intensificou-se no rastro de leituras sobre a proposta de tradução de Haroldo de Campos, cuja base encontra-se em “Da tradução como criação e como crítica”, escrito originalmente para uma conferência dada pelo poeta e tradutor brasileiro durante o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em 1962, na Universidade da Paraíba. Apesar de não citar Benjamin, o texto de Haroldo já ecoa ideias defendidas por Benjamin em “A tarefa do tradutor”. É o caso, por exemplo, das relações entre isomorfia (em Haroldo) e língua pura (em Benjamin); entre a tradução do signo – a linguagem como objeto – e o conceito de lei (em Haroldo e Benjamin, respectivamente); ou a ideia de que a recriação pode e deve dar nova vida ao original (Haroldo) com a de sobrevivência, ou pervivência do original via tradução (Benjamin).

Sobre o desejo inicial de transcriar os poemas escritos por Aub no campo de concentração, julgo necessário esclarecer que ele era fruto – e apenas posteriormente tive consciência disso – de duas outras experiências: a primeira, uma tradução do “Prefácio” de *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, que fiz baseada na transcrição de Campos; e a segunda, as impressões deixadas pela leitura inicial do *Diario de Djelfa*. É verdade que desde essa primeira leitura havia consciência da força dos poemas como elemento para pensar o exílio e o testemunho, mas esses textos até então eram lidos por mim, sobretudo como poesia; e, como poesia, eu sentia o desejo de transcriá-los – desejo que encontra refúgio nas palavras de Haroldo de Campos, ao afirmar: “Não traduzo por encomenda, ou ao léu; traduzo (...) pelo prazer textual (de que fala Barthes)” (CAMPOS, 2003, p. 29).

E o que mudou desde essa primeira leitura? Os poemas não podem mais ser transcritos? Podem. E acredito que devam⁸⁹. Mas à

⁸⁹ Ao afirmar que os poemas aqui traduzidos podem e devem ser transcritos quero sinalizar que compartilho da ideia defendida por Antoine Berman da retradução como espaço de sucesso da tradução. O que significa levar em conta que uma primeira tradução “nunca é (ou quase nunca é) uma grande tradução” (BERMAN, 2017 [p.4]). Tradução da citação: Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène c. Torres, tradutoras para o português do artigo “*La retraduction comme*

medida que fui lendo o texto com olhos de tradutora, o que significa considerar as leituras paralelas sobre o contexto da obra e teorias da tradução, minha crença na transcrição como caminho tradutório para o *Diario de Djelfa* foi colocada em xeque. A essa altura eu não tinha mais dúvidas de que os poemas de Aub eram um testemunho vivo do horror, e, como tal, pediam outro tipo de tradução, sobretudo por se tratar de um texto ainda não traduzido no Brasil. E que tipo de tradução seria essa? Acredito – pese a consciência de que a mim também faltou forças para dar conta, na experiência tradutória, de todos os elementos dessa poesia –, que a resposta é: uma tradução capaz de refletir o testemunho do horror contido nos poemas escritos por Aub. Um horror que vibrava cotidianamente na fome, no frio intenso aliado à falta de vestimentas e cobertores, nos castigos físicos que sofriam os prisioneiros no campo de Djelfa: “Cuando pasa una hora/un viejo se ha doblado,/tronco que se va al viento,/sin remedio, temblando./Tres metros más allá/ cae otro como un rayo./En bulto deleznable,/pardo color de pájaros”⁹⁰ (AUB, 1998, p.62). Um horror inscrito no espaço político do campo de concentração (ADORNO, 2002) e em uma paisagem estrangeira à nossa, ou mais especificamente: uma geografia muito marcada pela presença do deserto do Saara e, portanto, distinta da realidade brasileira – mesmo considerando a aridez em regiões dos sertões e o sofrimento que as secas legam ao povo nordestino.

Outra mudança do projeto, e que está intrinsecamente ligada à defesa que faço dos poemas como matéria de testemunho, foi a decisão de limitar o *corpus* da pesquisa para os 27 poemas escolhidos por Max Aub para compor a primeira edição do *Diario de Djelfa*. Tal decisão foi tomada em um segundo momento da pesquisa, quando resolvi separar do conjunto de 47 poemas⁹¹ que compõe as edições do livro a partir de

espace de la traduction” (A retradução como espaço da tradução), publicado por Berman em 1990 e republicado em 2007 pela revista *Cadernos de Tradução*. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078> Acesso em junho de 2017.

⁹⁰ Quando passa uma hora/ um velho está tombado,/sem remédio, tremendo./Três metros à frente/cai outro como um raio./Volume descartável,/parda cor de pássaros. (Tradução nossa)

⁹¹ Desde 1970, ano da segunda edição do *Diario de Djelfa*, o livro integra, além dos 27 poemas aqui traduzidos, os seguintes: “Lo cierto por lo dudoso”; “Cuestión Bizantina”; “Djelfa”; “Improntu”; “Elegía a un jugador de dominó”; “Desierto (I)”; “Mañana”; “Verano”; “Noches”; “Cancionerillo africano”; “Odio y amor”; “Alias”; “Simún”; “Día gris y noche despejada”; “Ocaso y

1970, aqueles que Aub havia publicado em 1944. A intenção era fazer uma leitura dos textos levando em consideração o fato de que a saída de Aub do campo de Djelfa era relativamente recente – um ano e sete meses, segundo a cronologia incluída na edição crítica do livro organizada por Sicot (AUB, 2015) – o que, a meu ver, podia sugerir um ânimo diferente daquele que fez com que Aub acatasse, mais tarde, a versão ampliada do *Diario de Djelfa*.

Ao confrontar a leitura dos 27 poemas com os demais, ficou claro para mim que o conjunto da primeira edição do livro (1944) expressava de maneira mais contundente os horrores da experiência concentracionária do autor em Djelfa – o que em certa medida pode nos remeter à mesma urgência que levou Max Aub a escrever *Campo francés* logo após a saída de Djelfa: a de contar (MALGAT, 2007).

Admitida a leitura dos poemas de Aub sob o prisma da literatura de testemunho (DE MARCO, 2004), as primeiras reflexões sobre a tradução dessa poesia me levaram, inevitavelmente, à seguinte pergunta: a qual senhor⁹² eu devo obedecer? Ao texto ou ao leitor? As difíceis escolhas que um tradutor é obrigado a fazer ao se deparar com o desejo de traduzir um texto originalmente escrito em outra língua para leitores que teoricamente não dominam o idioma estrangeiro foram sintetizadas há mais de 200 anos por Goethe e por Friedrich Schleiermacher. Para Goethe,

Existem duas máximas na tradução: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, requer de nós, que nos voltemos ao estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades.⁹³ (GOETHE, 2010, p.31)

Segundo John Milton (1998, p. 67), a afirmação de Goethe foi feita em 1813, ano em que Schleiermacher escreve o ensaio “Sobre os

luna”; “Plegaria a España”; “Amaneceres”; “Grita”; “Mora”; “Domingo de Pascua”.

⁹² Creio ser importante esclarecer que ao empregar este termo aqui, o faço movida por uma postura dialética – que creio poder ser lida a partir das reflexões a respeito da experiência tradutória dos poemas de Aub. Em suma: o uso da expressão *senhor* não implica na concordância de uma relação servil do tradutor – seja com ela com o texto ou com o leitor.

⁹³ Tradução de Rosvitha Friesen Blume.

diferentes métodos de tradução” (*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*) e que pronuncia a famosa sentença “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro” (in: HEIDERMANN, 2010, p.57).

Ainda que este seja possivelmente o trecho mais citado de Schleiermacher, seu ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” – que foi lido por ele em junho de 1813, na Academia Real de Ciências em Berlim; e publicado em 1838 – trata de outros importantes pontos da prática tradutória, entre os quais a distinção que o autor faz entre a mera interpretação – compreendida como uma atividade mecânica, inscrita no domínio da vida comercial; e a tradução genuína, esta última considerada por Schleiermacher como própria da arte e da ciência, “e onde quer que predomine o pensamento, que se identifica com o discurso, e não a coisa, para a qual a palavra apenas é um signo arbitrário, embora talvez firmemente estabelecido” (in: HEIDERMANN, 2010, p.57-49).

A dicotomia tradutória apresentada por Schleiermacher em “Sobre os diferentes métodos de tradução” – apontada brevemente também por Goethe – teve um papel significativo em meu percurso. Não somente porque o texto aprofunda aquela que me parece ser a primeira tensão que o tradutor é obrigado a enfrentar na experiência tradutória; mas principalmente porque reconheço neste ensaio os fios cujas teias se entrelaçaram para depois se desdobrarem na linha que sustenta minha tradução para os poemas de Aub: a decisão de acolher o Outro (o estrangeiro) como escolha que marca a postura ética (BERMAN, 2013) e política da tradução (VENUTI, 2002).

Em relação à postura política da tradução, considero a reflexão de Venuti um caminho para pensar o papel que o tradutor pode assumir frente a textos de natureza semelhante à dos poemas do *Diario de Djelfa*. Pois ainda que o contexto sobre o qual trata Venuti seja diferente do nosso⁹⁴, estratégias apontadas pelo teórico americano para uma tradução minorizante dialogam com a preocupação que tenho de evitar o apagamento do estrangeiro em benefício da fluidez da leitura na língua de recepção.

Se para Venuti a tradução minorizante serve como um caminho para abalar o domínio das traduções para o inglês – que no contexto americano, resultam, via de regra, na domesticação do estrangeiro: “O

⁹⁴ As reflexões de Lawrence Venuti inscrevem-se no contexto hegemônico das traduções em países de língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos.

discurso heterogêneo da tradução minorizante resiste a essa ética assimilativa ao salientar as diferenças linguísticas e culturais do texto⁹⁵ (VENUTI, 2002, p. 29) –, para este trabalho ela funciona como um mapa que sinaliza a margem. Nesse sentido, não se trata de afirmar que as traduções para o português tenham semelhança com a política tradutória adotada por países de língua inglesa, em especial os Estados Unidos, mas de reconhecer o *Diario de Djelfa* como exemplo de texto com “status de minoridade em suas culturas, uma posição marginal em seus cânones nativos” (VENUTI, 2002, p. 26).

Além dos três teóricos já citados – sobretudo Schleiermacher e Berman –, o pensamento de Paul Ricoeur (1913-2005) ocupou um lugar significativo para a reflexão da experiência tradutória. E determiná-lo talvez seja afirmar que o desejo e o luto sobre os quais trata Ricoeur (2012) ecoam duplamente neste trabalho. Por um lado, respondem à ideia da tradução dos poemas como um caminho cujo percurso se funda na tríade desejo-impossibilidades-luto; e por outro podem sugerir uma relação também com as tensões da própria gênese do *Diario de Djelfa*: o desejo que Aub tem de narrar as experiências vividas e testemunhadas no campo de concentração; as impossibilidades que este desejo enfrenta; e o luto resultante da impotência frente à violência e os limites da palavra.

Meu contato com a ideia de tradução do filósofo francês, que também foi tradutor, se deu com um pequeno livro organizado e traduzido no Brasil por Patrícia Lavelle, em 2011: *Sobre a tradução*⁹⁶, publicação que reúne três textos nos quais Ricoeur se debruça no tema sugerido pelo título. Sobre o pensamento de Ricoeur a respeito da tradução, Patrícia Lavelle observa que

ele deixa de lado uma certa filosofia da tradução que oscila entre a tese de sua impossibilidade teórica e a constatação de sua prática efetiva, para pensa-la como elaboração de “correspondências sem adequação”, de “equivalências sem identidade”, ou seja, como uma resposta construtiva ao desafio representado pela

⁹⁵ Esta e as demais citações de Venuti referentes ao livro *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença* (2002), foram traduzidas por Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo.

⁹⁶ O livro foi lançado pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais em 2011. E ganhou uma primeira reimpressão em 2012. As referências feitas aqui têm como base a publicação de 2012.

diversidade das línguas. (LAVELLE, in: RICOEUR, 2011, p. 8).

Neste trabalho, por tanto, ao me remeter à Schleiermacher e à Berman pretendo apontar não somente para o compromisso que minha tradução assume com o estrangeiro, mas também para aquilo que, percorrido o caminho entre o desejo e o luto da tradução (RICOEUR, 2012), permanece indelével: as inevitáveis perdas (ECO, 2007) deixadas ao longo do trajeto como tributos à estranheza do par poema-língua estrangeira e, por consequência, à felicidade da tradução sobre a qual fala Paul Ricoeur:

Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir. A despeito da agonística que dramatiza a tarefa do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que em gostaria de chamar de *hospitalidade linguística*.⁹⁷ (RICOEUR, 2011, p. 29-30; grifos do autor).

Por se tratar de uma imagem teoricamente conclusiva, talvez a mesma não devesse ocupar o lugar de abertura do capítulo no qual me proponho a pensar a tradução. Por outro lado, e reconhecendo que minhas reflexões sobre o tema surgem em forma de rastros – da leitura do texto e seus enfrentamentos; da tradução do texto e seus enfrentamentos –, ao buscar refúgio nas imagens do desejo e do luto espero remeter o leitor a uma questão que toda tradução literária abre: os fios que separam e/ou (re)ligam texto traduzido e texto original. E que ao serem reconhecidos, após alheio e impiedoso escrutínio, acabam por definir o destino senão do tradutor, certamente o da tradução.

3.2 A TRADUTORA NA TEIA

Refletir sobre a tradução dos poemas do *Diário de Djelfa* implica pensar não apenas no que significa, para a experiência tradutória, acolher o Outro (BERMAN, 2013); mas também em reconhecer as diferentes faces da estranheza (a língua, a cultura, o poema) que uma tradução desta natureza é obrigada a enfrentar. E aqui talvez valha

⁹⁷ Tradução de Patrícia Lavelle.

recuperar a consciência da profunda mudança que a idade moderna representou para a compreensão que o homem tinha da tradução. Uma mudança que para Octavio Paz (2009) tem raízes no reconhecimento dos diferentes costumes e do caráter de ininteligibilidade das línguas em sua pluralidade, o que colocou em xeque a ideia da universalidade do espírito como resposta à confusão babélica: se antes a função da tradução “consistia em revelar as semelhanças acima das diferenças; de agora em diante declara-se que estas diferenças são insuperáveis, seja a estranheza do selvagem ou a do nosso vizinho” (PAZ, 2009, p. 11).

Diante deste novo horizonte e herdeiros da consciência de insuperabilidade das diferenças, é possível dizer que a tradução de poesia nos obriga a pensar duplamente a estranheza. Ou seja: a do outro, este ser que em sua língua e cultura nos é estranho; e aquela provocada pela própria poesia. Pensar a estranheza da poesia significa considerar que estamos diante de um texto cuja essência não está na comunicação, como afirmou Benjamin em “A tarefa do tradutor”. Significa considerar ainda que o elemento poético está ligado à forma. Nesse sentido, não é a palavra em si – ou em sua estrangeiridade – que revela a estranheza, mas o fato de ela poder ser lida enquanto poesia.

Um exemplo das implicações que esta possibilidade de leitura traz para a tradução foi dado por Rosemary Arrojo, em *Oficina de tradução: A teoria na prática* (2007). Usando como referência o poema “This is just to say”, de William Carlos Williams (1883-1963) – *I have eaten/the plums/that were in/the icebox/and which/you were probably/saving/for breakfast/Forgive me/ they were delicious/ so sweet/and so cold* (WILLIAMS *apud* ARROJO, 2007, p. 32-33) –, Arrojo considerou a possibilidade de este texto ser lido como um bilhete escrito por um norte-americano a um anfitrião brasileiro⁹⁸ e depois confrontou-a com a leitura de “This is just to say” como o poema que é, observando que “Ao sermos apresentados ao ‘mesmo’ fragmento, agora rotulado de *poema*, o que antes era prosaico passa a ser poético” (ARROJO, 2007, p. 33).

Para dar ideia dos problemas que o tradutor é obrigado a enfrentar ao se deparar com o elemento poético, Arrojo (2007) foca nas armadilhas que uma única palavra – *plums* – pode oferecer à tradução de

⁹⁸ Neste caso, segundo Arrojo, a preocupação do tradutor seria a de traduzir ao português a informação e o pedido de desculpas do texto: “Este bilhete é só para lhe dizer que comi as ameixas que estavam na geladeira e que provavelmente você estava guardando para o café da manhã. Desculpe-me, elas estavam deliciosas, tão doces e geladas” (ARROJO, 2007, p. 32).

“This is just to say” enquanto texto/poema. Sua análise começa partindo da premissa de que no poema o uso da palavra *plums* representa o sensual evocado pela imagem das frutas; e que ao traduzi-la por ameixas, o leque de associações pode sofrer uma mudança radical porque

Em primeiro lugar, ameixas não são necessariamente *plums*. Quando falamos em ameixas, hoje, na comunidade cultural em que vivemos, pensamos em ameixas pretas (*prunes*, em inglês), frutas secas e enrugadas, que dificilmente seriam associadas ao sensual e que, por uma irônica coincidência, podem fazer parte de um nada “poético” café da manhã, como remédio para distúrbios intestinais. Pensamos também em nêspersas, as ameixas amarelo-alaranjadas, de pele lisa e aveludada que, embora pudessem deflagrar algumas das associações que construímos a partir das ameixas vermelhas, não são as mesmas frutas de que nos fala o poeta norte-americano. (ARROJO, 2007, p. 34).

Nesta e nas demais colocações que compõem a análise das possíveis escolhas tradutórias para *plums*, Arrojo esboça importantes problemas da tradução de poesia, entre os quais a questão da fidelidade ao contexto ou à imagem, encruzilhada tradutória que ecoa também na tradução dos poemas do *Diário de Djelfa*. Um eco que vibra na medida em que sabemos estar diante de uma matéria que é, ao mesmo tempo, testemunho e poesia.

Nesse sentido, me parece apropriada a reflexão de Arrojo (2007), ainda que as possíveis imagens abertas pelo substantivo *plums* (ou as saborosas, sensuais e frescas ameixas vermelhas) do poema de William Carlos William estão longe de serem aquelas que o leitor encontrará nos poemas escritos por Max Aub em Djelfa – cujo teor, se insistíssemos em falar de ameixas, nos levaria àquelas do haicai de Leminsky (1983, p. 91): “Ameixas/ ame-as/ou deixe-as”⁹⁹. O que interessa, aqui, é pensar o quanto a leitura pode e deve ser alterada quando lidamos com a poesia, pois “quando ‘aceitamos’ ler um determinado texto de forma ‘poética’ (isto é, quando aceitamos que determinado texto possa ser rotulado de ‘poema’), passamos a considerar *significativas* todas as relações e

⁹⁹ Jogo poético com o slogan ufanista “Brasil, ame-o ou deixe-o”, usado durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985).

associações que pudermos combinar numa *interpretação* coerente” (ARROJO, 2007, p. 36).

Na leitura que proponho dos poemas traduzidos neste trabalho, interpretar coerentemente o elemento poético, como sugere Arrojo (2007, p. 32), implica lidar com uma rede de imagens aflitivas, duras e algumas vezes indigestas. Pois no *Diario de Djelfa*, o leque de significância das palavras não repousa na beleza ou na quietude; suas raízes crescem à sombra da degradação e de violências que diluem a fronteira entre o humano e o não-humano – e que me levaram, inclusive, a questionar até que ponto a tradução tem o direito de minimizar o horror para responder, por exemplo, à métrica de um poema¹⁰⁰.

Ler, portanto, com coerência o texto-poema (ARROJO, 2007) de Max Aub é considerar como significativos a experiência concentracionária do autor e o testemunho decorrente dela – elementos que sintetizo na imagem do grito. Para a tradução, esta escolha implicou percorrer com cuidado redobrado os caminhos da poesia do *Diario de Djelfa*, pois como aponta Sicot (2003), “Contrariamente al empeño de ciertas teorías y de acuerdo con el carácter inusualmente inhumano de los campos, aquí los poemas dicen una cosa – “una estación en el infierno” – y no quieren decir otra” (SICOT, 2003 [p.3]).

Nesse sentido, o grito opera no centro da linguagem poética do *Diario de Djelfa*. E lê-lo talvez signifique saltar o abismo, como sugere Blanchot: “(...) cualquier texto, por importante, ameno e interesante que sea (y cuánto más parece serlo), está vacío – no existe en el fondo; hay que cruzar un abismo, y no se entiende si no se da el salto” (BLANCHOT, 1990 [p. 17]). Pois é no desejo de atravessar os abismos dessa poesia que podemos identificar o rastro de violência, o caráter testemunhal e a premente denúncia que permeiam a dureza dos versos; o desrespeito às fronteiras sintagmáticas presente no uso constante do *enjambement*; a repetição causticante de palavras como fome, frio, morte, vento, deserto e, no centro de tudo, Espanha – esta última apontada 45 vezes ao longo dos 27 poemas: “Tres años que España está borrada del mapa./Tres años que vivimos más abajo del mundo,/erramundos”¹⁰¹ (AUB, 1998, p. 48).

¹⁰⁰ Quando falo em estratégias tradutórias que podem minimizar o horror refiro-me ao risco implícito de algumas escolhas, entre elas a de abusar de conjunções – pois se por um lado elas podem resolver a métrica de um poema; por outro elas também podem sugerir uma fluidez inexistente no texto de partida.

¹⁰¹ Três anos que Espanha está borrada do mapa./Três anos que vivemos mais abaixo do mundo,/erramundos. (Tradução nossa)

Saltar o abismo (BLANCHOT, 1990) no *Diario de Djelfa* é também considerar a presença das seis fotografias tiradas no campo de concentração. Porque mais que um registro histórico, que em última análise parece comprovar a violência sobre a qual tratam os poemas, essas imagens dão espaço para uma leitura diferente daquela que habitualmente se faz de poesia, sobretudo quando pensamos nas duas que mostram a figura de Aub – uma no campo de Djelfa, em meio às tendas e com o deserto ao fundo; a outra junto a um companheiro, manuseando objeto que sugere a atividade indicada pela legenda “Mi trabajo: montar alpargatas”.¹⁰² Se para Sicot (2003), “Esta otra presencia, tan inhabitual como la del referente, lleva a dudar de la existencia, en los poemas, de una voz poética distinta de la del poeta que crea y del hombre que sufre” (SICOT, 2003 [p.3]), para este trabalho ela obrigou a pensar a tradução também de maneira diferente. O que significa compartilhar da compreensão de que estamos frente a textos onde o significado vivo da palavra poética é muito marcado e diante de seu profundo conteúdo humano parece oportuno fugir do uso abusivo de qualquer metalinguagem (SICOT, 2003).

Outro ponto considerado para a experiência tradutória dos 27 poemas foi a possibilidade de identificar, na poesia do *Diario de Djelfa*, os fios que revestem a figura do Aub leitor de clássicos da literatura espanhola, informação apontada no primeiro capítulo. Sobre o assunto, é possível dizer que a influência das leituras de autores clássicos por Max Aub é revelada em poemas como “Al son de Lope”, cuja epígrafe “¡Tanto mañana y nunca ser mañana!” encontramos no primeiro verso do soneto “Cánsase el poeta de la dilación de su esperanza”, de Lope de Vega (1562-1635).

Além de Lope, poemas como “Ya hiedes, Julián Castillo”; “Toda una historia”; “Que se pudra”; e “¡Dios, cuánto perro!” reúnem elementos que nos remetem a Cervantes (1547-1616)¹⁰³. Nos dois primeiros poemas listados, esta referência não se dá de maneira explícita, mas na medida em que consideramos que ao incluir nos versos imagens que remetem aos presídios africanos – como no verso 43 de “Toda una historia”: “Ni Orán, ni Argel, ni Túnez” – Aub aponta para o

¹⁰² Meu trabalho: montar alpargatas.

¹⁰³ O diálogo entre a escrita de Max Aub e a obra de Miguel de Cervantes Saavedra foi abordado por Valéria De Marco no texto “Max Aub, leitor de Cervantes”, disponível em <file:///C:/Users/PC/Downloads/21525-25155-1-SM.pdf>. Acesso em dezembro de 2015.

fato de que Cervantes, de 1575 a 1580, também esteve preso no Norte da África.

Ao lado de Lope de Vega e Cervantes, há ainda nessa poesia rastros que nos levam a autores como Miguel de Unamuno (1864-1936), Garcia Lorca¹⁰⁴ (1898-1936) e a textos anônimos que integram a tradição do Romance espanhol – como os que tratam da conquista de Granada¹⁰⁵, no século XV, e que no *Diario de Djelfa* aparece no jogo paronímico “¡Ay, de mi Alhambra!/y el Cristiano rendido/Mi alambrada!”, do poema “Dice el moro em cuclillas”. Um jogo que é uma clara referência ao refrão “¡Ay, de mi Alhama!”, do “Romance de la conquista de Alhama”, também chamado de “Romance del rey moro que perdió Alhama”.

Nesse sentido, creio que não é exagero afirmar que a intertextualidade dos poemas do *Diario de Djelfa* sugere um leitor-tradutor capaz de reconhecer no texto essas referências, pois do contrário corre-se o risco de apagá-las na tradução.

3.2.1 A forma do grito

A proposta de pensar a tradução dos poemas do *Diario de Djelfa* a partir da imagem simbólica do grito surgiu do desafio imposto pela leitura que fiz do texto: a carga testemunhal atada ao poema. Para a tradução este desafio se revelou à sombra do desejo de responder, por um lado, ao teor da experiência concentracionária de Aub; e por outro às especificidades do poema. Em ambos os casos, partindo da compreensão da tradução como forma (BENJAMIN, 2010), era preciso “retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2010, p. 205). Em última análise, esse retorno ao original pedia uma leitura da forma do grito, ou seja: do poema enquanto poema.

¹⁰⁴ Em nota à edição espanhola de 2015, do *Diario de Djelfa*, Bernard Sicot comenta que os últimos seis versos do poema “Toda una historia”, “están en relación intertextual con el romance de García Lorca «Thamar y Amnón», especialmente con los v.v 59-60: «Mis hilos de sangre tejen/volantes sobre tu falda.»” (AUB, 2015, p. 124).

¹⁰⁵ Os Romances espanhóis que abordam o tema, entre os quais o citado no trabalho, são também chamados de fronteiriços. Ver: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Romances.htm> Acesso em maio de 2017.

As discussões sobre a tradução de poesia costumam levar o tradutor ao fio da navalha onde repousa a dicotomia da traduzibilidade/intraduzibilidade da poesia. Um problema que pode ter como raiz as especificidades do poema, como aponta José Paulo Paes (1990): “Sendo a poesia, na feliz conceituação de Ezra Pound, a forma mais condensada de linguagem, não é difícil entender porque configura ela o ponto crítico ou paroxístico da problemática da tradução” (PAES, 1990, p. 34); mas também a valorização da ideia, segundo Berman (2013), da intraduzibilidade como um dos modos de autoafirmação de um texto: “Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é “um verdadeiro” poema” (BERMAN, 2013, p. 56).

E se por um lado há quem enxergue nesse tipo de tradução uma imagem semelhante à esfinge – para Malcolm Coulthard (1991), frente ao desejo de traduzir um texto dessa natureza, o tradutor é obrigado a enfrentar a intraduzibilidade¹⁰⁶, já que “não há duas línguas com o mesmo conjunto de sons. Além disso, as regras para a silabação diferem e, portanto, certos efeitos fonológicos não podem ser transpostos” (COULTHARD, 1991, p. 9); por outro, há quem seja categórico em rechaçá-la: “Confesso que essa ideia [da intraduzibilidade] me repugna” (PAZ, 2009, p.17). O que talvez explique, e a experiência brasileira de tradução na área¹⁰⁷ o comprova, o fato de que mesmo diante da suposta intraduzibilidade, a poesia foi e continua sendo traduzida, “Penso até, servindo-me aqui de um paradoxo, que a poesia é traduzível justamente por não sê-lo” (JUNQUEIRA, 2012, p. 12).

Para além da questão da traduzibilidade/intraduzibilidade de poesia, no percurso de minha experiência tradutória o retorno ao original (BENJAMIN, 2010) significou o enfrentamento de problemas que implicam nas escolhas que o tradutor pode fazer para responder (ou não) a elementos formais do poema. Para a ideia de tradução a qual eu me

¹⁰⁶ Para José Paulo Paes (1990), a questão da intraduzibilidade de poesia foi colocada em xeque graças às contribuições de Roman Jakobson: “Os estudiosos que, na esteira de Jakobson, se têm dedicado ao deslinde dos mecanismos linguísticos da poesia, lograram, a despeito das objeções que se lhes possa fazer, por de quarentena a mística da inefabilidade ou mistério dela (...). E com pô-la de quarentena, também puseram implicitamente em xeque o tabu da sua intraduzibilidade” (PAES, 2009, P. 37).

¹⁰⁷ Sobre a tradução de poesia no Brasil, um texto que pode servir de introdução ou de guia, como sugere o título, é: FALEIROS, Álvaro. “Guia para se conhecer os estudos poéticos no Brasil”. Disponível em: <http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/Traduc%CC%A7a%CC%83o%20poe%CC%81tica%20no%20Brasil.pdf> Acesso em março de 2017.

propunha tratava-se, em primeiro lugar, de identificar o lugar de importância que esses elementos ocupavam no conjunto de poemas reunidos na primeira edição do *Diario de Djelfa*; para uma posterior reflexão sobre a relação entre a composição formal dessa poesia e a imagem simbólica do grito na corporeidade do poema.

A corporeidade do poema – ou a *letra*, na concepção de Berman (2013) – pode ser compreendida também a partir do que Jean Cohen, segundo José Paulo Paes (1990), chamou de “operadores poéticos” (PAES, 1990, p. 37): o metro, a rima, o epíteto anormal, a elipse, a inversão, a metáfora, para citar alguns. Elementos que têm como principal função, de acordo com Paes, desestabilizar a estrutura lógica do discurso e a linearidade das ideias, obrigando o leitor a “demorar-se no signo linguístico em si, na sua homologia de som ou de forma” (PAES, 1990, p. 37). O que em outras palavras pode nos levar à tensão que a poesia abre ao diluir – para depois ampliar – a concepção que normalmente se tem do par significante/significado, pois nela “O significante ganha terreno sobre o significado, prepondera sobre ele, gera-o. O signo deixa de ser arbitrário e a sua linearidade sofre perturbações. O texto acede ao nível translinguístico” (LARANJEIRA, 1990, p. 68).

Nesse sentido, o primeiro aspecto que procurei identificar nos poemas foi o uso que Aub fazia da métrica. O que permitiu concluir que apesar da presença de sonetos como “Los roedores de huesos”, com versos hendecassílabos na contagem hispânica – “En hoyancas, al cielo siempre abiertas/del cocinar inmundos vertederos” –, e de romances¹⁰⁸ como “Dice el moro en cuclillas”, escrito em heptassílabos – “El moro, verdinegro/de frío en su chilaba” –, a maioria dos 27 poemas apresenta versos octossílabos. Sobre este aspecto, e pese a importância do metro para algumas traduções de poesia, importa ressaltar que o mesmo não foi considerado um ponto central para minha experiência de tradução. Isso não significa afirmar que na tradução dos poemas eu deliberadamente tenha aberto mão do esforço de obedecer à cadeia de sílabas poéticas presentes (ou não) no original. Mas reconhecer que frente à preocupação com a leitura do grito – o que para mim implicava frear, por exemplo, o ímpeto de recriar ou desambiguar imagens – nem sempre foi possível ser fiel à métrica. *Infidelidade* que, de certa maneira, procurou respaldo na afirmação feita por Aub – e reproduzida por César

¹⁰⁸ Forma poética característica da tradução literária espanhola, com raízes na cultura oral.

Nuñez em texto sobre os poemas do *Diario de Djelfa*¹⁰⁹ – de que escrevia poesia pensando primeiro na ideia: “Todos los poetas dicen, piensan primero en música. No yo, que primero es la idea” (AUB, *apud* NUÑEZ, 2003, p. 363). O que talvez possa explicar, ainda, as irregularidades métricas encontradas na leitura dos poemas, entre eles “Toda una historia”, que comentarei depois.

Mesmo sem ter o metro como elemento fundamental para a tradução, eu procurei segui-lo em sonetos – casos onde é possível perceber um esforço maior de Aub para obedecer à métrica – como “A Antonio Caamaño” e “Los roedores de huesos”. No primeiro caso, os versos escritos em octossílabos foram traduzidos para o português em heptassílabos:

Barbas: los hijos de puta no pierden su condición, que quien nace maricón no cambia, vivo, de ruta.	Barbas: os filhos da puta não perdem sua condição pois quem nasce pra bundão de rumo, vivo, não muda.
--	--

e no segundo, os hendecassílabos por decassílabos:

En hoyancas, al cielo siempre abiertas, del cocinar inmundos vertederos, mondo amontijo, y amarillos ceros, carcavinan camellos; huesas yertas.	Em valas, todo tempo ao céu abertas, do cozinhar imundos escoadouros, talo amonturo, e reles comedouros, putrefazem camelos; covas hirtas.
--	---

A decisão de não considerar a métrica como central na tradução dos poemas inscreve-se no território das escolhas do tradutor e na compreensão de que para a tradução do grito-poema a presença de outros elementos – como as aliterações, as anáforas, as rimas internas, os jogos paronímicos – era mais significativa. E respondia também ao desafio de traduzir não somente o significado conceitual (PAES, 1990) dos poemas do *Diario de Djelfa*, “mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes” (PAES, 1990, p. 37).

¹⁰⁹ Cesar Nuñez consultou diversos manuscritos de Aub e folhas datilografadas que reúnem testemunhos e indicam o processo de reescrita de poemas do *Diario de Djelfa*.

Mesmo consciente de que esta é uma escolha arriscada e passível de críticas (mas qual tradução está livre disso?), entendo que ela atende à leitura que fiz dos poemas e ao objetivo que me propus de traduzi-los em sua carga de denúncia – que creio poder ser lida, aqui, como o elemento lógico do qual fala Schleiermacher (2010): “Mas, se acontece que o tradutor é músico ou metrificador, postergará o elemento lógico para se apoderar somente do musical; e, ao enredar-se mais e mais nessa unilateralidade, trabalhará cada vez mais insatisfatoriamente” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 69).

Fugir da unilateralidade, como sugere Schleiermacher, é estar atento ao jogo dos significantes (BERMAN, 2013). O que para a tradução representou, por exemplo, a preocupação com as imagens de versos que remetem ao teor narrativo dos poemas de Aub

¿No pesaba un pan un kilo? ¿No pueden con él a palos? ¿No vendió manta y estera? ¡Tres días sin pan! No. Cuatro. El Sargento da una vuelta, escupe y entra en el mando.	Não pesava um pão um quilo? Não podem com ele à paulada? Não vendeu manta e esteira? Três dias sem pão! Não. Quatro. O sargento dá uma volta, cospe e entra no comando.
--	--

e também com a variação lexical, já que ao lado de um vocabulário onde os palavrões assumem o grito em sua forma mais explícita – *Cómo quieres que te olvide,/tú, Gravela, hijo de puta* (Como queres que te esqueça,/tú, Gravela, filho da puta) –, uma característica comum em parte dos poemas do *Diario de Djelfa* é a presença de palavras que remetem a uma linguagem pouco usual no idioma estrangeiro, o que sugere a estranheza mesmo para um leitor do espanhol.

Um exemplo da afirmação feita acima pode ser visto no poema “Ya hiedes, Julián Castillo...”, com o emprego que Aub faz do verbo *haldear*, no gerúndio: “hacia el pueblo con la cruz/se va rápido, haldeando” (AUB, 1998, p. 41). Em consulta à base de dados disponibilizada pela Real Academia Espanhola na internet, mais especificamente ao CORDE (*Corpus diacrónico del español*), foram localizadas apenas nove ocorrências para “haldeando” – seis em prosa narrativa; e três em prosa dramática (teatro). Segundo o CORDE, o termo “haldeando” foi usado por Quevedo, em *La vida del Buscón llamado don Pablos* (1626); por Fernando de Rojas, em *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499/1502); e também por Valle-

Inclán, nos anos de 1920: duas vezes em *Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea* (1920) e três vezes em *Tirano Banderas* (1927).

A compreensão de que as rimas (internas e externas) cumprem papel importante para a sonoridade dos poemas de Aub, obrigou a tradução a buscar soluções que pudessem responder ao efeito fônico delas também no texto de chegada. Nesse sentido, o que procurei fazer foi obedecer à musicalidade – ainda que para isso tenha sido necessárias alterações em alguns poemas traduzidos, a exemplo dos versos abaixo:

Costumbre la esperanza viste vana (A) sus mil colores, soplo y veste pía , (B) que al ser mañana todo en vilo fía (B) sin parar mientes en espejo y cana . (A)	E por costume a esperança usa em vão (A) as mil cores, sopro e veste devota , (B) em tudo no amanhã às cegas vota (B) sem dar atenção a espelho e solidão . (A)
---	--

As assonâncias e aliterações são também elementos usados por Aub para marcar a sonoridade. O que pode ser identificado em poemas como “Me acuerdo hoy de Aranjuez”, no qual o tom nostálgico, que remete à situação dolorosa do exílio, é acentuado não apenas pelas imagens que evoca; mas também pelo ritmo das aliterações em **d** e **v** e as assonâncias em **a** e **o** empregadas por Aub. Efeitos que a tradução procurou reproduzir:

Me acuerdo hoy de Aranjuez, del parque castellano, de los álamos grandes y de mí, recostado, pared de piedra seca, viendo el viento pasando, el viento que los mueve, mueve y remueve en vano	Lembro-me hoje de Aranjuez, do parque castelhano, dos álamos grandes e de mim, recostado, parede de pedra seca, vendo o vento passando, o vento movendo álamos, que move e remove em vão.
--	--

Ainda sobre “Me acuerdo hoy de Aranjuez”, considero importante destacar que na tradução do último verso do trecho acima citado, responder às imagens e ao mesmo tempo às assonâncias e aliterações, implicou uma escolha: a de privilegiar a imagem e assumir a quebra da assonância entre o sexto e oitavo versos (passando/vano; passando/vão) do poema. Pese escolhas dessa natureza, de maneira geral

a tradução conseguiu reproduzir a sonoridade dos poemas. Ainda que em alguns casos, sobretudo no que se refere às assonâncias e aliterações, tenha lançado mão de recursos que podem nos levar à noção de acoplamento de Samuel Levin, comentada por Paes (1990): “formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade que ocorram nas mesmas posições em versos diferentes de um poema. Os exemplos mais imediatos e ostensivos de acoplamento são a rima (...) e a anáfora” (PAES, 1990, p. 38).

As rimas em versos onde é visível o jogo paronímico, elemento constante na poesia do *Diario de Djelfa*, criou um duplo desafio para a tradução de poemas como “Epitáfio”. Para responder a esse desafio, considerei fazer um acréscimo – o da palavra *cascalho* no quinto verso, de forma que o mesmo pudesse responder ao jogo sonoro entre os versos 3 e 5 do texto de partida (*trabajo/abajo*). O recurso, no entanto, além de ferir um dos princípios que me impus na tradução – o de evitar acréscimos desnecessários –, conduziria o leitor a uma leitura restrita à morte. O que não se nota no texto de partida, já que para falar da morte no poema, Aub lança mão da homonímia do substantivo *baja* – que ao longo do texto irá, juntamente com *talha*, sugerir ao leitor uma ideia de hierarquia. Para ilustrar a encruzilhada, resolvi incluir abaixo uma das diferentes versões pensadas para o poema – aquela que aparece o substantivo *cascalho*; seguida da versão que escolhi como definitiva para este trabalho.

15. EPITAFIO

Sí, de hambre viniste a pasto,
para siempre rebajado
de trabajo,
con la baja más baja
de abajo.

Ya no hay caso de «cascrut»,
que perdiste el combate,
bueno para el arrastre
un mes, dos, tres, diez, ¡out!

(Pasa gigante

Don Comandante,
galones de tanto monta,
alta talla, fusta pronta.

– ¡Pas d'histoire, je m'en fou!

No te preocupes, no.

Otro talla de más talla.

Tú, en el cementerio:

¡quieto!

Hoy no es mañana.

Mañana será otro tono.

Paseante:

¡dejadlo solo!

Ya vendrá el pueblo.

(11-3-1942)

15. EPITÁFIO

Sim, de fome chegaste ao pasto,
para sempre rebaixado
de trabalho,
mais baixo que baixo
abaixo cascalho.

Já não vem ao caso o “cascrut”,
pois perdeste o combate,
bom está para o abate
um mês, dois, três, dez, out!

(Passa gigante

Don Comandante,
divisas de tanta monta,
porte alto, chibata pronta.

– ¡Pas d'histoire, je m'en fou!

Não te preocupes, não.

Outro mais bem talhado.

Tu, no cemitério:

quieto!

Hoje não é amanhã.

Amanhã será outro tom.

Passante:

deixe-o só!

Já virá o povo.

(11-3-1942)

15. EPITAFIO	15. EPITÁFIO
<p>Sí, de hambre viniste a pasto, para siempre rebajado de trabajo, con la baja más baja de abajo. Ya no hay caso de «casrut», que perdiste el combate, bueno para el arrastre un mes, dos, tres, diez, ¡out! (Pasa gigante Don Comandante, galones de tanto monta, alta talla, fusta pronta. – ¡Pas d´histoire, je m´en fou!) No te preocupes, no. Otro talla de más talla. Tú, en el cementerio: ¡quieto! Hoy no es mañana. Mañana será otro tono. Paseante: ¡dejadlo solo! Ya vendrá el pueblo.</p> <p style="text-align: right;">(11-3-1942)</p>	<p>Sim, de fome vieste ao pasto, para sempre rebaixado de trabalho, com a baixa mais baixa de abaixo. Já não vem ao caso o “casrut”, pois perdeste o combate, bom está para o abate um mês, dois, três, dez, out!</p> <p>(Passa gigante Don Comandante, divisas de tanta monta, alta talha, verga pronta. – ¡Pas d´histoire, je m´en fou!) Não te preocupes, não. Outro talha com mais talha. Tu, no cemitério: quieto! Hoje não é amanhã. Amanhã será outro tom. Passante: deixe-o só! Já virá o povo.</p> <p style="text-align: right;">(11-3-1942)</p>

Sobre a presença de parônimos na poesia do *Diario de Djelfa* e suas implicações para a tradução dos poemas, resalto que a experiência tradutória guiou-se pelo desejo de reproduzir os jogos textuais criados por Max Aub – tanto em versos onde a paronímia é evidente; quanto naqueles que sugerem uma semelhança paronímica. E se em “Epitáfio” a tradução se rendeu à perda paronímica, esclarecida no exemplo dado acima; em “¡Que se pudra!”, ela conseguiu reproduzir o jogo textual do poema, como mostram os versos a seguir:

Tras lo que se dura, podredura. Tras lo que se alumbre, podredumbre. Tras danza y jolgorios, podrigorios. Tras el dormir e irse, el pudrirse.	Depois de uma duração, podridão. Depois de uma fogueira, podrigueira. Depois de festas e estouros, podredouros. Depois do dormir e partir, o apodrir.
--	--

A situação de precariedade e a violência a que estavam submetidos os prisioneiros do campo de Djelfa estão presentes na maioria dos poemas. Em “Otro eco”, por exemplo, elas surgem no ritmo seco dos versos e nas imagens criadas – que sugerem uma espécie de fotografia textual, o que nos remete a aspectos comentados anteriormente no primeiro capítulo a respeito da visualidade da poesia do *Diario de Djelfa*. As escolhas tradutórias procuraram repetir esta impressão, ainda que para isso tenha sido necessário lançar mão da inversão de rimas na última estrofe do poema: “Los hombres tosen;/como si contestaran,/ los perros ladran” foi traduzido como “Os homens tosem;/como se respondessem,/os cães ladram”.

Outra escolha que moveu a experiência de tradução, a de não desambiguar o que está ambíguo no texto de partida, também pode ser exemplificada a partir do poema citado acima. É o caso do adjetivo feminino no verso “entraña negra”, que optei por manter também no português – Noite cheia/entranha negra – já que Aub poderia ter usado o adjetivo “oscura” (escura) ao invés de “negra” (negra). Creio que ao empregar este último, e se pensarmos na imagem do desabrigo frente ao frio intenso da noite, a possibilidade de leitura é ampliada: o adjetivo pode ser lido, por exemplo, como uma metáfora que aponta para o que está morrendo, apodrecendo.

3.2.2 O ilustre desconcertante

O estrangeiro, o estranho, o outro, o ilustre desconcertante: Espanha, França, Argélia; sangue, campo e deserto. Imagens que na tradução resolvi acolher: “(...) seu leitor deve ter sempre presente que o autor viveu em outro mundo e escreveu em outra língua” (SCHLEIERMACHER, 2010: 93). E que mundo é este sobre o qual falam os poemas do *Diario de Djelfa*? Qual a língua de Max Aub? Acredito que responder a essas duas perguntas obriga a tradução a pensar nas experiências vividas por Aub e que foram abordadas no

primeiro capítulo: os exílios forçados pela 1ª Guerra Mundial e a Guerra Civil Espanhola; a violência implícita nesses deslocamentos; a experiência concentracionária do autor. Por que além de indicar o mundo onde se inscrevem os poemas, considerar essas experiências é uma maneira também de buscar compreender o papel do plurilinguismo na escrita de Max Aub. Nesse sentido, não se trata somente de pensar na escolha do espanhol como idioma de expressão; mas nas tensões e/ou potência que ela pode sinalizar.

No caso específico dos poemas do *Diario de Djelfa* creio que o plurilinguismo de Max Aub sugere um movimento de acolhida ao que é estranho – o que podemos perceber, por exemplo, no emprego de palavras como *marabú*. No contexto hispânico, e para a Real Academia Espanhola, o uso de *Marabú* (do francês, *marabout*; e este com origem em dialeto árabe *marbūṭ*) pode se referir a uma ave ou a um enfeite produzido com as penas desta ave. Mas nos poemas de Aub, o vocábulo obedece ao significado da palavra em Djelfa: *Marabú* era o nome dado às tendas onde ficavam os prisioneiros no campo de concentração – significado que, em espanhol, nos levaria ao vocábulo *marabuto*; ou ainda a *morabito*.

O exemplo citado acima, nos remete a um aspecto marcante da linguagem poética do *Diario de Djelfa*, e que convida o leitor a experimentar o estranhamento mesmo no texto de partida: a presença de arabismos, característica que se faz visível no poema “Dice el moro en cuclillas”:

<p>El moro, verdinegro de frío en su chilaba, mirando su alminar quizá recuerda a España, con sus antepasados, sus joyas y albengalas, aceñas del Segura, sus fuertes albacaras, los huertos, las acequias, la gente abigarrada.</p>	<p>O mouro, verde-escuro de frio em sua jilaba, mirando sua almádena recorda, quiçá a Espanha de seus antepassados, as joias e albengalas, moinhos d'água do Segura, com suas fortes albacaras, as hortas, as acéquias, a gente abigarrada.</p>
--	---

Para a tradução, o estranhamento provocado pelo uso de palavras de origem árabe é um elemento importante do texto de partida o que justificou o esforço para que o texto de chegada obedecesse a esse

estranhamento, procurando vocábulos em nosso idioma que remetem a uma origem árabe.

De maneira geral, e tomando como exemplo o trecho do poema citado acima, a tradução respondeu a esse desafio, mantendo a raiz árabe de palavras como *Chilaba* – que segundo a Real Academia Espanhola, tem origem no árabe marroquino (*žellaba*) e este, no árabe clássico (*ğilbāb*); é uma referência à vestimenta típica usada por árabes, e traduzida para o português como jilaba. No português, *almádena* e *acéquias* são arabismos – e assim como no espanhol, pouco conhecidos. *Albaraca* também está presente em português. No espanhol é um arabismo (*báb albaqqára*: 'la puerta de los boyeros') pouco conhecido e que tem origem na palavra *baqqār* (“boyero”, em espanhol; que, em português, deu origem a boieiro, o mesmo que boiadeiro: guardador e/ou tangedor de boi).

Quanto à palavra *albengala*, referência ao tecido fino, de seda e lã, que os muçulmanos usavam em turbantes: ela origina-se do Português *bengala*¹¹⁰ que, por sua vez, tem raiz no vocábulo hindu *Bang-alaya* – no sentido de “reino do *bang* ou *vanga*”, povo primitivo que habitou a região de Bengala (HOUAISS, 2009). Para a tradução, a manutenção deste vocábulo – assim como o adjetivo abigarrada, do verbo abigarrar, que tem origem no termo espanhol; e este, por sua vez, no francês *bigarré* – abre, de certa maneira, um espaço para refletir sobre a importância dos empréstimos linguísticos na formação de um idioma – mostrando que na fronteira das línguas, o encontro com o outro é tão inevitável quanto o desejo preconizado por Aub nos versos finais de “Cuestión Bizantina”¹¹¹: “Nada separa/Nada se para./Palabra” (AUB, 1998, p. 31).

Parece viável ponderar que nos poemas do *Diario de Djelfa* os arabismos revelam uma postura política de Max Aub que está além daquela que podemos ler a partir da inclusão de expressões em francês, língua materna e também a do carrasco: “Pas d’histoire, je m’em fou!”¹¹² (AUB, 1998, p. 77). Nesse sentido, é possível afirmar que a

¹¹⁰ Segundo o Houaiss (2009), uma referência à Bengala, na Ásia meridional, região da qual eram importados, por Portugal, os finos tecidos.

¹¹¹ O poema “Cuestión Bizantina” não está incluído no corpus da pesquisa.

¹¹² Sobre a grafia da expressão francesa usada por Aub – cuja forma correta seria *Pas d’histoires, je m’en fou* –, Sicot observa que se trata de um “intento de reproducción, más o menos fonética, de como los presos podían percibir la reiterativa frase de Caboche [um dos oficiais do campo]” (SICOT, in: AUB, 1998, p. 127, n. 14) Transcrição da Expressão francesa Traduzir e explicar! Em

presença de arabismos no texto se configura como um movimento que abraça o outro duplamente: na língua e na solidariedade à situação política enfrentada pelo povo nativo do lugar onde foi aberto o campo de concentração francês – e aqui talvez seja válido recordarmos que no período em que Max Aub esteve em Djefa, Argélia seguia ocupada pela França¹¹³.

Ao lado dos possíveis desdobramentos – ou leituras – do plurilinguismo de Aub já comentados, salta aos olhos certa liberdade, semelhante a um risco, na apropriação e manipulação que o poeta faz do espanhol. Uma liberdade que está presente não apenas nos neologismos que cria (entre os quais *erramundos*, *comenzal*, *descristalada*, *resubida*), mas em alterações na grafia de palavras como *Kiosko*, usada no 3º verso da segunda estrofe do poema “Recuerdo de Barcelona en el terceiro año de su muerte”. Neste caso, a grafia considerada correta no espanhol seria “quiosco” (“quiosque”, no português) – a Real Academia Espanhola (RAE) inclui “Kiosco” como entrada em seu dicionário eletrônico, mas recomenda que esta não seja a forma adequada de escrever a palavra¹¹⁴. A origem quiosco/quiosque é a mesma tanto em português como em espanhol: vem do francês “Kiosque” e este de línguas como o turco e o persa. Esta constatação, aliada à raiz comum do francês, reforçou a decisão de manter o possível estranhamento provocado pela presença do duplo k no português¹¹⁵:

<p>Lo mismo me acuerdo de los árboles de las Ramblas que del kiosko de periódicos de la calle donde me hospedaba.</p>	<p>Tanto eu me lembro das árvores das Ramblas quanto do Kioske de jornais da rua onde eu me hospedava.</p>
--	---

verso anterior, Max Aub lança mão do mesmo recurso ao escrever “cascrut” – *casse-croûte*, em francês – que, no campo de concentração de Djelfa, era uma referência à porção de pão (nunca superior a 200 gramas) que os prisioneiros que trabalhavam recebiam como pagamento.

¹¹³ A ocupação francesa na região ocorreu de 1830 a 1962.

¹¹⁴ Segundo a RAE: “quiosco. ‘Template para celebrar conciertos al aire libre’ y ‘puesto de venta en la calle’. Esta es la grafía preferida en el uso culto, aunque también se emplea con frecuencia, y es válida, la forma kiosco, que conserva la k- etimológica (→ k); se desaconseja, por minoritaria, la grafía”.

¹¹⁵ Sobre esse possível estranhamento, eu desconfio que ele se dê somente para o leitor preso à norma culta.

Seja pelo fato do espanhol não ser a língua materna de Max Aub ou pelas leituras que o autor faz de clássicos da literatura espanhola, como apontado no início deste capítulo, o certo é que a linguagem usada nos poemas do *Diario de Djelfa* sugere a necessidade de aclarar, mesmo para o leitor espanhol, o significado de alguns termos. Esta afirmação surge na esteira da leitura de estudos que se debruçaram nessa poesia, a exemplo daquele realizado por César Nuñez (2003), onde o autor não dispensa o uso de notas para aclarar o significado de palavras como *clavillo*; *quicial*; *verderón*; *podrigorios*; entre outras.

Nesse sentido, e para a experiência de tradução a qual me propus, é possível afirmar que não apenas o mundo, mas a(s) língua(s) de Aub latejam na ética da diferença. Ou seja: em propostas como as defendidas por Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, lançado na França em 1985 e traduzido ao português (2013); e apontadas também por Lawrence Venuti em *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença* (2002)¹¹⁶.

(...) a tradução que se preocupa em limitar seu etnocentrismo não se arrisca necessariamente a ser ininteligível e culturalmente marginal. Um projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais. (VENUTI, 2002, p. 166-167)

Ao citar Venuti não estou afirmando, pura e simplesmente, o desejo de estrangeirização do texto¹¹⁷. Trata-se na verdade, e pensando na poesia de Aub, de reconhecer que a aplicação de estratégias usadas por traduções dessa natureza pode ser uma alternativa solidária à postura de não silenciar o teor testemunhal dos poemas reunidos no *Diario de Djelfa*. Nesse sentido, frente ao peso que essa poesia carrega e do papel que a tradução pode ocupar ao reverberá-lo, trilhar um caminho priorizando estratégias tradutórias que deixam, no texto de chegada,

¹¹⁶ O ano refere-se à edição que tomei como base. O livro foi lançado por Venuti em 1998, pela editora britânica Routledge.

¹¹⁷ A leitura que Venuti faz da dicotomia de Schleiermacher – ou seja: os dois e únicos possíveis caminhos que o tradutor tem ao traduzir – se inscreve no contexto hegemônico das traduções em língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos, que apontam para o etnocentrismo da tradução. E apesar de contemporâneo, este contexto é distinto do mercado tradutor brasileiro – historicamente mais aberto ao estranho.

marcas da estranheza do outro (Berman, 2013) – ou resíduos Venuti (2002)¹¹⁸ – me pareceu uma alternativa concreta para dar conta do compromisso com a historicidade do texto. Historicidade esta que, seguindo a ideia de Schleiermacher, pode ser estendida também à língua estrangeira: “(...) sendo a língua um ente histórico, não pode haver autêntica sensibilidade para ela sem sensibilidade para a sua história” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 65).

Assim, e tratando-se da experiência tradutória do *Diario de Djelfa*, é possível apontar como exemplo duas decisões que estão alicerçadas em ideias que considero como desdobramentos ou ecos solidários – atualizados por Berman e Venuti – do modelo proposto em 1813 por Schleiermacher (2010). E cujo movimento e implicações podem ser sintetizados na seguinte afirmação: “quanto mais se aproxima a tradução dos giros do original, tanto mais estranha será a impressão que o leitor recebe” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 71).

A primeira decisão foi a de manter a grafia em língua estrangeira de nomes próprios como forma de individualizar a dor, ressaltando o sujeito e a denúncia de sua morte; e também de topônimos, com o intuito de levar o leitor à geografia das paisagens descritas e ao horror representado por elas – na prática isso significou, por exemplo, a manutenção da grafia de Antonio Caamaño, cujo título do poema é homônimo; bem como de referências geográficas como *Aranjuez*, *Castres*, *Viazmas* (grifos meus), entre outros.

E a segunda a de não traduzir os versos que foram escritos por Max Aub em francês – pois percebo nesta escolha uma marcação não apenas dos deslocamentos sofridos pelo autor, mas também uma simbologia da tensão histórica representada pela língua do carrasco e seu espaço geográfico.

Além das escolhas citadas acima, a tradução lançou mão de arcaísmos, como sugere Venuti (2004); manteve em língua estrangeira palavras que foram consideradas em minha leitura como elementos significativos da cultura do outro; e eximiu-se de desambiguar o que no original se mostrava ambíguo – o que também aponta para a preocupação em evitar as tendências deformadoras abordadas por Berman (2013). Tendências que se configuram, segundo o teórico francês, como estratégias tradutórias que privilegiam o sentido e resultam no apagamento das estranhezas no texto de chegada,

¹¹⁸ Termo que, segundo nota de tradução (VENUTI, 2002, p. 25), foi usado primeiramente por J.J Lacerle, no livro *The violence of language*, de 1990; e retomado por Venuti.

caracterizando o que ele chama de tradução etnocêntrica, “cujo fim é a destituição, não menos sistemática, da letra e dos originais, somente em benefício do ‘sentido’ e da ‘bela forma’” (BERMAN, 2013, p. 67). Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Antoine Berman aponta treze dessas tendências, entre as quais a racionalização; a clarificação; o enobrecimento; a homogeneização; a destruição dos ritmos; o apagamento das superposições de línguas.

Sobre o uso de arcaísmos na tradução, resalto que a escolha moveu-se por uma dupla preocupação: sinalizar a origem estrangeira do texto; e obedecer a uma das características dos poemas de Aub, comentada anteriormente neste capítulo – aquela que indica o emprego de palavras não usuais também na língua de partida¹¹⁹.

Sabemos que acolher a estranheza do Outro, não se restringe à manutenção da grafia de nomes ou topônimos em língua estrangeira – para citar dois dos exemplos dados acima. É necessário que as estratégias tradutórias ultrapassem o manto das diferenças semânticas para deixar à mostra também a diversidade sintática das línguas procurando tirar proveito das escolhas que possam marcar, na manipulação da diferença, a presença do estrangeiro – lançando mão, por exemplo, de pontuação não usual em nosso idioma, como sugere Venuti (2004).

É possível afirmar, portanto, que minhas escolhas foram movidas no intuito de abraçar a ideia de ética em Antoine Berman – “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2013, p. 95). O que também nos leva àquilo que Paul Ricoeur, ao tratar da tensão tradutória entre o estrangeiro (autor) e o próprio (leitor), chamou de *hospitalidade linguística* (grifo meu), “onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro” (RICOEUR, 2011, p. 30). A acolhida sobre a qual fala Paul Ricoeur (2001, p. 27) não se dá sem tensão. Pois o percurso para alcançar o prazer passa, segundo o filósofo e pensador francês, pelo

¹¹⁹ Há diversos exemplos desta afirmação nos poemas aqui traduzidos. A título de ilustração, cito o uso que Aub faz de “teoria”, nos versos iniciais do poema *Desierto* (II): “Allá donde llega el ojo/llega la nada./Una teoría de camellos/lento gusano de horizonte, pasa”. Na realidade, o poeta evoca nesses versos a imagem de uma fila lenta de camelos, como uma espécie de procissão. Na tradução, eu poderia ter optado por “procissão de camelos”, mas para ser fiel à proposta aqui apresentada, optei por manter a palavra “teoria” – cuja acepção no português mais arcaico é, por extensão, a mesma sugerida no poema de Aub.

trabalho da lembrança (evocado por Freud), a dupla resistência do texto a traduzir e da língua que acolhe (apontado por Berman) e também pelo luto.

Em artigo publicado em 2007, na revista *Cadernos de Tradução*, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto comentou o fato de que os leitores, de maneira geral, “desejam traduções que sejam as mais transparentes possíveis, e tendem a considerar os tradutores como intermediários” (BRITTO, 2007, p. 201). Sobre o assunto, e pese o risco implícito na escolha, a tradução apresentada neste trabalho não tem o objetivo de servir como mediadora entre os poemas de Aub escritos em espanhol e o leitor brasileiro. O que procurei fazer com minhas escolhas, e na medida de minhas limitações, foi responder à essência mais profunda da tradução, que é “ética, poética e pensante” (BERMAN, 2013, p. 34). O que para mim significa também compartilhar da ideia de tradução como crítica (CAMPOS, 2013a).

Nesse sentido, ainda que minha proposta não tenha sido a de transcriber os poemas do *Diario de Djelfa*, o percurso da experiência tradutória incluiu a preocupação com a “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2013a, p. 43). O que, em outras palavras, representou senão um mergulho, certamente um esforço para compreender a tessitura dessa poesia – esforço que tanto pode nos remeter a Benjamin (2010) quanto a Berman (2013), ao afirmar que o “objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra” (BERMAN, 2013, p. 98).

Por fim, creio poder afirmar que ao decidir acolher o Outro como caminho para traduzir os poemas e o testemunho de Aub, fui movida pelo desejo de que apesar da estranheza (ou graças a ela), a tradução abra ao leitor brasileiro a possibilidade de sentir – como quem ouve um grito agudo na noite e sem saber dele a razão, deixa-se tomar pelo mesmo horror – a força da poesia do *Diario de Djelfa*.

3.3 MI CASA, SU CASA: A TRADUÇÃO NO CENTRO DA TEIA

A tradução, como dita anteriormente, foi conduzida pela decisão de acolher o Outro no texto de chegada. Decidir trilhar este caminho tradutório significou enfrentar uma dupla e difícil negociação – entre aquilo que é próprio e o que é do Outro; e entre a forma-poema e o testemunho. O que nos leva a afirmar que a tradução dos poemas ocorreu sob o signo da negociação sobre o qual trata Umberto Eco (2007). Nesse sentido, traduzir os poemas do *Diario de Djelfa* foi um

exercício que implicou uma “aposta interpretativa sobre os vários níveis de sentido e sobre quais dentre eles privilegiar” (ECO, 2007, p. 59). Frente as inevitáveis renúncias dessa negociação (ECO, 2007), e a implícita *derrota* que o tradutor costuma carregar, amparei-me na ideia de que confiar no fracasso seria, como disse Blanchot (1990), ter saudade do êxito.

Sobre as escolhas que fiz no percurso da experiência tradutória, e por compreender que o poema é um todo, optei por não comentar separadamente os aspectos formais que considere mais relevantes para a tradução – tais como rimas, anáforas, assonâncias, aliterações, jogos paronímicos. O que proponho aqui é me debruçar na análise de alguns poemas. Esta decisão se funda no desejo de compartilhar além de algumas soluções buscadas pela tradução e comentadas anteriormente neste capítulo, as tensões do texto poético. O que significa dizer que ao traduzir um poema é necessário estar atento à pluralidade que ele oferece de leitura.

Nesse sentido, penso ser mais produtivo convidar o leitor a percorrer os desafios do texto. O que justifica a escolha de comentar alguns poemas do conjunto traduzido: “Alta calandria fija”, “¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!”, “Los roedores de huesos”, “Toda una historia”, “Al son de Lope”, e “No tienes tú la culpa”. A escolha desses poemas se deu na medida em que compreendo que os mesmos sintetizam a matéria do conjunto dos 27 poemas traduzidos; apresentam elementos formais que foram desafios para a tradução; e apontam também uma variação de tom que sugere alterações de ânimo sofridas por Max Aub ao longo do período que esteve preso.

Para aclarar as escolhas tradutórias comentadas, elegi citar apenas trechos dos poemas – exceção feita para o soneto “Al son de Lope”, que é reproduzido na íntegra.

3.3.1 Alta calandria fija

Escrito antes da chegada de Aub ao campo de concentração de Djelfa¹²⁰, “Alta calandria fija” é o poema de abertura do *Diario de Djelfa*. Seus 22 versos (distribuídos em três estrofes, sendo dois sextetos e uma décima) apresentam elementos formais apontados anteriormente neste capítulo e que considero os mais marcantes no conjunto da poesia traduzida, entre os quais o emprego de metáforas e palavras não usuais

¹²⁰ Pese divergências quanto ao local onde Aub estaria preso: no campo de concentração de Le Vernet ou na prisão de Marselha.

do espanhol – como *clavillo* e *quicial*, respectivamente; o neologismo – *comenzal*; a intertextualidade aberta pelo uso de determinadas palavras e/ou expressões – neste caso, a presença de *calandria* no título; a sonoridade resultante do uso de aliterações, assonâncias e jogos paronímicos: “gozne gozoso del día/ y botón del si bemol”.

Na tradução busquei responder a todos os elementos citados acima, a começar pelo título, que se repete no primeiro verso – “Alta calandria fija” – e que me obrigou a pensar na possível intertextualidade aberta com o emprego da palavra *calandria*. Pois considerando o fato, comentado no primeiro capítulo, de que Max Aub era leitor também da literatura medieval espanhola, *calandria* pode ser uma referência ao *Romance del prisionero*¹²¹: “Por el mes era de mayo /cuando hace la calor/cuándo canta la calandria/y responde el ruiseñor/cuando los enamorados van a servir al amor/sino yo, triste, cuitado,/que vivo en esta prisión (...)”¹²². Frente a esta possibilidade de leitura, escolhi traduzir o nome da ave por calhandra – ao invés, por exemplo, de cotovia – que, no mais, pode ser encontrada também em versos de Castro Alves (1870): “Julieta do céu! Ouve... a *calhandra*/Já rumoreja o canto da matina./Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira.../... Quem cantou foi teu hálito, divina!”¹²³.

¹²¹ Texto anônimo inserido no conjunto da poesia espanhola medieval, cujas origens remontam à tradição oral. Sobre este poema, especificamente, há um trabalho de Donald McGrady que além de recorrer a tradição do gênero faz uma análise de aspectos formais do poema. O estudo foi publicado originalmente em *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, em agosto de 1986; e reproduzido, em versão digital, em 2016 pela *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, que tomou como texto fonte aquele que consta em *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, publicadas por Antonio Vilanova. Ver: MCGRADY, Donald. *Misterio y tradición en el romance del Prisionero*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_030.pdf Acesso em março de 2017.

¹²² Trecho retirado da edição digital de *El Romancero viejo*, disponibilizada pela *Biblioteca Virtual Cervantes*. Ver: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-111df-acc7-002185ce6064_8.html#PV_98 Acesso em março de 2017.

¹²³ Versos do poema “Boa-Noite”, de 1868. O texto foi incluído em *Espumas Flutuantes (1870)*, e reproduzido aqui a partir de versão digital do livro. Ver: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000006.pdf> Acesso em janeiro de 2017.

Ainda sobre o título e o primeiro verso: resolvi manter a ambiguidade (uma possível metáfora?) de *fija*/fixa, por entender que mesmo no texto de partida ela exige esforço do leitor. Nesse sentido, não considere válido explicitar o termo ou fechá-lo em uma leitura que remeta, por exemplo, àquela dada por Bernard Sicot (AUB, 2009^a, p.63) na tradução para o francês do *Diario de Djelfa*: “Haute alouette fidèle”.

A preocupação em manter a ambiguidade ou as possibilidades de leitura se repetiu com a palavra *clavillo* – “Alta calandria fija/que trajiste las albas,/clavillo pasajero”. Pese o fato de que a anotação de César Nuñez (2003, p. 369) indicar somente um significado para *clavillo* – “capullo seco de la flor del clavero” (NUÑEZ, 2003, p. 369) –, o termo pode ser lido de outras maneiras e não apenas como referência à flor do cravo (*clavo*, em espanhol). No espanhol, o termo *clavillo* se refere também a peças de ferro que compõe a estrutura interna do piano e que têm relação com o controle e direção das cordas do instrumento. No português, acepções mais antigas da palavra cravo sugerem diversos usos (Houais, 2009) podendo referir-se, inclusive, ao prego usado nas crucificações de prisioneiros. Para responder a possível ambiguidade no poema, eu optei por usar *cravinho* na tradução. A escolha se deu por compreender que a palavra no português pode remeter à flor do cravo; ao instrumento musical; e à possível metáfora de Aub para referir-se ao que está subjugado: “Alta calhandra fixa/que trouxeste as albas,/cravinho passageiro”.

A tradução repetiu a sonoridade do poema e, sobretudo, o jogo paronímico da última estrofe – ampliando-o, em certa medida, ao lançar mão da palavra engonço (dobradiça) na tradução de *quicial*, para manter o arcaísmo presente no texto de partida:

<p>Clarín matador del frío, estrella de la mañana, punto comenzal del sol, gozne gozoso del día y botón del si bemol; despierta de los esclavos, son de futuros ardores, quicial alado de voz: si cantas amores no te entenderemos, no.</p>	<p>Clarim matador do frio, estrela da manhã, ponto começo do sol, gonzo gozoso do dia e botão do si bemol; alerta dos escravos som de futuros ardores, engonço alado de voz: se cantas amores não te entenderemos, não.</p>
--	--

3.3.2 ¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!

“¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!” foi escrito por Max Aub no campo de concentração de Le Vernet, na França, pouco antes de ser transferido ao de Djelfa. Dividido em duas estrofes – a primeira com 14 versos e a segunda com quatro –, o poema reflete a ausência forçada, o exílio. Nele Aub parece criar um jogo entre a imponência do Palácio Real de Aranjuez, localizado às margens do rio Tejo, em Madri, e a beleza natural da cidade – elegendo esta última como elemento significativo: “Ni palacios, ni artesones:/ ¡los árboles y su espacio!”/ Nem palácios, nem alfarjes:/as árvores e seu espaço!. A tradução, portanto, procurou ser fiel aos elementos que apontam para esta relação, o que justificou a manutenção da metáfora balaustrada (para referir-se às árvores) no terceiro verso; e do vocábulo *vias* (verso 4) – ao invés de “alamedas” que, assim como no espanhol, nos remeteria mais claramente à imagem de um caminho cercado de álamos ou bem arborizado.

¡Ay, Aranjuez, Aranjuez! Tajo verde, verde Tajo. ¡Balaustradas, galerías, viales al cielo, dorados!	Ai, Aranjuez, Aranjuez! Tejo verde, verde Tejo. Balaustradas, galerias, passeios ao céu, dourados!
--	---

Na tradução deste poema, a decisão de manter a grafia do nome *Sánchez Cantón* (possivelmente uma referência a Francisco Javier Sánchez Cantón, especialista em História da Arte e professor da Universidade de Madri) e da cidade de *Aranjuez* foi tomada para evidenciar a presença do estrangeiro. O mesmo intuito justificou o uso de *alfarjes* (verso 5), palavra do português originada do espanhol (e este do árabe) que serve para designar, na arquitetura, tetos de madeira com molduras em arabescos; o termo arcaico “quicá” ao invés de “talvez” ou “possivelmente”; a locução *À parte* (verso 11) que, apesar de não ser comum no português atual, pode guardar o sentido de “além disso”, presente na locução do espanhol; e o verbo *saudar* (verso 15), ao invés de “cumprimentar”. Em relação a esta última escolha, vale ressaltar que a mesma permitiu manter o equilíbrio na extensão do verso, o que não ocorreria com o uso do verbo cumprimentar.

Das negociações (ECO, 2007) com o texto, uma se mostrou mais difícil: a referência ao rio Tejo. Nas primeiras versões da tradução do poema, eu mantive a grafia em espanhol (Tajo) por compreender que eliminá-la implicava uma perda da sonoridade. Por outro lado, insistir

em trazer para o português a grafia estrangeira do Tejo era correr o risco de dificultar para o leitor o reconhecimento da imagem presente nos versos que fazem referência ao rio, o que não ocorre no texto de partida. Na tentativa de responder ao problema, cheguei a considerar a possibilidade de mudar o adjetivo *verde* por *largo*, o que permitiria manter a sonoridade – ainda que no último verso do poema eu fosse obrigada a fazer uma inversão. Mas se por um lado essa escolha podia responder à questão sonora, por outro ela eliminava a relação entre o verde do rio e as árvores. Frente a essas possibilidades de perdas e ganhos, resolvi assumir na tradução a quebra da sonoridade para manter as imagens do poema.

3.3.3 Los roedores de huesos

Primeiro poema escrito no campo de concentração de Djelfa¹²⁴, “Los roedores de huesos” remete à degradação de prisioneiros do campo especial, espaço estabelecido dentro do campo de concentração de Djelfa com o intuito de isolar ou castigar determinados presos. Sobre as cenas evocadas pelo poema, Sicot (2015, p. 74), em nota à última edição crítica do *Diario de Djelfa* na Espanha, cita anotações de Aub nas quais o autor informava que às segundas-feiras, os prisioneiros mais famintos do campo especial roíam os ossos de camelos encontrados em meio aos dejetos da cozinha. Não por acaso, em “Los roedores de huesos” poesia e testemunho caminham lado a lado. E não dão ao leitor nenhum conforto: os versos lançam mão de *enjambements* – “Hambre a muerte rayendo, el mundo espejan/ que a esto les trajo”/ Fome a morte raiando, o mundo refletem/que a isso lhes trouxe. – e estão apoiados na repetição sonora de palavras que marcam rimas internas e externas:

Mantas por todas vestiduras tuertas los jamerdados, esqueleto en cueros, uña y dientes, únicos aperos, acurucados roen cales muertas.	Com mantas feito vestimentas tortas os desmedrados, pele em esqueletos, unhas e dentes, únicos aprestos, roem encolhidos cal, sobras mortas.
--	---

Para a tradução o desafio foi obedecer ao desconforto das imagens do poema; e responder à forma do soneto, reproduzindo

¹²⁴ Segundo cronologia de Sicot, incluída na edição mais recente do *Diario de Djelfa* (2015), Aub chegou a Djelfa em 28 de novembro de 1941. A data do poema no livro é de 25 de dezembro de 1941.

também seus efeitos sonoros. Na prática, isso significou alteração em algumas rimas, a exemplo de *espejan/cejan* por *refletem/cedem*. Neste caso, a mudança se deu em função da métrica, pois como no português o soneto foi traduzido em versos decassílabos, a opção de usar “recuam” para traduzir *cejan*, resultaria em um verso de 11 sílabas. A preocupação com a métrica me obrigou a incluir, ainda, a conjunção “e” no segundo verso do primeiro terceto do soneto. Para ilustrar as escolhas, eis abaixo os dois tercetos e a tradução proposta para eles:

<p>Hambre a muerte rayendo, el mundo espejan que a esto les trajo. Pus, gusanos, yedras, hieden pardos royendo sus entrañas.</p>	<p>Fome a morte raiando, o mundo refletem que a isso lhes trouxe. Pus, e vermes, e hedras, fedem pardos roendo suas entranhas.</p>
<p>Mordiendo sus carcomas, jugo en sañas, de hombres a hienas, miserables, cejan, no reconcomen tierra, sino piedras.</p>	<p>Mordendo suas carcomas, sumo em sanhas, de homens a hienas, miseráveis, cedem, não reviram a terra, senão pedras.</p>

3.3.4 Toda una historia

“Toda una historia” se assemelha a um poema épico, cuja narrativa está centrada na figura de Manuel Vázquez González – personagem que o poema aponta como um dos prisioneiros de Djelfa, companheiro de agonia, que depois de castigado é morto ao tentar fugir do campo de concentração. Composto por 436 versos, o poema é dividido em onze sequências que funcionam como núcleos menores dentro da narrativa: a) Ficha; b) Sitio; c) Castigo; d) El pueblo; e) Vuelta; f) Mazmorra; g) Retrato; h) El crimen; i) Cuatro días más tarde; j) Campo especial; k) Kabo.

Do ponto de vista temático, e pensando na imagem simbólica do grito, os núcleos menores citados acima representaram um conteúdo fundamental para a tradução, pois apontam castigos físicos impostos aos prisioneiros – “Del alcor en desmonte/los veinte castigados/desde lejos parecen/veinte estacas de palo” (Do morro desbastado/ os vinte castigados/de longe mais parecen/vinte estacas ou mastros); o antissemitismo – “¡Ah, tú eres el cochino/cabrón judío!” (Ah, tu és o safado/porco judeu!); a insalubridade, a degradação e a violência de

lugares como as masmorras – “Depósito de agónicos./ Un metro de ancho por celda,/cama de piedra” (Depósito de agônicos. / Um metro de largura por cela,/cama de pedra) – e o campo especial: “A lo alimañas y fieras/en estiércoles tirados/(prohibido hablar con ellos),/podridos, veintiún esclavos.” (Como animais e feras/em estrume abandonados/(proibido falar com eles),/podres, vinte e um escravos).

Para a tradução, a violência denunciada no poema representou diferentes desafios, o que levou a um trabalho de negociação quase verso a verso, pois neste poema as tensões se desdobram entre a imagem, a narrativa e elementos formais da poesia, entre os quais a métrica – esta última pelo fato de “Toda una historia” apresentar uma estrutura que também nos remete ao Romance, gênero de poesia espanhola que deriva da cultura oral e que tradicionalmente é composto por versos octossílabos. Sobre este aspecto, o processo de leitura e tradução permitiu concluir que o poema é um convite a certa traição, pois apesar de sua estrutura seguir a forma do romance, Max Aub não obedece à risca as características do Romance tradicional, lançando mão também de versos heptassílabos, endecassílabos, pentassílabos, trissílabos, hexassílabos.

Ainda que a maior parte de “Toda una historia” seja de versos octossílabos e heptassílabos, a irregularidade métrica do texto de partida acabou amparando a tradução – que para responder às imagens e seu teor testemunhal também *traiu* o metro em alguns versos do longo poema. Decisão coerente com a proposta de tradução, que compartilha da leitura de Antonio Carreira (2005) ao poema: “Lo narrado es tan terrible que casi resulta frívolo atender a la forma, ciertamente endeble, algo soliviada en el fragmento final, “Cabo”, que evoca el delirio de la víctima con ecos lorquianos” (CARREIRA, 2005, p. 184-185). Mesmo com a consciência de que escolhas feitas em uma primeira tradução *nunca ou quase nunca* – para usar uma expressão que remeta ao texto de Berman (2017) – encontra o lugar de sucesso, defendendo que *trair* o metro nessa experiência tradutória não implica perda significativa na força dos poemas. Afirmção que ilustro com o trecho abaixo, retirado de “Castigo” – um dos núcleos menores de “Toda una historia”:

<p>La madrugada agria rezuma voz de mando. Cielo y tierra de nieve, piedra arriba y abajo. El buen sargento moro con el palo en la mano de barraca en barraca busca retardatarios. Los planta en una loma, viles espantapájaros. Al cielo mordedor flotan con sus harapos, mantas hechas girones banderas son del campo y muestras del desprecio de lo real, trizados. Tras ellos va corriendo un cielo jamerdado, caravana de grises y falange de cárdenos en monstruoso desfile, lívido éxodo ralo. Desde lejos parecen veinte estacas de palo. En las garras del viento va lo alto desplomado. Menguan los pies en muerte leños amoratados. Revuelto de aguanieve el frío llega a tanto que en el cielo sin cuervos el viento está croando.</p>	<p>A madrugada ácida destila voz de comando. Céu e terra de neve, pedra em cima e embaixo. O bom sargento mouro com o porrete na mão de barraca em barraca busca retardatários. Planta-os em uma lombá, desprezíveis espantalhos. Sob o céu mordedor flutuam com seus farrapos, mantas desfeitas em trapos, são bandeiras do campo e mostrás do desprezo do real, espedaçados. Atrás deles vai correndo um céu enxovalhado caravana de cinzas e falange de cárdeos em monstruoso desfile, lívido êxodo ralo. De longe parecem vinte estacas ou mastros. Nas garras do vento o alto vai inclinado. minguam os pés em morte trancos arroxeados. Agitado pela aguanieve o frio chega a tanto que no céu sem corvos o vento está corvejando</p>
--	---

Outra perda da tradução, inscrita também no território sonoro da poesia, foi o fato de que ao privilegiar o conteúdo narrativo de alguns trechos do poema, a versão para a língua de chegada apresentou quebra na assonância, como mostram os versos sublinhados a seguir:

<p>Hundidos los temporales sucia la morra de piojos encostrados de lagañas los tristes, hinchados ojos; las clavículas al aire, ósseas alas los omóplatos, impertérito en nariz el brillante y fluido moco. Tristísimas diagonales las costillas en coro cantando kirieleisones al hundido esternón mocho. Pus destilan las tetillas, cae el humor hasta el cóncavo campo de eczemas y pústulas, vano vientre de sarnoso. ¿Dónde mi saltabardales? Verde la mugre del lomo hasta el pardo maelstrom del negro hueso palomo.</p>	<p>Afundadas as tēmporas sujo o coco de piolhos encrostado de remelas os tristes, inchados olhos; as clavículas ao ar, ósseas asas as omoplatas, destemido no nariz o brilhante e fluido muco. Tristíssimas diagonais as costelas em coro cantando Kyrie Eleison ao afundado esterno mocho. Os mamilos destilam pus, o humor até o ventre conduz terra de eczemas e pústulas, um campo vão de sarnoso. Onde está meu doidivanas? Verde o sebo do dorso até o pardo maelstrom do cóccix , negro osso.</p>
---	--

Apesar das perdas, as escolhas tradutórias foram fieis à proposta do trabalho: manteve palavras estrangeiras – como a que aparece no trecho citado acima: *maelstrom* (no francês significa abismo); lançou mão de vocábulos pouco usais em nosso idioma, como agônico e argente, por exemplo; de neologismos como *aguaneve*; e buscou responder à matéria que funda esta experiência tradutória: o teor testemunhal dos poemas de Max Aub.

3.3.5 Al son de Lope

O soneto, escrito em hendecassílabo, apresentou além da métrica outra dificuldade: o duplo sentido que a palavra “mañana” tem em espanhol: de manhã (parte do dia) e de amanhã (dia seguinte). A resposta que busquei na tradução foi a de manter o jogo entre manhã e amanhã. Pese o fato comentado anteriormente da epígrafe “¡Tanto mañana y nunca ser mañana!” ser uma referência direta ao poema de Lope de Vega, essa escolha se deu na medida em que acredito ser possível tirar proveito da ambiguidade para fazer uma leitura do poema a partir da oposição entre “mañana” (no sentido de manhã) e “noche”, o que abre espaço para compreender “mañana”/manhã e noche/noite como

metáforas que apontam para a liberdade anseada e a situação vivida pelos prisioneiros do campo de concentração de Djelfa, respectivamente. Mesmo consciente dos riscos, resolvi fazer esta aposta interpretativa – o que permitiu, de certa maneira, reproduzir ao longo do poema traduzido o jogo do texto de partida.

Em relação à métrica, a tradução buscou soluções que pudessem resultar em versos decassílabos, respeitando, ao mesmo tempo, a repetição de palavras presentes no texto de partida – entre as quais, *mañana* e *duerme*; e as rimas.

21. AL SON DE LOPE	21. AO SOM DE LOPE
<p>(<i>¡Tanto mañana y nunca ser mañana!</i>) Siempre mañana y nunca ser mañana la libertad que tanto se ansía. Tanto mañana y nunca ser el día, que tanto duran noche y tramontana. Costumbre la esperanza viste vana sus mil colores, soplo y veste pía, que al ser mañana todo en vilo fía sin parar mientes en espejo y cana. Mañana no es futuro, es en seguida; mañana es caso ahora, y hora ida; tan sólo nos separa un sueño vano, Que mañana se toca con la mano. Duerme, duerme, mañana será todo, que tú eres tú y mañana es un apodo. (22-4-1942)</p>	<p>(Tanto amanhã e nunca ser manhã!) Sempre amanhã e nunca ser manhã a liberdade que tanto queria. Tanto amanhã e nunca ser o dia, tão longas a noite e o frio na entranha. E por costume a esperança usa em vão as mil cores, sopro e veste devota, em tudo no amanhã às cegas vota sem dar atenção a espelho e solidão. Amanhã não é futuro, em seguida; a manhã, algo agora; e hora corrida; Apenas nos separa um sonho vão, Que o amanhã se toca com a mão. Dorme, dorme, o amanhã será cumprido, tu és tu; e a manhã só um apelido. (22-4-1942)</p>

3.3.6 No tienes tú la culpa

O poema, com data de 18 de junho de 1942, é um dos últimos do *Diario de Djelfa*. Nele prevalece o tom declaradamente acusador dos desmandos, do sadismo e da violência dos oficiais franceses responsáveis pelo campo de contração de Djelfa. Seu conteúdo lexical aponta para o sentido depreciativo de substantivos como *microbio*, *meada*, *sarna*, *trampa*, entre outros; brinca com semelhanças paronímicas como *andar* e *andas* – que tanto remete a pessoas do discurso quanto a peças de madeira onde antigamente eram carregados

os caixões; e lança mão de recursos como aliteraões, assonâncias e repetição de palavras na marcação da sonoridade – e do desprezo.

A tradução de “No tienes tú la culpa” guiou-se pelos elementos apontados acima, o que justificou, entre outras escolhas, o uso do arcaísmo “andas” em português – que também responde à preocupação de causar estranheza ao leitor como forma de marcar a presença do Outro;

¿cómo podrías andar si no cargaran con tu padre, comandante, en andas?	Como poderias andar se não carregassem o teu padre, comandante, em andas?
--	---

e a tradução de *verdugo* por algoz, permitindo reproduzir no português o jogo sonoro criado por Aub no poema:

podrido esqueleto yerto de cara verdugada, verde verdugo indecente, no tienes culpa de nada; negro verdugo podrido	podre esqueleto teso de cara agourenta, ogro algoz indecente, não tens culpa de nada; negro algoz apodrecido
--	--

Outra escolha tradutória que fiz neste poema – e que aparece no conjunto da tradução – foi a de apontar significados difentes para uma mesma palavra. Essa escolha foi movida, de maneira geral, com o intuito de explorar a rede semântica dos vocábulos. Em “No tienes tú la culpa”, “píltrafa” – que no poema “El palo entre las manos” surge como metáfora de Aub para remeter-se a um cadáver – foi traduzido como pelanca nos versos iniciais; e como carcaça, depois. Neste caso, a decisão obedeceu também ao desejo de reproduzir efeitos fônicos; bem como sinalizar o movimento de deteriorização que o poema sugere ao personagem central.

<p>No tienes tú la culpa, comandante. ¡Tú no cuentas para nada! Eres menos que una piedra, menos que una piltrafa, menos que una joroba dromedaria, menos que una meada.</p> <p>(...)</p> <p>¡Combate, comandante, anda, combate los fantasmas que espantas, (combate, anda, combate) (anda, comandante) te llevan en andas (anda, combate) a la pura nada, piltrafa!</p>	<p>A culpa não é tua, comandante. pois tu não vales nada! És menos que uma pedra, menos que uma pelanca, menos que uma corcova dromedária, menos que uma mijada.</p> <p>(...)</p> <p>Combate, comandante, anda, combate os fantasmas que espantas, (combate, anda, combate) (anda, comandante) te levam em andas (anda, comandante) um puro nada, carcaça!</p>
--	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi motivada por um objetivo simbioticamente ligado ao desejo de traduzir a poesia escrita por Max Aub no campo de concentração de Djelfa: o de, a partir da experiência tradutória, abrir um espaço de reflexão sobre o papel que a tradução pode ter frente a textos escritos sob a égide da violência praticada por regimes totalitários, como aqueles que compõem as literaturas de testemunho e do exílio republicano. Em seu percurso, a pesquisa – que teve como base inicial os 47 poemas do *Diario de Djelfa*, em edição espanhola organizada por Xelo Candel Vila e publicada 54 anos após o ano de lançamento do livro no México, em 1944 – acabou definindo como *corpus* os 27 poemas que integravam a primeira edição do livro, um conjunto que julgamos explicitar de maneira inequívoca a matéria que anima a poesia do *Diario de Djelfa* e que marca, também, um dos elementos abordados pelo trabalho: a urgência do testemunho.

Percorrido os caminhos do texto, ou seja, dos poemas de Max Aub – que se desdobram e se desdobram e se desdobram em outros textos –, a reflexão da experiência tradutória – definição que assumimos ao compartilhar com a proposta de Antoine Berman (2013), para quem a tradução é “uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão” – nos leva a afirmar sem *engano*, como diria Aub, que este trabalho é apenas um esboço. O que significa confessar que esta dissertação resulta de operações de soma e subtração. Uma equação entre o desejo pela experiência e suas possibilidades; e as (in)experiências da tradutora. É, assim como a própria tradução, um percurso inacabado. E uma espécie de luto pelo que não foi dito.

Para apontar o que não foi dito e dar a dimensão do luto que este trabalho assume é necessário dizer, por exemplo, que a tradução dos poemas do *Diario de Djelfa* merece o aporte paratextual de notas. Pese o fato de que entre os tradutores há sempre quem veja nas notas de tradução uma confissão de fracasso, nossa compreensão em relação a este recurso é diametralmente oposta, pelo menos no que se refere a textos como o traduzido aqui. Não nos referimos, evidentemente, a notas escritas com o intuito de facilitar a leitura dos poemas – visto que, como apontamos no trabalho, o texto causa estranhamento mesmo para um leitor de espanhol; mas daquelas nascidas da compreensão de que em todo texto reside um implícito convite à intertextualidade. No caso da poesia do *Diario de Djelfa*, esse convite se dá tanto no terreno literário, pelo diálogo que o texto mantém com clássicos da literatura espanhola, por exemplo; quanto no histórico – afinal não podemos esquecer o fato

de que esta poesia é fruto de uma experiência concentracionária; e que nos remete a eventos traumáticos ocorridos no século XX.

Outro exemplo que remete ao luto da pesquisa está na consciência de que por se tratar de uma tradução inédita no Brasil, esta experiência tradutória nasce sob o signo da inocência. Não a inocência de quem cede, sem questionar, à matéria do texto. Mas aquela que está no centro nervoso da criação. Nesse sentido, e fazendo uma analogia entre tradução e poema, é possível dizer que o resultado deste trabalho é fruto da brisa sobre a qual fala René Char: “No es posible comenzar un poema sin una parcela de error acerca de sí mismo y el mundo, sin una brizna de inocência en las primeras palabras” (CHAR, 2007, p. 101).

Por outro lado, se faz necessário confessar que no campo do desejo vibra a tramontana. Vento forte que toma corpo à medida que cresce a consciência de que a decisão de percorrer um caminho de experiência tradutória distinto daquele inicialmente imaginado – o da transcrição –, não suprime o desejo quase esquizofrênico de enfrentar as tensões dos poemas do *Diario de Djelfa*, experimentando outras maneiras de traduzi-los. Luto.

Outro caminho não trilhado, e que não chega a se configurar como um luto – já que a pesquisa, ciente da potência de seu *corpus* e das limitações do tempo, não cogitou abordar –, foi o de refletir também sobre poetas brasileiros que escreveram, por exemplo, nos anos de chumbo da ditadura – de 1968, com a instituição do AI-5; até 1974 –, período mais violento e repressivo do regime militar no Brasil; e que coincide com o surgimento de movimentos como os da chamada “geração mimeógrafo” (grifo nosso), grupo que reuniu nomes como Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Torquato Neto, Chacal, entre outros. E que produziria, na definição de Heloisa Buarque de Holanda, uma poesia que parecia “*light* e bem humorada”¹²⁵ ([s/p]), mas que na verdade tinha como tema central “o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava” ([s/p]).

¹²⁵ A citação refere-se a texto publicado originalmente na *Revista Poesia Sempre*, n. 8, ano 5, da Fundação Biblioteca Nacional, em junho de 1997. Disponível em:

<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/observacoes-criticas-ou-nostalgicas/> Acesso em junho de 2017.

Nesse sentido, acreditamos ser possível dizer que ao não trilhar este caminho, a pesquisa abre uma de suas possíveis contribuições: a de sinalizar a leitura da poesia brasileira no pós-1964 em diálogo com Max Aub e os poemas do *Diario de Djelfa*, como um espaço para pensar a literatura de testemunho no país; ou mais especificamente: a poesia de resistência.

Outra contribuição da pesquisa é que pese as escolhas tradutórias feitas, sempre passíveis de (auto)críticas, ela efetivamente abre caminho para que o leitor brasileiro conheça o *Diario de Djelfa*, podendo despertar o interesse pela obra de Max Aub.

Por fim, exposto o luto e as possíveis sementes deste trabalho, resta-nos afirmar que se por um lado esta pesquisa alcança agora um ponto que teoricamente sinaliza um final de percurso; por outro ela é compreendida, e acreditamos ser este o destino de toda e qualquer pesquisa, como uma onda que segue criando força, sem pressa de arrebentar. É, nesse sentido, como o próprio impulso fundador da experiência tradutória dos poemas de Max Aub, e cuja imagem dorme nas palavras do poeta francês René Char (2007, p. 99): “¿Cómo vino a mí la escritura? Como plumón de pájaro contra mi ventana, en invierno. Al punto se levantó en el hogar una batalla de ascuas que todavía hoy no ha concluido”.

REFERÊNCIAS

1. OBRAS DE MAX AUB

AUB, Max. **Diario de Djelfa**. Valencia: Denes, Col. Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, 1998.

_____. **Diario de Djelfa**. Madrid: Visor Libros, Col. Visor de Poesía, 2015.

_____. **Journal de Djelfa**. Traduit de l'espagnol par Bernard Sicot. Édition bilingue. Perpignan: Mare nostrum, 2009a.

_____. **Morrir por cerrar los ojos**. Sevilla: Renacimiento, Col. Biblioteca del Exilio, 2007.

_____. **La gallina ciega**. *Diario español*. Madrid: Visor Libros, 2009b.

_____. **Campo cerrado**. Madrid: Alfaguara, 1997, formato digital.

_____. **Campo francés**. Madrid: Alfaguara, 1998b, formato digital.

_____. **Campo abierto**. Madrid: Alfaguara, 1997b, formato digital.

_____. **Campo de sangre**. Madrid: Alfaguara, 1998c, formato digital.

_____. **Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico**. Formato ePub; Titivillus; 2015.

_____. Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo. In: **Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico**. Formato ePub; Titivillus; 2015b.

_____. **La calle de Valverde**. Madrid: El País, colección Clásicos del siglo XX, 2003.

_____. **Geografía**. Santa Clara: Sed de Belleza, 2004, formato digital.

_____. **Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés**. Madrid: Aguilar, 1985.

_____. “Momentos”. In: **España**, 359, Madrid, 3 de marzo de 1923, p.12. Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003401241&search=&lang=es> Acesso em dezembro de 2016.

2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

2.1. Tradução

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

BENJAMIN, Walter. “A Tarefa do Tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1. (Antologia bilíngue).

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2.ª ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-269, maio 2017. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078> Acesso em junho de 2017.

BRITTO, Paulo Henriques. As condições de trabalho do tradutor. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 193-204, set. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6998>

CAMPOS, Haroldo de. (entrevista) **Coleção e: entrevistas reflexos**. São Paulo: Sesc São Paulo/Lazuli Editora, 2003.

_____. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 93-107.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2013a, p. 31-48.

_____. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

COULTHARD, Malcom. A tradução e seus problemas. In: CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis: UFSC, 1991.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. São Paulo: Record, 2007.

FURLAN, Mauri. “A tradução retórica do renascimento”. In: FURLAN, Mauri [org]. **Clássicos da Teoria da Tradução**, Antologia Bilíngue, vol 4, Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Três trechos sobre tradução. In: HEIDERMAN, Werner [org]. **Clássicos da Teoria da Tradução**, Antologia Bilíngue, vol 1, Alemão-Português, 2ª ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010.

JUNQUEIRA, Ivan. *A poesia é traduzível?*. **Estudos Avançados. Dossiê Tradução Literária**. São Paulo, v. 26, n. 76, p. 9-14, Dez. 2012. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300002&lng=en&nrm=iso Acesso em março de 2017.

LARANJEIRA, Mário. A tradução poética: teoria e prática. **Trabalhos de Linguística Aplicada**, Campinas, v. 1, p.67-74, 1990.

LEÓN, Luís de. Prólogo ao Cântico dos cânticos. Tradução de Fábio Renato Corrêa. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, Antologia Bilíngue, vol 4, Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

_____. *De los nombres de Cristo*, Libro I, incluído em Obras completas castellanas de Fray Luis de León, T. Y., La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1967; Cuarta edición corregida y aumentada. corregida y aumentada. In: **Proyecto Filosofía en español** (Universidad de Oviedo / España) – http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/l/Leon,%20Fray%20Luis%20de%20-%20Los%20nombres%20de%20Cristo.pdf Acesso em março de 2017.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 2ª edição. Coleção leitura e crítica.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Edição Bilíngue. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 1990.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patricia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMAN, W. (org.) **Clássicos da teoria da tradução**. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1. (Antologia bilíngue).

SPIVAK, Gayatri. The politics of translation. In: Venuti, L. (ed.). **Translation studies reader**. New York: Routledge, 2004, 397-416.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: A history of translation**. New York: Routledge, 2004.

_____. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

2.1.1. Dicionários

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**: versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, 3.^a ed., Curitiba: Positivo, 2004.

LINGUEE. Dicionário de corpora.

<http://www.linguee.com.br>

Real Academia Española

<http://www.rae.es/>

WordReference

<http://www.wordreference.com/>

Aulete Digital

<http://www.aulete.com.br/index.php>

2.2. Sobre Max Aub

AZNAR SOLER, Manuel. He venido, pero no he vuelto: El escritor exilado Max Aub en la España franquista de 1869. In: AUB, Max. **La Gallina Ciega**. *Diario Español*. Madrid: Visor Libros, 2009, p. 7-16.

_____. **Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub.** Sevilla: Renacimiento, 2003.

_____. **Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro 1928-1938.** Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

BUSCHMANN, Albert. “por ser de ninguna parte.” Max Aub – esbozo de una escritura sin residencia fija. Disponível em:

<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/buschmann%20albrech.pdf>
Acesso em abril de 2016.

CANDEL VILA, Xelo. Introdução. In: AUB, Max. **Diario de Djelfa.** Valencia: Denes, Col. Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, 1998, p. 7-20.

_____. “De lo vivo a lo pintado: la poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria”. **Congreso Internacional del Centenario “Max Aub, testigo del siglo XX”.** Valência, abril de 2003. Disponível em:

<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/xelo%20candel.pdf> Acesso em fevereiro de 2017.

CARREIRA, Antonio. Rasgos formales en la poesía de Max Aub. **Homenaje a Max Aub**, ed. de James Valender y Gabriel Rojo, México, El Colegio de México, 2005, pp. 183-195. Disponível em <http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/Antonio%20Carreira.pdf> Acesso em maio de 2017.

CAUDET, Francisco. **Galdós y Max Aub: poéticas del realismo.** Alicante: Universidad de Alicante, 2011.

DE MARCO, Valeria. Max Aub: Uma poética do exílio. **Aletria**, Belo Horizonte, nº 2, v. 19, p. 115-129, 2009. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1475>
Último acesso em março de 2016.

DÍAZ GÓMEZ, Yánil. Regresar a Max Aub. In: AUB, Max. **Geografía.** Santa Clara: Sed de Belleza, 2004.

LLUCH-PRATS, Javier. “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”. **El Correo de Euclides**, n.1, 2006b, p.293-303 [1-15]. Disponível em

<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javier%20lluch.pdf> acesso em dezembro de 2016.

_____. Epístolas de Max Aub a Ignacio Soldevila Durante (y viceversa): El devenir de una preciosa amistad. **Olivar**, [S.l.], v. 7, n. 8, sep. 2006. ISSN 1852-4478. Disponível em: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV07n08a07>. Último acesso em março de 2017.

MALGAT, Gérard. **Max Aub y Francia o la esperanza traicionada**. Sevilla: Renacimiento - Fundación Max Aub, col. “Biblioteca del Exilio”, nº 10, 2007.

_____. Las obras testimoniales de Max Aub sobre la guerra de España: las difíciles memorias de la derrota y del exilio. In: **Amnis**, 2, 2011. <http://amnis.revues.org/1514> Acesso em março de 2016.

_____. “Max Aub y Francia. Del laberinto histórico al laberinto literario”. **Letra Internacional**, N. 80, 2003, p. 26-30. Disponível em https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/max_aub_14.pdf Último acesso em março de 2016.

MILLÓN, Juan Antonio. La poesía primera de Max Aub. Una lectura de Los poemas cotidianos. **Congreso Internacional "Max Aub, testigo del siglo XX"**. Biblioteca Valenciana, 11 de Abril, 2003.

<http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/millon%20max%20aub.pdf>
Acesso em setembro de 2016.

NUÑEZ, César. “Max Aub en el país del viento. Algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa”. **Homenaje a Max Aub: Congreso Internacional**. México, 28 y 29 octubre 2003. Disponível em <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/C.%20Nunez.pdf> Último Acesso em março de 2016.

QUIÑONES, Javier. “Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística”. **Congreso Internacional del Centenario “Max Aub, testigo del siglo XX”**. Valência, abril de 2003. Disponível em: <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javierquinones.pdf>. Acesso em janeiro de 2017.

SICOT, Bernard. Journal de Djelfa et la literature des camps. In: AUB, Max. **Journal de Djelfa [Diario de Djelfa]**, Perpignan, Ed. Mare Nostrum, 2009, ed. bilingüe, introducción y notas de Bernard Sicot.

_____. Introducción. Max Aub y *Diario de Djelfa*: Historia (y Geografía), ficción y poética. In: AUB, MAX. **Diario de Djelfa**. Madrid: Visor Libros, Col. Visor de Poesía, 2015, p. 7-29.

_____. Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941 – 18 de mayo de 1941). In: **Nueva Revista de Filología Hispánica**, vol. LV, n.2, julio-diciembre, 2007, p. 397-434. Disponível em:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60211180004> Último acesso em abril de 2016.

_____. Max Aub. “Diario de Djelfa y unos textos inéditos: Observaciones y proposiciones”. In: **Entresiglos**, Colloque International “Max Aub (1903-1972): Enracinements et Deracinements”, Université de Paris X-Nanterre, 2003. Disponível em:

<http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/observaciones%20y%20proposiciones.pdf> Acesso: março de 2016.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. **La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)**. Madrid: Gredos, 1973.

_____. Max Aub y la tradición literaria española. In: **Entresiglos, Congreso Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX**. Valencia, abril de 2003. Disponível em:

<http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/ignacio%20soldevilla.pdf>. Acesso em março de 2016.

VÁZQUEZ MARTÍN, Eduardo. “Un poeta sordo que multiplicó su voz”. **Letra Internacional**, n. 80, 2003, p.48-51.

VENEGAS GRAU, Carmen. “Introducción. In: AUB, Max. **Morir por cerrar los ojos**. Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 11-63.

ZERROUKI, Saliha. “Max Aub y el exilio español en Argelia”. In: **Quaderns de la Mediterrània - Cuadernos del Mediterráneo**, n. 2-3, 2001, p. 199-206.

_____. *Diario de Djelfa, poesia y testimonio*. In: **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**, n. 26, 2009, p. 89-104. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38415741005> Acesso em setembro de 2015.

2.3. Exílio Espanhol e Literatura de testemunho

AZNAR SOLER, Manuel. **Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939**. Sevilla: Renacimiento, Col. Biblioteca del Exilio, 2006.

BOCANEGRA BARBECHO, Lidia. **El Fin de la Guerra Civil española y el exilio republicano: visiones y prácticas de la sociedad argentina a través de la prensa. El caso de Mar del Plata, 1939** (Tesis Doctoral). Lleida: UdL, 2006. Disponível em <http://www.tdx.cat/handle/10803/83641> . Acesso em setembro de 2016.

_____. 1939, el éxodo republicano. In: **e-xilad@s**. Disponível em <http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/historia-exilio> Acesso em setembro de 2016.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, nº 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67312435004> Acesso em março de 2016.

FERRAN DE POL, Lluís. **Campo de concentración (1939)**. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 2003.

RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude. **Odyssée pour la liberté: Les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945**. Paris: Denoël, 1993.

SALVADÓ, Francisco J. Romero. **A guerra civil espanhola**. Trad. Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. **Max Aub y la escritura de la memoria**. Sevilla: Renacimiento, 2014.

_____. **Escribir el horror. Literatura y campos de concentración**. Barcelona: Montesinos, 2010.

_____. La representación de la experiencia concentracionaria: un caso de literatura universal. **1616: Anuario de Literatura Comparada**, Salamanca, v. 1, p. 325-337, oct. 2011. Disponível em: http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/articulo/view/8351/9841>. Acesso em agosto de 2016.

SCHWARZSTEIN, Dora. Amarga derrota y nuevos destinos. In: **Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina**. Barcelona: Crítica, 2001, p. 1-43.

SIMÓN POROLLI, Paula. **Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio** (Tesis Doctoral). Barcelona: UAB, 2011.

Disponível em <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/37351/psp1de1.pdf> acesso em setembro de 2016.

3. BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: **Prismas**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

_____. **Dialéctica negativa**. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer. O poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Los orígenes del totalitarismo**. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras escolhidas, v. 1, 7. ed. p. 222-232.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1990.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & sete noites**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAR, René. **La palabra en archipiélago**. Madrid: Hiperión, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Coleção Tópicos.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos. O breve século XX 1914-1921**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. Trad. Manoel Luís Salgado Guimarães. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 134-146.

_____. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativas”: duas categorias históricas. In: **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p. 305-327.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris : Seuil, 1975.

_____. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique ?** (2006)
Disponível em: http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html
acesso em setembro de 2016.

_____. **Autopacte – site proposé par Philippe Lejeune**. Disponível em: <http://www.autopacte.org/> Acesso em setembro de 2016.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

OSORIO, Nelson. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, v. 47, n. 114-115, p. 227-254, enero-junio 1981. Disponível em: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/articloe/view/3623>. Acesso em janeiro de 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: **Alea**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29-46, julho 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003 Acesso em abril de 2017.

STEINER, George. **Extraterritorial: A literatura e a revolução da linguagem**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

4. OUTRAS FONTES DE PESQUISA

Biblioteca del Exilio

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exilio/index-2.html>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/>

Fundación Max Aub

<http://www.maxaub.org>

GEXEL - Grupo de Estudios del Exilio Literario

<http://www.gexel.es/presentacion.html>

Hemeroteca Digital – Biblioteca del Exilio

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003360211>

Universidad de Valencia – Entresiglos

<http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>